

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5135

ALFRED CORTOT

*Édition de Travail
des Œuvres de*

CHOPIN

IMPROMPTUS

Op. 29, 36, 51, et Op. 66 (Fantaisie-Improptu)

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

ALFRED CORTOT

ÉDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat - Paris

575 MADISON AVENUE and 57th Street NEW YORK

Printed in France

M. 2v. 5
cho

76-762

מספר סדרה 76-762
מספר סדרה 76-762
מספר סדרה 76-762

M 24, 5

CHO

15 76483

LES IMPROMPTUS

A l'improviste — telle est, en nous référant aux lexiques, la traduction des mots latins "in promptu". Ce caractère d'improvisation, on entend bien qu'il ne saurait être qu'illusoire, dès qu'une rédaction intervient qui donne au contour musical la fixité des choses écrites. Et les exquis raffinements de forme et d'écriture dont Chopin agrémente les quatre brèves compositions auxquelles il donne ce titre ne laissent point de doute sur la qualité des recherches dont ils furent l'objet. Cependant, l'esprit d'interprétation qui leur convient y demeure, avec une grâce incomparable, celui du premier jet et de la découverte. Rien n'y paraît prémédité ou volontaire. L'abandon, l'imprévu, le naturel en sont les privilèges délicieux. Et la stylisation de l'esquisse, toute parfaite et proportionnée qu'elle soit, y laisse néanmoins subsister l'impression de ne s'infléchir qu'à l'inspiration du moment. La musique y devrait paraître, en quelque sorte, naître sous les doigts de l'exécutant.

Le plan de ces menus chefs-d'œuvre est, au reste, assez ingénieusement conçu pour qu'un heureux contraste de sensibilité poétique s'y puisse manifester, diversifiant heureusement l'intérêt de l'auditeur. Un premier thème—non développé, ainsi qu'il convient à une improvisation. Puis un intermède de caractère plus expressif, utilisant une tonalité voisine—et, dans trois cas sur quatre, une modalité contradictoire. Et, derechef, en opposition de mouvement et de caractère avec cet épisode central, le rappel du sujet initial.

C'est la forme la plus simple de tous les artifices rhétoriques de composition musicale, la coupe connue sous la formule A-B-A; celle de l'Andantino de Haydn et de ses contemporains, aussi bien que du Feuillet d'Album de nos jours.

C'est elle qui, intensifiée dans son pouvoir expressif par la qualité émotive des sentiments qu'elle traduit, donnera plus tard naissance, sous la plume de Chopin lui-même, au pathétique conflit du Nocturne. Elle situe la pensée musicale au seuil de l'argumentation et du développement. Elle leur en fournit les éléments sans les utiliser dans leurs conséquences. Les sujets mélodiques y demeurent dans toute leur fraîcheur spontanée et pour ainsi dire à l'état de nature. Telles se révèlent à nous ces délicates, ces séduisantes notations qui paraissent avoir habité l'invention capricieuse d'un Ariel des sonorités.

A. C.

TABLE

1^{er} Impromptu

Allegro assai, quasi presto

Op. 29. Page 4

legato

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

2^{me} Impromptu

Andantino

Op. 36. Page 12

Red. * Red. *

3^{me} Impromptu

Vivace (giusto)

Op. 51. Page 21

(p) (mp)

Red. * Red. *

Fantaisie-Impromptu

Allegro agitato

Op. 66. Page 29

f

Red. * Red. * Red. *

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.

IMPROMPTUS

1^{er} IMPROMPTU

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

à M^{lle} Caroline de Lobau

Frédéric CHOPIN

Op. 29 (1838)

Allegro assai, quasi presto

3 min. 35

(1) Un ruissellement d'eau vive, un frissonnement de feuilles aux cimes des frondaisons, un murmure de la brise dans le matin naissant, tout ce qui effleure et glisse et chuchote, paraît avoir inspiré le contour délicieux de cette arabesque de sonorités. La spontanéité de son élan, la grâce caressante de son dessin volubile peuvent être compromis par une attaque trop brusque et trop serrée des gruppetti de la main droite qui en provoquent l'impulsion capricieuse.

Trois doigts se trouvent en présence pour leur exécution:

le troisième est celui qui nous paraît assurer le mieux la position de la main sur le clavier pour l'énonciation légère des formules mélodiques subséquentes. Mais on veillera à ce que la chute du pouce sur la première note des mordants s'effectue sans heurt intempestif. Il ne saurait être trop recommandé de faire précéder l'étude de ce premier épisode par les exercices suivants destinés à assurer la légèreté d'attaque des groupes de petites notes:

Laisser tomber la main d'assez haut, par un mouvement souple du poignet, obtenir le battement des petites notes par un frémissement des doigts qui restent en contact avec le clavier plutôt que par un mouvement d'articulation. Réserver un léger accent, (du doigt seul) à la note finale de chaque battement.

