

ÉDITION NATIONALE  
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5065

ALFRED CORTOT

*Édition de Travail  
des Œuvres de*

**CHOPIN**

**12 ÉTUDES**

*Op. 25*

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

*ALFRED CORTOT*

PRINTED IN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT — PARIS

COLLECTION MAURICE SENART  
22, RUE CHAUCHAT, 22 (9°)

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

# 12 ÉTUDES

Op. 25

## Table

Allegro sostenuto  $\text{♩} = 104$  Page 10

Étude N° 1  
2 m. 15

*p*

*rit.* \* *rit.*

Presto  $\text{♩} = 112$  Page 16

Étude N° 2  
1 m. 25

*p molto legato*

(una corda) *rit.* \* *rit.* \*

Allegro  $\text{♩} = 120$  Page 22

Étude N° 3  
1 m. 50

*(p) leggiero*

(M.S. original  $\text{♩} = 160$  Edit. Schlesinger  $\text{♩} = 120$ ) Page 28

Étude N° 4  
1 m. 40

*Agitato*

Vivace  $\text{♩} = 184$  Page 34

Étude N° 5  
2 m. 45

*leggiero*

*p scherzando*

*rit.* \* *rit.* \*

Allegro  $\text{♩} = 69$  Page 43

Étude N° 6  
2 m. 5

*sotto voce (pp)*

Étude N° 7  
3 m. 50

M.S. original  $\text{♩} = 60$  Edit. Schlesinger  $\text{♩} = 66$  Page 50

**Lento**  
*pp*  
(quasi recitativo)  
*rit. \* rit. \* rit. \**  
*rit. (molto cantabile)*

Étude N° 8  
1 m. 10

**Vivace**  $\text{♩} = 69$  Page 57  
*legato*  
*mezzo voce*

Étude N° 9  
1 m. 7

**All. vivace**  $\text{♩} = 112$  Page 61  
*p leggiero*

Étude N° 10  
3 m. 45

**All. con fuoco**  $\text{♩} = 72$  Page 68  
*p poco a poco cresc.*

Étude N° 11  
4 m.

Page 76  
**Lento**  
*p*  
*pp*  
*f risoluto*  
*fz*  
(M.S. original  $\text{♩} = 69$ )

Étude N° 12  
2 m. 45

**All. molto con fuoco** (Edit. Schlesinger  $\text{♩} = 80$ ) Page 87  
*f*

# FRÉDÉRIC CHOPIN

## 12 ÉTUDES

(Op. 25)

Composées entre 1830 et 1834

### NOTE

Nous nous proposons en faisant paraître cette Edition, de donner en même temps qu'un texte définitif, libéré des traditions douteuses, débarrassé des fautes de gravure superstitieusement respectées des éditions antérieures, une méthode de travail rationnel, basée sur l'analyse réfléchie des difficultés techniques.

La loi essentielle de cette méthode est de travailler non pas le passage difficile, mais la difficulté contenue dans ce passage en lui restituant son caractère élémentaire.

Elle peut être appliquée à l'étude de toutes les œuvres pianistiques, elle supprime le travail machinal qui déshonore l'exercice d'un Art fait de sensibilité et d'intelligence et sous un aspect lent et stationnaire, elle assure des progrès décisifs.

L'élève ainsi que le professeur pourront s'inspirer des formules de travail indiquées ci-après pour établir de nouveaux exercices en rapport avec les difficultés particulières à chaque exécutant.

Nous avons désiré ne surcharger le texte d'aucun commentaire esthétique. On peut, à la rigueur, établir des règles pour l'exercice manuel d'un Art. On n'en saurait tracer à la personnalité et au goût.

ALFRED CORTOT.

*N. B.—Les indications métronomiques sont celles qui figurent soit dans le manuscrit original, soit dans l'Édition Parisienne de Schlesinger, publiée du vivant de Chopin. On les complète ici par une suggestion approximative de la durée de chaque Étude. (voir la table en tête du volume)*

## ÉTUDE N°1

(Op. 25)

“Qu'on imagine une harpe éolienne qui aurait toute l'échelle des sons et que la main d'un”  
 “artiste jette ces sons, pêle-mêle, en toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon pourtant”  
 “que toujours on entende un son fondamental grave et une délicate note haute continue.”

“On aura à peu près une image de son jeu.”

Et plus loin:

“L'étude en la bémol, plus un poème qu'une étude. On se tromperait en pensant qu'il faisait”  
 “entendre nettement chaque petite note qu'on y voit. C'était plutôt une ondulation de l'accord”  
 “de la bémol majeur transportée par la pédale jusque dans le registre supérieur. A travers les”  
 “harmonies, on percevait, en larges notes, la mélodie merveilleuse. Vers le milieu, à côté de ce”  
 “chant, une voix de ténor ressortait du flot des accords. L'étude achevée il semble qu'on voit”  
 “s'échapper comme une image radieuse contemplée en rêve et que l'on voudrait déjà à demi”  
 “réveillé, apercevoir encore.”

Qui parle ainsi? Schumann après avoir entendu Chopin jouer cette étude et ces quelques lignes contiennent en substance toutes les indications nécessaires à son interprétation, par conséquent à sa préparation technique.

Elles établissent le caractère réellement vocal de la ligne mélodique et la nécessité de lui assurer, malgré l'emploi exclusif d'un même doigt et malgré des déplacements de main parfois considérables, une parfaite liaison, une sonorité tendre, égale et pénétrante.

Elles laissent entendre, d'autre part, de quelle perfection de mécanisme, de quelle légèreté de toucher, de quelle connaissance subtile du clavier et de quelle utilisation poétique de la pédale était faite l'atmosphère vaporeuse dont l'exécution de Chopin revêtait le dessin arpégé qui constitue le soutien harmonique presque immatériel de cette mélodie.

Il sera donc indispensable d'isoler ces deux éléments, de travailler en détail chacun d'eux et de ne chercher à les fondre en un tout harmonieux que lorsqu'on sera tout à fait maître de leur difficulté particulière.

On étudiera d'abord la ligne mélodique au point de vue de la sûreté et de la qualité d'attaque du 5<sup>me</sup> doigt de la main droite auquel est exclusivement confié dans notre édition le rôle vocal et expressif.

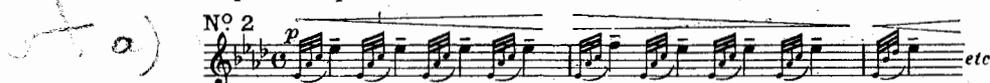


Travailler ainsi toute l'étude, à l'exception des six dernières mesures, par fragments de huit mesures, d'abord sans nuances, uniformément *mezzo forte*, en soutenant bien la sonorité des noires.

Au cours de ce travail, le 5<sup>me</sup> doigt restera ferme et légèrement arrondi, le poignet extrêmement souple facilitant les sauts d'octaves qui doivent être effectués en donnant une certaine ampleur à l'élévation de la main au dessus du clavier.

Lorsqu'on sera tout à fait sûr de la précision d'attaque de cet exercice on commencera le travail nuancé de la partie supérieure seulement, les croches inférieures restant invariablement *piano*.

Travailler ensuite, et toujours en nuancant, la variante suivante également susceptible d'être employée pour toute l'étude, en prenant invariablement pour constituer l'arpège les trois dernières notes de chaque temps.

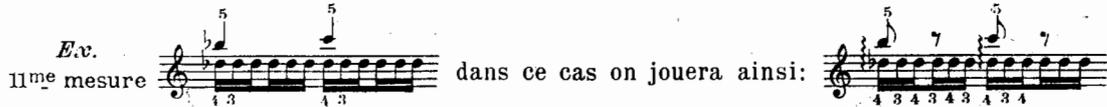


Les petites notes rapides et légères, en effleurant le clavier et sans laisser les doigts sur les touches, la mélodie bien timbrée, le 5<sup>me</sup> doigt maintenant l'enfoncement de la touche pendant la durée exacte des noires. Eviter que l'action des doigts soit remplacée par un mouvement de la main.

Puis, en utilisant pour le sextolet la dernière note de chaque arpège.



L'emploi de cette variante mettra quelquefois en présence d'écart trop grands pour que l'on puisse observer la tenue des notes supérieures.



Bien que l'alternance des 3<sup>me</sup> et 4<sup>me</sup> doigts ne soit pas constamment utilisée dans les arpèges pour l'exécution de cette étude, nous recommandons cependant de l'employer pour toute cette variante, ainsi que pour la suivante, afin d'habituer le 5<sup>me</sup> doigt à une indépendance absolue.

Travailler ensuite:



Les petites notes alternativement *legato* et *staccato*, mais toujours *pp*, la mélodie seule devant être nuancée.

Des difficultés d'écart du même genre que celles indiquées pour l'exercice N° 3, obligeront parfois à modifier cette formule de la manière suivante:



Lorsqu'on aura acquis par le travail précédent, l'aisance de jeu et la qualité de sonorité nécessaires à l'élan expressif de la phrase mélodique, on étudiera la formule d'accompagnement en se plaçant au point de vue de l'égalité, de la légèreté et de la limpidité.

Travailler d'abord ainsi chaque position d'arpège de la main droite en omettant le 5<sup>me</sup> doigt.



Puis avec les rythmes suivants:



Enfin, en transposant les formules suivantes dans tous les tons.



Jouer exclusivement des doigts, tantôt *legato*, tantôt *staccato*, en observant une tranquillité parfaite de la main. Accélérer peu à peu le mouvement.

Travailler tous les groupes en sextolets de la main gauche en s'inspirant des exemples précédents et toujours en supprimant le 5<sup>me</sup> doigt.

Reprendre ensuite le travail de la main droite, mais en y adjoignant cette fois la mélodie et avec le doigté définitif.

D'abord:



Puis, afin d'éviter la lourdeur du pouce:



Travailler ensuite la main droite telle qu'elle est écrite, mais en transposant à l'octave supérieure toutes les notes mélodiques.



Eviter que les déplacements de main n'altèrent la sonorité par des attaques trop brusques ou ne ralentissent le mouvement.

On étudiera la main gauche en renversant les formules 8 et 9, c'est-à-dire:



Travailler également en s'inspirant de la formule No 6.



Avant de réunir les deux mains pour une étude définitive, on travaillera chaque main séparée avec les rythmes suivants:



Transposer toute l'étude en la majeur en employant le doigté de la bémol.

Répétons que la qualité de sonorité poétique, aérienne, de l'accompagnement est entièrement subordonnée au jeu léger des doigts *seuls*. Tout mouvement de la main participant à son exécution, toute tenue des touches indument prolongée, causerait un empatement, un alourdissement de la sonorité qui détruirait l'impression de ruissellement harmonieux que doit chercher à créer l'interprète.

Pour les mêmes raisons, la pédale forte sera mise avec une extrême souplesse et sans l'enfoncer à fond, de manière à supprimer dans la mesure du possible toute solution de continuité dans son emploi.

On lui adjoindra bien entendu la pédale *una corda*, sauf pour quelques passages particulièrement éloquentes qui sont assez nettement désignés par la courbe expressive de la mélodie pour que nous jugions superflu de les mentionner.

