

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5148

ALFRED CORTOT

Édition de Travail
des Œuvres de

CHOPIN
MAZURKAS

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

ALFRED CORTOT

1^{er} Volume

Op. 6 N° 1 - 2 - 3 - 4

Op. 7 N° 1 - 2 - 3 - 4 - 5

Op. 17 N° 1 - 2 - 3 - 4

Op. 24 N° 1 - 2 - 3 - 4

Op. 30 N° 1 - 2 - 3 - 4

PRINTED IN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT
PARIS - NEW-YORK

22, RUE CHAUCHAT

1, EAST 57th STREET N. Y.

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

AVANT-PROPOS

Les Mazurkas de Chopin partagent, avec les Polonaises, le privilège de refléter, autant que le génie du poète musicien, l'expression la plus caractéristique du sentiment national auquel toute son œuvre se voit indissolublement attachée par les liens les plus étroits. Il n'est pas de meilleur commentaire de leurs modalités essentielles, non plus que des raisons qui leur confèrent ce pouvoir symbolique, que celui qui leur est consacré par Liszt dans l'ouvrage dédié à la mémoire de son glorieux contemporain. Et encore qu'on soit tenu d'y réserver la part qui convient aux digressions socialo-ethnologiques dont la Princesse de Wittgenstein a cru devoir encombrer la rédaction d'un texte destiné à faciliter l'intelligence d'un exceptionnel aspect de la création musicale de tous les temps, il n'en reste pas moins que nulle exégèse n'a su mieux définir, ni en lui accordant un plus large champ d'hypothèses idéologiques, la vertu raciale d'une danse qui s'entend ainsi à suggérer toutes les aspirations d'un peuple, toutes ses coutumes légendaires, toutes ses traditions ancestrales, et l'heureuse disposition de ses réjouissances tout autant que son penchant à la rêveuse mélancolie.

Nous nous bornerons, après en avoir conseillé la lecture, à en citer deux paragraphes particulièrement significatifs, et plus spécialement adaptés à une conception imaginative généralisée du principe évocateur dont les cinquante et un menus chefs-d'œuvre de Chopin se font ici l'écho nostalgique ou passionné.

Concernant la source de ces compositions, dont la cadence et la mélodie s'inspirent des plus pures traditions et semblent, pour la plupart, n'avoir eu qu'à refléter un sentiment populaire anonyme, Liszt s'exprime ainsi : « Chopin a dégagé " l'inconnu " de poésie qui n'était qu'indiqué dans les thèmes originaux des " Mazurkas " vraiment nationales. Conservant leur rythme, il en a ennobli la mélodie, agrandi les proportions ; il y a intercalé des clairs-obscur harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait, pour peindre dans ces tableaux qu'il aimait à nous entendre appeler des " tableaux de chevalet ", les innombrables émotions qui agitent les cœurs pendant que durent, et la danse, et ces longs intervalles surtout, où le cavalier a de droit une place à côté de sa dame dont il ne se sépare point. »

Plus loin, et envisageant plus spécialement les suggestions idéologiques dont les Mazurkas peuvent alternativement devenir les symboles transparents, Liszt ajoute : « Dans le grand nombre des " Mazurkas " de Chopin, il règne une extrême diversité de motifs et d'impressions. Plusieurs sont entremêlées de la résonnance des éperons ; mais dans la plupart on distingue avant tout l'imperceptible frôlement du tulle et de la gaze, sous le souffle léger de la danse, le bruit des éventails, le cliquetis de l'or et des pierreries.

Quelques-unes semblent peindre le plaisir courageux, mais creusé d'anxiété, d'un bal à la veille d'un assaut ; on entend à travers le rythme de la danse, les soupirs et les adieux défallants dont elle cache les pleurs.

Quelques autres semblent révéler les angoisses, les peines et les secrets ennuis, apportés à des fêtes dont le bruit n'assourdit pas les tumultes du cœur.

Ailleurs encore, on saisit comme des terreurs étouffées : craintes, pressentiments d'un amour qui lutte et qui survit, que la jalousie dévore, qui se sent vaincu, et qui prend en pitié dédaignant de maudire. Ensuite, c'est un tourbillonnement, un délice, au milieu duquel passe et repasse une mélodie haletante, saccadée, comme les palpitations d'un cœur qui se pâme, et se brise, et se meurt d'amour. Plus loin reviennent de lointaines fanfares, distants souvenirs de gloire.