En ce qui concerne la préparation technique du motif mélodique de la main droite, au cours des trente quatre premières mesures, on s'inspirera utilement des observations contenues dans les commentaires du Scherzo de la Sonate op. 58 et des Etudes op. 10, N° 10 et op. 25, N° 2. On y ajoutera également l'étude des exercices ci-après, spécialement appropriés à la nature particulière du trait:

1^o pour l'égalisation des doigts forts et faibles en vue d'une exécution parfaitement déliée et mélodique.

1^{re} mesure et mesures analogues:

2^o Troisième mesure:

Chaque partie alternativement legato et staccato des doigts.

Ces exemples peuvent servir de modèles pour le travail d'approche de toute la période initiale de l'Impromptu. On y joindra ensuite l'étude du texte de Chopin, sans altération d'aucune sorte, mais en lui appliquant les variantes rythmiques suivantes:

Veiller au parfait legato de tous les enchainements des doigts sur les intervalles disjoints ainsi qu'à l'équilibre mélodique de toutes les attaques.

L'exécution de la basse qui durant toute cette première partie affecte le caractère d'un bruissement câlin, sorte de ronronnant et discret support du dessin mélodique, exige elle aussi une attentive préparation. Le meilleur moyen d'alléger et d'assouplir les attaques pendant toute la période durant laquelle cet accompagnement est soumis au régime des extensions, consiste à le travailler selon le modèle ci-après:

que l'on appliquera à toutes les positions harmoniques. Ensuite, même travail rythmique que pour la main droite.

(2) Travail préparatoire spécial de ce passage:

(3) La modification mélodique du dessin de basse supposant la liaison doucement expressive du motif de noires entrainera également une modification dans le principe de l'étude préparatoire:

Jouer très délicatement les sextolets du pouce et du second doigt. S'efforcer au contraire de sensibiliser la sonorité des croches inférieures.

(4) Le doigté indiqué par Chopin dans la première édition de cet Impromptu est le suivant:

Il nous paraît moins bien assurer la position des 4^{me} et 5^{me} doigts sur leurs touches respectives et par suite leur ponctuation expressive, quoique sans lourdeur, que celui que nous mentionnons en regard du texte musical.

(poco cedendo)

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

(a Tempo)

132 132
cresc.
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(2 3 4) (3 5 3) 8
(6) (poco riten.)
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(5) Cette mesure propose à la main droite la principale difficulté d'exécution de tout l'Impromptu. La prestesse élégante du motif initial, rappelé ici en deux brèves incidences, ne supporte aucun ralentissement. D'où, la nécessité de boucler avec la plus grande légèreté les deux mordants qui s'y succèdent, mais aussi d'une manière assez délicatement incisive pour que soit suggérée clairement la ligne essentielle de la progression harmonique en puissance dans ce fragment:

Le doigté généralement préconisé est le suivant:

(2 3 2 1) (1 4 3 2 1)

Il n'est pas exempt d'une certaine lourdeur et impose à la main un mouvement de brusque rotation sur le pouce qui ne peut que nuire à l'égalité du phrasé.

Nous conseillons donc vivement l'emploi du nôtre, plus naturel et mieux adapté à la position de la main sur le clavier. Il a contre lui, nous en convenons, qu'il oblige par deux fois à un léger effort d'extension pour la prononciation de l'intervalle de 7^e entre le 2^{me} et le 5^{me} doigts. Mais ce léger obstacle sera vite surmonté par la pratique des exercices suivants:

etc.

(continuer chromatiquement dans tous les tons)

Faciliter l'approche des notes supérieures par un léger mouvement de balancement de la main dont l'amplitude s'accusera en proportion de l'importance de l'intervalle.

(6) Travailler ainsi ce passage en sixtes, qui doit être empreint, notamment dans sa partie supérieure, d'une plus grande intensité expressive que tout le reste de cette première partie:

A. B. C. etc.

dim. acceler.

smorzando

f

(7) On veillera à ce que le *smorzando* ne s'accompagne pas d'un *ritardando* exagéré: les sonorités doivent s'exhaler ici à la manière d'un murmure quasi imperceptible, mais dont l'animation initiale n'est point encore exclue.

(8) C'est ici le "sostenuto" déjà interprété dans le sens que Brahms lui accordera plus tard, c'est-à-dire comportant une détente sensible du mouvement ainsi que l'enrichissement expressif de la sonorité générale.

De nombreux commentaires ont souligné le caractère particulier du rythme de basse de ce passage, faisant porter à faux et suivant à un temps de distance les notes de la mélodie, les notes fondamentales des accords qui les soutiennent. Il y a dans cette notation audacieuse un élément d'ardeur pathétique qu'il convient de ne pas méconnaître, mais qu'il est sage de ne point accuser avec exagération. C'est naturellement à rendre sensible le caractère tout à la fois frémissant et concentré du beau thème de la main droite que doit s'efforcer l'interprète qui entend ne pas sacrifier l'essentiel d'une pensée musicale aux détails qui ne font que la mettre en valeur. Chopin tenait assez à l'éloquente ponctuation de cette phrase expressive pour l'avoir, malgré son apparente facilité d'exécution, dotée presque entièrement du doigté que nous n'avons fait que compléter, en nous inspirant de cette donnée essentielle.