ALFRED CORTOT

## 12 ÉTUDES

(Op. 25)

dédiées à la Comtesse d'AGOULT

♩ = 60 - 84

par le compositeur Frédéric CHOPIN

## ÉTUDE N° 1

Allegro sostenuto (♩ = 104)

(♩)

2 min. 15

(\*) Les changements de doigts sur la troisième et la sixième note de chaque sextolet nous paraissent devoir donner plus de régularité et d'exactitude au dessin d'accompagnement que l'emploi d'un doigté uniforme et constituent en tout cas un excellent travail. Cependant il peut se faire que l'utilisation continue des doigtés suivants: 524124 ou 523123, donne un meilleur résultat au point de vue de la fluidité de la sonorité et de la rapidité d'exécution.

ÉDITION NATIONALE  
ÉDITIONS SALABERT, Paris, 22 rue Chauchat  
(Collection Maurice SENART)

Copyright by MAURICE SENART & Cie 1916  
S. 5065

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

☆

ritenuto

f

☆☆

(☆) La nuance traditionnelle des mesures 17-18-19 et 20 et qui paraît justifiée par le dessin musical des deux parties chantantes est la suivante:

p mf etc.

(☆☆) le pouce de la main gauche sur le pouce de la main droite.

*cresc.*

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

*appassionato*

*fz p*

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

*pp*

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

*dim.*

*smorzando*

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

*pp*

*leggeriss.*

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

*ppp*

*tr*

ped.

(\*) exécution:



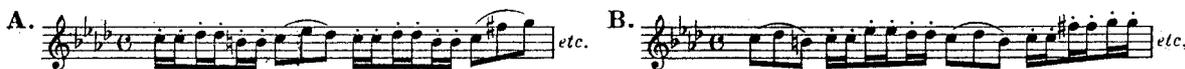
Travailler ensuite toute la partie de main droite en la fragmentant par périodes de quelques mesures que l'on reliera progressivement entre elles. Répéter chaque fragment une dizaine de fois avec les rythmes suivants:



Puis afin de développer l'action légère des doigts:



En entremêlant le staccato du doigt et le legato:

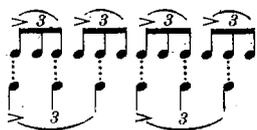


Et enfin, en reliant chaque note à la suivante par un trille au rythme ternaire qui égalisera la liaison entre les divers enchaînements.



On veillera avec le plus grand soin à la légèreté et à la correction du passage du pouce au cours du travail des exercices précédents. Tout mouvement brusque ou tout accent intempestif altérerait fâcheusement le caractère du morceau et la qualité de l'étude.

Avant de réunir les deux mains pour l'étude définitive de ces pages, il faudra s'habituer à la légère difficulté provenant de la juxtaposition de deux rythmes différents:



et malgré le rôle discret de la main gauche, s'efforcer d'assurer aux triolets de noires qui constituent son mouvement particulier, la plus grande régularité.

Travailler d'abord ainsi:



continuer chromatiquement dans tous les tons majeurs

Les accents, très nets, seront fournis exclusivement par les doigts. A l'exécution de l'étude, ces accents devront naturellement s'atténuer, se fondre et n'existeront plus qu'à l'état de sentiment rythmique intérieur, sans altérer en rien l'égalité de la ligne mélodique.

Pour l'étude combinée des deux mains, nous recommandons les variantes suivantes:



Nous ne saurions trop conseiller tant pour le travail des exercices précédents que pour la mise au point ultérieure de l'étude même, l'application de quelques règles données par Jean Philippe Rameau dans son essai "de la Mécanique des doigts sur le Clavessin" et qui correspondent avec un rare bonheur, au mode de jeu dont nous préconisons l'emploi dans cette œuvre.

Il dit d'abord:

"Le 4 et le 5 se trouvant sur le bord des touches, engagent à courber les autres doigts, pour qu'ils puissent se trouver également sur le bord des touches; mais en laissant tomber la main, comme il a été dit, les doigts s'arrondissent naturellement au point qu'il faut: et pour lors, on ne doit plus ni les allonger ni les arrondir d'avantage, excepté dans de certains cas, où l'on ne peut mieux faire. La jointure du poignet doit toujours être souple: cette souplesse qui se répand pour lors sur les doigts, leur donne toute la liberté et toute la légèreté nécessaires: et la main qui par ce moyen se trouve, pour ainsi dire, comme morte, ne sert plus qu'à soutenir les doigts qui lui sont attachés, et à les conduire aux endroits du clavier où ils ne peuvent atteindre par le seul mouvement qui leur est propre."

Et plus loin:

"Le plus grand mouvement ne doit avoir lieu que lorsqu'un moindre ne suffit pas: et même dès qu'un doigt peut atteindre à une touche sans mouvoir la main, mais seulement en l'étendant ou en l'ouvrant, il faut bien se garder de prodiguer le mouvement au delà du nécessaire. Il faut que les doigts tombent sur les touches et non pas qu'ils les frappent; il faut de plus qu'ils coulent, pour ainsi dire, de l'un à l'autre en se succédant: ce qui doit vous prévenir sur la douceur avec laquelle vous devez vous y prendre en commençant."

Et encore:

"Souvenez-vous de faire agir chaque doigt par son mouvement particulier; et observez que le doigt qui quitte une touche en soit toujours si proche qu'il paraisse la toucher."

"N'appesantissez jamais le toucher de vos doigts par l'effort de votre main; que ce soit au contraire votre main qui en soutenant vos doigts, rende leur toucher plus léger: cela est d'une grande conséquence."

Lorsqu'il écrivait ceci, en 1724, Rameau avait en vue la "Mécanique des doigts" en général, c'est-à-dire par extension naturelle, l'exécution de toutes les œuvres pour "Clavessin" Et malgré la discrétion de ces règles, la modestie de leurs exigences, il semble bien que jusqu'à Ph. Emm. Bach et même jusqu'à Mozart elles aient pu suffire à la formation et au perfectionnement du jeu des meilleurs clavecinistes.

Il faut l'avènement du piano, muni d'un clavier plus résistant que ne l'était celui du clavecin, susceptible de prolonger la sonorité, riche d'une infinie variété de timbres due à des attaques différentes et à l'emploi des pédales, il faut que Beethoven, Weber, Chopin, Schumann et Liszt lui donnent à traduire toutes les émotions, l'enoblissent de tous les enthousiasmes, le parent de tous les pittoresques, exigent de lui l'interprétation de tous les sentiments humains, pour que la technique pianistique fasse éclater le cadre où la maintenaient, sinon la production musicale, du moins les traditions d'école, les ressources sonores limitées du XVIII<sup>m</sup>e Siècle, pour que le jeu ne soit plus exclusivement soumis à des considérations de clarté, d'égalité et d'élégance, pour que toutes les libertés, toutes les audaces, toutes les manières de produire la sonorité deviennent licites, avec cette seule réserve qu'elles aient à exprimer fidèlement la pensée des compositeurs.

Or, ces acquisitions, cet enrichissement inestimables ne sont point allés sans que pendant un temps trop long, tout à l'enivrement de l'espace ouvert, les Maîtres les mieux intentionnés, les élèves les mieux doués n'aient cru pouvoir dédaigner, au profit de la couleur orchestrale, de l'extériorisation des sentiments, du développement hâtif d'une virtuosité souvent incertaine, les qualités regardées autrefois comme les ornements essentiels du talent et ne soient arrivés à ne plus considérer que comme accessoires et secondaires les règles qui étaient le fondement même du jeu du clavier.

Ce sera l'un des plus réels progrès de la technique actuelle, que d'avoir senti qu'il y avait là plus qu'une négligence, une erreur véritable.

Et il nous suffirait d'analyser ce pourquoi l'interprétation des meilleurs pianistes de ce temps, a plus de saveur, leur jeu plus de naturel, leur palette sonore plus de couleurs et plus fines que ceux de leurs émules, pour trouver à la base de leur technique, augmentées de tous les perfectionnements dus à leur ingéniosité, les simples, nettes et modestes règles de Jean Philippe Rameau.

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 2

(Op. 25)

**Presto** (♩ = 112)

1 min. 25

*p*  
*molto legato*

(una corda) *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \* *ped.* \*

Les éditions originales indiquent la *Ped. forte* au début de chaque mesure et se prolongeant jusqu'à la fin de la mesure, sauf dans les cas de changements d'harmonies.

Nous avons cru pouvoir alléger cette écriture en tenant compte de la sonorité des instruments modernes.

Au cas où l'on disposerait d'une virtuosité du pied suffisante, nous recommandons les changements suivants :

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

qui outre qu'ils donneront à la trame harmonique le caractère impalpable qui convient exactement à l'interprétation de cette étude, constitueront une excellente étude rythmique.

(\*) Travailler également les doigtés suivants :

4 5 4 3 5 3 4  
3 4 3 2 4 3 3

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with numerous fingerings (e.g., 2 3 2 1 3 1 2 3 2 1 4 2, 1 4 2 1 1 1, 2 3 1 3 5 2 1 4 2) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a *Ped.* marking and an asterisk.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate fingerings (e.g., 3 4 3 2 3 1 3 5 3 5 1 2, 3 4 3 2 3 1 3 5 3 5 1 2, 3 4 3 1 2 3, 1 3 2 1 2 3) and includes a second ending marked with a (2). The left hand accompaniment includes a *dim.* marking. The system ends with a *Ped.* marking and an asterisk.

Third system of musical notation. The right hand features dense melodic patterns with fingerings (e.g., 1 3 2 1 2 3 1 3 2 3 1 3, 2 3 1 2 4 3 1, 4 3 1, 4 3 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12). The left hand accompaniment includes a *dim.* marking. The system concludes with a *Ped.* marking and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a flowing melodic line. The left hand accompaniment features chords and single notes. The system ends with a *Ped.* marking and an asterisk.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes chords and single notes. The system concludes with a *Ped.* marking and an asterisk.

Sixth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. The left hand accompaniment includes chords and single notes. The system ends with a *Ped.* marking and an asterisk.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand plays a bass line with quarter notes. The system is divided into three measures. Below the first measure is the word "Ped." and below the second and third measures is an asterisk "\*".

Second system of musical notation. Similar to the first system. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. The system is divided into three measures. Below the first measure is "Ped." and below the second and third measures is "\*". The word "poco a poco" is written above the second measure, and "cresc." is written above the third measure.

Third system of musical notation. The right hand features more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the bass line. The system is divided into three measures. Below the first measure is "Ped." and below the second and third measures is "\*". The word "cresc." is written above the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand has intricate fingerings and rhythmic patterns. The left hand continues the bass line. The system is divided into three measures. Below the first measure is "Ped." and below the second and third measures is "\*". The word "f" (forte) is written above the third measure.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with complex patterns. The left hand continues the bass line. The system is divided into three measures. Below the first measure is "Ped." and below the second and third measures is "\*". The word "p" (piano) is written above the second measure.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand continues the bass line. The system is divided into three measures. Below the first measure is "Ped." and below the second and third measures is "\*". The words "(mp)" (mezzo-piano), "smorzando" (diminuendo), and "(pp)" (pianissimo) are written above the first, second, and third measures respectively.



