

Prélude N° 17

53

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

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

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

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

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

C'est-à-dire :



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

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



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

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



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

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

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

Mesure 43



Même formule mesure 47

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

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Pedal markings ('Ped.') are placed below the bass staff in several measures. Dynamics include 'cresc.' (crescendo), 'ff' (fortissimo), and 'p' (piano). A circled number '1' appears in the third system, corresponding to the footnote below. Asterisks are used as markers throughout the score.

① Même observation que précédemment.

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'pp sotto voce'. Pedal markings 'Ped.' and asterisks are placed below the bass staff of each system. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final chord and a fermata.

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

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 5, 3, 4, 4, 5, 3, 4, 2). The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *fz* and *ped.* with asterisks. A *fz* dynamic is also present in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 3, 2, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 5, 3, 3). The left hand accompaniment continues. Dynamics include *ped.*, *fz*, and *ped.* with asterisks.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 3, 2, 5, 3). The left hand accompaniment continues. Dynamics include *ped.*, *fz*, and *ped.* with asterisks.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 1). The instruction *perdendosi* is written above the staff. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *ped.*, *fz*, and *ped.* with asterisks.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1). The instruction *riten* is written above the staff. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *mp* and *fz* with *ped.* and asterisks.

Prélude N° 18

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

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

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

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

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

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

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

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

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

etc.

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

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

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

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

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

etc.

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

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

Ex.

Travailler ainsi la mesure en octaves détachées.

18 Fa mineur

*Allegro molto
agitato*

(mf)

cresc.

22

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

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

Prélude N° 19

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

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



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

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



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



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

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

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



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

19
Mi b majeur

Vivace
legato

p

①

(simile)

Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

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

Prélude N° 20

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

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

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

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

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

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



même travail pour la main gauche.

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

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

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

Effet à produire:



s'exercer ainsi:



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



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

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

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

Largo

20
Ut mineur

① *ff*

p

pp

(u.c.)

① (Mettre la *ff* avant l'attaque du 1^{er} accord)
 ② Le *ritenuto* indiqué ici dans la plupart des éditions ne nous paraît pas conforme au caractère fatal du rythme de ce Prélude.

Prélude N° 21

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

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

A.

m.g.

B.

m.g.

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

Pour la main droite:

A.

m.d.

B.

m.d.

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

A.

m.d.

m.g.

à continuer chromatiquement

B.

m.d.

m.g.

etc.

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

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

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

Cantabile

21

Si b majeur

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

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *cresc.* and various fingerings and ornaments.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *ff* and various fingerings and ornaments.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *dimin* and various fingerings and ornaments.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes various fingerings and ornaments.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes various fingerings and ornaments.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes dynamic marking *cresc.* and various fingerings and ornaments.

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

Prélude N° 22

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

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

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

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

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

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

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

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

A. *etc.*

B.

C.

22
Sol mineur

Molto agitato

f

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The tempo 'Molto agitato' and dynamic 'f' are indicated. The score includes various fingerings such as 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 8, and 5. There are 'Ped.' markings and asterisks throughout. The fifth system ends with a 'cresc.' marking.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various performance instructions and technical markings:

- System 1:** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The bass line features a sequence of chords with fingerings 4, 4, 5, 4, 5, 4 and 3, 4, 4, 5, 4, 5, 4. The word *Red.* is written below the bass staff, followed by an asterisk.
- System 2:** Marked *(simile)*. The bass line has fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. *Red.* and asterisks are present below the bass staff.
- System 3:** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The bass line has fingerings 4, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 4, 5, 4, 5, 4, 8, 4, 4. *Red.* and asterisks are present below the bass staff.
- System 4:** The bass line has fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. *Red.* and asterisks are present below the bass staff. The instruction *(più agitato)* is written below the bass staff.
- System 5:** The bass line has fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. *Red.* and asterisks are present below the bass staff. The instruction *cresc.* is written above the bass staff.
- System 6:** The bass line has fingerings 4, 4, 5, 4, 5, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4. *Red.* and asterisks are present below the bass staff. The instruction *(risoluto)* is written above the bass staff. The final measure of the system is marked with a forte (*ff*) dynamic.