(rit.)
tr tr tr
legato
*And. * And. * And. **

*And. ** *And. ** *And. ** *And. **

*And. ** *And. ** *And. ** *And. **

*And. **

*And. **

(poco cedendo)

(a Tempo)
cresc.
*And. ** *And. **

8

f

(poco riten.)

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

acceler.

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

smorzando

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

p

sotto voce

Red. *

pp

p

Red. *

calando

pp

2^{me} IMPROMPTUÉdition de Travail par
Alfred CORTOTFrédéric CHOPIN
Op. 36 (1838)

Andantino

4 min. 50

(1) *p*

(dim.)

(1) Rien ne s'opposerait, à première vue, à ce que cet Impromptu se dénommât "Nocturne". Il affecte la coupe de la plupart d'entre eux, avec son intermède dont le caractère fortement accusé tranche si dramatiquement avec la paisible atmosphère de l'exposition. De même que dans l'op. 55 N° 1, sa coda s'immatérialise dans le vaporeux caprice d'une fuite de notes délicatement égrenées. Et sa composition peut paraître trop définie, son contour trop parfaitement élaboré pour répondre à la définition de pièce improvisée que sous-entend le titre qui lui est consacré. A y regarder de plus près cependant, on s'aperçoit que l'élément essentiel du Nocturne lui fait défaut. A savoir le sentiment méditatif, la mélancolie rêveuse qui sont indissolubles de la poésie du Nocturne. Le sujet mélodique initial qui flotte à la main droite sur un doux balancement de cloches assourdies, s'émeut au contraire d'une sorte d'allégresse contenue, plus évocatrice des fraîches impressions d'un matin dominical que du mystère bleuté des soirs.

Cette subtile discrimination, nul doute qu'elle ne se soit imposée à la sensibilité de Chopin, ni qu'elle n'ait dicté le choix de son appellation. En tous cas, l'interprète y peut avoir recours pour déterminer la juste qualité d'émotion qui régit le début de ce morceau, expressive mais vivante, sensible mais non sentimentale.

Il n'est pas inutile du reste, de rappeler que la 1^{re} édition mentionne l'indication de mouvement "Allegretto" modifiée ultérieurement en "Andantino".

Orientée dans le sens narratif, la première partie de cet Impromptu offre peu de problèmes techniques à résoudre. Un jeu lié, une sonorité harmonieuse et chantante, telles y doivent être les préoccupations de l'interprète. Seul, le dessin de basse offrira-t-il matière à une étude préliminaire, basée sur la qualité d'un legato aussi parfait que le permettront les successions du pouce et les notes mélodiques de l'accompagnement.

On s'exercera ainsi:

De même pour les autres formations harmoniques qui comportent un doigté identique.

(2) L'exécution de cette délicate broderie ornementale ainsi que celle de sa réplique, quelques mesures plus loin, appelle les mêmes observations que celles formulées à la note (12) du 1^{er} Impromptu. Assouplir la courbe mélodique, éviter toute hâte intempestive, détendre la chute des dernières notes, en un mot, éviter l'impression du passage de virtuosité ostentatoire et prétentieusement surajouté à la ligne essentielle. Les trois dernières notes de ce groupe devront évoquer l'idée d'un écho du rythme des mesures précédentes, à savoir.

De même pour le groupe suivant:

(3) Exécution:

(4) Il faut ici timbrer doucement les dessins mélodiques des deux mains de manière à les dégager des notes formant pédales. Travailler ainsi:

S'efforcer d'obtenir une sonorité transparente, flûtée, par l'emploi simultané des deux pédales et le changement de la pédale forte sur chaque note de la mélodie.

(7) A partir d'ici, la plupart des éditions conservent le rythme de basse avec la même notation que dans les mesures précédentes soit au lieu de pourtant indiqué par Chopin dans la version originale.

L'interruption provoquée par ce quart de soupir, encore que peu sensible à l'exécution à cause de l'emploi de la pédale, nous paraît cependant ajouter un accent héroïque supplémentaire à la progression dramatique des dernières mesures.

Pour donner au thème de la main droite tout son éclat et toute sa vigueur, on veillera à ce que l'accord soit pour ainsi dire prononcé par la ferme position des doigts avant l'attaque. Se reporter pour une analyse plus détaillée de ce mode d'exécution au commentaire de l'Etude op.10 N° 12 (Edition de travail).