## ÉTUDE N°3

(Op. 25)

*Progrès à attendre:* Netteté et indépendance des mouvements opposés des doigts, souplesse du poignet; équilibre sonore du pouce et du 5<sup>me</sup> doigt.

Il est indispensable, dès le début du travail, d'établir clairement la prononciation parfaite des deux éléments rythmiques dont l'apposition persistante donne à cette étude un mouvement si allègre, tant de vivacité et de caractère.

C'est-à-dire, d'une part:

Et, d'autre part:

Lorsqu'on sera tout à fait maître des inflexions particulières à chacun de ces dessins et que l'on ne craindra plus, en les unissant, de leur faire perdre leur timbre individuel, on pourra supposer l'écriture des 48 premières mesures de cette œuvre sous cette forme plus alerte et légère.

A partir de la 49<sup>me</sup> mesure la seconde note intermédiaire n'est plus liée à la seconde croche de chaque groupe, comme précédemment. Il faudra s'attacher à l'exécution parfaitement correcte de cette nouvelle forme rythmique.

On travaillera d'abord le dessin du pouce et du 5<sup>me</sup> doigt de la main droite, de la manière suivante:

en laissant tomber la main de haut et souplement sur chacun des groupes et en utilisant l'élan du poignet, tantôt pour l'appesantissement du pouce sur la première note, tantôt au contraire pour aider au renforcement de l'accent du 5<sup>me</sup> doigt sur la dernière.

Ensuite, le dessin en doubles croches de la main droite, en employant la variante suivante, applicable à toute l'étude:

Laisser également tomber la main d'un peu haut, mais très légèrement, sans attaquer la première note plus fort que les suivantes. Préparer pour ainsi dire le mouvement de battement des doigts avant de les poser sur le clavier. Laisser les doigts en contact avec les touches pendant la durée du trille.

Réunir ensuite, toujours à la main droite seule, les deux formules en les travaillant ainsi:

$\begin{matrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 3 & 2 & 3 & 2 \end{matrix}$

Puis:

(Les accents du pouce et du 5<sup>me</sup> doigt très nets, le trille toujours léger.)

et:

On travaillera la main gauche de la manière suivante:

A partir de la mesure 29 cette variante sera ainsi modifiée jusqu'à la mesure 41.

Exercices complémentaires pour l'indépendance des doigts dans toutes les positions:

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

continuer chromatiquement dans tous les tons

B.  $\begin{matrix} 4 & 3 & 4 & 3 \\ 3 & 2 & 3 & 2 \end{matrix}$

continuer chromatiquement

Nous conseillons pour toute l'étude, le travail de la variante suivante en réunissant les deux mains.

Après les avoir travaillés tous quatre avec soin, faire choix pour l'avant dernière mesure en triples croches, de celui des doigtés ci-après qui en permettra l'exécution la plus égale et la plus légère.

Deux variantes plus faciles de cette mesure (à n'employer qu'après avoir travaillé les doigtés ci-dessus).

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 3

(Op. 25)

Allegro (♩ = 120)

1 min. 50

*p*  
*leggiero*

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a tempo marking of 'Allegro (♩ = 120)' and a performance time of '1 min. 50'. The initial dynamics are 'p' (piano) and 'leggiero' (light). The score is filled with intricate patterns, including frequent triplets and sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks, such as asterisks and 'Ped.' (pedal), are used to guide the performer. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

The musical score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *Riten.* (ritardando) and *a Tempo*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score concludes with a *simile* instruction and a repeat sign.

Riten.

in Tempo

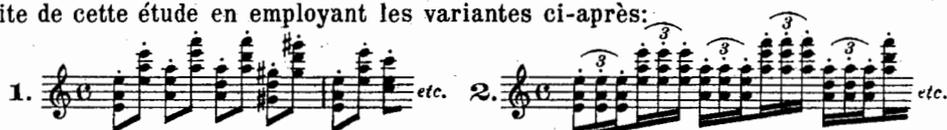
The sheet music consists of six systems of staves. The first system begins with a *dim.* dynamic and includes a *Ped.* marking. The second system features *fz* dynamics. The third system includes a *p* dynamic. The fourth system contains a *tr.* (trill) marking. The fifth system returns to *dim.* dynamics. The sixth system concludes with a *pp* dynamic and a *Ped.* marking. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

(\*) exécution:

A small musical notation example showing a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a trill symbol.



Pour terminer l'étude du staccato, nous conseillons de jouer plusieurs fois en son entier la partie de main droite de cette étude en employant les variantes ci-après:



Accentuer successivement ainsi la variante N° 2:



Afin de ménager la transition entre le jeu strictement détaché et le mélange de notes tenues et de notes détachées à la même main qui fera l'objet de la suite du travail analytique de cette étude, on appliquera aux exercices C et D les modifications rythmiques suivantes:



Veiller à l'articulation très précise des doubles croches qui doivent être jouées uniquement des doigts; les croches seront détachées aussi exactement que dans les exercices précédents.

Travailler ensuite pour la solidité d'attaque du 5<sup>me</sup> doigt et pour la netteté d'articulation du staccato des doigts.



Puis, en variant les positions d'accord et afin d'assurer la fixité de la tenue du 5<sup>me</sup> doigt:



Ensuite en employant pour les tenues la substitution des doigts supérieurs:



Et enfin pour lier et pour égaliser les attaques successives des 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> doigts:



Bien que ces deux doigts seuls (4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup>) aient à jouer dans cette étude un rôle expressif et mélodique, on étendra utilement ces exercices aux autres doigts de la main droite.



De même que l'on a travaillé précédemment staccato toute la partie de main droite, on terminera cette étude de superposition du jeu lié et du jeu détaché à la même main par les trois variantes suivantes:



Dans toute cette partie du travail relative au mélange de notes tenues et de staccato des doigts, on s'efforcera malgré la différence de technique, d'apparenter étroitement la sonorité des notes détachées à celle des accords des huit premières mesures. On obtiendra cet effet en attaquant les touches avec rapidité et décision même en jouant piano et en relevant vivement les doigts qui préparent instantanément la position de l'accord suivant, le poids de la main et du poignet reposant entièrement sur le doigt jouant la note tenue.

Quelques mesures de cette étude sont soumises à une sorte de "staccato loué" pour le travail duquel il nous paraît superflu d'indiquer des formules spéciales d'exercices.

Il suffira d'appliquer à leur exécution les principes suivants: au lieu de conserver la main et les doigts fermes pendant et après l'attaque, comme pour le staccato, il faut au contraire les détendre un peu au moment précis où l'on enfonce les touches et substituer au rebondissement rapide des doigts ou du poignet un léger appesantissement de l'avant-bras, gradué suivant la nuance. Travailler ainsi toute la partie de main droite <sup>(1)</sup>

Les différences de toucher relatives à l'exécution de la main droite ayant été ainsi analysées, on passera à l'étude de la main gauche, d'un mécanisme moins compliqué, sinon plus facile.

On travaillera d'abord les exercices suivants, dans tous les tons, en attaquant chaque croche d'aussi haut que possible:



A l'exécution, la note de basse sera toujours un peu plus marquée que l'accord qui la suit, tant pour assurer la carrure rythmique du morceau qui pourrait être altérée par une accentuation trop sensible des temps faibles sur lesquels s'appuie la ligne mélodique de la main droite, que pour conserver aux enchaînements harmoniques toute la clarté désirable.

On fera donc bien de renforcer l'action du doigt jouant cette note par un redoublement rythmique et de perfectionner la souplesse, l'indépendance et la sûreté des mouvements du poignet en octaviant tous les accords.



Travailler également, en attaquant toujours de très haut, alternativement *f* et *p*.



Etudier ensuite la partie de main gauche telle qu'elle est écrite, par fragments de plus en plus longs et en accélérant peu à peu le mouvement jusqu'au presto, de manière à s'aguerrir progressivement contre la fatigue qui pourrait résulter de la continuité des mouvements du poignet.

ALFRED CORTOT

<sup>(1)</sup> Ne pas confondre cette manière de jouer "quasi portando" avec le portamento analysé Etude. Op. 10, N° 2.

# ÉTUDE N° 4

(Op. 25)

M.S. Original =  $\text{♩} = 160$  Edit. Schlesinger =  $\text{♩} = 120$

*Agitato* ( $\text{♩} = 120$ )

1 min. 40

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

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'Red.' (Reduction) symbol is present below the system.

Second system of musical notation. Includes the word 'scen' above the treble staff. The notation continues with complex chordal textures and arpeggios.

Third system of musical notation. Includes the dynamic marking 'pp Poco riten.' (pianissimo, slightly ritardando). The system concludes with four 'Red.' symbols.

Fourth system of musical notation. Includes dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano). The system concludes with six 'Red.' symbols.

Fifth system of musical notation. Includes the dynamic marking 'p' (piano). The system concludes with two 'Red.' symbols.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It continues the complex chordal and arpeggiated patterns.







Mesures 21 à 29 ou 111 à 114

*Texte de Chopin*  etc.

*Ecriture proposée*  etc.

La ponctuation de deux en deux obtenue grâce à l'enlèvement souple et léger de la main.  
La note supérieure appuyée plutôt que frappée.

Mesures 30 à 37

*Texte de Chopin*  etc.

*Ecriture proposée*  etc.

Il nous paraît conforme aux intentions de Chopin de jouer l'appoggiature en même temps que la note supérieure. Lorsque la main le permet, la substitution du 4<sup>me</sup> au 5<sup>me</sup> doigt dans les mouvements ascendants est indispensable, à la liaison de la phrase qui devient ici tendrement expressive; sinon on emploiera constamment le 5<sup>me</sup> doigt.

Une extrême flexibilité du poignet et des doigts permettra seule d'obtenir la sonorité pénétrante des deux parties, la partie supérieure conservant cependant une légère prédominance vocale.

Mesures 38 à 42

*Texte de Chopin*  etc.

*Ecriture proposée*  etc.

Assurer une égalité parfaite de sonorité entre toutes les croches, sans mettre en relief la partie supérieure. Legato absolu, les doigts doucement arrondis ne quittant pas le clavier.

Nous croyons superflu de dire que le caractère vif et léger du début et de la fin de cette étude ne doit nullement être affecté par ces modifications de toucher. Ce sont de simples colorations, d'une extrême délicatesse, et qui ne sauraient alourdir l'allure générale de ces pages que Chopin a pris soin d'indiquer "Scherzando".

Au contraire, l'atmosphère sonore pénétrante et chaude, la poésie et l'ardeur expressive de toute la partie intermédiaire en mi majeur ne vaut pas sans quelque liberté de diction en opposition complète avec la vivacité et la précision des lignes qui la précèdent et qui la suivent.

Nous renvoyons pour le travail préparatoire de la main gauche de ce passage, aux analyses des études Op. 10 N° VI (paragraphe relatif à l'exécution de la partie supérieure) et Op. 25 N° VII.