Il en est dont le rythme est aussi indéterminé, aussi fluide que le sentiment avec lequel deux jeunes amants contemplent une étoile levée seule au firmament. »

Et Schumann ajoute l'accent décisif à cette énumération des divers aspects sous lesquels les Mazurkas de Chopin évoquent pour la Pologne les plus secrètes aspirations du sentiment racial, caractérisant ainsi l'esprit qui les anime, et par une formule à laquelle les circonstances de 1831 accordaient une signification extra-musicale singulièrement éloquente : « Ce sont des canons cachés sous des fleurs ».

C'est ici, en effet, que nous respirerons dans son essence la plus subtile, le parfum de pays natal dont l'inspiration de Chopin exilé s'enivre mélancoliquement, au travers d'un souvenir idéalisé et multiplié par le regret. Sont-ce des larmes ? Sont-ce des sourires qui tremblent dans ces équivoques délicieuses des tonalités et des rythmes ? Les deux sans doute, et dans le même temps.

o o o o

On pourrait envisager le partage en trois catégories de la gerbe de ces Mazurkas, dont la main de Chopin a noué la pieuse offrande au souvenir de son pays : la Mazurka dansée ; la Mazurka chantée ; la Mazurka dansée et chantée à la fois, ce qui est le cas le plus fréquent.

Cette discrimination ne permettant, au reste, qu'une identification bien superficielle de leurs particularités essentielles ; Chopin ne s'étant vraiment soumis qu'à sa fantaisie poétique pour les animer tour à tour des plus imprévisibles fluctuations de rythme et d'expression.

Et j'ajouterai que pour l'interprète soucieux de se conformer au capricieux modèle dont le jeu de Chopin lui-même donnait le légendaire exemple, il ne saurait être question d'arrêter une fois pour toutes les modalités d'une exécution qui, selon l'inspiration du moment, s'accordera d'un semblable bonheur, et pour ainsi dire d'une semblable vérité suggestive, à toutes les nuances du sentiment comme à toutes les ressources pittoresques de cette danse dont Liszt vient d'évoquer pour nous les multiples aspects. Fragiles improvisations dont l'esprit se modèle aux plus subtiles alternatives de la fantaisie ou de la sensibilité, et à l'exécution desquelles ferait obstacle toute indication empreinte de rigueur. On s'efforcera cependant, et d'une manière générale, de bien affirmer dans les Mazurkas d'allure décidée, le caractère rustique d'une danse qui n'est venue à l'existence des salons qu'après avoir longtemps animé de sa cadence opiniâtre les instruments des ménestriers de Mazovie, cadence qui se voit généralement caractérisée par un appui plus ou moins prolongé sur le 2^e ou le 3^e temps de chaque mesure, et aux particularités de laquelle fait allusion une anecdote rapportée dans notre commentaire de la Mazurka Op. 33 N^o 3.

Pour les autres, que l'on pourrait désigner du nom de Mazurkas élégiaques, et dont le sentiment rêveur ou mélancoliquement passionné s'apparente si souvent à celui du Nocturne, nous avons tenté, autant du moins que les mots nous le permettaient, d'en suggérer les modalités secrètes, tantôt nostalgiques et tantôt frémissantes, et toutes empreintes d'un semblable recours aux souvenirs du pays natal.

Il y a lieu, au reste, de remarquer que, si Chopin s'inspire des chants polonais, ce n'est que rarement pour leur faire des emprunts textuels. Mais il s'est si fortement, si intensément inspiré de leur accent originel, que sans effort, et par une sorte d'instinct génial, il retrouve dans ses Mazurkas cette veine mélodique, pour ainsi dire anonyme, qui semble être le fruit de la longue et patiente tradition d'une race, et ce caractère d'authenticité que l'on ne saurait mieux définir qu'en le qualifiant "d'inexprimable national."