(8) Il semble, dans ces deux mesures aux harmonies si neuves et si subtilement énigmatiques, qu'une main de rêve ou qu'un souffle de printemps veuille effacer jusqu'au souvenir de la vision hallucinante qui vient de s'imposer à nous dans l'épisode en ré majeur. Il convient de les envelopper d'une sonorité troublante et quasi irréelle, par un subtil emploi des deux pédales.

(9) L'"a Tempo" n'est pas mentionné ici dans l'édition originale. Mais il s'entend de lui-même, poétiquement parlant, tant le contraste qui ramène la sérénité printanière du motif initial doit se manifester nettement, accusé encore par la sonorité claire du ton de fa majeur et par l'ondulation caressante du nouveau rythme de la basse, évocatrice des plus doux bruits de nature.

Le contour mélodique de cet accompagnement demeurant le même qu'au début du morceau on pourra s'inspirer, pour son étude séparée, des exercices indiqués note (1).

Toutefois sa nouvelle disposition rythmique y impliquera l'adjonction de quelques formules supplémentaires.

Puis travailler l'ensemble de ce passage tel qu'il est écrit, avec les rythmes: | qui égalisent l'action des doigts en faisant alternativement porter l'accent sur les notes supérieures ou inférieures du dessin musical.

Handwritten numbers 13, 2, 1, 3, 21 above the treble clef staff. Fingerings 3, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 1, 3, 2, 5, 1 are written below the bass clef staff.

Handwritten numbers 2, 4, 5, 3, 4, 3 above the treble clef staff. Fingerings 3, 2, 4, 1, 3, 2, 1, 1, 3, 1, 5, 4, 5, 4 are written below the bass clef staff. Performance markings include *Red.* and asterisks.

Handwritten numbers 2, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 4, 3, 2, 3, 1, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 3, 4, 2, 3, 1 above the treble clef staff. Handwritten number (10) is written below the treble clef staff. Handwritten number 24 is written below the bass clef staff. Performance markings include *Red.*, *cresc.*, and asterisks.

Handwritten numbers 5, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 3, 2, 1, 5, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3 above the treble clef staff. Handwritten numbers (11) and (12) are written below the treble clef staff. Handwritten number 3 is written below the bass clef staff. Performance markings include *Red.*, *tr*, and asterisks.

Heroic

Bacchante

(10) On peut également employer pour la descente chromatique de cette mesure le doigté suivant, plus difficile, mais plus coulant et entièrement conforme à ce que nous savons des particularités du jeu de Chopin dans l'exécution des broderies.

A single line of musical notation showing a chromatic descent with specific fingerings: 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 4, 2, 3, 1.

(11) Le retour à la tonalité initiale s'accompagne ici d'un élan expressif qui suppose une prononciation plus accentuée que dans l'épisode en fa majeur qui précède et dont le rôle si délicatement incidental qu'il joue dans l'ensemble de la composition laisse supposer qu'il aura été pour ainsi dire, interprété "entre parenthèses", dans une nuance qui suggère les sonorités plutôt qu'elle ne les souligne.

On veillera au phrasé sensible de la mélodie inscrite dans les triolets de la main droite à partir de la 3^{me} mesure de la modulation en fa dièse majeur. On pourra également étoffer, dans tout ce passage, la sonorité de la basse, qui abandonne ici son caractère de fond atmosphérique pour épouser le rythme et les fluctuations expressives de la partie supérieure.

(12) Exécution:

A single line of musical notation showing a triplet of notes in the treble clef.

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

1 3 1 2 3 1 2 3 2 3 3 2

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

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

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

rit
amore

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

poco a poco
leggiere
Schubert
(13) 2 4 3 1 1 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

(*mp*) *easy*

4 (*cantando*) 5 5 2 (3 4)

1 1 1 5 3 2 1 4 1

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

(13) La première édition mentionne ici la nuance *f* réservant le *p* pour la répétition de cette arabesque, sept mesures plus loin. Il nous semble qu'il faut interpréter cet effet d'opposition dans le sens d'une plus grande discrétion poétique que ne le laissent entendre les indications originales et ne point accuser d'une manière trop évidente l'éclat des premières gammes. Les feux d'artifice de la virtuosité ne nous paraissent point à leur place dans l'interprétation de cette coda aérienne. Le vif effleurement de la broderie de la main droite doit se borner à y recouvrir, comme d'un voile de fines et vaporeuses sonorités le caressant motif mélodique de la main gauche. Son exécution doit être évocatrice d'un frémissement d'ailes ou d'un murmure de brise, et non s'évertuer en d'intempestives manifestations de bravoure ou de vélocité pianistiques.

On trouvera dans le chapitre II des Principes rationnels de la Technique pianistique, ainsi que dans le commentaire de l'Édition de travail de l'Étude op. 25 N° 2, un ensemble d'observations concernant cette technique spéciale, que nos aïeules désignaient poétiquement du nom de "jeu perlé", auxquelles nous renvoyons l'interprète.