Il faudra s'efforcer de conserver au dessin d'accompagnement de la main droite dont les harmonies s'enlacent à la ligne mélodique comme un voile transparent, une sonorité tout à fait égale et fondue. Eviter l'articulation sèche des doigts, les laisser en contact permanent avec le clavier; faciliter le passage du pouce et les déplacements de la main par une constante souplesse du poignet.

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 5

(Op. 25)

Vivace (♩ = 184)  
*leggiero*  
*p scherzando*

2 min. 45

(\*) ses premières éditions françaises mentionnent ici: 

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingering numbers (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Second system of musical notation. Similar to the first, it shows intricate melodic and harmonic development. A dynamic marking of *p* is present. Below the staff, there are several instances of the word "Ped." followed by an asterisk, indicating pedal points.

Third system of musical notation. The tempo changes to "Più lento" (slower). The right hand has a more spacious melodic line with slurs and fingering. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *fz* (forzando) and *leggiere* (light). Below the staff, there are instances of "Ped." and "sostenuto il canto" (sustained the song).

Fourth system of musical notation. The melodic line continues with various slurs and fingering. The accompaniment remains consistent. Below the staff, there are several instances of "Ped." with asterisks.

Fifth system of musical notation. The final system on the page, showing the continuation of the melodic and harmonic themes. Below the staff, there are several instances of "Ped." with asterisks.



*pp* *leggierissimo*

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

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

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

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

**Tempo I<sup>o</sup>**

(Poco riten.)

Red. \*

Red. \*

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score features several ornaments, marked with a star symbol (\*). Dynamics include piano (p), forte (f), crescendo (cresc.), and fortissimo (fff). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

## ÉTUDE N° 6

(Op. 25)

La conformation particulière de chaque main et les commodités qui leur sont inhérentes ne permettent pas d'établir pour les gammes et traits en doubles notes un doigté type pouvant convenir à tous les exécutants.

De plus, suivant que le passage à interpréter est lié ou détaché, lent ou vif, *f* ou *p*, ces modifications de toucher, de mouvement ou de nuances peuvent déterminer sur une succession de notes identique et chez le même pianiste l'emploi alternatif de doigtés différents.

Afin de faciliter la recherche du doigté qui conviendra le mieux aux aptitudes physiques naturelles, nous avons dressé pour les fragments les plus caractéristiques de cette étude un tableau des diverses combinaisons qui peuvent également en assurer l'exécution rapide, aérienne, glissante, presque impalpable.

Pour les mesures: 1-2-3 et passages analogues (mesures: 7-19-23-35-49 et 53).

Mesures 11 et 12 (mesures 13-47 et 48).

A. 4 3 4 3 : 4 3 5 4 : 3 4 3 4 : 3 5 4 3 : 3 4 3 4 : 5 4 5 4 : 3 5 4 5 : 4 3 4 3  
 2 1 2 1 : 2 1 3 2 : 1 2 1 2 : 1 3 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1

B. 4 3 2 5 : 4 3 5 4 : 3 2 5 4 : 3 5 4 3 : 4 3 4 3 : 5 3 5 4 : 3 5 3 5 : 4 3 4 3  
 2 1 1 3 : 2 1 3 2 : 1 1 3 2 : 1 3 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1

C. 5 4 3 5 : 4 3 5 4 : 3 4 3 4 : 3 5 4 3 : 3 4 3 4 : 5 4 5 4 : 3 4 3 5 : 4 3 4 3  
 3 2 1 3 : 2 1 3 2 : 1 2 1 2 : 1 3 2 1 : 2 1 2 1 : 3 2 3 2 : 1 2 1 1 : 2 1 2 1

D. 4 3 5 4 : 3 2 5 4 : 3 5 4 3 : 2 5 4 3 : 5 4 5 4 : 5 4 5 4 : 3 5 4 5 : 4 3 4 3  
 2 1 3 2 : 1 3 2 1 : 1 3 2 1 : 1 3 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1 : 2 1 2 1

Mesures 15 et 16.

A. 4 5 4 3 : 4 5 4 3 : 4 5 4 3 : *simile*  
 2 3 2 1 : 2 3 2 1 : 2 3 2 1

B. 3 4 3 4 : 3 4 3 4 : 3 4 3 4 : "  
 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2

C. 3 5 3 4 : 3 4 3 4 : 3 5 3 4 : 3 4 3 4 : 3 5 3 4 : 3 4 3 4 : 3 5 3 4 : 3 5 3 4  
 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2

D. 3 5 3 5 : 3 5 3 5 : 3 5 3 5 : *simile*  
 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2

2<sup>me</sup> moitié de la mesure 17, 1<sup>re</sup> moitié de la mesure 18 et toutes les gammes chromatiques descendantes en tierces mineures.

A. 4 3 4 3 : 2 4 3 4 : 3 2 4 3 : 4  
 2 1 2 1 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2

B. 4 3 4 3 : 4 3 5 4 : 3 4 3 5 : 4  
 2 1 2 1 : 1 2 1 2 : 1 1 2 1 : 2

C. 5 3 4 3 : 4 3 5 4 : 3 4 3 5 : 5  
 2 1 2 2 : 1 2 1 2 : 2 1 2 1 : 2

D. 4 3 4 3 : 5 4 3 4 : 3 4 3 5 : 4  
 2 1 2 1 : 3 2 1 2 : 1 1 2 1 : 2

E. 4 3 5 4 : 3 4 3 5 : 4 3 4 5 : 4  
 2 1 3 2 : 1 2 1 3 : 2 1 2 1 : 2

F. 5 3 5 3 : 5 4 5 4 : 3 5 3 5 : 4  
 2 1 2 2 : 1 2 1 2 : 2 1 2 1 : 2

G. 4 3 5 4 : 5 4 5 4 : 3 4 3 5 : 4  
 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1 2 1 2 : 1

H. 4 3 5 4 : 5 4 3 5 : 4 5 4 5 : 4  
 2 1 2 1 : 3 2 1 2 : 1 3 2 1 : 2

Les modèles ci-dessus pourront servir de base pour l'étude du doigté des autres passages au cas où celui du texte ne conviendrait pas. Nous recommandons de ne pas faire un choix hâtif parmi les exemples que nous proposons, la sécurité d'exécution d'un doigté étant souvent en raison inverse de sa commodité apparente.

Nous ne saurions donc trop insister sur l'utilité d'un travail approfondi de ces différents doigtés, non seulement au point de vue strict de la préparation de cette étude, mais encore pour le développement de la technique en général.

Nous conseillons, du reste, comme une étude complémentaire indispensable d'étendre ces recherches de doigté à toutes les gammes diatoniques, en tierces mineures et majeures, aux gammes chromatiques en tierces majeures ainsi qu'aux trilles en tierces majeures et mineures sur tous les degrés de la gamme.

De même que pour les passages que nous venons d'examiner, on notera les diverses combinaisons de doigté qui naîtront de ce travail et avant de les adopter, on les jouera dans tous les mouvements, on les soumettra à toutes les nuances, on les étudiera alternativement legato, non legato et staccato.

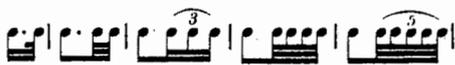
Le choix du doigté étant fait, il restera à en perfectionner l'exécution conformément aux exigences de l'interprétation et à relier entre eux les différents fragments de l'étude.

L'impression de legato des passages en doubles notes dépend généralement davantage de l'égalité sonore de l'une des parties que de la liaison matérielle rigoureuse des deux parties.

Le doigté que nous indiquons dans le texte permet cependant la liaison réelle de tous les enchaînements, mais il sera préférable d'accuser légèrement la prédominance sonore de la partie supérieure.

En allégeant la partie inférieure, on augmentera d'autant la netteté de contour de la ligne mélodique, tout en facilitant la liaison du fait que les doigts inférieurs resteront moins longtemps sur les touches.



Et ensuite les rythmes: 

Travailler également en jouant la partie supérieure liée et la partie inférieure détachée et inversement.

Pour l'exécution rapide et légère des tierces, les doigts devront être complètement libérés du poids de la main et ne devront pas lui servir de points d'appui pour ses déplacements sur le clavier.

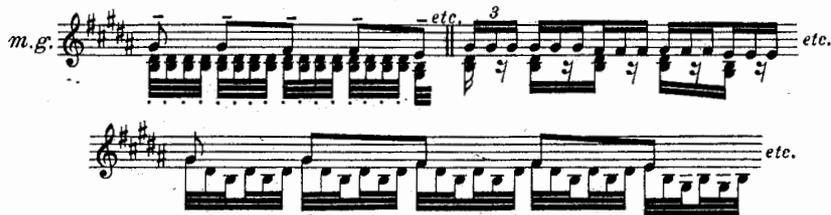
C'est au poignet et à l'avant-bras qu'il appartiendra de maintenir la main un peu élevée au dessus des touches et de la conduire avec décision et netteté. Les doigts tombant naturellement sur les touches et leurs mouvements d'articulation étant réduits au minimum acquièrent la mobilité et l'indépendance nécessaires.

Pour augmenter la sonorité, abaisser légèrement la main, de manière à augmenter le poids des doigts.

Cette étude qui musicalement n'est pas des plus rares dans l'œuvre de Chopin revêt, lorsque la virtuosité lui confère l'aisance et la délicatesse nécessaires, un caractère ailé, vif et charmant. Là encore suivant une formule renouvelée des Clavecinistes et fréquemment employée par Chopin, c'est la perfection du jeu qui crée l'agrément musical et l'atmosphère poétique.

Le dessin et le rythme de la main gauche seront discrètement mis en valeur.

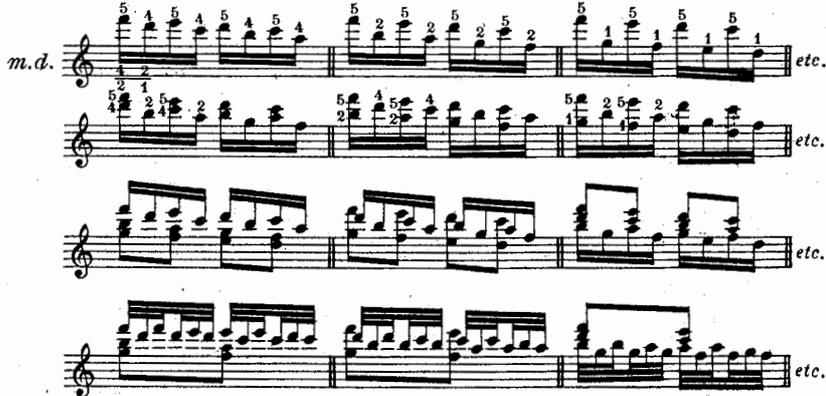
L'accentuation délicate du pouce et du second doigt qui crée la courbe mélodique des 5<sup>me</sup> et 6<sup>me</sup> mesures et des mesures analogues sera travaillée ainsi:



A l'exécution la ponctuation de ces deux mesures et des mesures analogues sera:



Les mesures 27-28-29-30-31-32-33 et 34 échappent quelque peu à la technique générale de l'étude. On les travaillera d'abord ainsi:



Même travail pour la main gauche

ALFRED CORTOT



The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Performance markings include *f* (forte), *p* (piano), and *dim.* (diminuendo). There are also asterisks (\*) and the word 'Ped.' (pedal) scattered throughout the score. The first system starts with a measure marked '(4)'. The second system has a measure with a '3' above it. The third system has a measure with a '3' above it and a 'dim.' marking. The fourth system has a measure with a '3' above it. The fifth system has a measure with a '3' above it and a 'f' marking. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

(\*) Meme accentuation que precedemment  
 EDITION NATIONALE

First system of musical notation. The upper staff contains a complex melodic line with numerous fingerings (1-5) and slurs. The lower staff features a bass line with chords and fingerings, including a double bar line with a star symbol.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a dynamic marking of *p leggieriss.* and contains a melodic line with fingerings. The lower staff has a bass line with chords and fingerings, including a double bar line with a star symbol.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with fingerings. The lower staff includes a dynamic marking of *f* and a double bar line with a star symbol.