Les remarques contenues dans la présente édition ont donc moins en vue les problèmes techniques proposés par la rédaction pianistique, ceux-ci en demeurant bien moins nombreux dans les Mazurkas que dans toutes les autres compositions de Chopin, et de proposition généralement identique, que le souci d'une interprétation vivifiée par la recherche d'un sentiment musical naturel et spontané.

Puissent-elles provoquer chez ceux qui y prêteront intérêt ou attention, les réactions imaginatives personnelles qui doteront à nouveau l'exécution de ces Mazurkas de l'accent coloré ou rêveur dont Chopin leur a prodigué, sans compter, le contagieux secret.

Les Mazurkas publiées du vivant de Chopin représentent onze Cahiers dont chacun porte un numéro d'œuvre différent. Les deux derniers Recueils catalogués par Fontana sous les Opus 67 et 68 sont posthumes. Les dates mentionnées au début de chaque Mazurka sont généralement celles de la publication.

ALFRED CORTOT.

MAZURKAS DE FR. CHOPIN

INDEX

1^{er} VOLUME

<p>1. <i>p</i> <i>cresc.</i> Opus 6 N^o 1. Page 1.</p>	<p>Opus 17 N^o 8. Page 32.</p> <p>12. <i>Legato assai</i> <i>dolce</i></p>
<p>2. <i>sotto voce</i> <i>p legato</i> Opus 6 N^o 2. Page 5.</p>	<p>Opus 17 N^o 4. Page 35.</p> <p>13. <i>Lento, ma non troppo</i> <i>pp sotto voce</i> <i>espressivo</i></p>
<p>3. <i>Vivace</i> Opus 6 N^o 3. Page 8.</p>	<p>Opus 24 N^o 1. Page 40.</p> <p>14. <i>Lento</i> <i>p rubato</i></p>
<p>4. <i>Presto, ma non troppo</i> Opus 6 N^o 4. Page 11.</p>	<p>Opus 24 N^o 2. Page 42.</p> <p>15. <i>All^o non troppo</i> <i>legato</i> <i>sotto voce</i></p>
<p>5. <i>Vivace</i> Opus 7 N^o 1. Page 13.</p>	<p>Opus 24 N^o 3. Page 46.</p> <p>16. <i>Mod^o con anima</i> <i>mf</i></p>
<p>6. <i>Vivo, ma non troppo</i> Opus 7 N^o 2. Page 16.</p>	<p>Opus 24 N^o 4. Page 48.</p> <p>17. <i>Moderato</i> <i>p</i></p>
<p>7. <i>sotto voce</i> <i>pp</i> Opus 7 N^o 3. Page 19.</p>	<p>Opus 30 N^o 1. Page 54.</p> <p>18. <i>All^o non tanto</i> <i>p</i></p>
<p>8. <i>Presto, ma non troppo</i> Opus 7 N^o 4. Page 23.</p>	<p>Opus 30 N^o 2. Page 56.</p> <p>19. <i>Vivace</i> <i>p</i></p>
<p>9. <i>Vivo</i> Opus 7 N^o 5. Page 26.</p>	<p>Opus 30 N^o 3. Page 58.</p> <p>20. <i>All^o non troppo</i> <i>risoluto</i></p>
<p>10. <i>Vivo e risoluto</i> Opus 17 N^o 1. Page 27.</p>	<p>Opus 30 N^o 4. Page 62.</p> <p>21. <i>Allegretto</i></p>
<p>11. <i>Lento, ma non troppo</i> Opus 17 N^o 2. Page 29.</p>	

2^e VOLUME

<p>22. <i>Mesto</i> Opus 33 N^o 1. Page 68.</p>	<p>Opus 33 N^o 3. Page 76.</p> <p>24. <i>Semplice</i> <i>p</i></p>
<p>23. <i>Vivace</i> Opus 33 N^o 2. Page 70.</p>	<p>Opus 33 N^o 4. Page 78.</p> <p>25. <i>Mesto</i> <i>p</i></p>

2^e VOLUME (suite)

26. **Maestoso** Opus 41 N^o 1. Page 85.
p

27. **Andantino** Opus 41 N^o 2. Page 92.
p

28. **Animato** Opus 41 N^o 3. Page 95.
p

29. **Allegretto** Opus 41 N^o 4. Page 98.
dolce

30. **Vivace** Opus 50 N^o 1. Page 101.
f

31. **Allegretto** Opus 50 N^o 2. Page 105.
m.v.