Plusieurs doigtés sont applicables à la dernière période ascendante de chacune des trois premières gammes de ce passage:

1^{re} mesure 2^{me} mesure 3^{me} mesure

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

Les plus coulants sont naturellement ceux qui comportent l'usage des cinq doigts en succession, sans passage du pouce. Ils n'ont contre eux que de prêter quelquefois à confusion, les doigts ayant tendance à rouler les uns sur les autres, à moins d'un contrôle parfait de l'articulation.

(15) Dans l'édition originale, la seconde moitié de cette mesure est modifiée de la manière suivante:

Cette curieuse variante mélodique n'est point l'effet d'une erreur de plume, puisqu'elle est soulignée par Chopin lui-même d'une indication de doigté qui n'est applicable qu'à elle seule. Mais nous croyons cependant qu'il est préférable de s'en tenir à la répétition textuelle de ce passage tel qu'il est noté lors de son apparition quelques mesures auparavant, d'accord en ceci avec l'ensemble des éditions ultérieures.

(16) Il est indispensable de conserver à cette nouvelle physionomie mélodique de l'arabesque de la main droite, malgré ses difficultés d'extension, la même fluidité, la même légèreté, le même sentiment d'impondérable, que lors de sa réalisation antérieure par degrés conjoints. Nous recommandons le travail préparatoire suivant:

Assouplir au contraire, dans toute la mesure du possible les mouvements d'extension maintenir fermement sur les touches les doigts formant pivots. Nous recommandons également pour l'étude de tout ce passage l'emploi des variantes rythmiques, si efficaces pour l'égalisation du jeu, ainsi que la transposition dans les différentes tonalités, en conservant le doigté du ton original.

8-5

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

Red. *

8-5

12 3 2 5 2 3 1 5 2 3 1 5 2 3 1 3 2 4 1 3 2 4 1 3 2

(17) (18) dim. *

Red. *

8-5 (2 4 3)

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

Red.

8-5 (dolce)

(19) * Red. * *più p*

(rit.) *Baccalà* (20) *ff*

Red. * Red.

(17) Première édition:



(18) A partir d'ici le dessin en triple croches doit se perdre, se diluer, s'évaporer en fines gouttelettes sonores, absorbé en quelque sorte par le sensible dessin chromatique de la main gauche

(19) Ce rappel des dernières mesures du premier épisode ne doit pas avoir le caractère d'une réexposition, mais bien d'un tendre et mélancolique souvenir.

(20) Ces deux derniers accords plutôt posés que frappés et sans exagération de force.

3^{me} IMPROMPTU

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 51 (1842)

Vivace (giusto)

4 min. 15

(1)

(p)

(mp)

Ped. *

Ped. *

(1) Les indications de mouvement affectées à cette page délicieuse, à notre gré, le plus parfait des Impromptus, diffèrent selon les éditions: "Vivace" "Allegro vivace" "Vivace giusto" telles sont les variantes proposées au choix de l'interprète. Elles ne se contredisent pas, mais cependant elles suggèrent chacune une nuance de sentiment quelque peu différente et dont l'exécution du morceau peut être influencée. "Vivace" est l'indication de la 1^{re} édition "Vivace giusto" nous paraît être un amendement judicieux et de nature à mettre en garde contre un fâcheux excès de précipitation. Le contour mélodique du motif initial est en effet chargé d'un sens expressif à la fois si tendre et si ardent, le chromatisme caressant qui l'emplit y revêt certains enchaînements d'un caractère de sensibilité si troublant, qu'il n'est pas admissible qu'un tempo trop rapide transforme en un superficiel papillotage de prestes sonorités, cette musique toute frémissante d'aveux, toute gonflée d'élan et d'extase enivrée. Il est à remarquer, du reste, que le signe de mesure adopté par Chopin est $\frac{12}{8}$ et non $\frac{3}{4}$ ou C , ce qui sous-entend un mouvement modéré dans lequel chaque croche se doit pouvoir énoncer à l'aise.

Une curieuse similitude de rythme et de mélodie apparente la première mesure de cet Impromptu au début de l'Impromptu en la bémol:

Impromptu en la bémol:

Impromptu en sol bémol:

à quoi il ne serait pas inopportun de rapprocher également les mesures initiales de l'Étude de Concert de Liszt intitulée "La leggerezza".