Fourth system of musical notation. This system consists of two staves, both containing complex chordal textures with many notes and fingerings.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with melodic lines and fingerings. The lower staff includes a dynamic marking of *p* and a double bar line with a star symbol.

(\*) nous conseillons sur cette descente chromatique un léger vibrato de la pédale forte.







Travailler ensuite, par fragments assez longs, toute la partie de main gauche en s'efforçant à une déclamation aussi pathétique et naturelle que si des mots brûlants étaient attachés à chaque note. Exception sera pourtant faite, en ce qui concerne les mesures 28 à 36 où la main gauche effleure doucement le clavier, laissant la main droite seule évoquer les douceurs mélancoliques du passé.

Relativement à la main droite, la nécessité d'isoler la partie supérieure des harmonies qui l'accompagnent déterminera un travail préparatoire un peu analogue à celui que nous avons conseillé pour l'étude Op.10 N° 3.

Etudier d'abord la ligne mélodique supérieure seule en veillant à sa ponctuation très expressive.

Puis joindre l'accompagnement en travaillant ainsi:

et:

Réunir ensuite les deux mains, en veillant à l'équilibre des timbres dont nous avons parlé au début de cette analyse et dont le schéma sommaire pourrait s'établir ainsi:

Ligne mélodique supérieure: *mp* pénétrant  
 Accompagnement: *pp* mais soutenu  
 Ligne mélodique inférieure: *mf* éloquent

Laisser les doigts de la main droite qui jouent la partie d'accompagnement en contact constant avec les touches, de manière à supprimer toute attaque intempestive.

On bénéficiera ainsi sur les claviers à double échappement de la faculté d'émettre une sonorité extrêmement douce en ne laissant pas revenir les touches à leur point de départ.

Les rares indications de pédale de Chopin, sont naturellement insuffisantes pour une interprétation expressive de cette étude. Nous conseillons son emploi presque constant, mais à la condition de la changer si fréquemment, quoique d'une manière à peu près imperceptible, qu'il ne puisse s'établir nulle stagnation de sonorité dans le registre grave du piano, et que cet usage presque permanent soit déterminé autant par le respect des rapports harmoniques que par le souci de relier entre elles toutes les notes de la mélodie.

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 7

(Op. 25)

M.S. Original = ♩ = 60 Edit. Schlesinger = ♩ = 66

**Lento** (♩ = 66)

3 min. 50

*pp* (quasi recitativo)

*pp* *Rec. (molto cantabile)*

*Rec.* \* *Rec.* \* *Rec.* \*

*Rec.* \* *Rec.* \* *Rec.* \*

*pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

*ten.* *ten.* *Rec.* \*

*dim.*

(\*) *exécution:*





## ÉTUDE N° 8

(Op. 25)

Par suite de l'écart imposé aux doigts par les intervalles de sixtes, ce seraient plutôt des exigences matérielles que des considérations d'interprétation qui présideraient au choix d'un doigté pour la main droite de cette étude, si n'intervenait, parfaitement adaptée à l'atmosphère délicate du morceau, la possibilité d'employer le glissement d'un même doigt d'une touche à l'autre, soit à la partie supérieure, soit à la partie inférieure des sixtes, soit encore aux deux parties simultanément.

Il n'y a là cependant qu'une appropriation de moyens spéciaux à une œuvre d'un caractère déterminé dont on ne saurait généraliser l'emploi et dont il faudrait se garder d'étendre les principes au jeu des sixtes en général.

Nous conseillons donc, de même que pour l'étude en tierces et parallèlement au travail particulier que nous indiquons plus loin, une étude approfondie des gammes diatoniques et chromatiques et des arpèges en sixtes majeures et mineures, dans tous les tons, dans tous les mouvements, staccato et legato, *p* et *f*, afin d'accorder les doigtés qui conviennent à chaque exécutant avec ces divers modes d'exécution.

En ce qui concerne cette étude proprement dite, nous donnons ci-dessous quelques exemples de doigtés pour la main droite, relatifs à certaines mesures pour lesquelles l'emploi du doigté du texte présenterait de trop grandes difficultés.

Mesure 1



<b>Texte:</b>	4 5 4	5 4 5	3 4-4	5-5 3	
	1 2 1	2 1 2	1-1-1	2 1-1	
<b>A.</b>	»	»	3 5 4	5 4 3	
			1-1-1	2 1-1	
<b>B.</b>	»	»	3 4 5	4 5 3	
			1-1-1	2 1-1	
<b>C.</b>	»	»	3 5 4	5 4 3	
			1 2 1	2 1-1	
<b>D.</b>	»	»	3 4 5	4 5 2	
			1-1-1	1 2 1	
<b>E.</b>	»	»	4 5-5	4 5 3	
			1 2-2	1 2 1	
<b>F.</b>	»	»	2 3 4	5 4 3	
			1-1-1	2 1-1	

Mesure 3



<b>Texte:</b>	4 5 4	5 4 5	4 5 4	5 4 3	
	1 2 1	2 1 2	1 2 1	2 1-1	
<b>A.</b>	»	»	5 3 4	»	
			2 1-1	»	
<b>B.</b>	4 5 3	4 3 5	3 5 4	»	
	1 2 1	1-1-1	1-1-1	»	
<b>C.</b>	»	»	4 3 4	5 4 3	
			1-1-1	1-1-1	
<b>D.</b>	4 5 4	5 4 5	5-5 4	»	
	1 2 1	1-1-1	1 2 1	»	

Mesure 7



<b>Texte:</b>	3 4 5	4 5 4	5 3 4	5 4 5	
	1-1 2	1 2 1	1-1-1	2 1 2	
<b>A.</b>	»	»	4 5 3	5 3 4	
			1 2 1	2 1-1	
<b>B.</b>	5-5-5	4 5 4	5 3 4	5 4 5	
	2 1 2	1 2 1	1-1-1	2 1-1	
<b>C.</b>	4 5 4	3 4 3	4 3 4	5 3 4	
	1-1-1	1-1-1	1-1-1	2 1-1	
<b>D.</b>	3 4 5	»	»	5 3 4	
	1-1-1			1-1-1	
<b>E.</b>	5 4 5	4 5 4	5 3 4	5 4 5	
	2 1 2	1 2 1	2 1-1	2 1 2	

Mesure 9



<b>Texte:</b>	3 5 4	5 4 5	4 5 4	3 4 5	
	1 2 1	2 1 2	1 2 1	1-1 2	
<b>A.</b>	»	»	4 5-5	4 3 5	
			1-1 2	1-1 2	
<b>B.</b>	»	»	5 3 5	4 5 4	
			2 1 2	1 2 1	

Mesure 13 (2<sup>me</sup> moitié)

<b>Texte:</b>	3 5-5	4 5 3	
	1 2-2	1 2 1	
<b>A.</b>	3 4-4	5-5 3	
	1-1-1	2 1-1	
<b>B.</b>	3 4 5	4 5 3	
	1-1-1	2 1-1	
<b>C.</b>	4 5 4	5 4 3	
	1 2 1	2 1-1	
<b>D.</b>	4 5 4	»	
	1-1-1	»	
<b>E.</b>	4 5 4	5-5 4	
	1 2 1	1 2 1	

Mesure 15 (2<sup>me</sup> moitié)

<b>Texte:</b>	3 5 4	5-5 3	
	1-1 2	1 2 1	
<b>A.</b>	3 5 4	»	
	1-1-1	»	
<b>B.</b>	3 4 5	»	
	1-1 2	»	
<b>C.</b>	3 4 3	»	
	1-1-1	»	
<b>D.</b>	»	5-5 3	
	»	2 1-1	
<b>E.</b>	4 5 4	5 4 3	
	1 2 1	2 1-1	
<b>F.</b>	»	5-5 4	
	»	1 2 1	
<b>G.</b>	4 5 4	»	
	1-1-1	»	



Glissement aux deux parties:

Par demi-tons:



Par tons:



Employer successivement les combinaisons de doigtés suivantes:  $\begin{matrix} 4-4 & | & 5-5 & | & 5-5 & | & 3-3 \\ 1-1 & | & 1-1 & | & 2-2 & | & 1-1 \end{matrix}$  et pour l'exercice par demi-tons seulement:  $\begin{matrix} 4-4 \\ 2-2 \end{matrix}$ .

3<sup>o</sup>. Réunir les deux parties de la main droite, travailler par fragments de 3 ou 4 mesures avec les variantes suivantes:



Puis avec les rythmes indiqués pour l'étude en tierces.

Le caractère disjoint presque continu des doubles notes de la main gauche nécessitera un travail préparatoire spécial, surtout en ce qui concerne le rôle particulier du pouce.

Travailler d'abord, dans tous les tons les formules d'arpèges ci-après en se servant exclusivement du pouce:



Ensuite avec des tenues:



Lorsqu'on aura acquis ainsi la légèreté et l'indépendance des mouvements du pouce, on étudiera la partie inférieure des sixtes de la main gauche en observant rigoureusement le doigté.



La parfaite exécution de la main gauche devant être assurée ultérieurement par la liaison et la légère prédominance sonore de cette partie inférieure, on n'en abandonnera l'étude pour réunir les deux parties, que lorsqu'on se sera rendu complètement maître des difficultés qu'elle présente sous cette forme rudimentaire.

Ensuite l'exercice préparatoire suivant:



Puis appliquer à toute la partie en arpèges de la main gauche les variantes ci-après:



Les mesures 13-14-15-16-17-18-26-32-33 et 34 seront d'abord travaillées ainsi:



Travailler également l'ensemble de la partie de main gauche telle qu'elle est écrite avec les rythmes: 

Réunir ensuite les deux mains, que l'on étudiera par fragments courts en employant à chaque main une variante différente, choisie parmi celles que nous indiquons plus haut.

Ce mode de travail donnera les meilleurs résultats techniques, au point de vue de la simultanéité d'attaque des doigts de chaque main, condition essentielle de la bonne exécution de cette étude.