32. **Moderato** Opus 50 N^o 3. Page 109.
mezza voce

33. **All. non troppo** Opus 56 N^o 1. Page 116.

34. **Vivace** Opus 56 N^o 2. Page 123.

35. **Moderato** Opus 56 N^o 3. Page 126.
mf

3^e VOLUME

36. **Moderato** Opus 59 N^o 1. Page 133.
p

37. **Allegretto** Opus 59 N^o 2. Page 138.
p dolce

38. **Vivace** Opus 59 N^o 3. Page 142.
mf

39. **Vivace** Opus 63 N^o 1. Page 141.
f, mf

40. **Lento** Opus 63 N^o 2. Page 152.
p

41. **Allegretto** Opus 63 N^o 3. Page 154.
p

42. **Vivace** Opus posth. 67 N^o 1. Page 158.
mf

43. **Cantabile** Opus posth. 67 N^o 2. Page 160.
p

44. **Allegretto** Opus posth. 67 N^o 3. Page 162.
p rubato

45. **Mod^o animato** Opus posth. 67 N^o 4. Page 164.
mf

46. **Vivace** Opus posth. 68 N^o 1. Page 167.
f, sf

47. **Lento** Opus posth. 68 N^o 2. Page 169.
p

48. **All.^o, ma non troppo** Opus posth. 68 N^o 3. Page 172.
f

49. **Andantino** Opus posth. 68 N^o 4. Page 174.
sotto voce

50. **Allegretto** Page 176.
p

51. **Allegretto** Opus posth. Page 180.
p

NOTE DU COMMENTATEUR

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.

MAZURKAS

Edition de travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN

à M^{lle} la Comtesse Félix PLATER

Op. 6 N^o 1. (1832)

(M. M. ♩ = 132)

(2 min. 20)

1.

p *cresc.* *decresc.* *legato*

rubato *cresc.*

Ritenu

p *pp*

(1) L'interprétation de cette Mazurka "dansée" - ceci dit par opposition au type de la Mazurka "chantée" dont nous avons tenté de définir les caractéristiques dans l'Avant propos de ce Recueil, - implique la mise en valeur vivement colorée des trois éléments distincts dont elle se compose.

Le premier motif, qui sert de refrain, s'inspire d'une sorte de fantaisie capricieuse, que l'on pourrait dire faite d'éclats réticents, également partagés entre l'intention caressante et l'ardeur enjouée, et qui ne se peut traduire que par l'emploi d'un sensible et vivant rubato.

Le second, au contraire, de nette saveur populaire, caractérisé par un rythme fortement déterminé, exigera, au cours de ses huit mesures de transition, l'appui d'une cadence volontaire et dépourvue de toute équivoque expressive.

Le troisième enfin, d'allure pimpante et dégagée, tributaire de l'indication "Scherzando" dont Chopin escompte ici toute la signification plaisante et quasi malicieuse, doit se manifester au gré d'un papillotement de vives et légères sonorités, scandées toutes les quatre mesures par un léger point de suspension sur un second temps fortement accusé.

a Tempo

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano introduction marked *ff*. The first measure has a *Rit.* marking and an asterisk. The melody consists of eighth and sixteenth notes with fingerings 1-2-3-4 and 3-2-1-2. The bass line features a steady eighth-note accompaniment with fingerings 3-2-1 and 1-2-1. A second *Rit.* marking and asterisk appear at the start of the second measure.

Rall. a Tempo

Second system of musical notation. It begins with a *Rit.* marking and an asterisk. The melody continues with similar rhythmic patterns. The second measure has a *Rit.* marking and an asterisk. The piece then returns to *a Tempo*. The final measure of this system has a *f* dynamic marking.

Third system of musical notation. The melody is marked *p* and includes a *cresc.* (crescendo) and a *dimin.* (diminuendo) section. The bass line is marked *legato*. The system concludes with a *Rit.* marking and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The melody features a *cresc.* (crescendo) section. The system concludes with a *Rit.* marking and an asterisk.

Rit.