Prélude N° 23

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

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

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



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

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

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



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



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



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

On assurera au mieux la clarté du jeu pour la succession des 5^{me} 4^{me} et 3^{me} doigts en travaillant les exercices suivants:



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



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

Moderato

23
Fa majeur

p (delicatiss.)

tr

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

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

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

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

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



Puis avec les rythmes: 

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

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

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

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

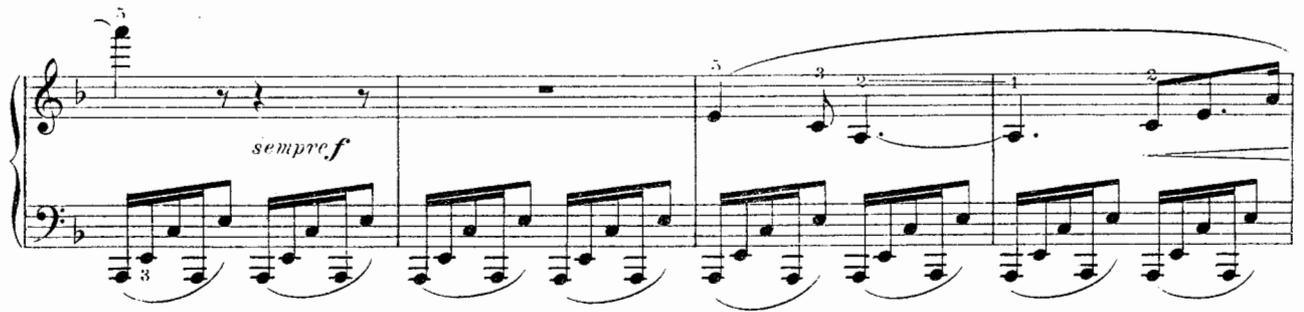
On trouvera également la matière des études préparatoires à la robuste gamme chromatique en tierces descendantes dans la série des exercices préliminaires à l'étude Op. 25, N° 6 et celle de l'amplification octaviée de la mélodie, dans le commentaire des études Op. 10, N° 12, Op. 25, N° 10.

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

24
Ré mineur

The musical score is written for piano in 6/8 time, in the key of D minor (Ré mineur). It consists of five systems of music. The first system includes a dynamic marking of *f* and a circled number 1 above the first measure. The second system continues the piece. The third system features a trill marked *tr* with the number 132 above it. The fourth system contains a chromatic scale in the right hand, starting on G4 and ascending to G5, with a dynamic marking of *v* above it. The fifth system concludes the piece with another trill marked *tr* and the number 132 above it. The bass line throughout the piece consists of a steady eighth-note accompaniment.

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



sempre *f*

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Treble clef has a whole note chord with a fermata. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes in pairs. The instruction *sempre f* is written above the treble clef.



Second system of musical notation. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (3, 1, 8, 5). Bass clef continues the rhythmic pattern from the first system.



Third system of musical notation. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (13, 5, 3, 2, 13, 5). Bass clef continues the rhythmic pattern.



Fourth system of musical notation. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (8, 1, 2, 3, 5). Bass clef continues the rhythmic pattern.



Fifth system of musical notation. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (31, 35, 8). Bass clef continues the rhythmic pattern.

5-measure rest in treble clef. Bass clef starts with a forte (*f*) dynamic. The system contains four measures of music with various fingerings and accents.

Treble clef has a 4-measure rest. Bass clef has a *con forza* instruction and a *cresc.* marking. The system contains four measures of music.

Treble clef has a 1-measure rest. Bass clef has a piano (*p*) dynamic marking. The system contains four measures of music.

Treble clef has a 3-measure rest. Bass clef has a forte (*f*) dynamic marking and a *cresc.* marking. The system contains four measures of music.

Treble clef has a 4-measure rest. Bass clef has a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The system contains four measures of music, with the final measure featuring a complex fingering diagram for the right hand.

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

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

Third system of musical notation. The right hand has a series of eighth-note chords. The left hand accompaniment is consistent. A dynamic marking of *ff stretto* is present.

Fourth system of musical notation. The right hand features a rapid, descending scale-like passage. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *ff* is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has a series of chords and a final melodic phrase. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *stretto* is present.

Sixth system of musical notation. The right hand features a long, sweeping melodic line that descends across the system. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking of *fff* is present.