Il nous reste à signaler le rôle capital du poignet dans le jeu des sixtes liées. Ce n'est que grâce à son entière souplesse, à la détente parfaite de tous ses muscles et au léger mouvement de va et vient, de "tiroir," qu'il imprime à la main qu'est permise la liaison matérielle des enchainements des touches noires aux touches blanches et inversement. De plus cette même souplesse du poignet rendra possible la liaison "fictive" dont nous avons parlé au sujet de l'étude en tierces en laissant aux doigts le maximum d'indépendance sonore.

Nous ne saurions donc trop insister sur la nécessité d'éviter toute raideur et toute contraction dans la tenue du poignet et de l'avant-bras tant pour le travail que pour l'exécution de cette étude.

Nous recommandons l'emploi simultané des deux pédales, parfaitement adapté au caractère chuchotant du morceau.

Transposer cette étude en ré majeur.

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 8

(Op. 25)

Vivace (♩ = 69)  
*legato*

1 min. 10

*mezza voce*

(\*) Nous conseillons pour les six mesures qui suivent un emploi de pédale analogue à celui de cette mesure.



## ÉTUDE N° 9

(Op. 25)

Une interprétation fine, désinvolte, spirituelle; une qualité de sonorité qui reste précise et légère même dans le *ff*; une accentuation rythmique malicieuse soulignant le passage rapide du jeu lié des doigts au jeu détaché du poignet; telles nous paraissent être les conditions essentielles d'une exécution intelligente de cette étude.

On aura donc avantage à la considérer plutôt comme une étude de toucher appliquée au jeu d'octaves que comme une étude d'octaves proprement dite.

Les exercices préparatoires que nous conseillons ayant été établis suivant cette donnée, quelques uns d'entre eux sont en apparence éloignés de l'objet de cette étude. En réalité ils en serrent de très près les véritables difficultés techniques.

On assurera d'abord l'exécution des fragments liés en égalisant l'action des doigts de la main droite auxquels ils sont confiés.

A.  etc.

B.  etc.  
Laisser tomber légèrement la main sur chaque groupe, sans aucun accent.

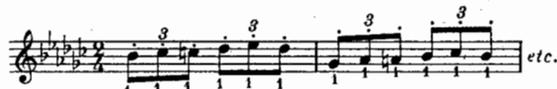
Reprendre le même travail, en ajoutant le pouce:

A<sup>(1)</sup>  etc. B<sup>(1)</sup>  etc.

Puis afin d'éviter la lourdeur du pouce:

C.  etc.

Ensuite, étudier séparément toute la partie de la main droite dévolue au pouce, d'abord *tacato*:

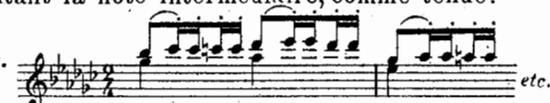
D.  etc.

Puis en liant la première croche de chaque triolet à la seconde:

E.  etc.

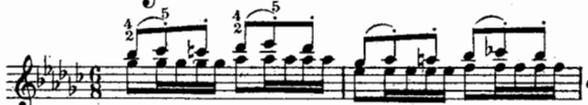
Eviter toute lourdeur du poignet dans les deux exercices qui précèdent. Maintenir légèrement arrondis les doigts qui ne jouent pas.

Même travail pour la partie supérieure, en ajoutant la note intermédiaire, comme tenue:

F.  etc. G.  etc.

Employer également les variantes suivantes:

H.  etc.

I.  etc. J.  etc.

Étudier ensuite le *staccato* en octaves:

 etc.

Puis le passage de la liaison au *staccato*.

Exercice préliminaire:

 etc.  
continuer chromatiquement

## Variantes de l'étude:



Lorsque l'étude des précédents exercices que l'on travaillera alternativement *f* et *p* aura permis d'établir avec certitude la différence de toucher entre le legato (rôle actif des doigts, rôle passif de la main) et du staccato (rôle actif du poignet passif des doigts), on complètera le travail de préparation de cette étude en répétant fréquemment et en son entier la partie de main droite telle qu'elle est écrite, en observant les nuances de texte et en accélérant le mouvement à chaque répétition jusqu'au vivace.

On acquerra ainsi l'endurance nécessaire pour donner au crescendo l'intensité désirable et pour assurer une parfaite égalité de la sonorité, qui nous le répétons, doit rester légère et ne subir aucun empâtement, même dans le *ff*.

Les accents supportés par les croches seront discrets et exactement en proportion avec la nuance générale; on évitera qu'ils occasionnent une lourdeur quelconque du pouce.

Nous conseillons pour la main gauche un travail analogue à celui dont nous avons parlé au sujet de l'étude Op. 25 N° 4. On pourra également utiliser les variantes suivantes:



On s'efforcera, à l'exécution, d'établir un équilibre constant entre la sonorité de la main droite et celle de la main gauche; cette dernière constituant toujours un accompagnement, même dans le *f*.

Un excellent exercice d'indépendance sonore pour les doigts de la main droite consiste à mettre légèrement en valeur tantôt la partie supérieure, tantôt la partie inférieure du dessin en octaves. L'utilisation discrète de cette diversité de timbres peut à son tour devenir un élément de l'interprétation.

Au point de vue du développement général de la technique nous recommandons, lorsque cette étude sera complètement sue, de la transformer au moyen des variantes suivantes en étude d'octaves détachées des deux mains sorte de "perpetuum mobile."



La main gauche deux octaves plus bas; travailler avec les nuances de l'étude.

On n'obtiendra l'exécution légère, rapide et sans fatigue de ce genre d'octaves qu'en réduisant au minimum les mouvements nécessités par chaque attaque.

Par conséquent, éviter de tenir la main trop éloignée du clavier; éviter également, même pendant le travail lent de ces variantes, de rejeter exagérément la main en arrière en la renversant vers le poignet après chaque octave; l'extrémité des doigts qui jouent ces octaves doivent au contraire rester en contact presque constant avec la surface des touches, sans modifier leur écart.

C'est par une sorte de vibration quasi imperceptible de la main, par une série de mouvements très courts et rigoureusement identiques, quelle que soit la nuance, que l'on assurera l'égalité et la perfection du jeu.

Le rebondissement vif et continu de la main, tendant constamment à revenir à son point de départ, sera facilité par la tenue un peu rigide des doigts contrastant avec l'extrême souplesse du poignet.

L'avant-bras un peu ferme, le haut du bras jusqu'à l'épaule aussi détendu que possible, ne prennent qu'une part passive à ce genre d'exécution et se bornent à soutenir la main au dessus du clavier; il suffira de contracter un peu plus fermement les doigts jouant les octaves en conservant naturellement au poignet toute sa souplesse pour augmenter la sonorité.

Nous conseillons comme exercice préliminaire du rebondissement les formules suivantes, jouées en attaquant de très près:

Pour les deux mains:



On transposera utilement cette étude en sol majeur.

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 9

(Op. 25)

Allegro vivace (♩ = 112)

1 min. 7

*p leggiero*

*Red. Red. \**

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

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

*p Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.*

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

*f marcato.*

*cresc.*

*appassionato.*  
*ff*

*a Tempo*

*f* *p* *leggieriss.*

*dim.*  
*leggierissimo*

*PP*

*Rit.*

*Ped.*

⊙ On peut prolonger la tenue du "ré" pendant les trois mesures suivantes



Puis les enchainements d'octaves:



Même travail aux deux mains séparées avec des combinaisons de trois, quatre et cinq notes jusqu'aux gammes chromatiques et diatoniques dans tous les tons.

Puis mêmes formules, mais en employant la répétition du pouce aux deux mains, afin de développer la mobilité de ce doigt.

Exemple sur cinq notes:



Faire toujours concorder les attaques du pouce avec l'abaissement du poignet. On renversera naturellement les doigtés en travaillant cet exercice à la main gauche. Travailler *pp*, *mf* et *f*.

L'augmentation de force sera obtenue non seulement par l'appesantissement du poignet et de l'avant-bras, mais aussi par la fermeté progressive des muscles des doigts jouant les octaves.

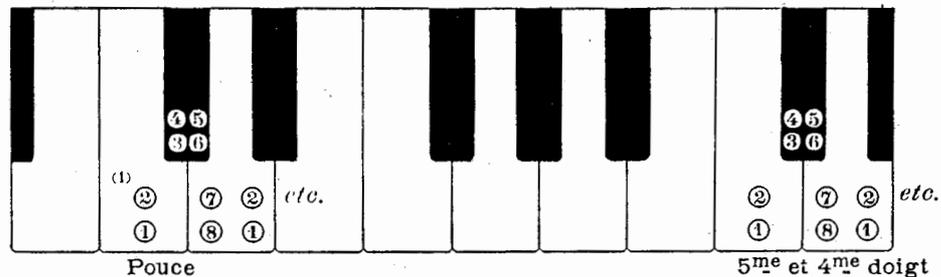
Lorsque, grâce à ces exercices, on aura acquis une flexibilité de l'articulation du poignet suffisante pour pouvoir jouer sans fatigue et sans lourdeur, une dizaine de fois de suite une gamme d'une étendue de deux octaves, dans un tempo assez rapide, on passera à l'étude des mouvements de la seconde catégorie.

Ce sont les mouvements de "tiroir" dont nous avons déjà mentionné l'utilité au sujet de l'Etude Op. 25, N° 8. Ce sont eux qui facilitent les déplacements de la main dans le passage des touches blanches aux touches noires et inversement et qui, dans ce dernier cas favorisent les glissements du pouce et assurent ainsi une liaison presque parfaite des deux parties.

Nous conseillons de les travailler d'abord en divisant le mouvement d'enfoncement vers le fond du clavier ou de retour à la position initiale par une série de légers déplacements des doigts sur les mêmes touches:



sera traduit sur le clavier par la position de doigts suivante:



Faire avancer ou reculer les doigts par un très léger mais très précis mouvement du poignet, la main restant souple. Travailler de la même manière les intervalles disjoints comportant des touches noires et des touches blanches jusqu'à la quarte augmentée inclusivement et en accélérant progressivement le mouvement. Reprendre ensuite les mêmes exercices mais en n'employant plus que deux déplacements sur les mêmes touches au lieu de quatre, puis en passant par un seul mouvement des touches blanches aux touches noires et inversement. A mesure que l'on diminuera le nombre des déplacements, on s'efforcera d'assouplir les détentes successives du poignet de manière à ne plus avoir à l'exécution qu'un seul geste parfaitement arrondi.

Les meilleures formules d'exercices à employer pour l'étude des mouvements de va-et-vient sont, indépendamment de la gamme chromatique, les trilles ou les battements irrégulièrement rythmés.



<sup>(1)</sup> Les chiffres indiquent les positions successives des doigts sur les touches  
EDITION NATIONALE S. 5065

Nous conseillons également comme corollaire des observations précédentes l'étude du doigté chromatique suivant, utilisant sur deux des degrés de la gamme chromatique le glissement des doigts aux deux parties de l'octave.



Même doigté renversé à la main gauche, le glissement s'effectuant sur les mêmes degrés.