Rencontre fortuite ou allusion préméditée? Il n'est pas besoin d'en décider. Mais Hans de Bülow était assez sensible à cette réminiscence pour exprimer le désir que les deux premières mesures fussent jouées presque "ritardando" (nous dirions plus volontiers "quasi improvisata") de manière à la rendre perceptible et à ne s'engager dans le mouvement plus animé qu'à partir de la 3^{me} mesure. Tempo giusto souligne l'il également. On pourra s'inspirer, la similitude du dessin mélodique aidant, des exercices préliminaires indiqués pour l'étude du 1^{er} Impromptu, pour le travail des dix premières mesures de la main droite. On retiendra cependant à l'exécution, le caractère de sensibilité qu'il convient d'accorder à ce que l'on pourrait dénommer, à l'instar de Legouvé, les "notes de valeur" des capricieux méandres sonores dont Chopin revêt une idée fondamentale qui pourrait, simplifiée, s'exprimer ainsi:

On tiendra, par contre, l'accompagnement de la main gauche dans une nuance d'une extrême discrétion, allégeant toutes les attaques du pouce et du second doigt, de telle sorte que le rythme général puisse s'appuyer de préférence sur les inflexions mélodiques des doigts faibles, c'est-à-dire:

à travailler:

A.

B.

The first system shows a melodic line in the right hand and a chromatic bass line in the left hand. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *And.* and *And.**. The second system continues the piece, featuring a double-note passage in the right hand and a chromatic bass line. Fingerings and dynamics like *(p)* and *And.** are present.

(2) Le dessin chromatique de la basse sera plus aisément mis en valeur si on le répartit ainsi entre les deux mains:

This exercise shows the chromatic bass line from the previous system split between the two hands. The right hand plays the upper notes and the left hand plays the lower notes, with a *(m.g.)* marking.

(3) L'adjonction d'une seconde partie au motif générateur ne doit engendrer aucune lourdeur dans la prononciation de ces passages en doubles notes. On s'efforcera de conserver à la ligne mélodique supérieure son caractère vocal et le charme de ses inflexions insinuantes, c'est à dire une légère prédominance sonore.

Travail préparatoire en vue de la prononciation précise des deux parties:

Exercise A is marked *m.d.* and Exercise B is marked *etc.*. Both show rhythmic patterns for double-note articulation.

En vue du legato:

Exercise A and B show melodic lines with slurs, intended for legato playing.

En vue de la prédominance expressive de la partie supérieure et de l'allègement du pouce et du second doigt.

This exercise features a melodic line with slurs and accents, designed to improve the expressive quality of the upper part and the technique of the thumb and second finger.

On appliquera à tous ces exercices préliminaires les trois doigtés qui sont susceptibles de s'adapter à cette mesure initiale:

The exercise shows three different fingering patterns for the initial measure, with fingerings written below the notes.

Après quoi seulement et suivant le résultat obtenu, on déterminera son choix.

Pour un travail plus détaillé de la technique en double notes, nous renvoyons, au chapitre III des Principes rationnels de la technique pianistique.

(11) Nous avons conservé pour ce mouvement chromatique descendant de la main droite le doigté si spécial de Chopin. On peut cependant envisager un autre, plus à la portée de techniques moyennes:

(12) Exécution:

(13) Un "Sostenuto" contemplatif ou trop accusé ne saurait convenir à l'esprit de tendre et pathétique exaltation qui anime cet intermède. Il ne faut qu'y détendre un peu le Tempo de la première partie et non y alanguir dans le caractère d'un Nocturne ou d'une méditation, la chaleureuse cantilène de violoncelle qui paraît y personnifier la voix même de l'amour.

On se gardera d'y négliger le rôle mélodique de l'accompagnement, confié ici à la main droite, dans les remous duquel passent, en de brèves incidences, de touchants élans mélodiques qui s'unissent à la phrase principale, tel qu'en l'Etude op.25 N° 7.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The key signature has two flats.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings like *mf* and *cresc.*, and articulation marks like *acc.* and **.*

Third system of musical notation, showing a crescendo and a forte dynamic marking (*f*). It includes a *ped.* marking and a *** symbol.

Fourth system of musical notation, featuring a forte dynamic (*f*) and a fermata over a note. It includes various fingerings and articulation marks.

Fifth system of musical notation, marked with fortissimo (*ff*) and a fermata. It includes a measure number (14) and a dynamic marking.

Sixth system of musical notation, marked with *dim.* and a fermata. It includes a measure number (15) and various fingerings.

(14) On remarquera que depuis le début de l'intermède, abordé dans une sonorité naturelle et parlante, la mélodie s'est constamment tendue, au cours de ses répétitions insistantes vers une progression qui l'amène ici au maximum de son intensité lyrique. Il ne faudra pas craindre de souligner le beau mouvement expressif de la main droite sur ces deux mesures de "climax".

(15) Exécution:

Musical notation for the execution of measure 15, showing a specific melodic line in the treble clef.

Tempo I

(16) Répartition admissible entre les deux mains:

(17) A partir d'ici et pour la répétition du motif initial qui ne diffère de son exposition que par un subtil raccourcissement, se reporter aux indications précédentes.

First system of musical notation, piano and bass staves. The music is in a minor key with a complex rhythmic pattern. The piano part features a melodic line with slurs and ties, while the bass part provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, piano and bass staves. The piano part continues with a melodic line, and the bass part has a rhythmic accompaniment. A *Red.* marking is present above the piano staff.