Fifth system of musical notation. The piece concludes with a *Rit.* marking and an asterisk. The melody is marked *p* and *pp* (pianissimo). The system ends with a final *Rit.* marking and an asterisk.

a Tempo

(2) On évitera avec soin l'exécution "facilitée" trop fréquemment admise de ce passage, qui pourrait se traduire par la notation suivante:

La petite note doit prendre sa place exacte au centre des intervalles, semblable à une cristalline et légère résonance.

A travailler ainsi:

Marquer fortement la partie supérieure. Alléger le dessin en sextolets, qui sera ultérieurement remplacé par un ballement de triples croches, puis par un trille aussi serré que possible, le dessin mélodique demeurant nettement articulé.

Les sextolets en staccato du doigt - Ne tenir que les notes supérieures.

(3) Préparer l'exécution de ce groupe mélodique de main gauche de la manière suivante:

De même pour les passages analogues en fa # mineur.

(4) Travailler alternativement ce rapide déplacement de la main en prenant chaque note de la quinte initiale comme point de départ du saut:

Bien marquer le point de suspension caractéristique sur le second temps de cette mesure et des mesures correspondantes, avec une intention semi badine, semi railleuse. Reprendre exactement le tempo sur le premier temps de la mesure suivante.

(5) La conformation de certaines mains rendra plus aisée pour l'exécution de ce passage ainsi que pour sa répétition, le doigté suivant:

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains sixteenth-note runs with fingerings 2, 1, 4, 3, 5. Bass clef contains eighth-note accompaniment with fingerings 1, 1, 1, 1 and pedal markings. Dynamics include *fz*. Measure numbers 8, 21, and 24 are indicated.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef features a *Rit.* section followed by *a Tempo*. Fingerings 5, 4, 3, 2, 1 and 2, 4, 3, 1, 2, 3, 5 are shown. Dynamics include *fz*, *p*, and *cresc.*. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100 are indicated.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains slurred eighth-note passages with fingerings 3, 5, 3, 2, 4, 5, 3. Bass clef contains sustained chords with fingerings 1, 2, 4, 5. Dynamics include *decresc.* and *legato*. Pedal markings are present.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains slurred eighth-note passages with fingerings 4, 1, 2, 3, 5, 3. Bass clef contains sustained chords with fingerings 1, 2, 4, 5. Dynamics include *cresc.*. Pedal markings are present.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef features a *Rit.* section with slurred eighth notes and fingerings 2, 4, 5, 3, 5, 3, 1, 3, 5, 4, 3. Bass clef contains sustained chords with fingerings 1, 2, 4, 5. Dynamics include *p* and *pp*. Pedal markings are present.

(♩ = 60)
(1) *sotto voce*
(2 min. 15)
Op. 6 N° 2. (1832)

2.

p legato

p

cresc.

f

con forza

(1) Bien caractériser, dans la nuance assourdie indiquée par Chopin, le côté "refrain de ménestrier" de cette entrée en matière pittoresque. Le travail préparatoire le plus efficace pour la claire énonciation du motif mélodique en dépit de l'obstacle qui lui est opposé par la présence des tenues du 5^e doigt, consiste à le transformer en formules de triilles ou de batteries.

Ex: *ten.*

etc.

puis:

etc.

(2) C'est ici le thème essentiel de la Mazurka, contredisant d'une secrète intention nostalgique les données rythmiques de l'introduction.

Il va de soi que cette nuance d'interprétation ne doit pas affecter le caractère fondamental du motif, qui demeure celui de la danse - mais d'une danse assouplie aux modalités de la plus délicate fantaisie, et dont on pourrait définir sommairement la tendance de la manière, suivante: les quatre premières mesures empreintes d'une sorte de retenue un peu hésitante; les quatre mesures suivantes stimulées au contraire par la pression d'un mouvement de plus en plus résolu.

Ces fluctuations de cadence, au reste, caractérisent d'une trop constante application les particularités de style inhérent à l'exécution de toutes les Mazurkas, pour que l'on puisse s'aventurer à en préciser le détail inlassablement renouvelé - Chopin lui-même se plaisait à en modifier l'interprétation au gré de sa disposition momentanée - nous l'avons déjà mentionné - et toute indication de quelque rigueur ne ferait que contrevenir à l'esprit d'improvisation qui doit prédominer dans la traduction de ces détails d'exécution.