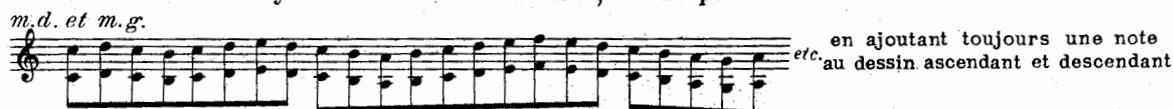
Nous laissons à l'interprète le soin de décider ou non l'application de ce doigté au texte de l'étude, dans le cas où celui que nous indiquons ne correspondrait pas à ses moyens physiques. Nous devons cependant faire remarquer que ce doigté excellent pour la liaison rapide des octaves convient plutôt comme tous les doigtés glissés, à la nuance *piano* qu'à la nuance *forte*.

On passera ensuite à l'étude du mouvement de déplacement latéral du poignet, celui qui guide la main sur le clavier, qui commande la plus ou moins grande vivacité du jeu et permet aux doigts de s'employer avec le maximum d'indépendance à la liaison des octaves et au phrasé expressif.

Pour s'assimiler d'une manière rapide, quoique un peu sommaire, le mécanisme particulier de ce mouvement nous conseillons de jouer, en se servant successivement de tous les doigts, des gammes en glissando, dans un tempo modéré puis de s'efforcer de conserver le même élan du poignet en employant des octaves liées sur une semblable étendue du clavier:



Travailler de même les gammes descendantes, puis s'attacher à combiner les mouvements ascendants et descendants au moyen des exercices suivants, à transposer dans tous les tons:



L'impulsion donnée par le poignet au moment où l'on passe du mouvement ascendant au mouvement descendant ou inversement, doit provenir d'un geste souple, mais parfaitement net et sans hésitation. L'étude des battements sur des degrés éloignés donnera à ce point de vue les meilleurs résultats.



Les doigts restent naturellement en contact avec le clavier pendant cet exercice. Ils doivent pour ainsi dire raser les touches, même lors des intervalles les plus éloignés.

Les mouvements d'assouplissement du poignet ayant été ainsi analysés, il restera à l'exécutant soucieux de la perfection de son jeu à résoudre les difficultés relatives au rôle des doigts, à leur mobilité et à leur indépendance.

La principale de ces difficultés consiste pour la partie supérieure des octaves de la main droite (inférieure de la main gauche) dans le chevauchement des 3<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> doigts qui assurent la liaison.

Nous conseillons de se reporter aux exercices indiqués pour l'Étude Op.10 N°2, que l'on étendra ici aux gammes diatoniques et aux arpèges dans tous les tons.



Eviter pendant ces exercices tout mouvement de la main, mais conserver une entière souplesse du poignet. Observer une liaison absolue.

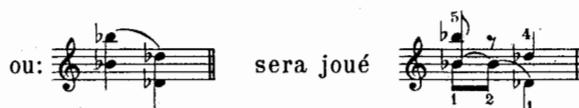
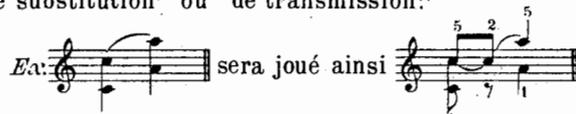
Passer ensuite à l'étude du pouce. Travailler d'abord avec une note tenue, sous forme de trille:





Le caractère véhément et orageux des 28 premières mesures et de la dernière page doit faire place dans l'intermezzo lent à une qualité expressive et presque confidentielle de sonorité et de sentiment. Le poignet ne jouera plus ici le rôle actif commandé par une exécution plus rapide, mais permettra aux doigts, par la souplesse de ses mouvements et par la sensibilité et la précision, avec lesquelles il leur transmettra le poids de l'avant-bras, de modeler exactement la ligne mélodique. Jouer de très près, les doigts supérieurs de la main droite trainant un peu sur les touches, le pouce glissant sur le clavier. Veiller attentivement à l'accentuation expressive des notes intermédiaires.

La liaison des octaves dans un mouvement lent et sur des touches éloignées déterminera l'emploi du doigté dit "de substitution" ou "de transmission?"



Nous conseillons donc l'étude sur tous les degrés de la gamme chromatique d'exercices analogues au suivant:



Le même en descendant:



Les doigtés seront naturellement renversés pour la main gauche.

L'emploi de la pédale dans toute cette étude est subordonné d'une manière trop étroite à la qualité de l'instrument dont on dispose et à la nature de l'interprétation pour que toute indication à cet endroit ne soit un peu arbitraire. En règle générale la pédale forte a moins besoin d'être changée dans le registre supérieur du piano que dans les notes graves.

En terminant nous recommandons de veiller avec la plus grande rigueur à la simultanéité d'attaque absolue des deux notes de chaque octave, la moindre négligence à cet endroit étant de nature à compromettre la perfection de l'exécution définitive.

ALFRED CORTOT

## ÉTUDE N° 10

(Op. 25)

Allegro con fuoco ( $\text{♩} = 72$ )

3 min. 45

*p poco a poco cresc.* *fz fz fz fz*  
*fz fz fz fz* *f >*  
*cresc.*

Nous avons fait choix pour cette étude du doigté qui peut le mieux assurer la liaison des octaves. Il se pourrait que l'emploi fréquent du 3<sup>me</sup> doigt le rende impraticable à quelques pianistes dont la main n'aurait pas atteint son complet développement d'extension. Dans ce cas, il faudrait pour établir un autre doigté, tenir autant compte des exigences du legato que des facilités particulières de chaque exécutant.

This page of musical notation is divided into five systems, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *fz* (forzando). There are also accents (>) and slurs. The piece concludes with a *cresc.* (crescendo) marking and a final *ff* dynamic. The bottom right of the page shows a double bar line and a final chord.

*Lento*

*p* *ben legato* *Red.* *Red.* \*

*ten.* *sempre p* *Red.* *Red.* \*

*cresc.* *Red.* \*

*cresc.*

*dim.*

*m.g.* *cresc.* *Red.* *Red.* \*

(\*) Mikuli indique ici mi# à la main gauche.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs, including a trill-like figure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the left hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more active role with moving lines. A *cresc.* (crescendo) marking is in the left hand, and a *dim.* (diminuendo) marking is in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand has a more active accompaniment. A *m.g.* (mezzo-gioco) marking is in the right hand. There are two *Ped.* (pedal) markings with asterisks.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with many accidentals. The left hand has a more active accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is in the left hand, and a *dim.* (diminuendo) marking is in the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with many accidentals. The left hand has a more active accompaniment. A *sotto voce* marking is in the left hand.

Sixth system of musical notation. The right hand has a melodic line with many accidentals. The left hand has a more active accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is in the right hand.



## ÉTUDE N° 11

(Op. 25)

Le choix de la formule technique qui sert de base à cette étude dénote chez son auteur le souci évident de mettre l'exécutant en présence d'une difficulté précise, nécessitant un travail déterminé et susceptible de développer à la fois, la force et l'agilité des doigts.

Mais le génie de Chopin élargit, en quelque sorte malgré lui, le champ limité d'une étude de mécanisme jusqu'aux horizons infinis de l'œuvre d'art; il transforme le trait de la main droite en un déferlement sonore irrésistible et tumultueux, farouchement contenu par le rythme implacable de la basse; il anime ces pages d'une vie orageuse et magnifique et là où il pouvait ne s'agir pour l'interprète que d'un problème technique, il impose en outre l'obligation de traduire un poème musical.

Par une sorte de choc en retour, c'est plutôt en s'efforçant à une interprétation vivante et saisissante de cette étude qu'à son exécution simplement parfaite, techniquement parlant, que l'on en dégagera la valeur pédagogique essentielle.

C'est en essayant de colorer le dessin en doubles croches tantôt avec éclat, comme dans le fracas d'une tempête, tantôt mystérieusement, bruit sourd et menaçant de l'eau qui gronde dans la nuit, que l'on obtiendra le maximum d'indépendance et d'intensité sonore des doigts.

C'est en s'appliquant à cerner d'un trait précis ces vagues de sons, que les doigts faibles et les doigts forts, continuellement opposés, s'égaliseront, se fondront en un legato riche de bénéfices techniques.

C'est enfin l'obligation d'extérioriser le caractère véhément et fougueux de ces pages, qui, amenant l'interprète à graduer son effort, à supprimer toute défaillance et toute faiblesse, à vaincre la fatigue, assurera à son exécution une bravoure et une autorité qu'un simple travail mécanique n'aurait peut être pas développé au même degré.

Les exercices préliminaires à cette étude seront donc établis, non seulement en vue des difficultés matérielles inhérentes à la forme du trait, mais aussi en prévision de ses fluctuations dynamiques.

Nous conseillons tout d'abord les exercices suivants pour équilibrer la force des doigts et les habituer aux extensions liées:



Travailler aussi lié que le permettra la conformation de la main, avec les rythmes:



Employer également les doigtés: 5241-5341-5231-4231. Accélérer progressivement le mouvement, en appliquant constamment à ces exercices et aux suivants les nuances  $\triangleright \triangleleft$  ou  $\triangleleft \triangleright$  et en modifiant le point de départ et d'aboutissement de ces nuances.

Travailler de la même manière les formules ci-après:



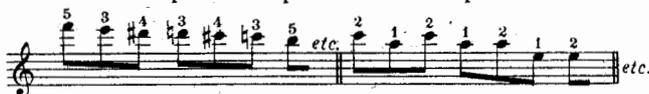
Autres doigtés: 5241 5241-3152 3152.

Puis:





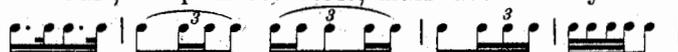
Travailler également en isolant la partie supérieure et la partie inférieure du trait.



Employer les rythmes: 

Conserver la main immobile au cours de ces derniers exercices; la force provenant exclusivement des doigts.

Travailler ensuite le trait, tel qu'il est écrit, mais avec les rythmes:



Et toujours en nuancant, ce qui nous le répétons, est la véritable manière d'égaliser le mécanisme dans cette étude. Transposer un demi-ton plus haut.

Nous déconseillons pour l'exécution de cette étude une articulation exagérée qui nuirait au legato et ralentirait l'élan du trait. On veillera à laisser les doigts en contact aussi long que possible avec les touches.

Le sens rythmique du trait implique une division mentale de chaque sextolet en trois groupes de deux notes et non en deux groupes de trois notes:  et non ; cependant l'étude alternée de ces deux accentuations pourra donner pendant le travail préparatoire les meilleurs résultats tant pour développer l'égalité des doigts que pour assurer la complète indépendance des deux mains.

Nous recommandons l'étude attentive des doigtés du thème de la main gauche, conçus en vue d'une interprétation aussi généreuse et vibrante que possible.

Les traits en doubles croches de la main gauche seront travaillés en s'inspirant des exemples proposés pour la main droite. Il sera, du reste, très utile de travailler à la main gauche tous les traits de la main droite, une octave au dessous.

Nous ne saurions assez engager l'exécutant à ne point passer à côté d'une œuvre si fertile en éléments techniques, sans avoir essayé d'en retirer par une étude très développée tous les avantages didactiques.