Third system of musical notation, piano and bass staves. The piano part features a melodic line with slurs and ties. The bass part has a rhythmic accompaniment. *Red.* markings are present below the piano staff.

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. The piano part features a melodic line with slurs and ties. The bass part has a rhythmic accompaniment. *Red.* markings are present below the piano staff. A measure number (18) and a finger number (4) are indicated.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. The piano part features a melodic line with slurs and ties. The bass part has a rhythmic accompaniment. *Red.* markings are present below the piano staff. A measure number (19) and dynamic markings (*pp*, *f*, *ff*) are indicated.

(18) Exécution:

Musical notation for the execution of measure 18, showing a melodic line in the piano staff.

(19) Eviter l'accentuation trop pompeuse pour le caractère du morceau, qui résulterait d'une interprétation rigoureuse de la nuance robuste indiquée ici par Chopin.

The main score consists of four systems of two staves each. The first system includes fingerings (5 1) 8 and (1 4 1 3 2 4 1 3 5 2 1 4 1 2 4 3). The second system includes fingerings (1 3 2) and (2 3 2). The third system includes fingerings 3 2 5, 3, 3, 1 5, 2 3, and 1 5 2 4. The fourth system includes fingerings 1 5, 2 3, 2 4, 2 3, 2 4, and 2 4. Performance markings include 'Ped.', 'cresc.', 'dim.', and 'p'. Asterisks mark specific measures in the bass line.

(3) Travailler d'abord tout ce fragment en omettant le pouce:

Musical exercise for the thumb, showing a sequence of notes with fingerings 5, 2, 3, 5, 2, 3, 5, 2, 3, 5, 2, 3.

Puis le dessin d'octaves seul:

Musical exercise for octaves, showing a sequence of notes with accents.

Puis en mélangeant les octaves et le battement:

Musical exercise combining octaves and tremolos, showing triplets and sixteenth notes.

On remarquera la différence d'accentuation qui fait alternativement supporter au pouce ou au 5^{me} doigt la responsabilité expressive de ce passage.

(6) Arrivé ici et supposant effectué avec le plus grand soin le travail technique préparatoire de la main droite dont nous venons de fournir les éléments essentiels, on reprendra tout ce début en vue de l'exécution à deux mains, c'est à dire de l'exacte répartition du rythme entre les deux parties.

L'exécution de la main gauche n'offrant de difficultés que par rapport aux extensions et au jeu lié, nous supposons que les nombreux exemples d'exercices que nous avons déjà donnés à ce sujet nous permettent de ne pas insister sur les formules de travail qui s'imposent: Elles sont spécialement résumées dans la 1^{re} Ballade et le Finale de la Sonate en Si mineur.

L'étude de la première mesure (se reporter note (2)) fournira du reste la base du travail rythmique qui conviendra à tous les fragments de la partie animée de cet Impromptu dans lesquels se superposent la cadence binaire de la main droite et la cadence ternaire de la main gauche.

Travailler d'abord très lentement, en supposant la notation suivante:

L'impulsion rythmique initiale de la main gauche (la plus importante pour assurer l'équilibre de la superposition des deux cadences) ayant été ainsi facilement établie il ne restera qu'à ajouter à la place des demi soupirs les troisième et sixième croches de chaque sextolet pour obtenir, en quelque sorte, sans y penser, la parfaite juxtaposition des deux rythmes.

Il nous reste à examiner cet épisode initial du point de vue de la sonorité, c'est-à-dire de la qualité des attaques permettant le mieux à la production des nuances qui le diversifient. Jouer tous les passages indiqués "piano" (ce sont les plus nombreux) en tenant les doigts très près des touches. Proportionner le degré d'articulation à l'importance expressive du crescendo requis, mais sans y joindre le poids de la main, ce qui serait incompatible avec l'impression de légèreté inhérente au caractère volubile du trait.

A partir de la note (3) et jusqu'au retour du motif initial, ne pas craindre, au contraire, d'appuyer en tenant les touches, les doigts chargés d'exprimer le palpitant dessin mélodique qui introduit au cœur d'une souple et rapide figuration la soudaine émotion d'un accent humain. Articuler largement et fermement à partir des gammes chromatiques descendantes note (5) en vue du jeu brillant dont nous avons mentionné l'efficacité dans l'interprétation de cette partie de l'Impromptu.

A répudier d'une manière générale l'adjonction du crescendo exagéré dont on accompagne trop souvent l'élan répété des dessins de main droite dont la 1^{re} mesure fournit le modèle.

Un léger renforcement de sonorité épousant la forme capricieuse du trait suffira amplement à en souligner le caractère impulsif.