(3) *p* (*leggiero*)

a Tempo

calando

f *con forza*

Gajo

p

f

(3) L'indication "leggiero" sous-entend également une plus grande vivacité d'interprétation de ce second motif.

(4) Troisième motif incident de caractère tonal assez particulier, jouant avec une sorte de rustique allégresse sur l'équivoque entre la et mi majeur et revêtu par Chopin de la précise Indication: "Gajo".

On soulignera d'un timbre franchement accusé la modulation hardie, qui quelques mesures plus loin, rétablit par surprise, et d'un relief si pittoresque, la tonalité initiale.

3 12 5 4 2 5 4 3 4 3 2 5 4

sotto voce

decresc.

sempre legato

Red. *

2 3 1 3 1 4 3 2 3

5 2 4 3 4 5 (9) 1 4 5 3 4 2 1 2 4 3 1

p

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

3 231 3 2 1 4 3 1 1 (5) 4 1 2

cresc.

f

con forza

p

rubato

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

5 3 4 2 3 1 231 3 2 1 4 3 1

f

con forza

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

(5) On demeurera dans la vraie tradition polonaise en accordant à cette dernière reprise du sujet principal l'interprétation exceptionnellement capricieuse suggérée par l'indication même de Chopin, qui emploie ici ouvertement - et, pourrait-on dire - exceptionnellement, car il en est peu d'autres exemples dans l'ensemble de son œuvre, en dépit du rôle essentiel qu'il y délient - le terme de "rubato".

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 4 2, 2 1, 3 1, 4 2, 5 1, 4 2, 3 1, 4 2, 3 1, 5 3, 4 2, 3 1). The left hand plays a steady accompaniment of chords. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. Similar to the first system. The right hand continues with slurs and fingerings. Dynamics include 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Third system of musical notation. Similar to the first system. The right hand continues with slurs and fingerings. Dynamics include 'p' and 'ff'. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Fourth system of musical notation. Similar to the first system. The right hand continues with slurs and fingerings. Dynamics include 'p' and 'simile'. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

Fifth system of musical notation. Similar to the first system. The right hand continues with slurs and fingerings. Dynamics include 'cresc.', 'f', and 'stretto, dim.'. A 'Ped.' marking is present at the end of the system.

(3) Bien mettre en valeur les oppositions de nuance qui caractérisent cette reprise incidente.

(4) S'efforcer à l'imitation du timbre acidulé d'un hautbois rustique dans l'interprétation de ce motif transitoire, en scandant de sourdes, mais tenaces impulsions sur chaque noire, le rythme de la main gauche.

(5) La première moitié seule de cette mesure doit être accélérée, conformément à l'indication de Chopin - le diminuendo qui suit comportant une imperceptible notion de "cedendo", et préparant l'énonciation résolue du nouveau motif.

risvegliato

1 3 1 2 3 4 5 1 3 5 1 143

(mf)

1 2 3 4 5 1 4 2 1 3 4 1 2 3 4

p

5 1 3 5 1 143 1 2 3 4 5 2 1 4 2

*Red **

1 5 2 5 3 1 2 3 2 3 4 3 2

p

Red

5 3 4 5 4 2 2 1 3 4 2 5 1 4 2 3 1 4 2 5 1 4 2 3 1

cresc.

5 3 4 2 1 4 2 5 1 5 3 1 2 1 2

p

*Red **

(2) Ce second motif plus nettement prononcé que le premier; le rythme cependant toujours inaltéré, et sans indulgence à l'endroit d'une quelconque intention sentimentale.

Afin de bien libérer le dessin mélodique des tenues du pouce qui peuvent en alourdir la prononciation, on s'exercera de la manière suivante:

(3) Préparer ainsi la rigoureuse liaison de cette variante de main gauche, en travaillant lentement.

(4) Ne pas craindre de souligner le caractère volontairement abrupt de cette conclusion, en immobilisant soudainement le rythme sur le point d'orgue final, sans l'accompagner d'aucune préparation à couleur de ritardando.