On ne se servira de la pédale, dont l'emploi intelligemment concerté permettra une coloration si variée et si impressionnante de cette étude, que lorsqu'on sera tout à fait sûr de pouvoir créer par la seule force des doigts toute la gamme des nuances nécessaires à une interprétation vraiment dramatique.

Quelques éditeurs de Chopin ont préconisé l'emploi du doigté uniforme: 5241 pour le trait de la main droite. Nous ne saurions conseiller l'usage de cette constante succession de doigts que comme un exercice utile et non comme un moyen d'exécution définitif.

ALFRED CORTOT

# ÉTUDE N° 11

(Op. 25)

*Lento*

4 min.

*p* *pp*

*Allegro con brio* (M.S. Original =  $\text{♩} = 69$ )

*f risoluto*

*dim.*







The image displays six systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is complex, featuring many slurs, ornaments, and fingerings. The first system begins with a dynamic marking of *f* and the instruction *marcato*. The second system includes a *Ped.* marking. The third system features multiple *Ped.* markings. The fourth system includes a *Ped.* marking and an asterisk. The fifth system includes a *Ped.* marking and an asterisk. The sixth system includes a *Ped.* marking and an asterisk. The notation is dense and technical, typical of a classical piano exercise or study.

First system of musical notation. Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Dynamics: *ff* in the treble and *f* in the bass. Includes fingering numbers (5, 4, 3, 2, 1) and a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Dynamics: *ff* in the treble and *f* in the bass. Includes fingering numbers and a fermata over the final measure.

Third system of musical notation. Treble clef. Bass clef. Dynamics: *p*. Includes triplets in both staves.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Bass clef. Dynamics: *cresc.* in the bass. Includes fingering numbers and a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation. Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Dynamics: *f* in the treble and *fz* in the bass. Includes fingering numbers and a fermata over the final measure.

Sixth system of musical notation. Treble clef with a dotted line above the staff. Bass clef. Dynamics: *dim.* in the treble. Includes fingering numbers and a fermata over the final measure.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many slurs and fingerings. Dynamic markings include *marc.*, *dim.*, *cresc.*, and *ff.*. There are also performance instructions like *Ped.* and asterisks. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

(\*) La première édition française seule mentionne ici:  les éditions originales anglaises et allemandes ont toutes deux: 

EDITION NATIONALE S. 5065

8. 5 (3)  
*p* *cresc.*  
 Ped. 4 1 5 2 3 1 Ped. 5 2 4 1 5 3 5 4 Ped. 5 3 8 5 4 5 3 Ped. 5 4 5 3 5 4

8. 5  
*f* *sfz.*  
 Ped. 2 5 1 4 2, 1 3 2 5 1 3 5 1 4 1 3 1 3 1 4

8. 5  
*ff*  
 Ped. \* Ped. Ped. Ped. Ped.

5  
*dim.* *ff*  
*marcatissimo*  
 1 3 1 2 3 1 3 1 2 3 1 2 3

3  
*fff*

(\*) Le si de la basse n'appartient également qu'à l'édition française. Nous conseillons la version en petites notes, plus conforme au sens orchestral de cette coda.

# ÉTUDE N° 12

(Op. 25)

Une tradition, que la concordance des dates rend du reste vraisemblable et qui, si elle est impuissante à rien ajouter à la beauté musicale intrinsèque de ces deux œuvres, les revêt cependant d'une signification particulièrement émouvante, veut que cette étude, de même que l'étude Op. 10, N° 12 ait été composée sous le coup de la nouvelle de la prise de Varsovie par les Russes.

Ce serait donc dans des sentiments de fierté patriotique outragée, dans la plus sainte des douleurs, dans la plus généreuse des révoltes, qu'il conviendrait de chercher le secret de l'élan sublime qui anime ces deux chefs-d'œuvre.

Même si la légende est inexacte, l'interprétation de ces études ne pourra que s'ennoblir et se vivifier à se laisser guider par elle.

Les difficultés techniques sont ici de deux sortes: les unes sont apparentes, extérieures, elles imposent avec évidence la nature du travail qui leur est applicable; les autres au contraire, cachées, secrètes, ne sont décelées que par un examen scrupuleux; elles deviennent plus sensibles à mesure que l'exécution tend à une plus grande perfection; elles sont les difficultés vraiment essentielles et profondes de cette étude.

Nous rangerons dans la première catégorie les difficultés inhérentes à l'exécution correcte des arpèges, à la mise en valeur du puissant dessin mélodique qui leur sert d'assise, aux déplacements de la main sur le clavier et à la succession du pouce et du 5<sup>me</sup> doigt sur la même touche.

Nous conseillerons comme travail préliminaire les variantes et exercices ci-après, que l'on pourra appliquer à toutes les positions d'arpèges de l'étude, après les avoir transposés sur tous les degrés de la gamme chromatique.

A. *m.d.* *m.g.*

B. *m.d.* *m.g.*

C. *m.d.* *m.g.* *simile*

Jouer dans tous ces exercices la main gauche une octave au dessous.

Puis les formules suivantes:

D<sup>(1)</sup> *m.d.* *m.g.*

D<sup>(2)</sup> *m.d.* *m.g.*

E. *m.d.* *m.g.*

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

F. *m.g.* *etc.*

doigté pour la main gauche

Glisser le pouce à la place du 5<sup>me</sup> doigt, du vice versa, sur les notes tenues sans rejouer la note; articulation très nette des doubles croches dans l'exercice F.

Pour la main droite seule:



Les exercices D, E et F, seront travaillés aux deux mains sur tous les degrés de la gamme chromatique, d'après les formations d'accords et les doigtés ci-après:



Nous recommandons spécialement l'étude de l'exercice F pour développer la flexibilité des mouvements du poignet si nécessaire à la sorte de constant rétablissement de la main motivé par la succession du pouce et du 5<sup>m</sup>e doigt sur la même touche.

Pour égaliser la force des doigts, on travaillera chaque mesure de l'étude, les mains séparées, en employant les rythmes suivants:



Transposer l'étude avec les mêmes rythmes et les mêmes doigtés en ut  $\sharp$  mineur et en si mineur.

Les exercices précédents ayant permis de vaincre les difficultés mécaniques élémentaires de cette étude on travaillera le rôle mélodique du pouce et du 5<sup>m</sup>e doigt. Nous recommandons pour augmenter la force d'attaque individuelle de ces doigts les formules préparatoires suivantes:

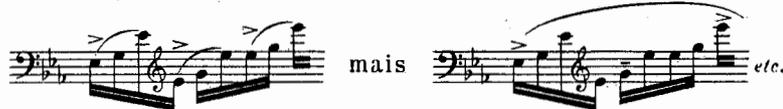
On s'efforcera d'obtenir les accents des notes tenues en appuyant les doigts sur les touches plutôt qu'en les frappant. La sonorité sera d'autant plus forte que ces touches seront attaquées plus près de leur bord extérieur.

Après avoir travaillé ces exercices préparatoires, on en appliquera les principes à l'étude elle même que l'on fragmentera par périodes de 4 ou 8 mesures, suivant la courbe mélodique du thème, en répétant chaque période une dizaine de fois, toujours dans la nuance *f*, en accélérant progressivement le mouvement, et sans pédale.

Ensuite on abordera l'étude de cette autre catégorie de difficultés dont nous avons parlé précédemment; difficultés trop intimement liées à la qualité de l'interprétation pour qu'il soit possible de les prévoir par des exercices préliminaires. C'est en travaillant le texte même de Chopin qu'on parviendra à les surmonter et seulement en apportant à ce travail de perfectionnement tout le soin et toute l'application nécessaires.

Il s'agira d'abord de détruire, par une égalité de doigts parfaite, par une appropriation exacte des mouvements du poignet au rythme et à la nuance, l'impression de division ternaire résultant trop fréquemment du doigté employé, des déplacements de main qu'il comporte et des accentuations involontaires avec lesquelles ils peuvent coïncider.

La ponctuation du trait n'est pas:



Il faudra donc tantôt utiliser complètement la force du pouce et du 5<sup>me</sup> doigt pour établir solidement les éléments angulaires du rythme (qui est ici bien plus un  $\text{♩}$  qu'un  $\text{♩}$ ) tantôt au contraire l'effacer suffisamment pour que ce même rythme ne soit pas altéré.

D'autre part il faudra éviter, en donnant aux accents dont nous venons de parler, toute leur importance, de priver les autres doigts de la robustesse à laquelle ils doivent prétendre pour assurer au contour mélodique du trait la fermeté nécessaire. C'est en pleine pâte qu'il faut établir la nuance générale de cette étude; une diminution quelconque de son intensité sonore, même sous prétexte de mettre davantage en valeur le premier et le troisième temps de chaque mesure contreviendrait non seulement à son utilité technique, mais encore à son caractère musical.

Bien que les éditions originales de Chopin ne mentionnent pas cette nuance et se bornent à indiquer des accents sur les deux notes extrêmes de chaque mesure, nous croyons que le crescendo en montant, le diminuendo en descendant sur chaque arpegge conviennent exactement au sentiment de l'auteur.



De plus l'emploi de cette nuance obligeant l'exécutant à dépenser le maximum de force dans le registre le moins sonore de l'instrument ne peut qu'augmenter la valeur matérielle de son travail.

Nous croyons superflu d'indiquer que le souci d'un legato absolu doit constamment s'imposer à l'interprète de cette étude. Quelles que soient les difficultés d'écart ou de position incommode des doigts sur le clavier, il ne doit s'en départir sans aucun prétexte.

Les doigts gagneront à cette préoccupation plus de force et plus d'égalité, les mouvements du poignet se feront plus souples et s'harmoniseront avec plus d'aisance aux déplacements de la main, la sonorité deviendra plus ample et plus généreuse.

On augmentera naturellement l'importance des bénéfiques techniques que l'on est en droit d'attendre de cette étude, si l'on réserve pour un dernier travail de perfectionnement l'emploi de la pédale destiné à assurer la prolongation des notes du thème et si jusque là, accents et legato ont été obtenus par la seule force des doigts.

ALFRED CORTOT

- a) ...
- b) ...
- c) ...
- d) ...
- e) ...
- f) ...
- g) ...





The image displays six systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a minor key, indicated by two flats in the key signature. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Dynamics include 'Ped.' (pedal) and 'ff' (fortissimo). Some measures are marked with asterisks. The systems are arranged vertically, with each system containing two staves. The first system has a 'Ped.' marking in the bass staff. The second system has 'Ped.' markings in both staves. The third system has 'Ped.' markings in both staves. The fourth system has 'ff' in the treble staff and 'Ped.' markings in both staves. The fifth system has 'Ped.' markings in both staves. The sixth system has 'Ped.' markings in both staves.

The image displays six systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The instruction "Ped." is written below the bass staff of each system. The final system includes the instruction "il più f possibile".

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation is highly detailed, featuring numerous slurs, accents, and fingerings. The first four systems contain intricate, flowing passages with many slurs and accents. The fifth system is marked *fff* and ends with a double bar line and a fermata. Pedal markings "Ped." are present throughout the piece.