De même, renouveler la pédale plus fréquemment qu'il ne l'est indiqué dans un texte que nous avons cru bon de respecter. En principe, changer sur chaque sextolet de main gauche, c'est à dire deux fois par mesure, même dans le cas où ces sextolets ne constituent qu'un renversement de la même harmonie.

(7) Ces deux mesures sont à rapprocher de celles qui servent de prélude à la composition.

Comme leurs devancières l'avaient fait pour l'Impromptu proprement dit, elles servent à déterminer la tonalité de l'intermède, à suggérer une atmosphère, à imposer un mouvement. Mais alors que au début de la composition, c'est par une accélération progressive des sextolets introduisant peu à peu le rythme animé qui servira de base à cette première partie du morceau que s'affirme leur caractère d'improvisation, ici ce sera au contraire par leur ralentissement graduel imprégnée malgré son évolution en majeur — et c'est là un des plus mystérieux secrets du génie de Chopin — d'un indéfinissable accent de mélancolie.

Moderato cantabile $\text{♩} = 88$

(8) *sotto voce* *tr*

rit.

a Tempo *tr*

(8) Le grand défaut de l'interprétation conventionnelle contre laquelle nous tentons de lutter par la rédaction de ces notes est qu'ici on dramatise le ton d'une phrase qui sauf par quelques sursauts d'émotion plus ardente, entend ne se communiquer à nous que sous le couvert de la confiance.

"Moderato cantabile" indique Chopin, en soulignant "sotto voce". Il n'y a là aucun élément de mouvement ou de nuance qui puisse légitimer ces pâmoisons, ces élans d'exaltation, cette expression torturée par quoi l'on revêt généralement l'interprétation de cet intermède d'un caractère d'agonie sentimentale.

De la morbidesse, oui, mais teintée d'espoir. De la sensibilité, certes, mais discrète. Et qu'il règne encore dans l'élan expressif qui anime cette mélodie si simple et si directe, un peu de la tendre fébrilité du début, le rythme y demeurant, ce sur quoi des lecteurs négligents s'abusent fréquemment à deux temps et non à quatre.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a trill (*tr*) at the end. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes with fingerings 3, 5, 1, 3, 2. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *sf*, *f*, and *pp*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a trill (*tr*). The bass clef staff features accents (>) on several notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a trill (*tr*). The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *f*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a trill (*tr*). The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *sf*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a triplet of eighth notes. The bass clef staff continues the accompaniment. Dynamics include *f*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is arranged in six systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a trill (tr) in the treble staff and repeated notes in the bass line marked with 'Ped.' and asterisks. The second system continues this pattern. The third system begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a key signature change to three sharps, followed by a 'Tempo I' instruction. The fourth system features a 'p' (piano) dynamic marking and a '9' in a circle. The fifth system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The sixth system starts with a 'dim.' (diminuendo) marking, followed by a 'f' (forte) dynamic marking. The bass line throughout the piece consists of repeated notes, often with 'Ped.' and asterisks.

(9) Cette répétition textuelle du début ne commande d'autres observations que celles qui ont été précédemment formulées. A noter cependant que l'édition de Fontana — la première en date gravée par conséquent d'après le manuscrit — mentionne ici "Presto" au lieu du "Tempo I" généralement et raisonnablement adopté.

This musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Dynamic marking *p* is present.
- System 2:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Dynamic markings *cresc.* and *f* are present.
- System 3:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Dynamic marking *pp* is present.
- System 4:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Performance instruction *a Tempo* is present.
- System 5:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Performance instruction *riten.* and dynamic marking *p* are present.
- System 6:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Dynamic marking *cresc.* is present.
- System 7:** Treble clef has accents (>) over notes. Bass clef has *ped.* markings with asterisks. Dynamic marking *sempre cresc.* is present.

(10) Un léger élargissement du mouvement, coïncidant avec un renforcement de la sonorité du motif de la basse est ici de tradition. Reprendre le mouvement deux mesures plus loin.

(11) C'est ici le moment d'exaltation le plus marqué de l'Impromptu. La mélodie du cinquième doigt doit y émerger d'une sorte de bouillonnement sonore dont les remous iront en s'atténuant jusqu'à la fin du morceau, laissant transparent poétiquement sous leurs ultimes frissons un rappel mélancolique de la mélodie qui en forme l'épisode central.

Le dessin de main droite, issu du dernier trait de l'Impromptu proprement dit — puisqu'ici il ne s'agit plus que d'une coda — propose à l'exécutant une difficulté de réalisation assez grande provenant de la juxtaposition des mouvements des doigts sur les deux premières doubles croches de chaque groupe et du mouvement du poignet qui assure l'émission des deux dernières. Contradiction délicate à observer avec régularité pendant une assez longue période.

Travailler ainsi: d'abord le mouvement des doigts.

Puis le mouvement du poignet en ne faisant porter l'accent que sur la 2^{me} croche.

Ensuite réunir les deux mouvements:

