ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5133

ALFRED CORTOT

Édition de Travail
des Œuvres de

CHOPIN

POLONAISES

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

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT — PARIS

COLLECTION MAURICE SENART

22, RUE CHAUCHAT, 22 (9e)

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

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.

LES POLONAISES DE CHOPIN

Les Polonaises de Chopin - émouvante et légendaire association de deux vocables dont le pouvoir évocateur symbolise à la fois et le génie du musicien et la magnifique signification nationale de son œuvre.

Car l'évolution du style, telle qu'on en peut suivre les manifestation dans l'ensemble de ces douze poèmes musicaux, étroitement accordés aux rythmes de la danse traditionnelle, est celle qui caractérise le mieux, et de la manière la plus sensible, l'irrésistible développement de ses sentiments patriotiques.

Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux brillantes compositions de même titre, si ouvertement consacrées à l'agrément des salons et au succès du virtuose, écrites par Chopin avant 1831—date de la catastrophe qui fond sur son pays- et d'en comparer la tendance à celle des œuvres ultérieures dont il semble que le malheur des siens fertilise et magnifie l'inspiration, pour évaluer l'importance de la transformation qui désormais en approprie l'ancestrale cadence à la seule exaltation d'une ferveur sacrée.

Ecart d'esthétique autant que de portée expressive. D'un morceau de genre que les essais de jeunesse de Chopin (édités comme œuvres posthumes et à l'étude instrumentale desquelles nous réservons place dans un recueil subséquent) nous montrent encore docilement assouplis aux traditions d'époque et aux indifférents poncifs de la virtuosité, une brusque révélation, un soudain mouvement du cœur va faire l'hymne symbolique d'un pays qui n'accepte pas son destin.

Des accents impérissables y vont évoquer, pour les âges à venir, tous les sentiments de fierté ou de révolte d'une race opprimée. Les thèmes y vont claquer comme des étendards au souffle d'un vent de bataille; les rythmes y scander, de leur frémissements d'épopée, les glorieuses rumeurs d'irrésistibles chevauchées.

Certes, toutes les Polonaises ne sont pas triomphales. Les unes disent l'amertume des défaites. D'autres encore la douleur du souvenir. Mais toutes seront consacrées d'un même élan à l'évocation du pays bien-aimé; toutes chanteront d'une semblable ferveur le chant immortel d'un grand peuple invaincu dans son cœur.

C'est dans cet esprit idéologique particulier qu'il conviendra d'aborder l'étude des sept Polonaises contenues dans ce volume.

Et nos observations, dont nous ne prétendons pas qu'elles répondent avec certitude aux intentions de Chopin, auront cependant quelque utilité, si elles s'avèrent de nature à susciter chez l'interprète l'effort d'imagination personnel, seul capable d'assurer à la traduction de ce cycle de chefs d'œuvre l'accent d'émotion contagieuse au travers duquel s'identifieront, d'un accord indissoluble, et la grandeur de l'inspiration musicale et la noblesse de l'élan patriotique.

ALFRED CORTOT

POLONAISES

Table

1 Allegro appassionato — Op. 26 Nº 1. Page 1

2 Maestoso — Op. 26 Nº 2. Page 9

3 Allegro con brio — Op. 40 Nº 1. Page 22

4 Allegro maestoso — Op. 40 Nº 2. Page 30

5 Moderato — Op. 44 Page 39

6 Maestoso — Op. 53 Page 61

7 Polonaise-Fantaisie
Allegro maestoso — Op. 61 Page 79

POLONAISES

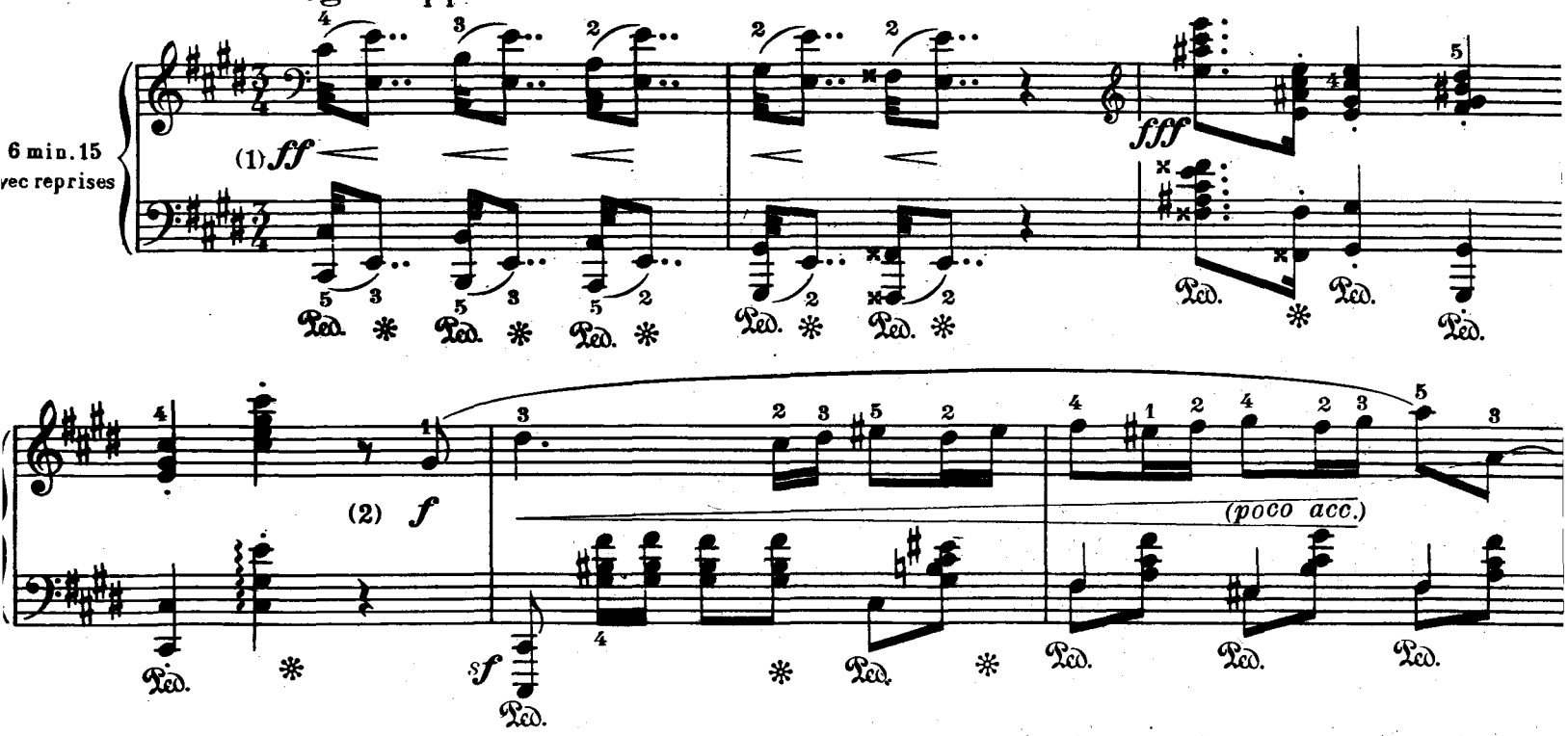
N° 1

dédiée à M.J. Dessauer

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 26, N° 1
(Éditée en 1836)

Allegro appassionato



Le beau rythme chevaleresque, approprié par le génie de Chopin à la glorification de la patrie malheureuse, ne se voit pas encore ici caractérisé par les modalités tragiques ou martiales qui confèrent au cycle des Polonaises subséquentes comme une signification d'épopée.

Le lyrisme fiévreux, les contrastes marqués d'ardeur et de nostalgie dont se réclame la rédaction de ces pages, expriment plutôt les nuances d'un sentiment personnel que les aspirations, en quelque sorte universalisées, d'un peuple révolté.

L'âme d'un Polonais, mais non encore, semble-t-il, toute l'âme de la Pologne.

Et c'est en obéissant aux données d'une interprétation nettement subjective que l'on pénétrera le plus sûrement cette palpitante composition de l'accent qui la distingue des Polonaises suivantes.

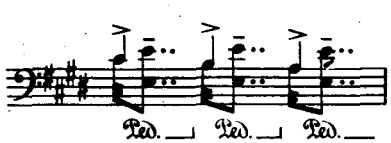
Deux épisodes distincts la constituent, dont l'opposition ne laisse pas que de contrevenir, et d'une manière tout à fait caractéristique, au principe d'unité rythmique régissant les données physionomiques du genre.

Une première partie, frémissante et capricieuse, emplie d'alternatives expressives qui colorent tour à tour le même dessin mélodique des reflets d'une exaltation enthousiaste ou d'une sorte de mélancolique résignation, laisse cependant percevoir, au travers de ces modifications transitoires, la cadence spécifique de la Polonaise. Puis, une soudaine modulation enharmonique—dut dièse mineur en ré bémol majeur—met en présence d'un second élément, sorte d'intermède en forme de trio, dont le mouvement sensiblement détendu semble recueillir tous les abandons d'une élégiaque confidence, et dénoue les faibles liens qui tenaient attachée à la suggestion de la danse héroïque l'exposition du motif initial. Cette opposition de caractère ne se représentera plus que dans l'argumentation thématique de la Polonaise-Fantaisie, et, ici comme là, se devra d'être traduite par l'écho d'un sentiment plus intime que n'y convie la glorification d'un idéal patriotique.

Car il semble bien que le pays seul n'y soit pas évoqué, mais encore le souvenir d'un rêve de bonheur inexaucé.

(1) Le caractère frémissant de cette introduction doit être souligné par une articulation précise du dessin mélodique inscrit dans les triples-croches initiales de chaque temps, chacune d'elles étant nettement séparée du "mi" formant tenue par un emploi judicieux de la pédale forte.

On supposera cette notation aux deux mains:

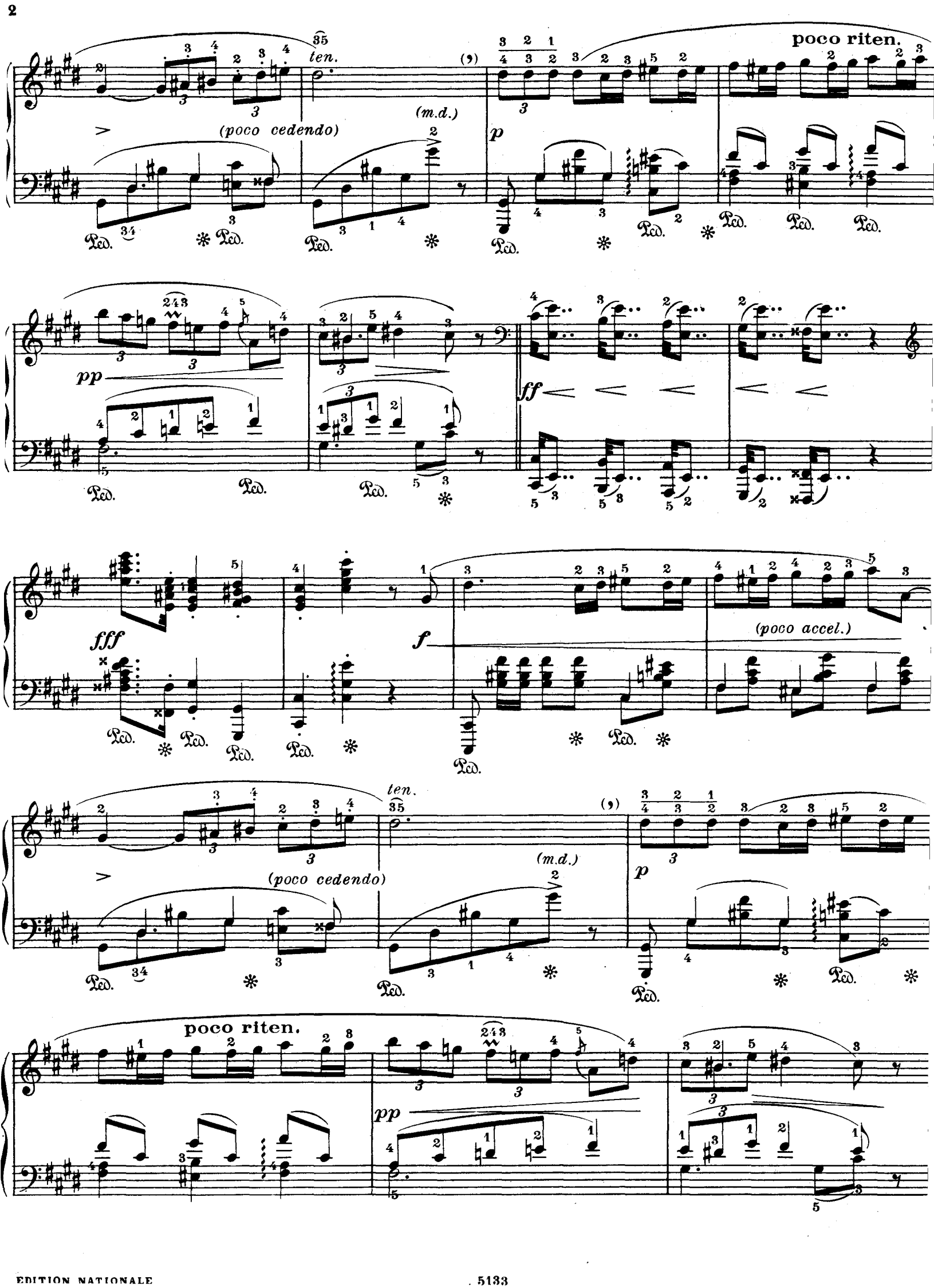


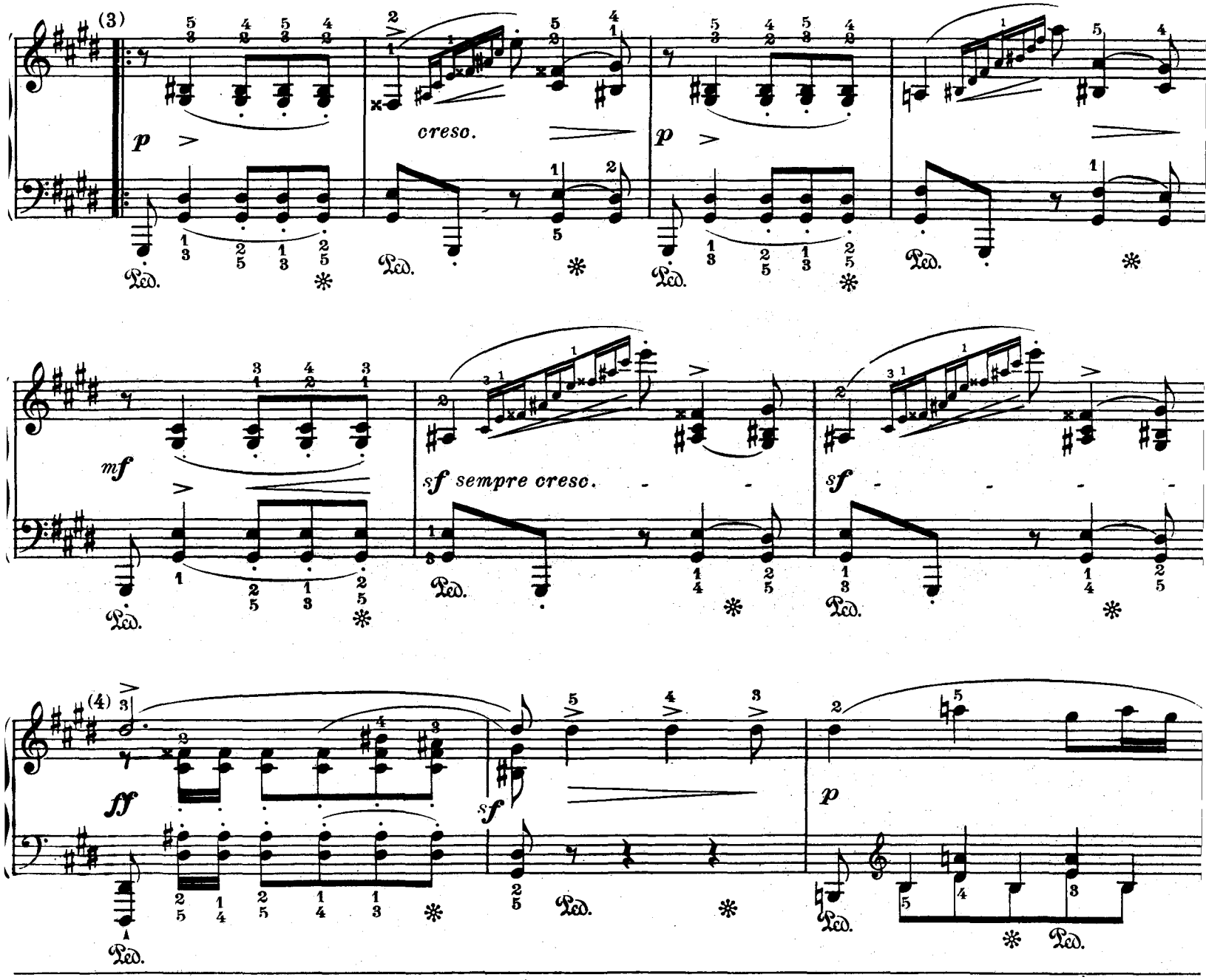
Accélérer un peu le mouvement de ces deux premières mesures qui se précipitent vers leur conclusion avec une sorte d'impatience révoltée. Revêtir ensuite le silence du troisième temps de la seconde mesure de toute sa valeur interrogative. Puis dans un élan résolu, la réponse déterminée des nobles accords formant cadence.

(2) L'énonciation de ce thème initial est soumis à des fluctuations de nuances et de mouvement auxquelles on ne saurait trop porter attention. L'exposition en est faite dans un sentiment d'ardeur communicative auquel s'adjoignent un crescendo et un animato presque immédiats qui se résolvent en détente expressive sur la 3me et 4me mesure.

(On soulignera d'un point d'arrêt assez prononcé la suspension rythmique suggérée par l'accentuation du dernier sol dièse de la 4me mesure.)

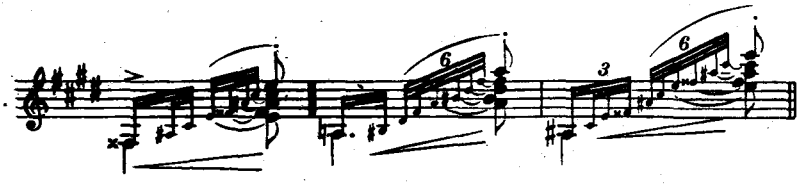
La répétition du motif dans la nuance piano, exigera, au contraire, un contraste marqué de sensibilité anxieuse auquel mettra fin le discret retour au tempo déterminé par le mouvement mélodique de dominante à tonique des deux dernières croches de la basse.


ten.
(poco cedendo)
(m.d.)
poco riten.
pp
ff
fff
f
(poco accel.)
ten.
(poco cedendo)
(m.d.)
poco riten.
pp



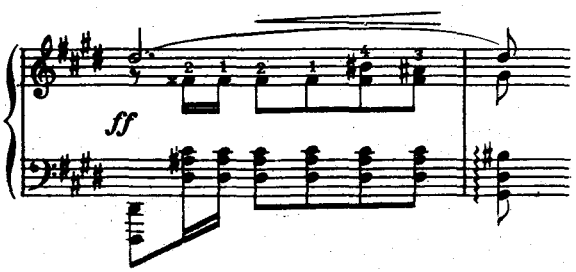
(3) Bien observer le caractère dramatique de la progression qui conduit ce passage, d'essence rythmique, du "sotto voce" le plus mystérieux jusqu'au *"ff"* dominateur qui en souligne la conclusion. Les arpèges de petites notes qui déchirent la trame harmonique de leur série de fulgurantes lueurs, seront jetés sur le clavier, et non "égrenés". On en renforcera le caractère d'intensité en laissant les doigts accrochés au touches sur les notes de l'octave supérieure de chaque formule.

Ex.

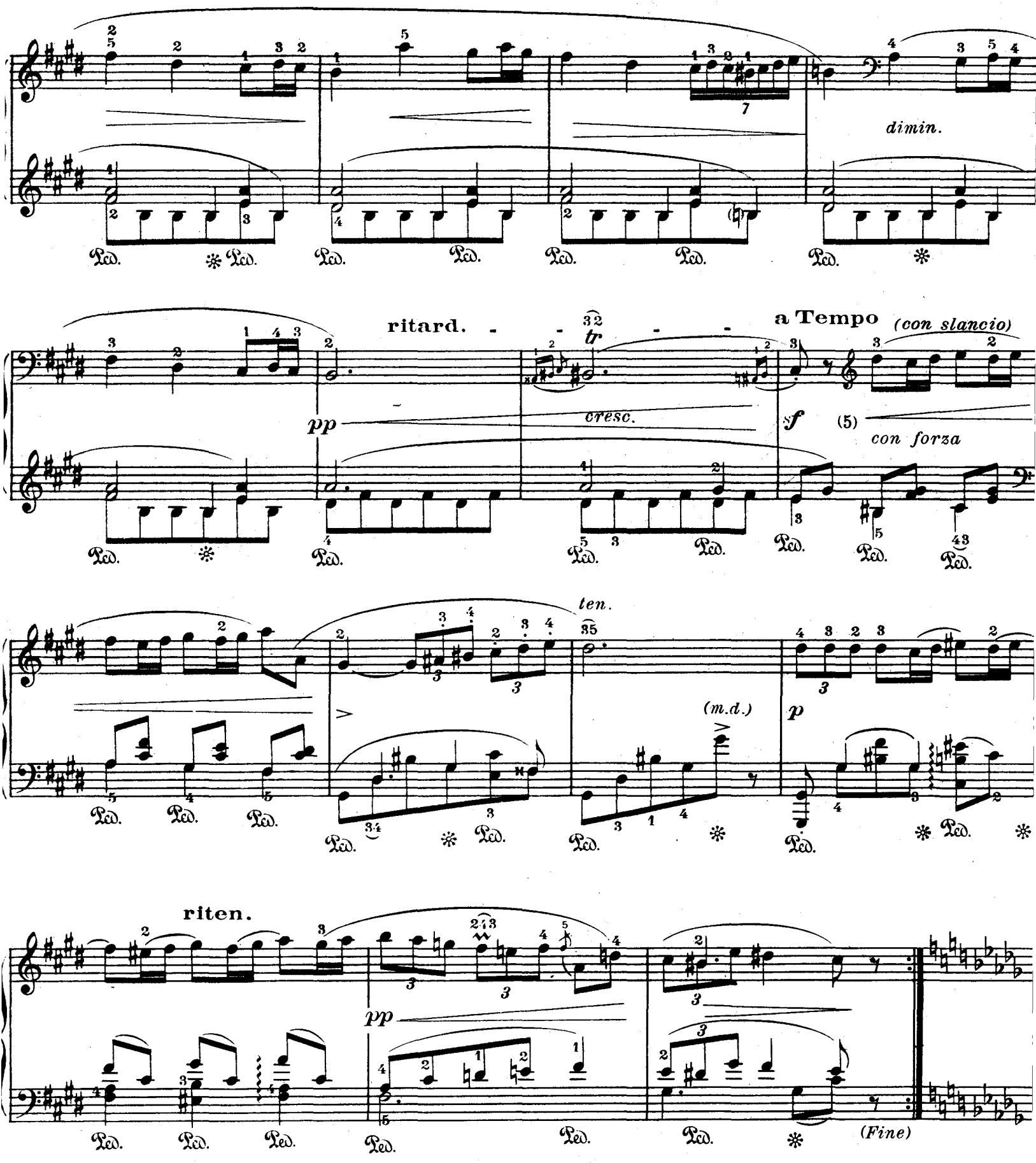


On accusera d'un accent énergique l'insistance de la pédale de sol dièse de la basse sur les deux dernières mesures de ce fragment.

(4) Version pour les petites mains:

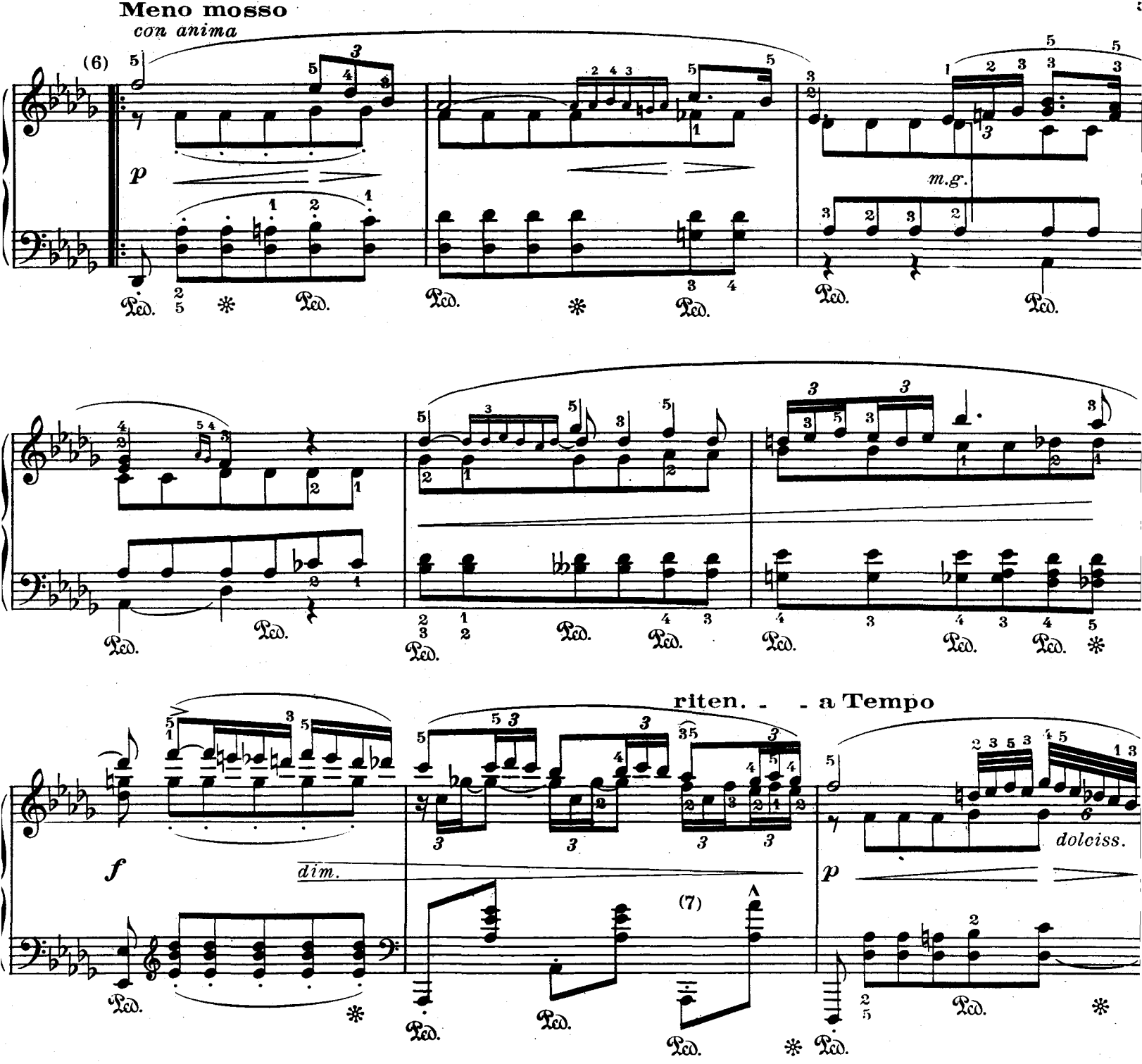


Une légère détente de mouvement s'impose sur la mesure suivante, associée au diminuendo qui en incline les syncopes expressives vers l'énonciation adoucie d'un nouvel élément mélodique, en suspension caressante sur les discrètes tenues d'une basse inactive.



(5) Le rappel du thème initial se présente ici, selon l'indication même de Chopin "con forza" et nous y avons ajouté la mention "con slancio" — c'est-à-dire "avec élan" qui nous semble parfaire un accent efficace le caractère pathétique de cette intervention inattendue du mode mineur dans la réexposition du sujet.

On notera l'accentuation particulière suggérée dans la seconde partie de ce "da capo" incident par la série des liaisons qui, de trois en trois notes, scandent de brèves pulsations la progression ascendante du sujet mélodique.

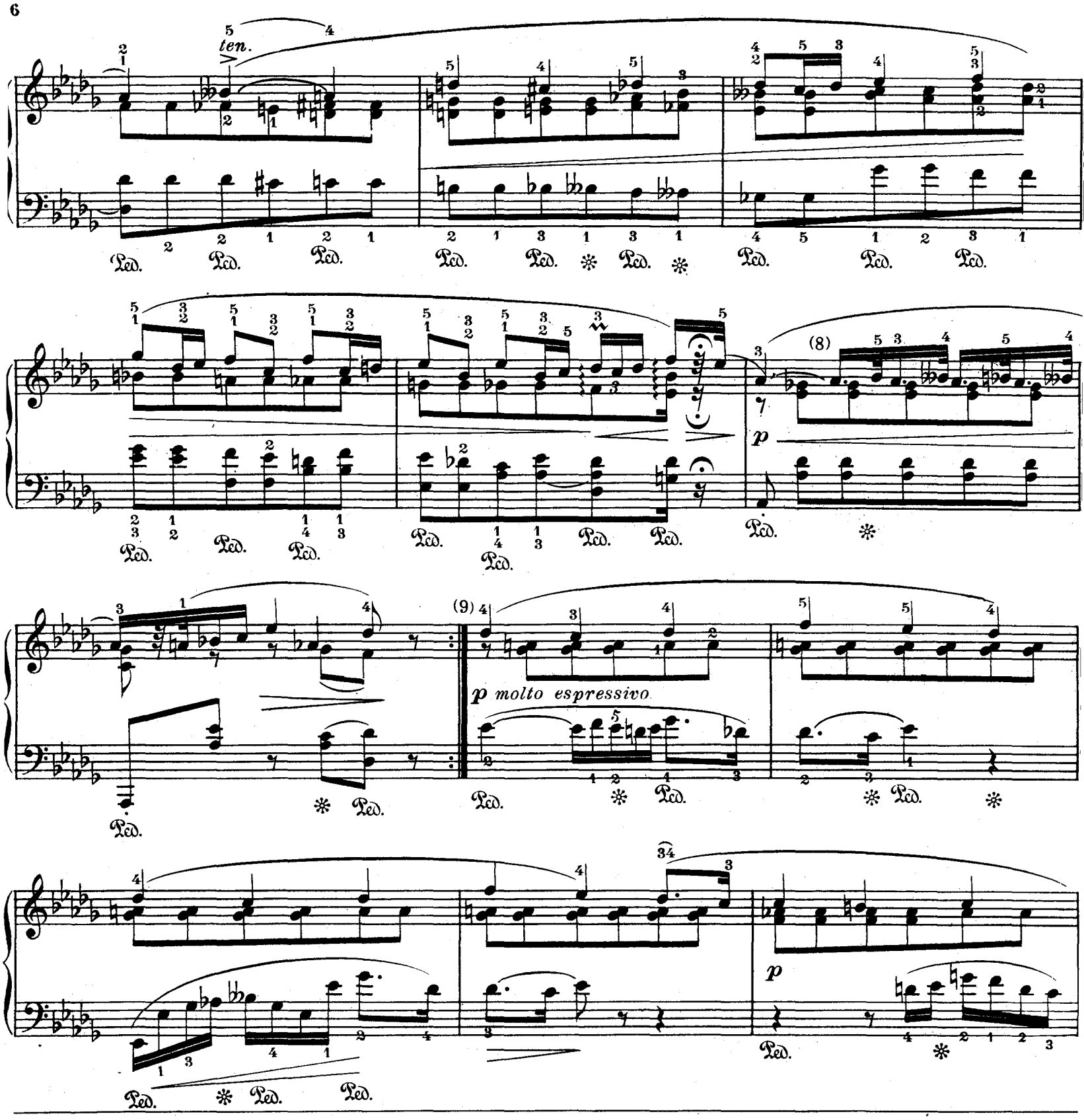


(6) Nous avons déjà souligné la tendance expressive toute particulière de ce "Meno mosso" et la nécessité de lui accorder une interprétation en quelque sorte constamment sensibilisée. Il n'est pas une seule mesure qui n'y soit tributaire d'une diction musicale empreinte du plus pénétrant sentiment intérieur. Car pour être détendue dans le mouvement, il ne saurait cependant être question d'en affadir la signification par un conventionnel parti pris de nuances efféminées. Chaque note y doit palpiter sous les doigts, d'une sonorité profondément éloquente et qui bannisse toute idée de rêverie sans ardeur. Ceci s'entend naturellement des doigts faibles de la main droite auxquels est dévolu le soin de faire chanter l'une des plus émouvantes mélodies qui soit née sous la plume de Chopin. Les rapports de sonorité avec un accompagnement confié aux doigts plus forts feront l'objet d'un travail préparatoire dont la formule a déja été préconisée dans notre commentaire de l'Etude Op.10 Nº 3.

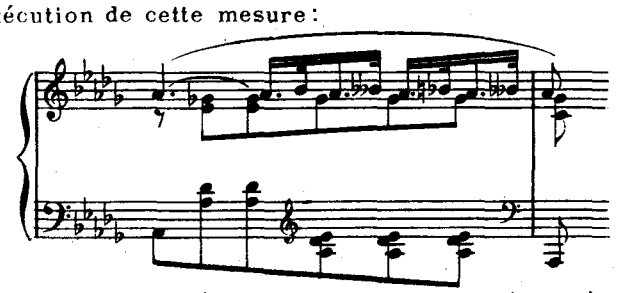
(7) Faire légèrement vibrer, à la main gauche, l'octave "la bémol" sur quoi viennent s'unir, dans un harmonieux abandon de tierces défaillantes, les deux voix d'une mesure pleine d'indicible extase.

Dans la mesure suivante, ne pas imposer un rythme trop strict au dessin de triples croches, dont la chute doit s'égrener sans rigueur et pareille à un délicat effeuillement de pétales dans le silence d'un soir attentif.

Deux mesures plus loin, serrer un peu le mouvement, de manière à rendre plus sensible l'ardeur contenue des enchaînements chromatiques.



(8) Version recommandée pour l'exécution de cette mesure :



(9) Malgré la rédaction en forme de duo de cet épisode intermédiaire, qui concède aux deux mains une égale importance expressive,(et qui en identifie de manière si frappante la signification pathétique à celle dont le témoignage nous est donné par l'Etude Op. 25, N° 7,) il s'agit moins d'un nouveau motif à mettre en valeur que d'une sorte d'amplification de l'idée précédente dont le caractère devient plus pressant, plus intense et, en quelque manière, encore plus subjectif.

Veiller à la prononciation chantante des dessins mélodiques de la main gauche, même lorsqu'ils affectent, comme le passage en mi bémol majeur, les apparences d'une formule d'accompagnement.

dolce

(10)

cresc.

ben legato
(sopra)

(11)

riten.

cresc.

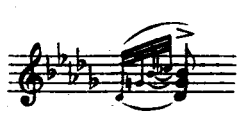
a Tempo

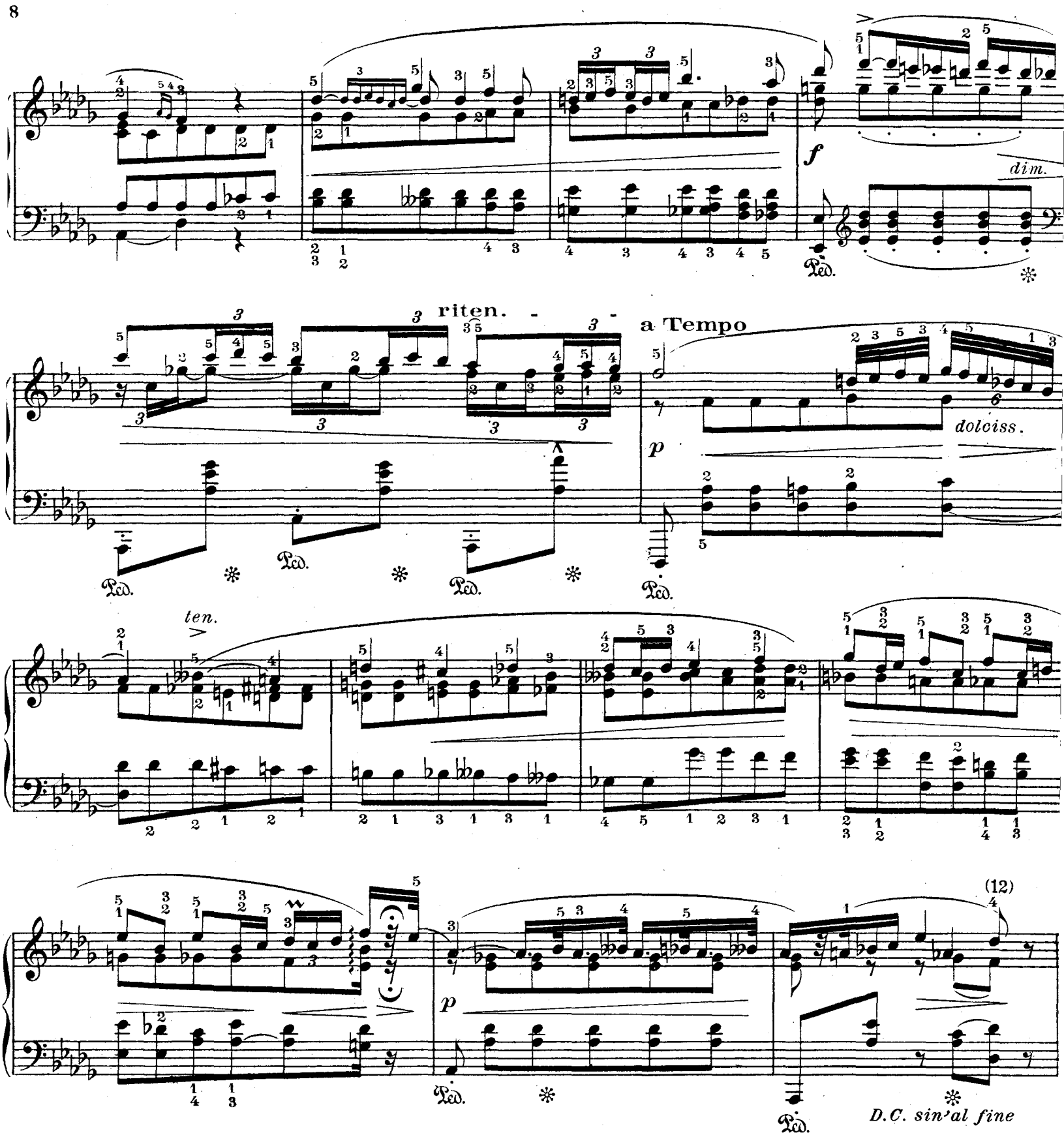
fp

m.g.

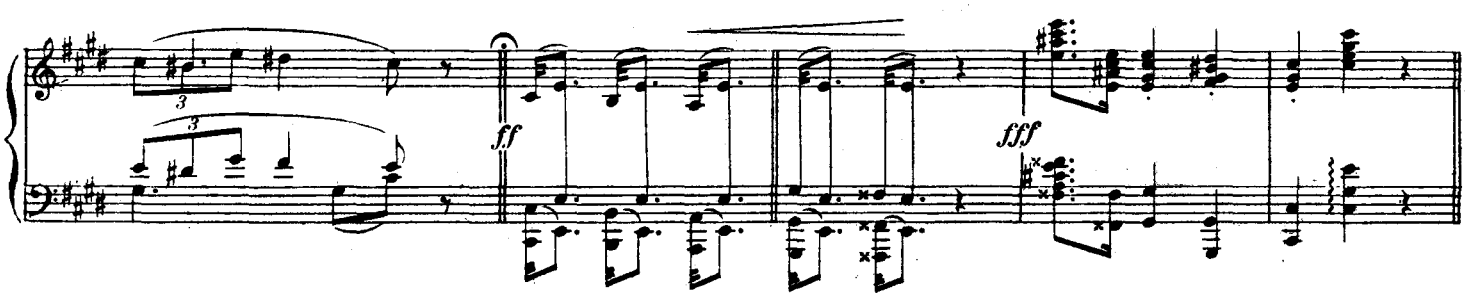
(10) Quelques éditeurs ont interprété le bémol de précaution affecté au "la" comme s'il devait concerner l'"ut" de la mélodie **Erreur** manifeste que suffirait à démentir la conséquence de fausse relation avec la mesure précédente, maladresse de rédaction **dont** Chopin n'eut pas accepté la responsabilité.

(11) Exécution:





(12) Une faute est encore à signaler ici dans bon nombre d'éditions: l'oubli du "da capo" qui ordonne la répétition de la première partie de la Polonaise et lui fournit sa conclusion naturelle. Non seulement cette reprise est indispensable à l'économie expressive et musicale de l'œuvre mais encore peut-on suggérer la redite, sous forme de bref épilogue, après le mot "fine", des quatre mesures qui lui ont servi d'introduction; c'est-à-dire:

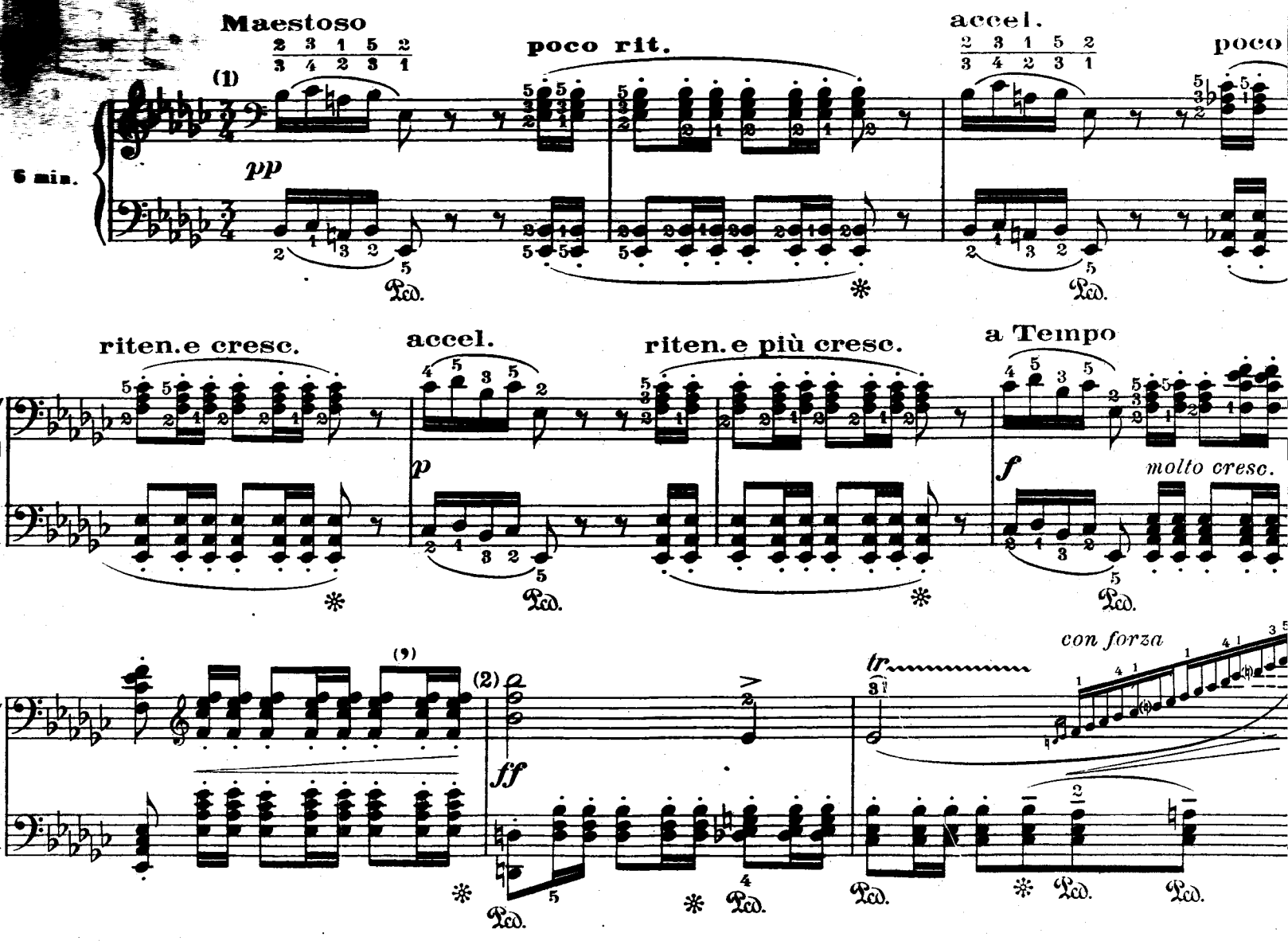


Nº 2

dédiée à M. J. Dessauer

...il par
...ORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 26, Nº 2
Éditée en 1836



(1) Niecks a défini avec un rare bonheur d'expression le caractère dramatique de cette Polonaise en affirmant qu'elle étai "pleine de conspiration".

Il n'est pas de mots qui puissent mieux qualifier l'atmosphère mystérieuse de cette introduction, emplie de chuchotements étouffés, soumise à de frémissantes alternatives d'accélérations impatientes et de retards menaçants, et dont un crescendo irré sistible précipite peu à peu les murmures d'abord indistincts jusqu'à l'explosion tumultueuse d'un cri de révolte.

Il va de soi que les "ritenutos" indiqués par Chopin sur les groupes d'accords répétés ne peuvent s'emplir de toute leu inquiétante signification qu'à la condition d'être amorcé par le rythme bien défini du premier élément cadentiel:

Une tradition, que nous tenons pour valable, contredit quelque peu l'énoncé du texte, concernant l'interprétation des nuance des quatre premières mesures:

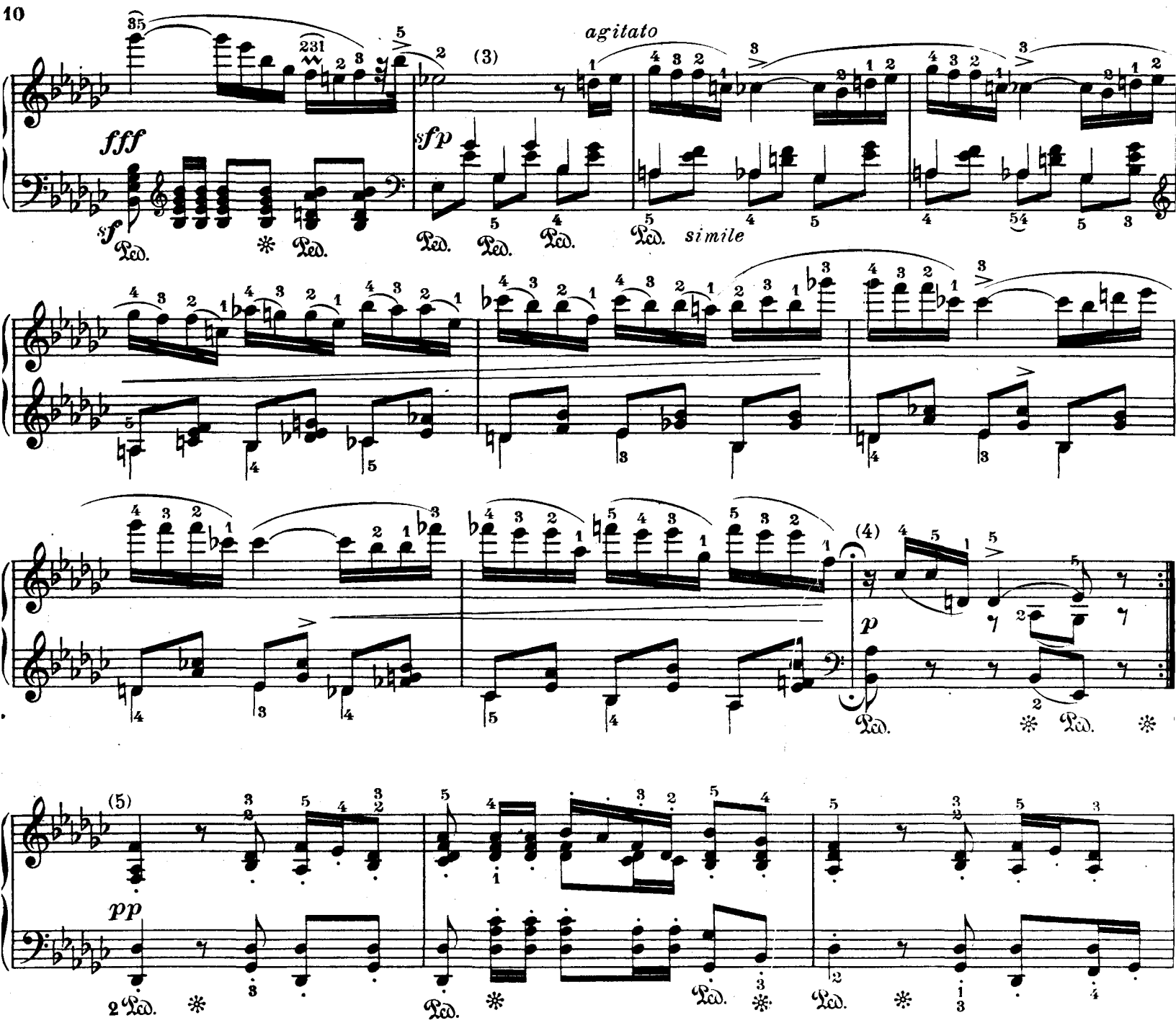
La détente des deux premiers ritardandos s'y voit soulignée d'un diminuendo affectant progressivement les échos d plus en plus lointains du rythme initial.

Et ce n'est qu'à partir du troisième groupe de notes répétées que commence à se faire jour le crescendo qui emporter cet exorde vers son impérative conclusion.

Nous recommandons les changements de doigts qui permettent d'assurer la clarté d'émission de ces accords, tout en con servant une parfaite adhérence au clavier, condition indispensable de leur exécution tragiquement assourdie, laquelle se verrai compromise par toute attaque intempestive du poignet.

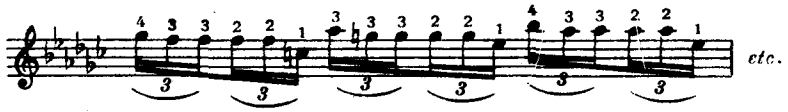
(2) Bien prononcer le rythme définitivement résolu de la basse au cours de ces trois mesures, en soulignant le dessin mélodique du pouce sur les trois dernières croches de la seconde mesure. D'autre part assurer fermement le départ de la gamme dont la fulgurante trajectoire éclaire comme d'un reflet de lames subitement dégainées, les menaçantes suggestion contenues dans les impressionnantes fluctuations métriques de ce fragment initial. Chopin a lui même corrigé sur l'exemplaire de l'une de ses élèves le contexte de cette gamme, remplaçant, par un bécarre, le bémol qui en affecte les deux "ré" intermédiaires, et soulignant ainsi le rôle affirmatif de la note sensible.

Travailler en articulant avec force et en changeant les rythmes:



(3) L'indication "*p*" s'applique essentiellement au dessin de la basse. Le motif mélodique de la main droite, qui va ici se tendre de plus en plus, s'exaspérer progressivement et demeurer en suspens, tel un palpitant point d'interrogation, au sommet de sa courbe ascendante, sera naturellement coloré d'une nuance plus accusée.

La prononciation distincte des notes répétées avec substitution des doigts sera facilitée par le travail préparatoire suivant, applicable à tout ce fragment:

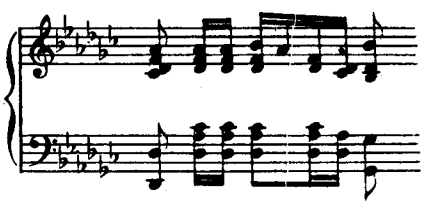


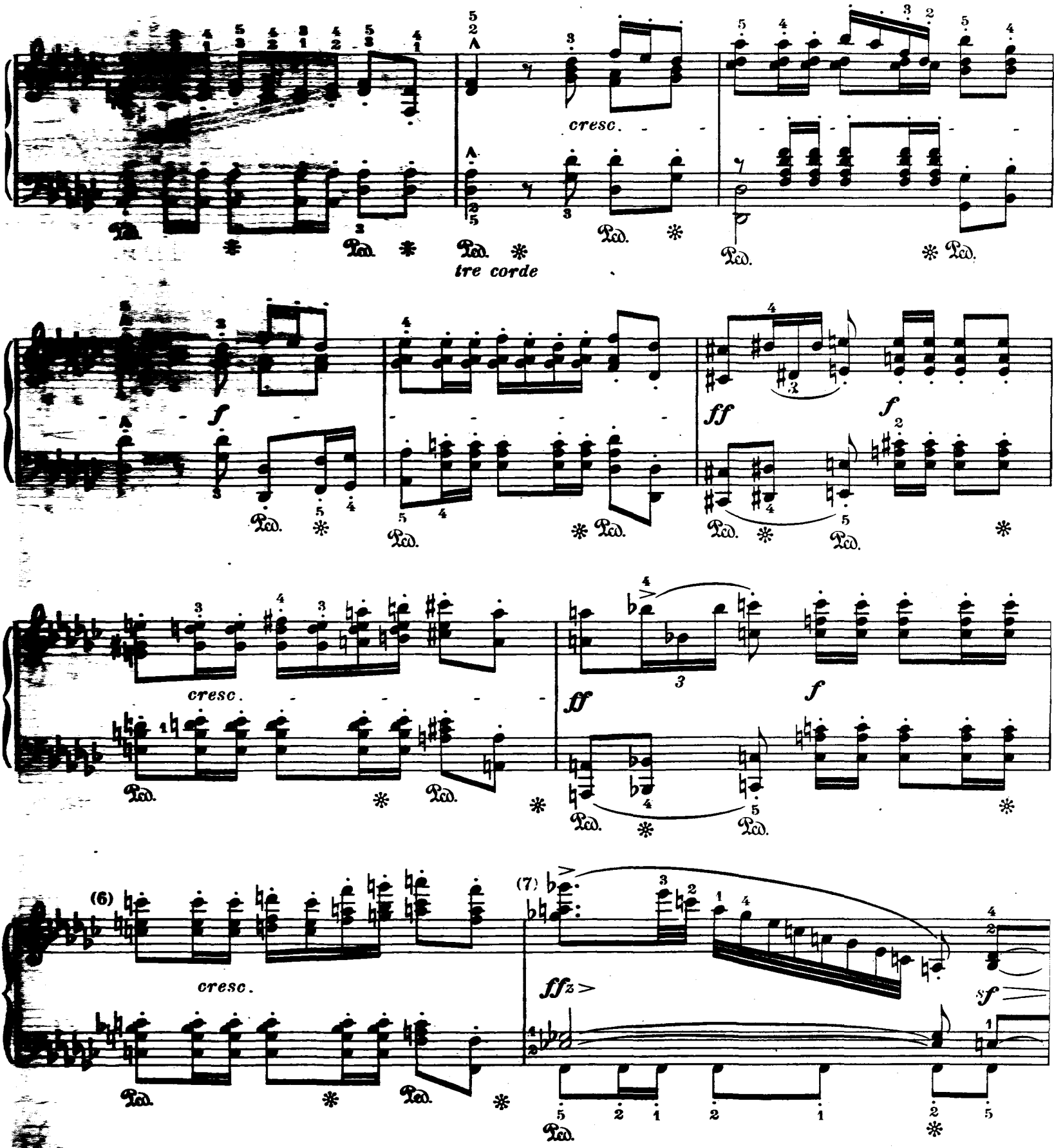
Articuler franchement toutes les notes.

(4) Revêtir ce point d'arrêt subit de toute sa signification dramatique — Et la mesure qui suit, pour rester dans le caractère de l'interprétation imagée de Niecks, dans le sentiment d'un geste qui commande le silence.

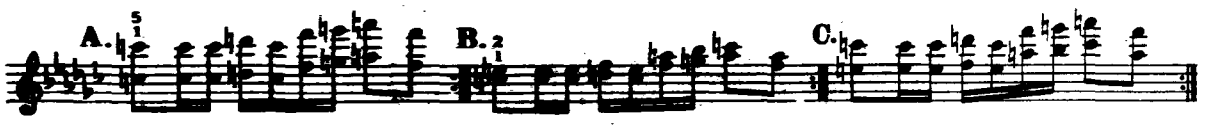
(5) Jouer avec une extrême précision rythmique et en "lourant" quelque peu toutes les notes des harmonies, ce second sujet qui semble faire naître dans un lointain de gloire l'écho d'une fanfare assourdie. Bien prononcer la partie supérieure.

Nous avons adopté la répartition suivante des accords entre les deux mains dans la seconde mesure de cet épisode, modifiant quelque peu la rédaction de Chopin:

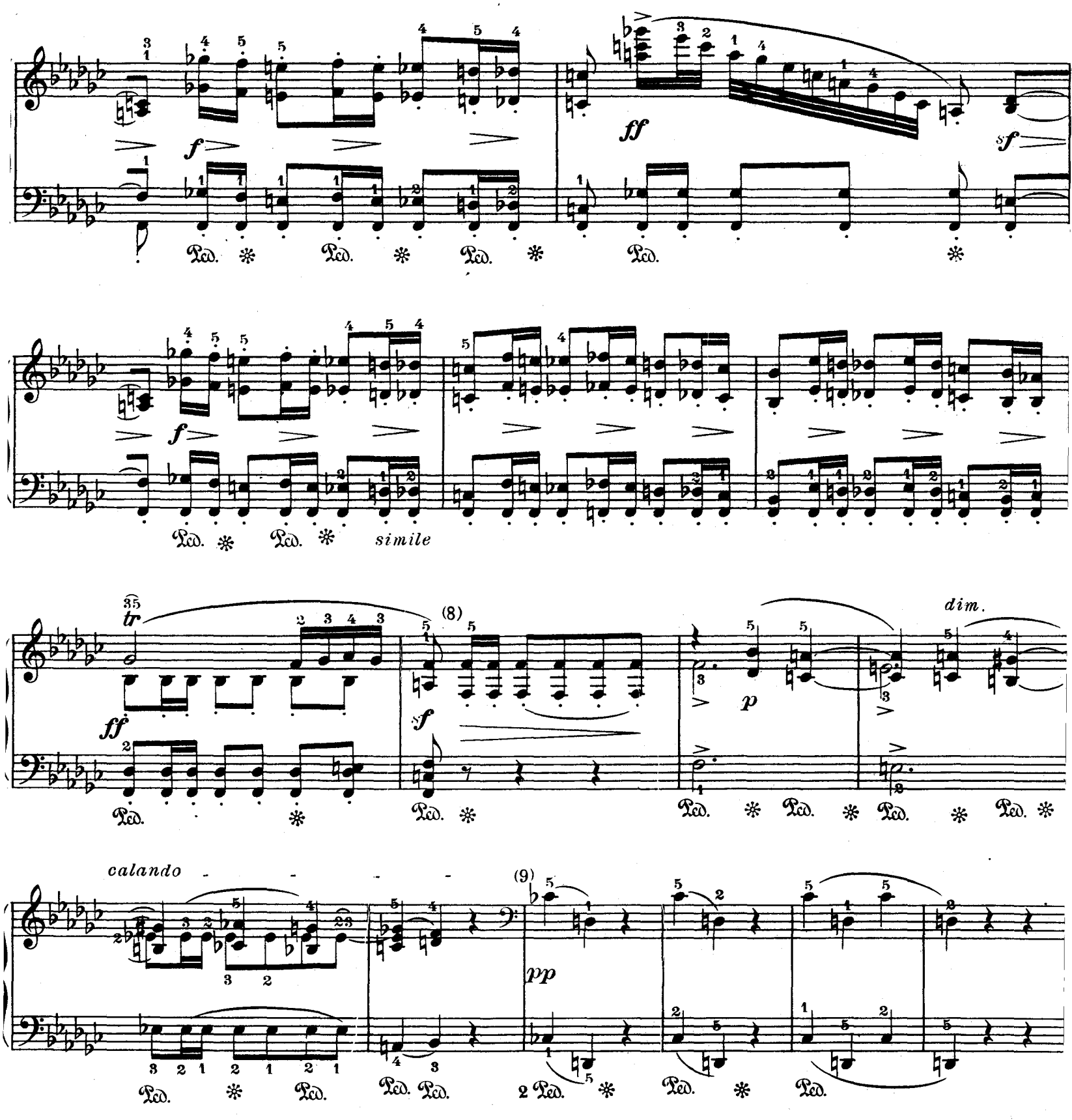




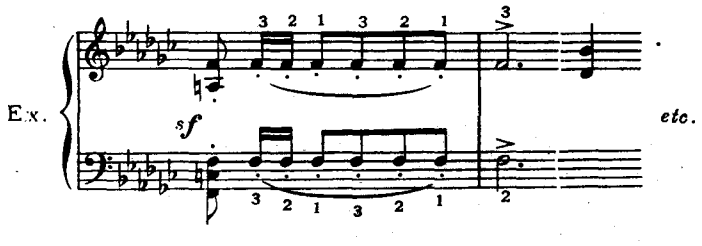
Décomposer ainsi le travail préparatoire de cette mesure:



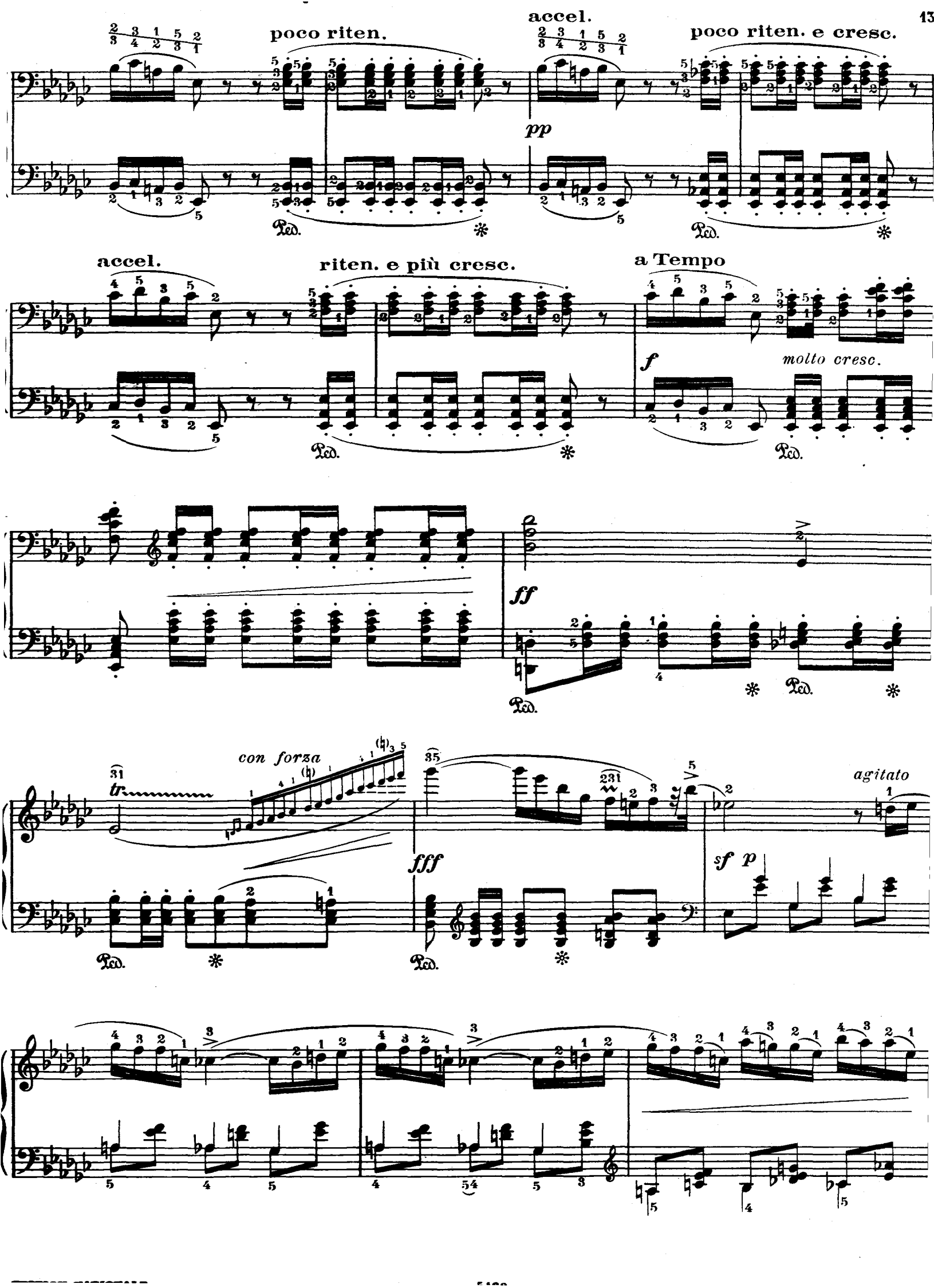
Marteler résolument le rythme de timbales de la main gauche. Accuser d'une attaque robuste la dissonnance de neu- **aux deux mains. Enfin, souligner d'un crescendo énergique** la chute impétueuse de l'arpège descendant.



(8) Le rythme de Polonaise sera mieux affirmé dans cette mesure par sa répartition entre les deux mains:



(9) La modification des doigtés sur cette succession d'intervalles mélodiques de septièmes a pour objet la variété d'inflexions nécessaires à l'interprétation anxieuse de ces quatre mesures, immobilisées dans l'attente du retour à la tonalité initiale.


accel.
poco riten.
accel.
poco riten. e cresc.
pp
Ped.
accel.
riten. e più cresc.
a Tempo
f
molto cresc.
ff
con forza
agitato
fff
sf p

(10) Meno mosso

sotto voce

una corda

ten.

sotto voce

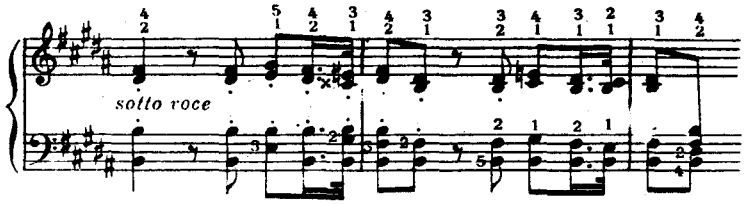
(11)

Ped. Ped.

(10) Karasowski s'est plu à supposer dans son commentaire des œuvres de Chopin, que ce "meno mosso" en forme de de trio puisse être interprété, non plus comme dans la première partie, sous forme d'écho d'une fanfare guerrière, mais sourdement répétées par un vent de révolte, les sonorités affaiblies d'un chœur de Polonais exilés, en marche sur les routes de la fatale Sibérie.

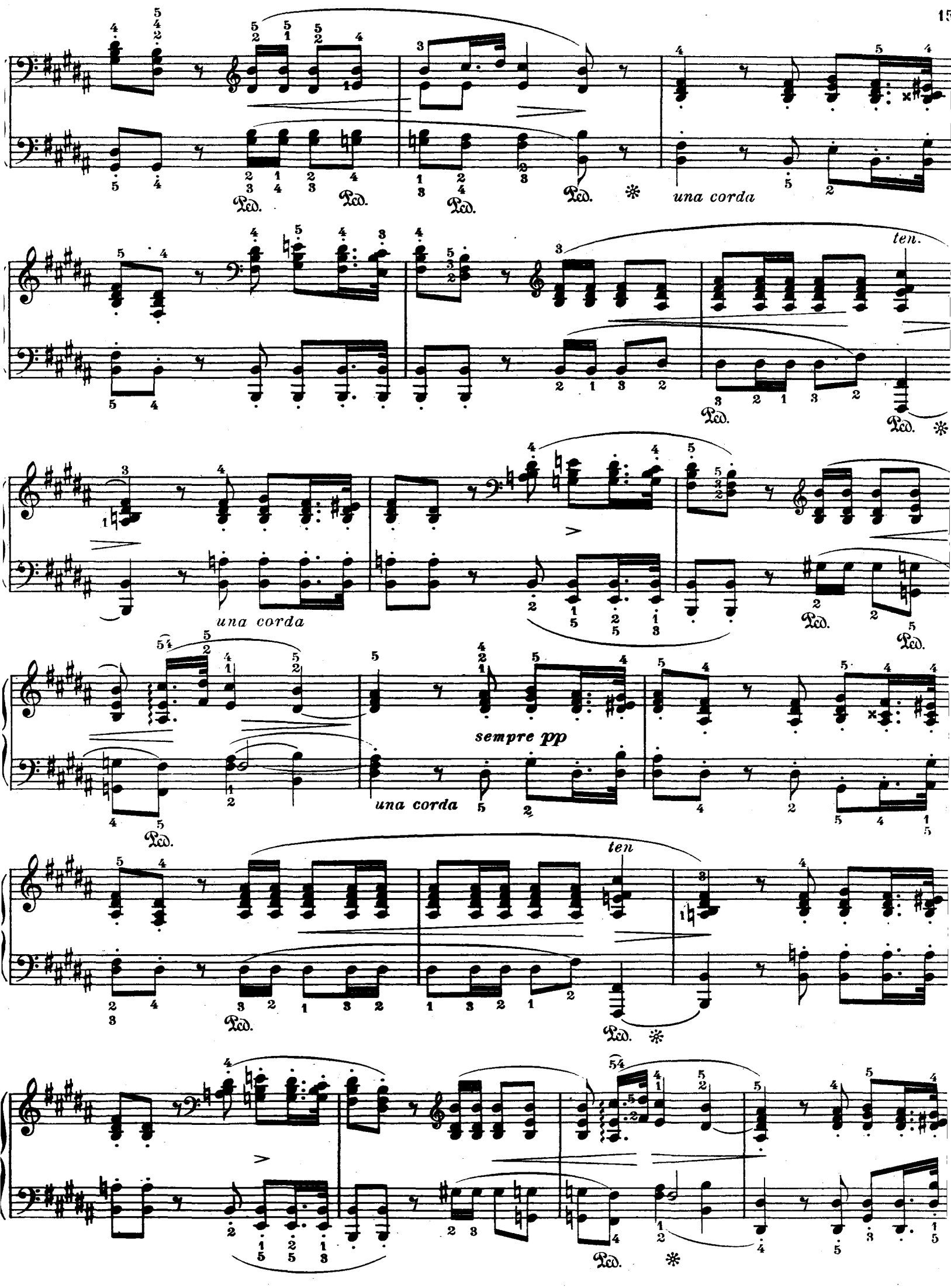
Hypothèse assez impressionnante pour mériter de solliciter l'imagination de l'interprète et qui, si même l'on se croit autorisé à faire toutes réserves sur son caractère problématique, paraît s'adapter d'un juste accent à l'atmosphère énigmatique de cet épisode murmuré.

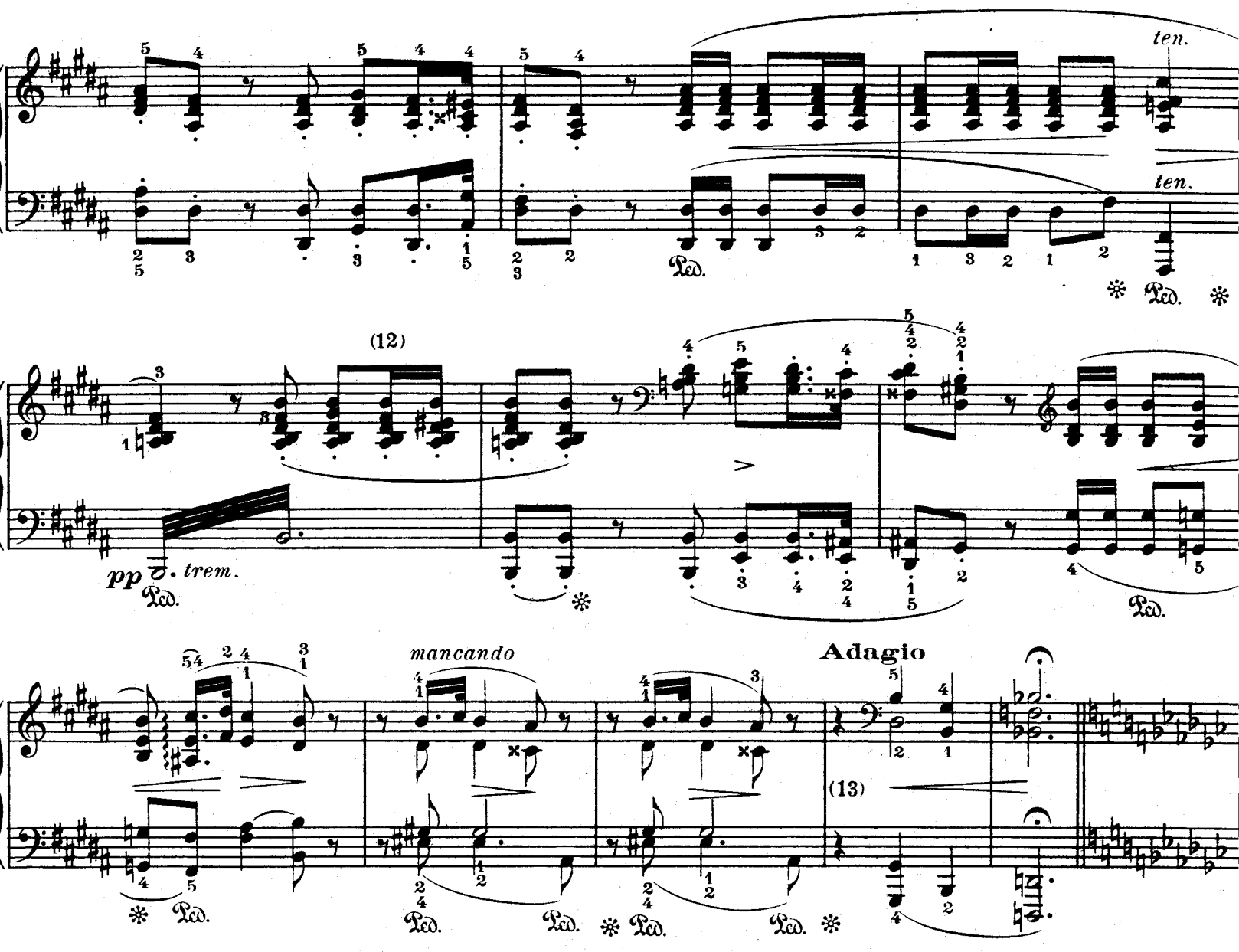
On s'inspirera de l'exemple suivant pour une répartition plus judicieuse que celle du texte des harmonies entre les deux mains:



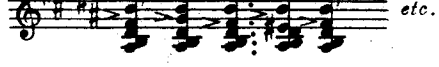
(11) On modifiera légèrement le timbre, et, par conséquent, l'attaque des sonorités, sur toutes les répétitions de ce passage en forme de refrain, dont les répliques régulièrement alternées semblent colorer comme d'une lueur d'espoir les rythmes sourds d'un cortège illusoire.

Une tradition fort admissible adjoint à cette discrète transformation de caractère (suggestion d'un lointain appel de trompettes le principe d'un léger accelerando dont la détente s'effectue sur l'accord "tenuto" formant cadence, la valeur rythmique de celu ci se voyant ainsi quelque peu prolongée au delà de la durée normale.


una corda
ten.
una corda
una corda
sempre pp
ten



(12) On a peine à s'expliquer autrement que comme d'une erreur matérielle de copie la modification d'écriture qui dénature ici la cadence caractéristique du motif. Nous conseillons de la rétablir ainsi:



Souligner clairement le motif mélodique intérieur.

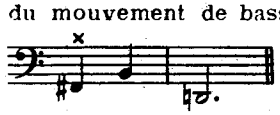
Comme tous les grands inventeurs pianistiques Chopin emploie rarement le "tremolo" qui n'est pour tant de compositeurs qu'un moyen de dissimuler sous la banalité d'un effet renouvelé de l'orchestre, l'indigence de la rédaction musicale.

Mais ici, ce sourd roulement de timbales est à sa juste place, évoquant d'une rumeur impressionnante toute une atmosphère de révolte prête à gronder.

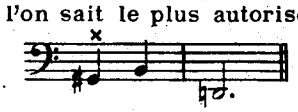
Eviter l'abus de pédale forte qui s'opposerait à la netteté du dessin rythmique de la main droite.

(13) Deux versions sont en présence pour la notation du mouvement de basse, au reste assez maladroit, de cette mesure.

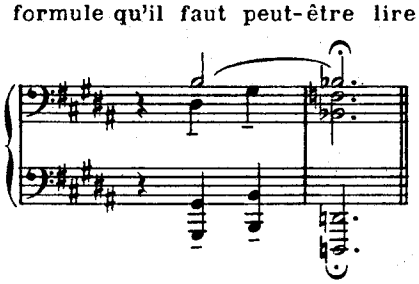
L'édition originale donne:

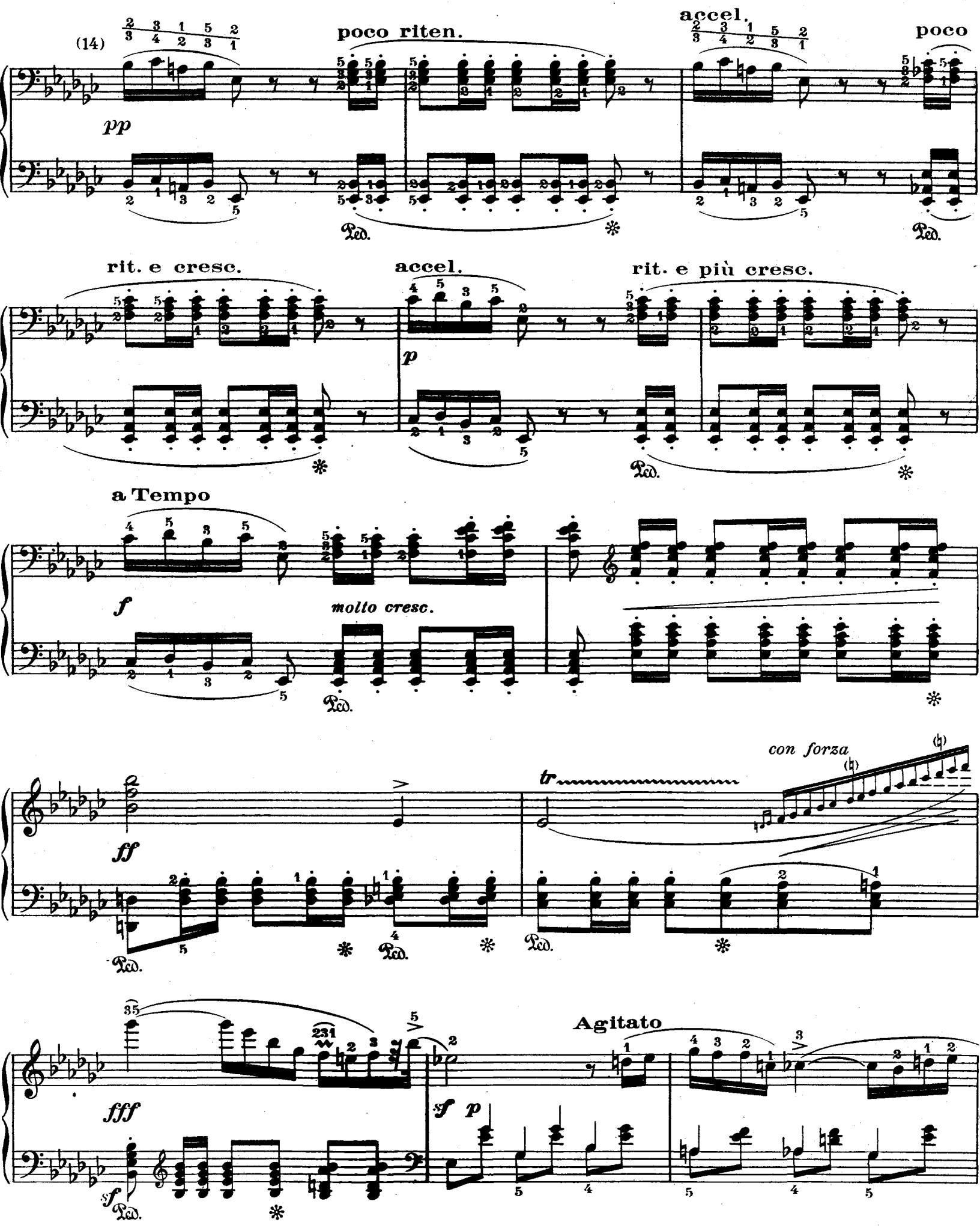


La plupart des autres, dont celle de Mikuli que l'on sait le plus autorisé des correcteurs de Chopin:

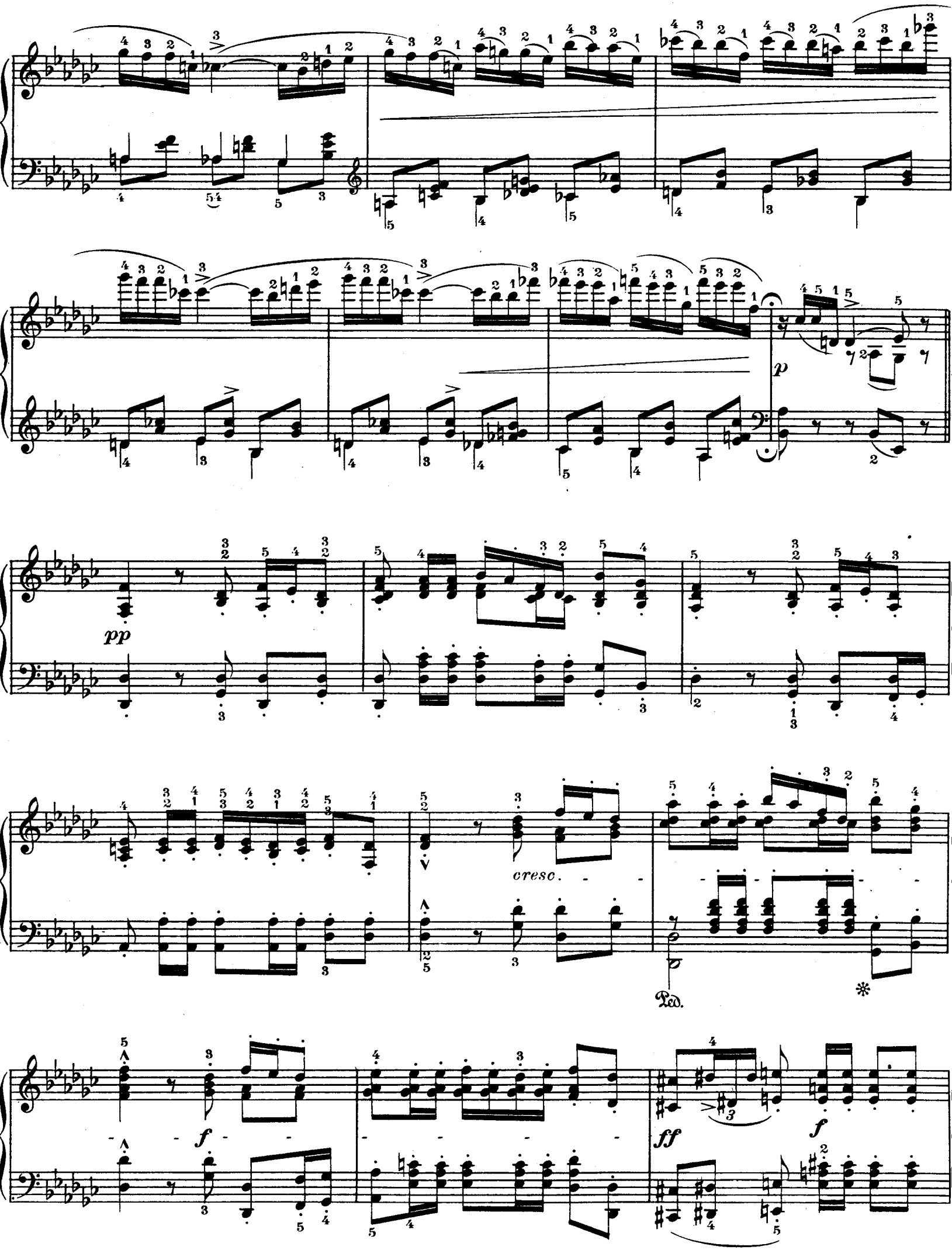


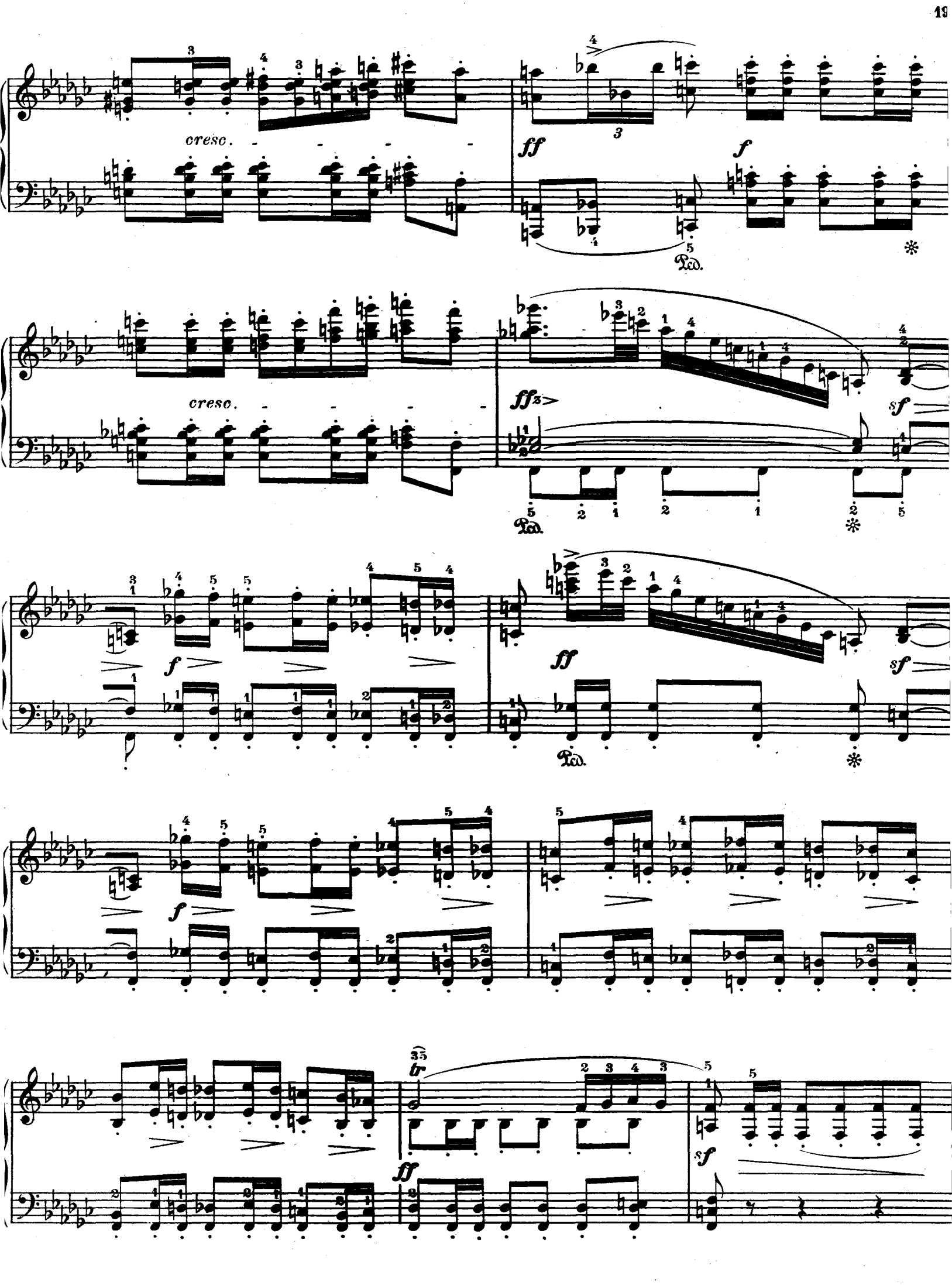
Nous préconisons l'adoption de la seconde formule qu'il faut peut-être lire ainsi:

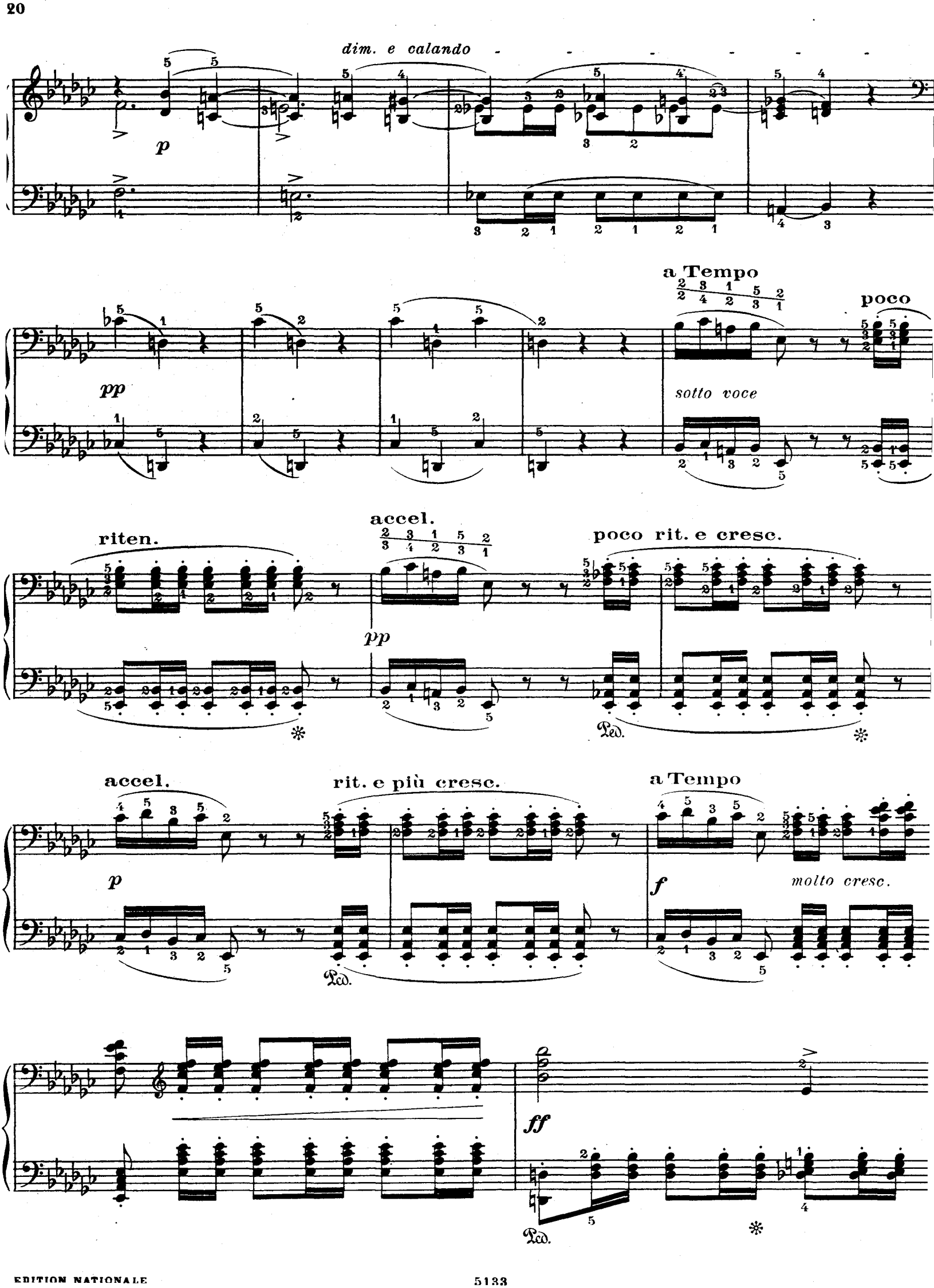


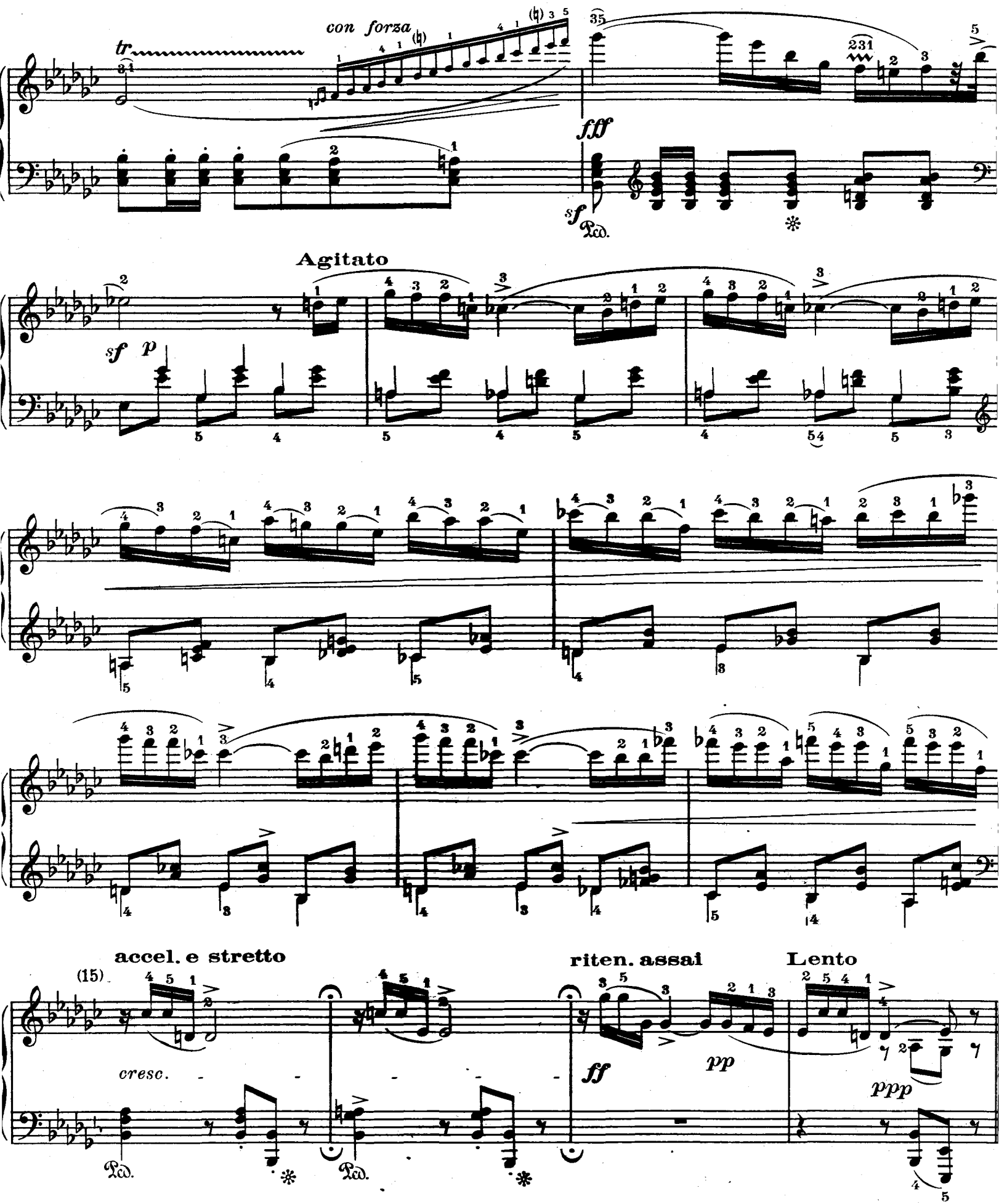


(14) Il n'est plus besoin à partir d'ici **de rappeler les observations** qui s'appliquaient à ce fragment initial de la Polonaise, exactement répété comme notation et **comme caractère interprétatif**.


p
pp
cresc.
Ped.
f
ff
f


cresc.
ff
f
Ped.
cresc.
ffz
sf
Ped.
f
ff
sf
Ped.
f
ff
sf
tr
ff
sf


dim. e calando
p
a Tempo
poco
pp
sotto voce
accel.
riten.
poco rit. e cresc.
pp
Ped.
accel.
rit. e più cresc.
a Tempo
p
f
molto cresc.
Ped.
ff
Ped.



(15) Le dramatique caractère de cette **palpitante Coda, débordante** d'angoisse pathétique, gagnera d'intensité, si on l'isole quelque peu, et par un temps d'arrêt plutôt que **par un point d'orgue, de l'effervescente poussée** mélodique des mesures précédentes.

Toute la partie de main droite de ce dernier **passage sera plus exactement** "déclamée" que jouée, et dans un sentiment de détresse passionnée à quoi les deux derniers accords **apportent la mystérieuse** réponse d'une fatalité inexorable.

N° 3

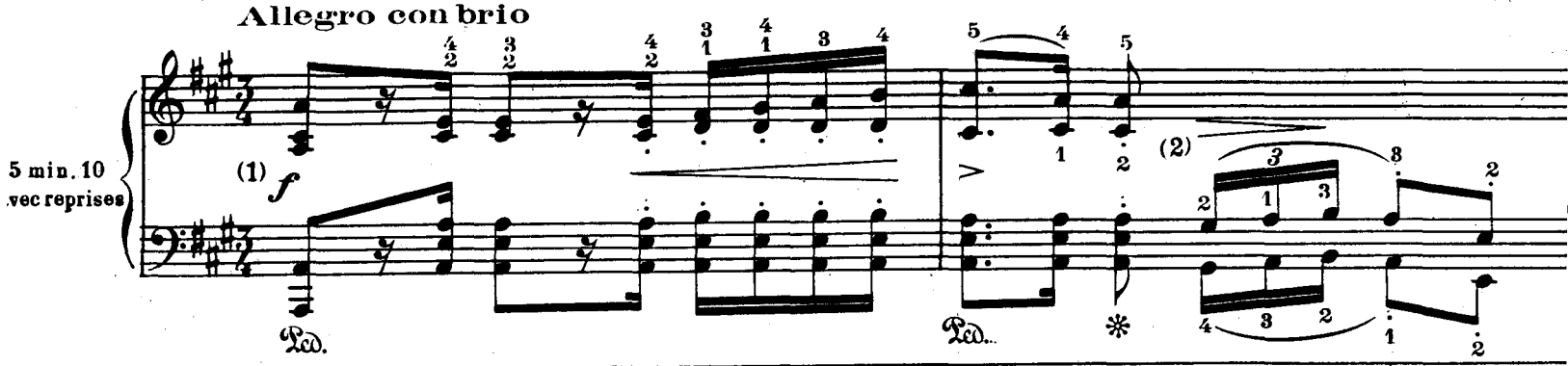
dédiée à M. J. Fontana

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 40, N° 1
Comp. en 1838, Edité en 1840

Allegro con brio

5 min. 10
avec reprises



L'éclat des trompettes, le bruit des armes, la pompe guerrière d'un cortège héroïque scandé par le rythme vigoureux d'une cadence de parade, tels se proposent à l'interprète les arguments suggestifs de cette Polonaise, que l'on n'a pas improprement dénommée "Polonaise militaire".

Sa puissante allure de marche triomphale, la carrure virile de ses thèmes péremptoires, la franchise simplificatrice d'un développement qui s'inscrit dans la trame des vibrantes sonorités tel le large plan d'une fresque sur une surface décorative, ce sont là les éléments physionomiques de ces pages consacrées, d'un accent irrésistible, à l'évocation glorieuse de la patrie. Le caractère d'appara du rythme traditionnel s'y voit magnifié à l'échelle d'une apothéose, sans que s'y démente un seul instant, ni par un seul détail, l'étonnante vigueur du souffle épique qui l'inspire.

Car c'est ici l'une des rares compositions de Chopin qui—dans la version originale, tout au moins—ne comporte aucune indication de nuance "piano".

L'étude technique de ce magnifique morceau reposera donc exclusivement sur les principes d'une exécution généreusement sonore et quasi orchestrale.

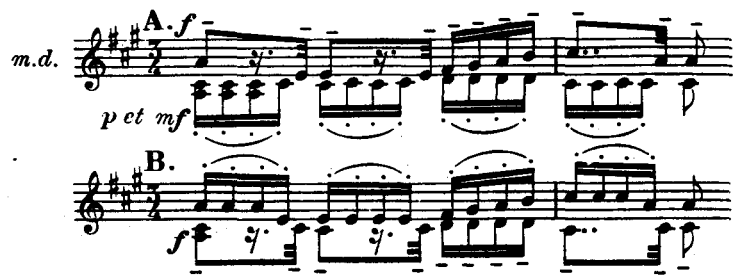
Les doigts seront, d'une manière constante, fermement établis sur le clavier, faisant bloc en quelque sorte, dans l'émission rigoureusement simultanée des beaux accords dont s'enorgueillit l'ardeur volontaire d'un rythme inébranlable.

(1) D'une manière générale, on se gardera d'attaquer les touches de trop haut, sous prétexte de renforcer la puissance des sonorités. Le choc brutal des marteaux, à l'encontre d'une conviction trop répandue chez un grand nombre de pianistes, et même les plus fameux, paralyse plutôt qu'il ne les intensifie la vibration des cordes.

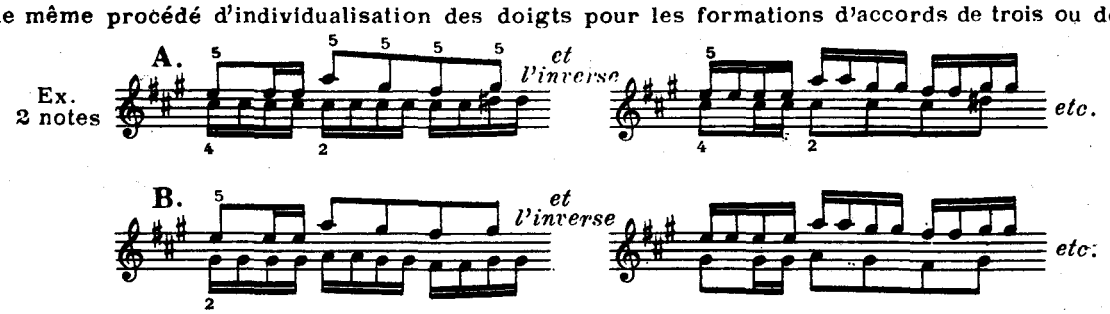
Tenir les mains près du clavier, les doigts solidement arcboutés, épousant, avant que de les prononcer, les positions de tous les accords.

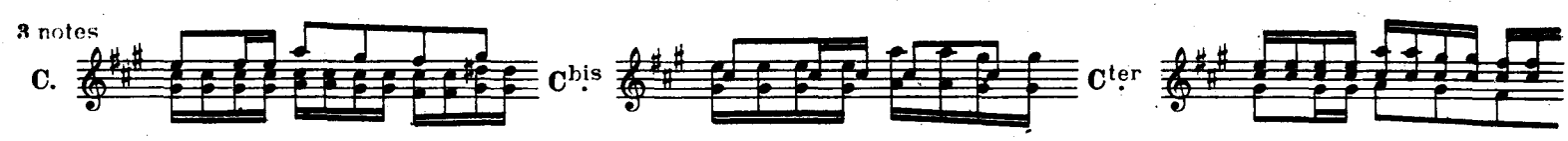
Le poignet à la fois souple et ferme, la force d'émission étant obtenue par une sorte de pesanteur concentrée de la main, exclusive cependant, et cela va de soi, de toute idée de lourdeur qui serait entièrement incompatible avec le nerveux éclat d'une cadence belliqueuse, tributaire au premier chef des modalités d'une articulation précise.

Une seule formule de travail préparatoire, étant donné le caractère uniforme de la rédaction pianistique et qui, à un ou deux détails près, se peut d'être appliquée à tous les épisodes de la composition. En voici l'exemple, destiné à individualiser et à solidifier la détente respective de tous les doigts et à assurer la parfaite clarté d'émission des enchaînements d'accords:



On emploiera le même procédé d'individualisation des doigts pour les formations d'accords de trois ou de quatre notes:

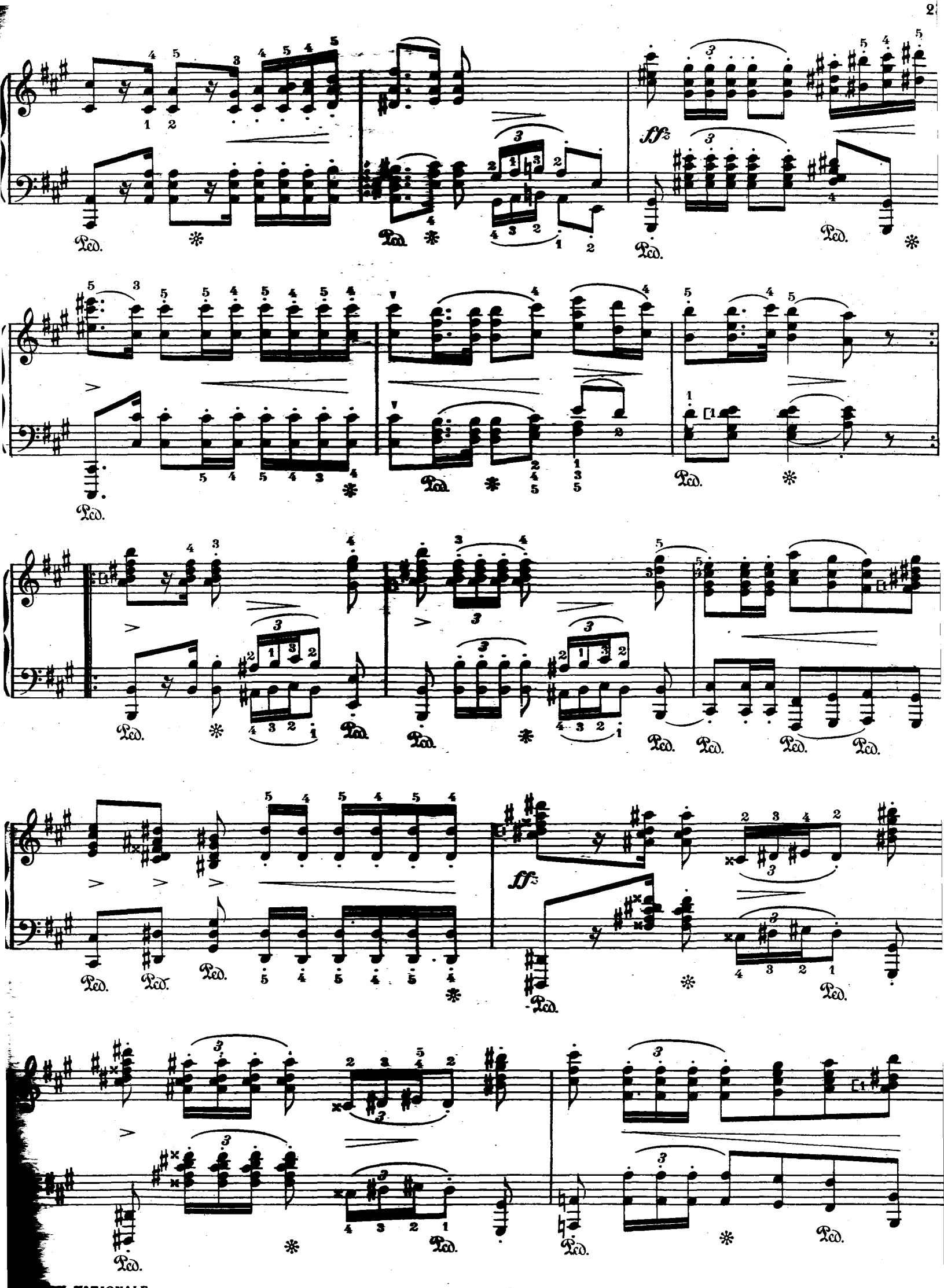


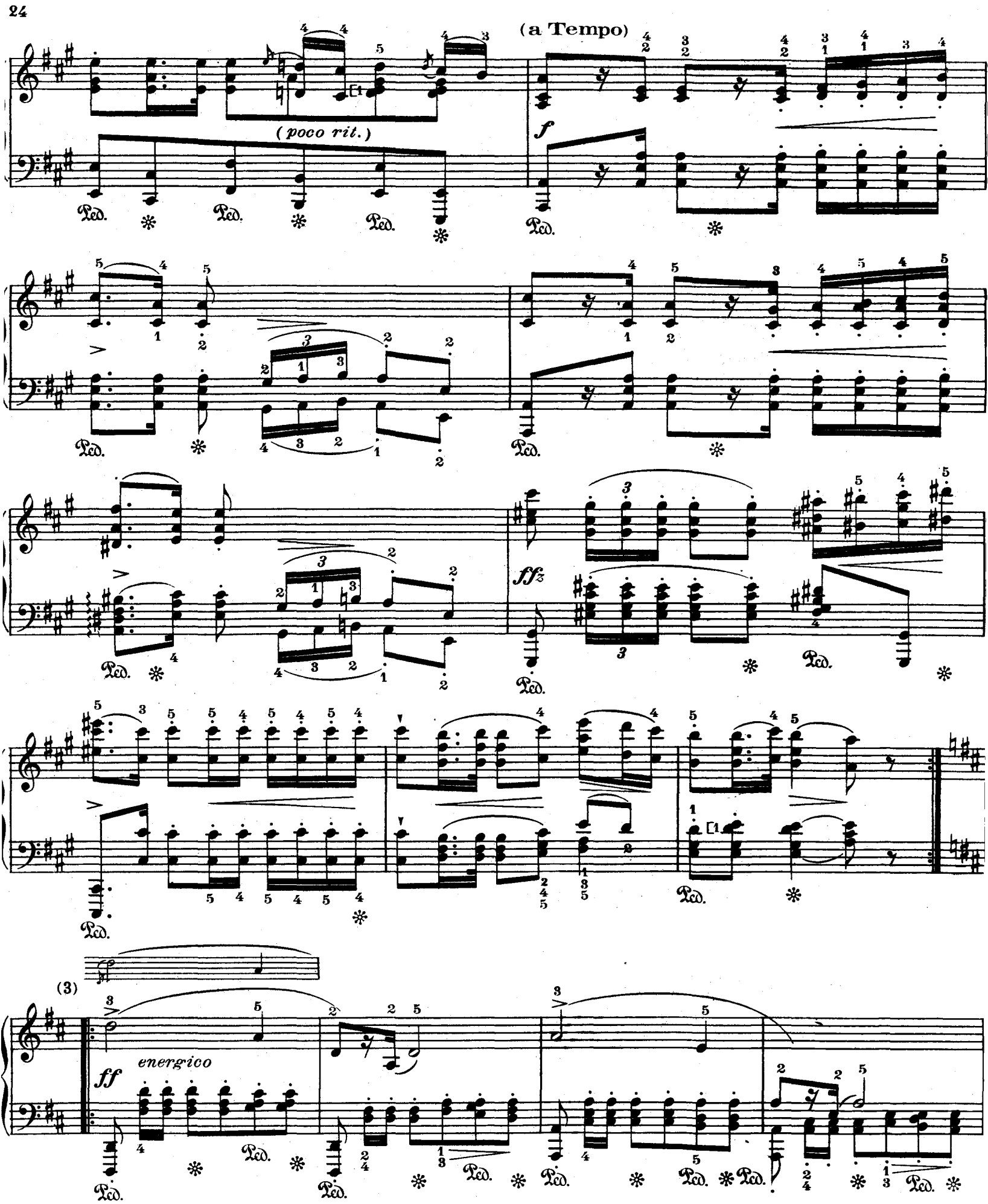


De même pour les accords de 4 notes.

Ces formules seront également appliquées, selon les mêmes procédés de détail, aux accords de main gauche, en dépit de leur fréquente immobilité mélodique qui pourrait inciter à quelque négligence dans l'emploi d'un si minutieux exercice préparatoire. Son utilité est cependant évidente, ne fût ce que pour obtenir entre les deux mains un exact rapport de sonorité et une qualité semblable dans la nature précise des attaques.

(2) On soulignera nettement l'articulation de ces triolets, dont le rebondissement énergique constitue un élément caractéristique de l'interprétation de cette Polonaise.



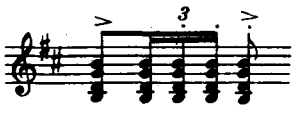


(3) On ne saurait trop accuser, ni d'un rythme assez audacieux, la glorieuse fanfare dont l'accent héroïque semble ici jeter aux échos de l'histoire le fier défi d'un peuple conscient de son destin impérissable.

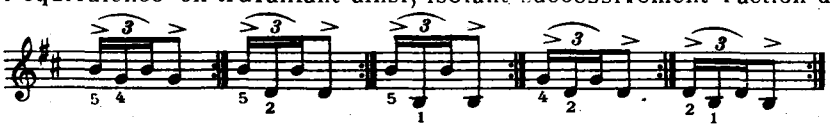
Le doigté que nous indiquons pour la main droite doit s'entendre conjugué avec tout le poids de la main venant renforcer la sonorité de chaque note.

Bien assurer à la main gauche la netteté de la cadence spécifique de la Polonaise qui se voit ici revêtue de tout son caractère de fierté majestueuse.

(4) Cette rédaction d'accords brisés n'est autre qu'un compromis pianistique traduisant un rythme empreint de netteté incisive et que les cuivres de l'orchestre exécuteraient ainsi:



On s'efforcera d'en obtenir l'équivalence en travaillant ainsi, isolant successivement l'action de chaque doigt:

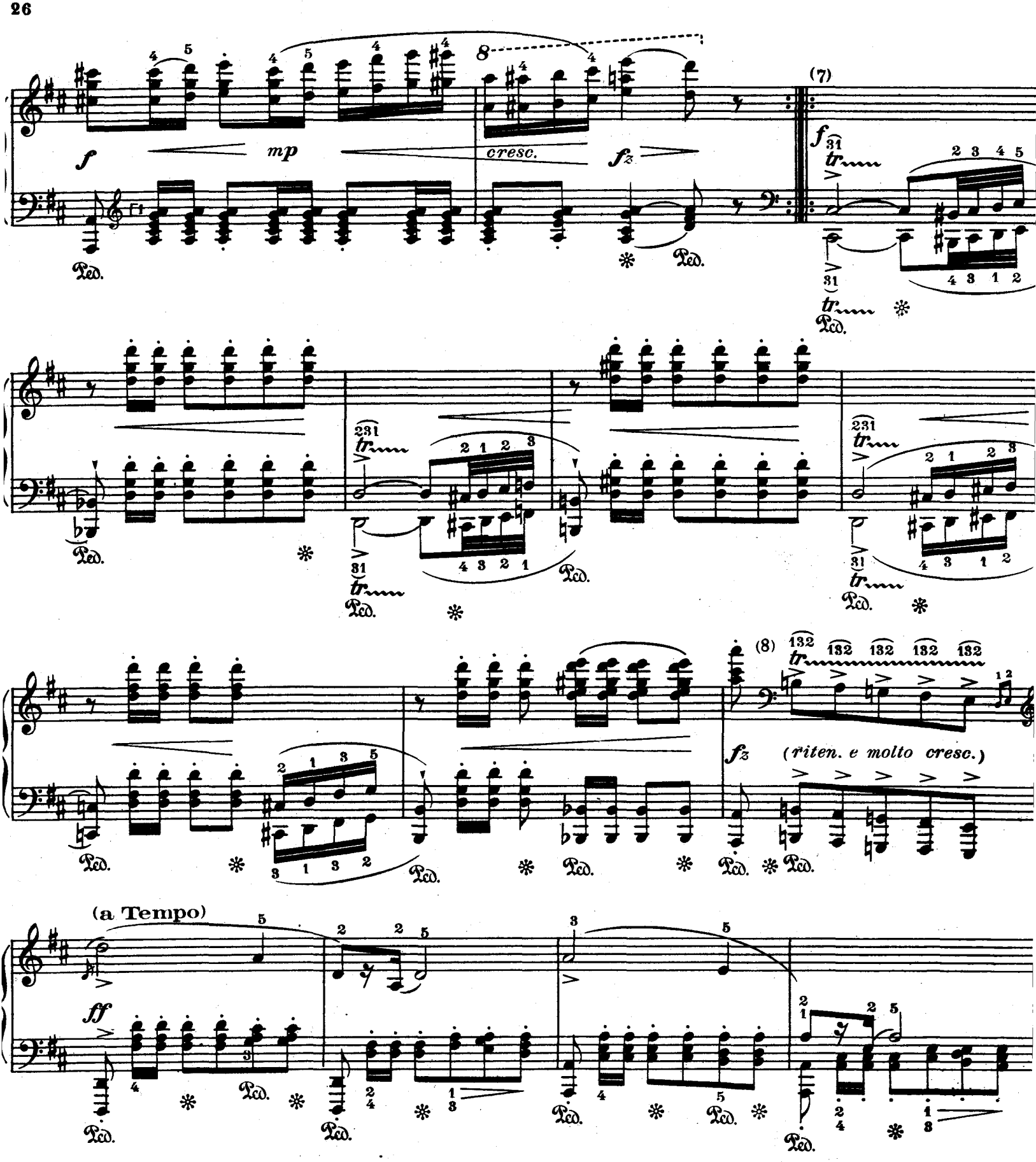


(5) Bien solidifier la position anticipée des doigts pour la robuste prononciation de ces octaves.

(6) Ce n'est qu'ici, et pour répondre à l'esprit du crescendo assez paradoxalement indiqué par Chopin, étant donné le *fff* qui précède, qu'une valable tradition fait place à une passagère atténuation de la sonorité éclatante qui vient de prévaloir dans l'exposition des deux thèmes essentiels.

Le "*mf*" suffira à déterminer l'impression de contraste expressif que soulignera d'autant la reprise presque immédiate de la nuance forte générale.

Eviter toute déperdition d'énergie dans l'exposé caractéristique du rythme. Il ne s'agit que de ménager, par un regroupement momentané des forces dynamiques, l'intensité de la progression ultérieure qui assure la conclusion triomphale de ce motif intermédiaire.



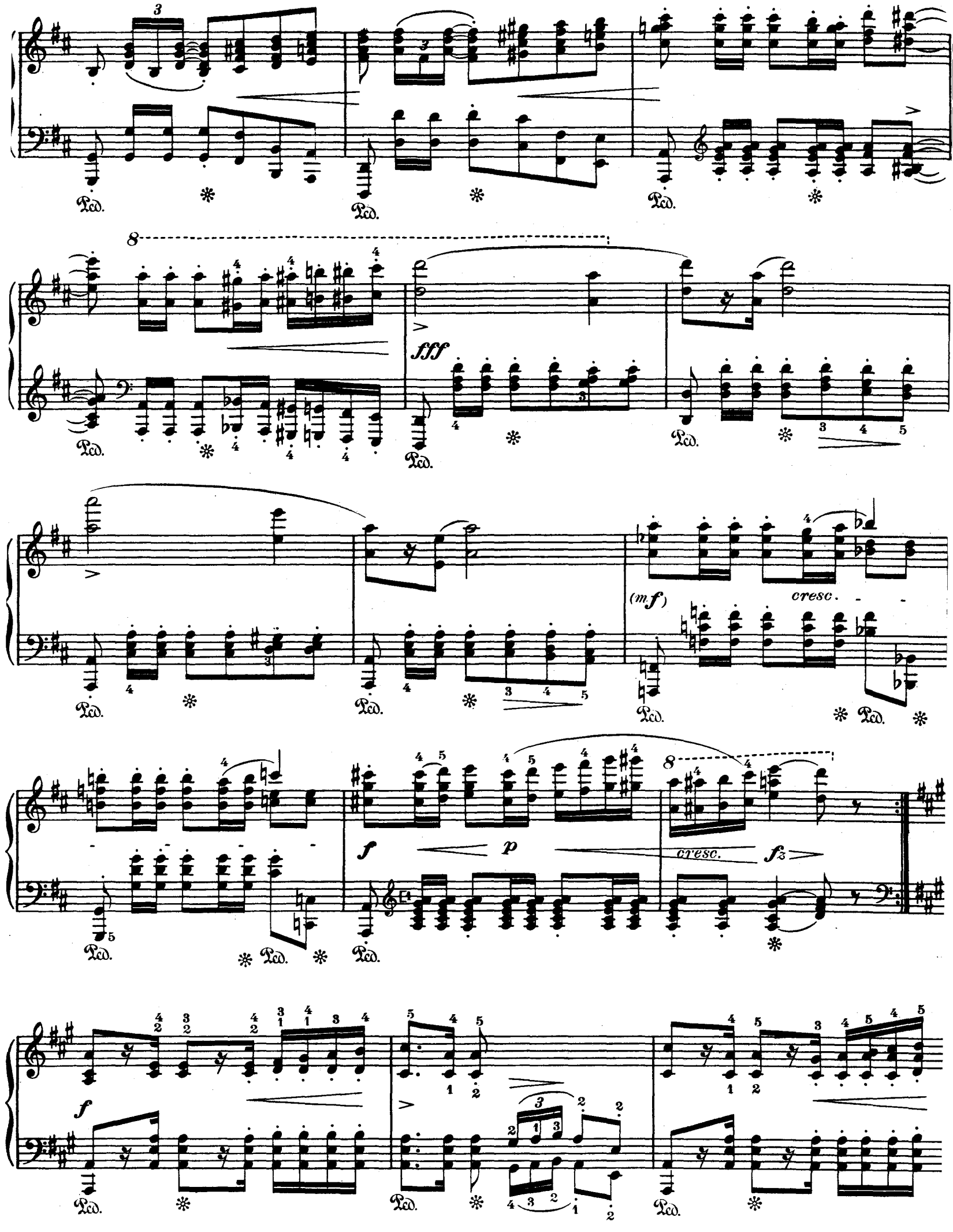
(7) On veillera à ne pas empâter l'articulation de ces trilles— impressionnants roulements d'une armée de tambours— par un emploi abusif de la pédale forte.

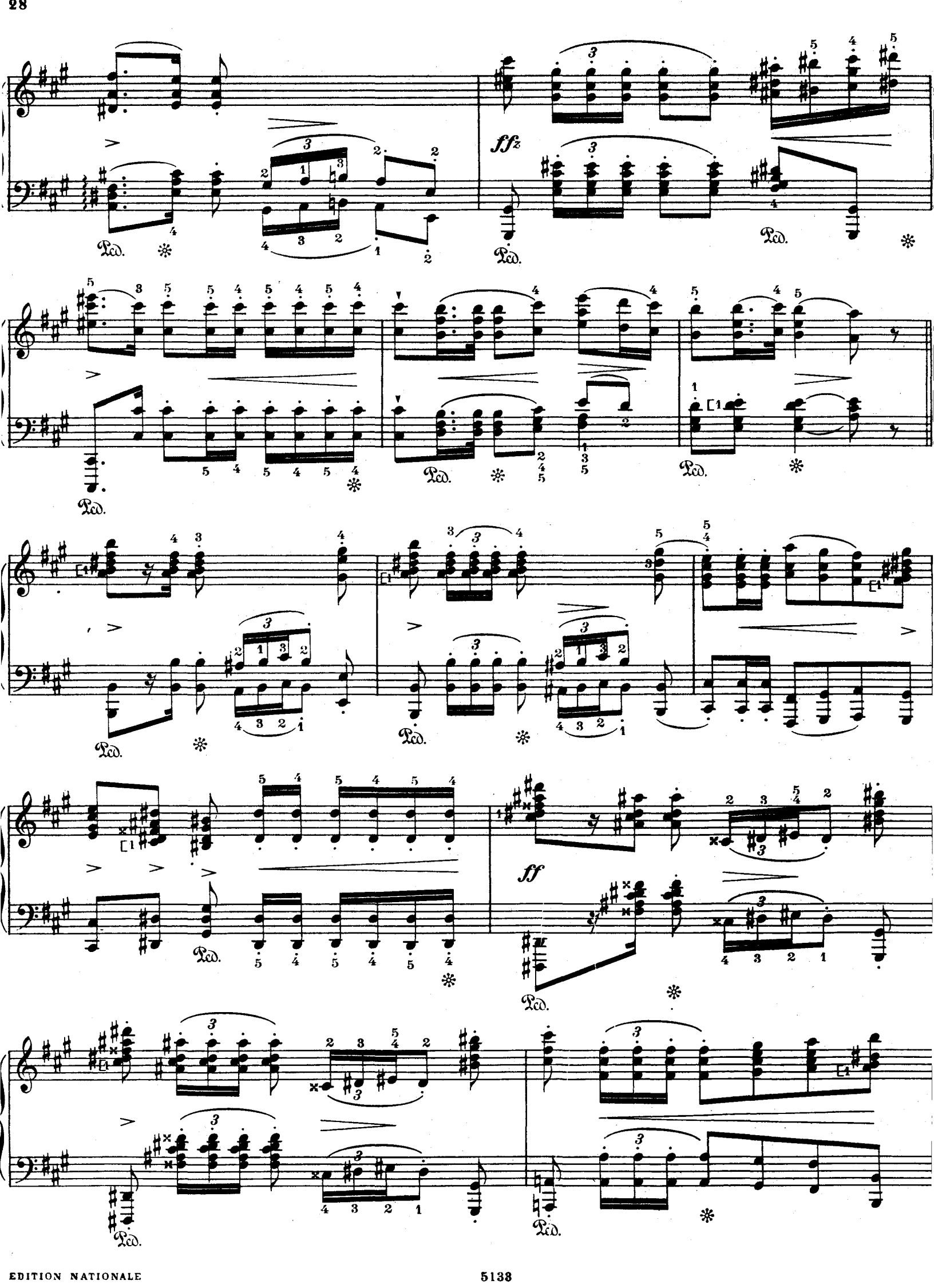
Détacher avec force les triples croches qui servent de terminaison aux deux premières formules. Lier au contraire, en insistant sur leur caractère mélodique les deux dessins de doubles croches qui leur font suite.

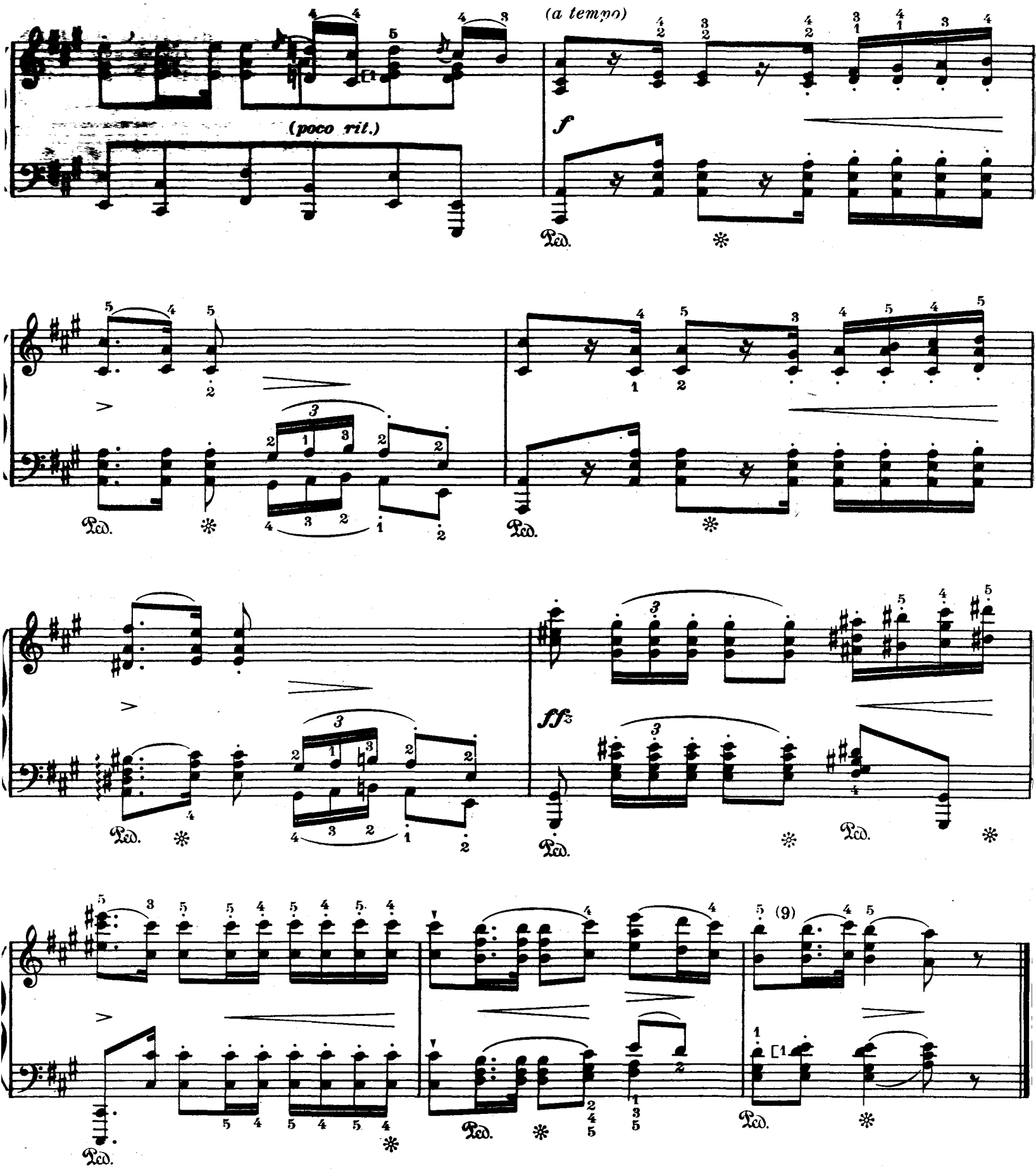
(8) Commencer tous les trilles de la main droite par le pouce, plus qualifié que les autres doigts pour assurer l'accent nécessaire à chacun des éléments successifs de cette chaine de vibrations retentissantes.

Ex.

etc.


fff
(mf)
cresc.
f
p
cresc.
fz
f


ffz
Ped.
ff



(9) On accusera le caractère résolutif de cette dernière mesure en modifiant légèrement de la rédaction de la basse.

Ex.

Nº 4

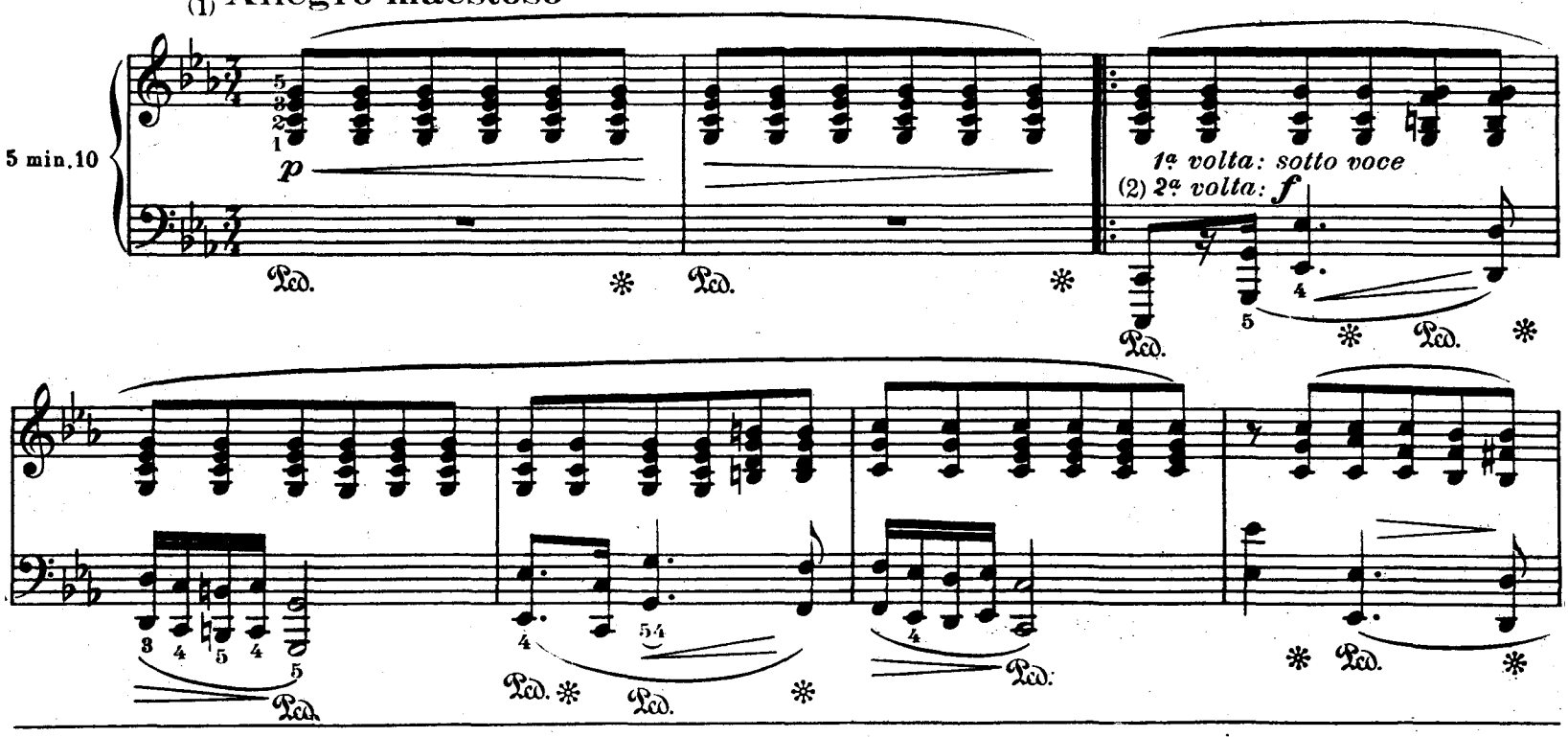
dédiée à M. J. Fontana

Edition de Travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 40 Nº 2
Comp. en 1838, Éditée en 1840

(1) Allegro maestoso

5 min.10



C'est l'image d'une gloire endeuillée qui se dégage du rythme de cette Polonaise, dont l'accent de noblesse tragique contraste si délibérément le caractère enthousiaste de la précédente.

Antoine Rubinstein, qui fut l'interprète visionnaire par excellence, prêtait à cette antithèse marquée entre deux compositions réunies sous un même numéro d'œuvre, le sens d'une évocation patriotique suggérant successivement la grandeur et le deuil de la Pologne.

Chaque note de l'accompagnement, confié ici à la main droite, dans un impressionnant esprit de stagnation harmonique, y semble porter son poids de larmes, cependant que s'accuse à la basse l'émouvant relief mélodique d'une pathétique déploration.

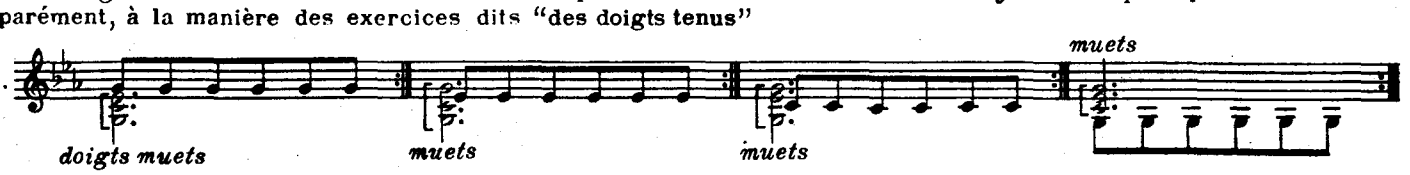
Rien cependant dans l'ensemble du morceau qui permette d'en incliner l'exécution vers les modalités d'un sentiment défaillant Bien au contraire devra-t-on s'efforcer d'y rendre sensible, teintée de la plus noble amertume, l'expression de fierté outragée qui convient à la traduction d'une souffrance imméritée et qui, au travers de ces pages douloureusement inspirées, témoigne l'âme contractée d'un peuple trahi, mais non vaincu par une injuste fatalité.

(1) Concernant l'exécution des accords de la main droite, nous ne pouvons que reprendre ici les observations qui font l'objet du commentaire du Prélude op. 25, Nº 4. Il faut tout d'abord poser comme condition essentielle la simultanéité d'attaque absolue des notes constituant chaque accord.

Et, à l'encontre de ce que l'on pourrait supposer, c'est le travail individuel de chacune des parties de l'accord qui donnera le meilleur résultat.

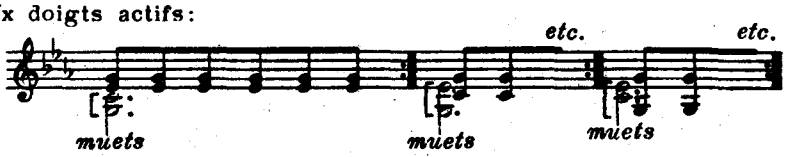
Ce qui revient à dire que, au lieu de s'exercer en répétant chaque position harmonique telle qu'elle est écrite, on se contentera de poser les doigts de la main droite sur les touches qui lui sont affectées — *sans les enfoncer* — après quoi on travaillera chaque doigt séparément, à la manière des exercices dits "des doigts tenus"

Ex.

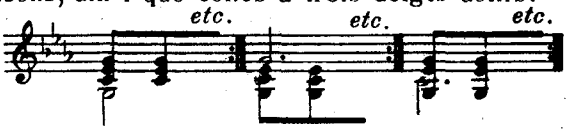


Réduire au minimum l'articulation de chaque doigt actif et s'efforcer de conserver le contact avec la touche après chaque enfoncement, c'est-à-dire, de la sentir remonter sous le doigt.

Puis même exercice, avec deux doigts actifs:



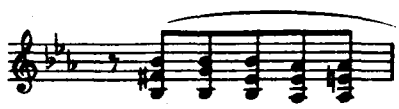
Travailler de même toutes les combinaisons, ainsi que celles à trois doigts actifs:



Les modifications d'intensité sonore, consécutives à l'interprétation des nuances, seront ensuite déterminées par l'appesantissement plus ou moins accusé des doigts sur les touches, tout choc intempestif ne pouvant qu'en altérer le caractère d'uniformité dramatique.

(2) Le legato indispensable à la pathétique énonciation de ce grave dessin mélodique sera naturellement fonction du soin que l'on apportera à l'enchaînement expressif des notes inférieures des octaves, le pouce devant se contenter de cette sorte de "legato fictif" dont nous avons tenté de définir le mécanisme dans l'Edition de travail des Etudes (op. 10 Nº 3 et op. 25 Nº 10). Nous conseillons de s'y reporter pour l'étude préparatoire de ce premier épisode.

(3) A l'interprétation de cette Polonaise, nous nous autorisons de la rédaction de la mesure précédente pour modifier ainsi le texte de la main droite:



(4) Le mouvement mélodique de la main droite qui vient ici, d'une si touchante inflexion, s'associer au rythme solennel de la basse, doit prédominer par la qualité du timbre, mais sans excéder le caractère général de nuances assourdies recommandé par Chopin pour la première exposition du thème principal.

(5) Même observation concernant l'interprétation de ces deux mesures.

(6) Bien tenir compte de l'indication *f* pour cette répétition du motif essentiel, qui doit revêtir ici le caractère d'une affirmation empreinte de fierté résolue.

(7) Ces accords doivent évoquer l'impression d'un sursaut indigné, dont l'effet douloureux se prolonge sur la tenue de l'octave syncopée qui leur fait suite, et qui doit s'inscrire comme une blessure soudaine dans l'économie d'un rythme jusqu'à présent tributaire d'une régularité impressionnante.

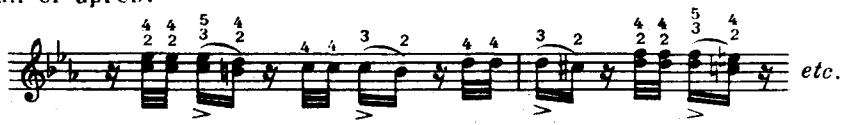
(8) L'attaque du premier "ut" au début de ce passage tourmenté, ainsi qu'à sa répétition deux mesures plus loin — doit encore participer de la nuance *f*. Quelques éditions dont celle de Mikuli omettent la liaison qui les enchaîne à la première double croche de la mesure suivante. Nous pensons qu'il s'agit là d'un contresens expressif évident, ce point de départ syncopé du mouvement mélodique ultérieur lui conférant d'emblée le caractère d'inquiétude et de fébrilité souhaité par Chopin.

(9) Bien veiller ici à la clarté des répétitions de mêmes notes obtenues par la substitution des doigts.

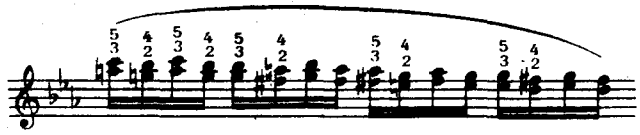
L'emploi d'un seul doigt risquerait non seulement d'en compromettre la netteté d'exécution, mais encore d'altérer le caractère haletant de la ponctuation indiquée sur l'ensemble de cette progression ascendante.

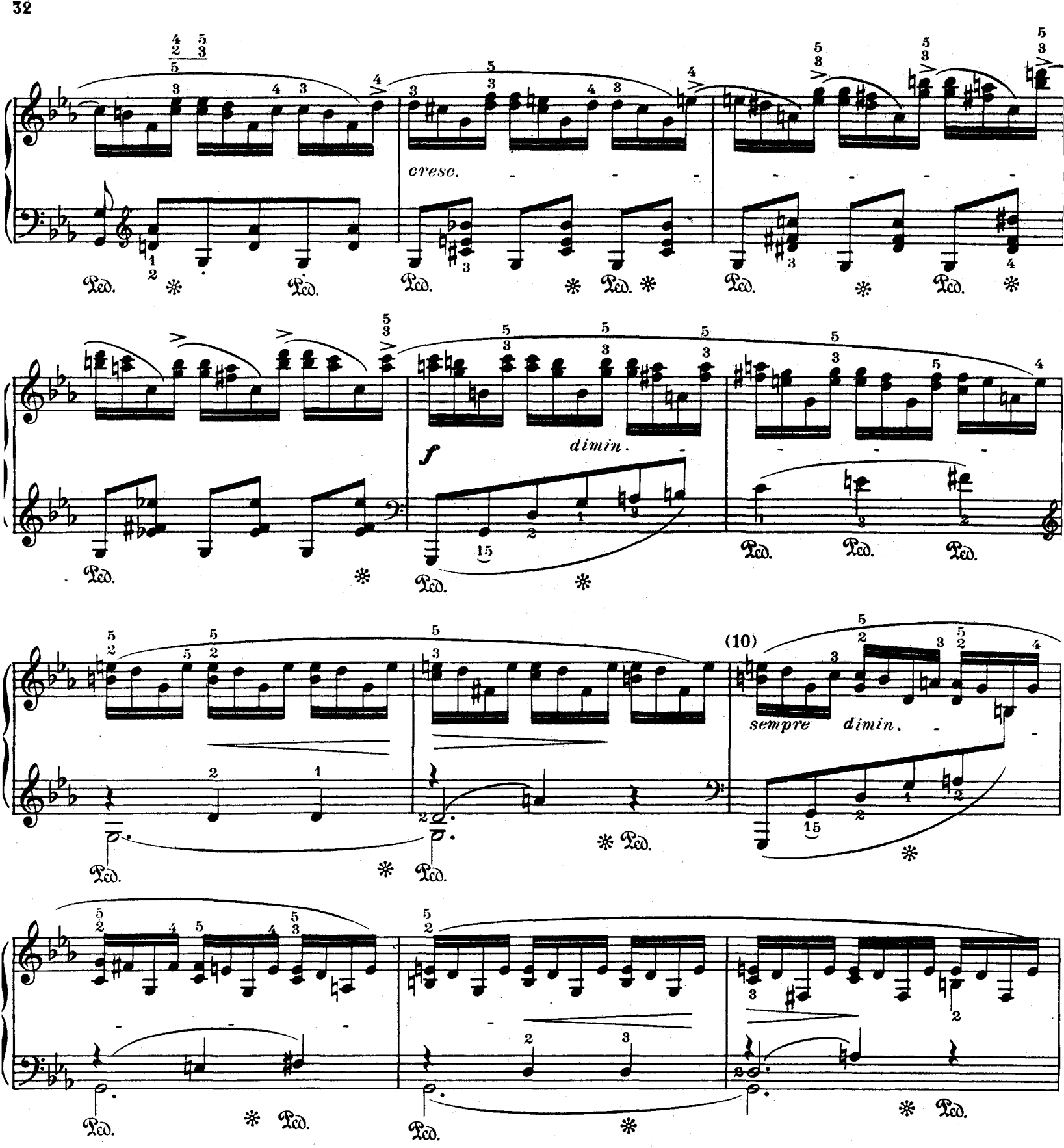
Le legato qui en accompagne la chute mélodique s'accommodera mieux, au contraire, de l'emploi des mêmes doigts sur les tierces supérieures.

Nous conseillons, autant pour la bonne intelligence du phrasé expressif, qui convient à la première partie de cet épisode que pour sa préparation technique, le travail ci-après:

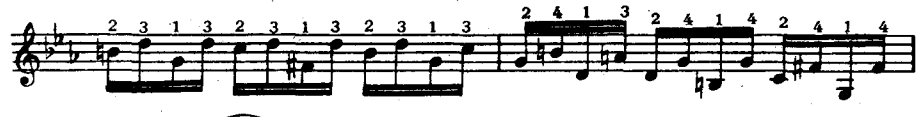


Et pour la formule descendante:





(10) Cette nouvelle rédaction du dessin en double notes nécessitera, elle aussi, une préparation spéciale consistant à assurer le parfait assouplissement des doigts qui s'y mobilisent indépendamment du 5me

Ex.  *etc.*

S'exercer également avec les rythmes: | Le cinquième doigt n'aura plus ensuite qu'à se poser sur cette mouvante base mélodique en s'aidant du léger mouvement de la main qui soulignera ses inflexions caressantes.

Le dessin de la main gauche sera timbré d'une manière pénétrante malgré le diminuendo qu'affecte la fin de cette période.

(11)

p *perdendosi*

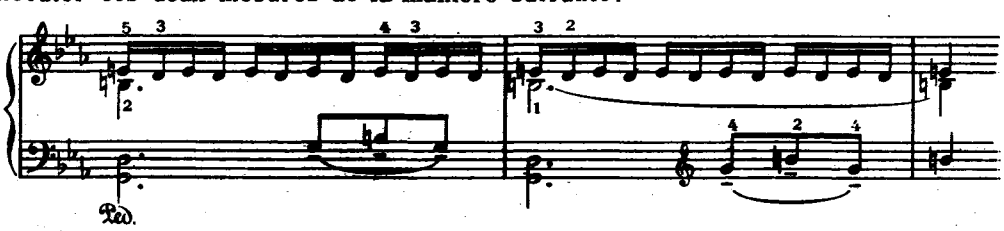
(12)

pp *cresc.*

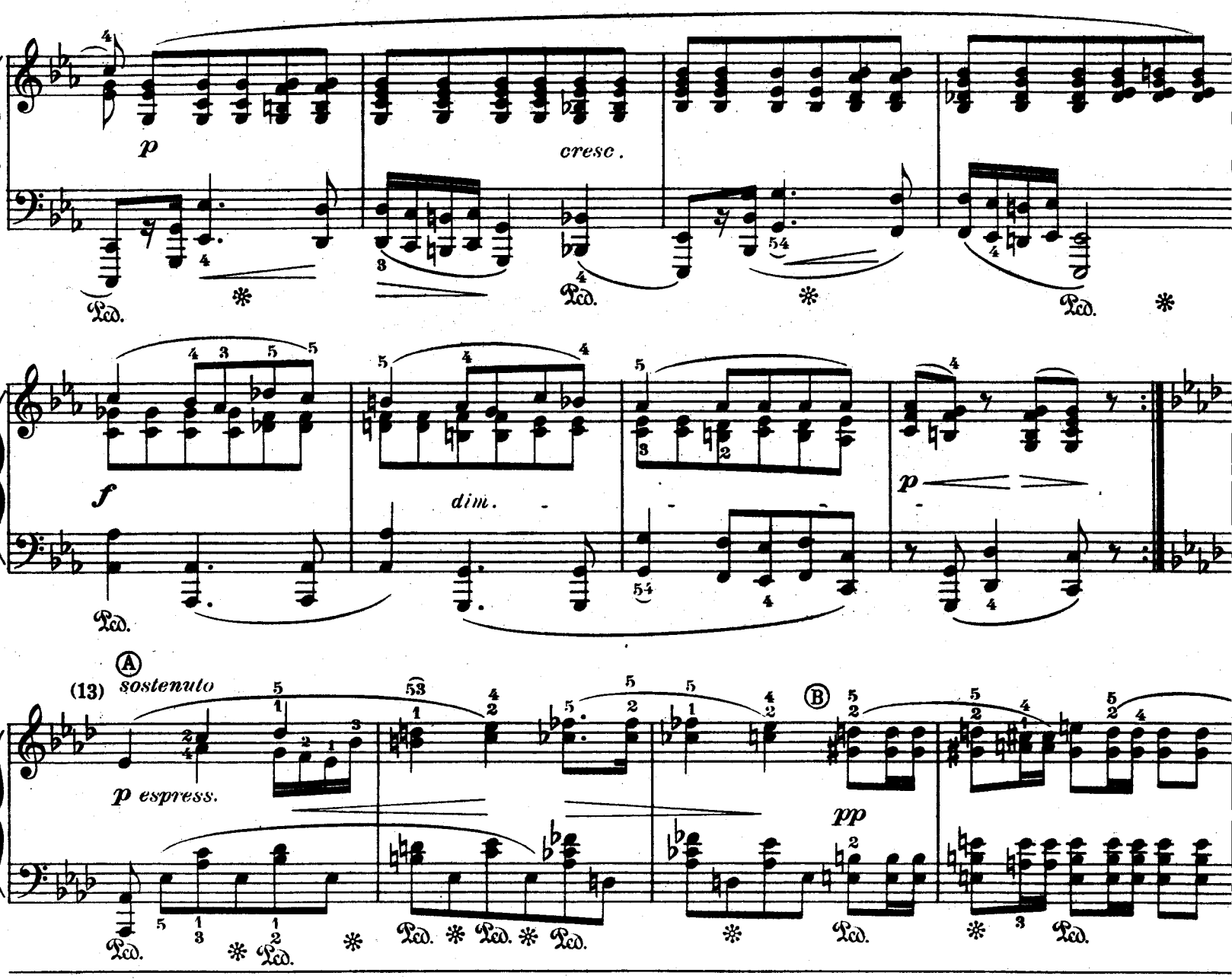
f

rf *dimin.*

(11) On peut ici, puisque la persistance harmonique de la tenue de main gauche est naturellement assurée par l'emploi de la pédale, en profiter pour exécuter ces deux mesures de la manière suivante:



(12) Le crescendo indiqué ici dans la plupart des éditions n'est pas de Chopin. Mais une tradition constante l'a toujours associé à l'interprétation de ces deux mesures, dans lesquelles l'impulsion progressive du rythme de la basse incite a supposer que l'intention de l'auteur consistait à les faire évoluer de l'impression de l'accablement à celle d'une cruelle certitude, douloureusement ravivée par la réapparition du thème initial.



(13) Tout cet épisode intermédiaire est soumis aux exigences d'une constante fluctuation expressive dont les effets se manifestent aussi bien sur la nature du rythme que sur le caractère d'une interprétation tour à tour enfiévrée ou dolente.

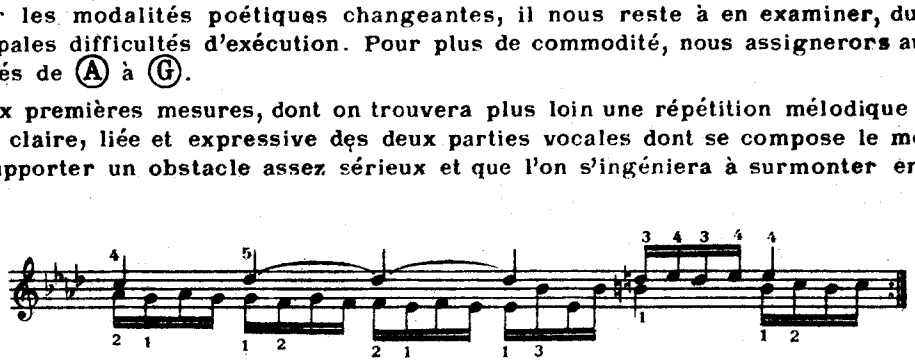
Une première période y fait succéder à la sensible énonciation d'une courte phrase à deux voix, dont la rêveuse mélancolie semble se tempérer comme d'une lueur d'espoir, de lointains appels de trompettes, dont l'écho affaibli paraît retentir dans le mirage d'une illusion prophétique.

Par deux fois répété, cet épisode cède la place à l'apparition d'un nouveau motif, caractérisé par le choc de deux accords inflexibles qui semblent en rejeter la signification musicale sous la menace d'une réalité angoissée.

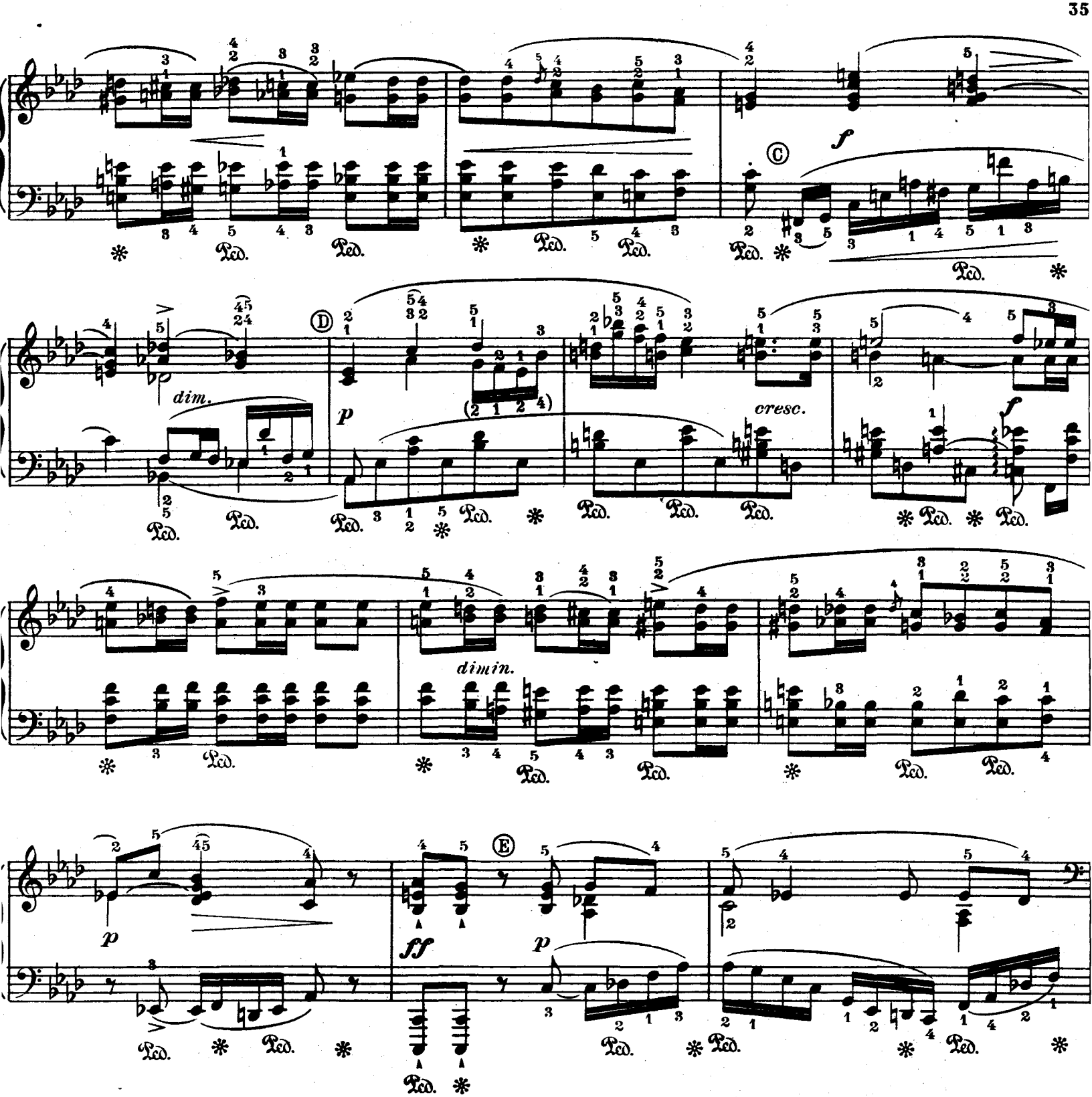
L'intervention immédiate d'un dessin mouvementé de la basse y sert de support à la pathétique supplication de la main droite. Puis après un passage transitoire dont le chromatisme épisodique s'accuse de la brève insistance d'un crescendo sitôt atténué (et qui, bien que non mentionné par Chopin trouve sa raison d'être dans un diminuendo ultérieur qui, sans lui, ne saurait se légitimer reprise, dans son sentiment initial, du thème essentiel de cet intermède.

Ayant tenté d'en définir les modalités poétiques changeantes, il nous reste à en examiner, du point de vue de la préparation technique, les principales difficultés d'exécution. Pour plus de commodité, nous assignerons aux passages en litige des signes de renvoi caractérisés de Ⓐ à Ⓖ.

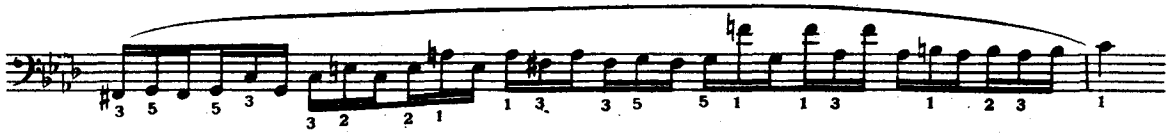
Ⓐ Tout d'abord, les deux premières mesures, dont on trouvera plus loin une répétition mélodique légèrement amplifiée. On s'efforcera à la prononciation claire, liée et expressive des deux parties vocales dont se compose le motif chantant de la main droite. Le doigté n'est pas sans y apporter un obstacle assez sérieux et que l'on s'ingéniera à surmonter en lui consacrant le travail de détail ci-après:



Ⓑ La nature du travail préparatoire de ce passage évoquant le mystérieux appel de trompettes dont nous avons parlé, sera déterminé par l'attentif examen de la qualité de rythme et de sonorité qui en traduira le mieux l'intention suggestive, mains fermes, mais poignet souple, et rigoureuse simultanéité d'attaque des quatre voix assurant le contexte harmonique de ce fragment qui doit être interprété "sotto voce", les doigts restant en étroit contact avec le clavier.

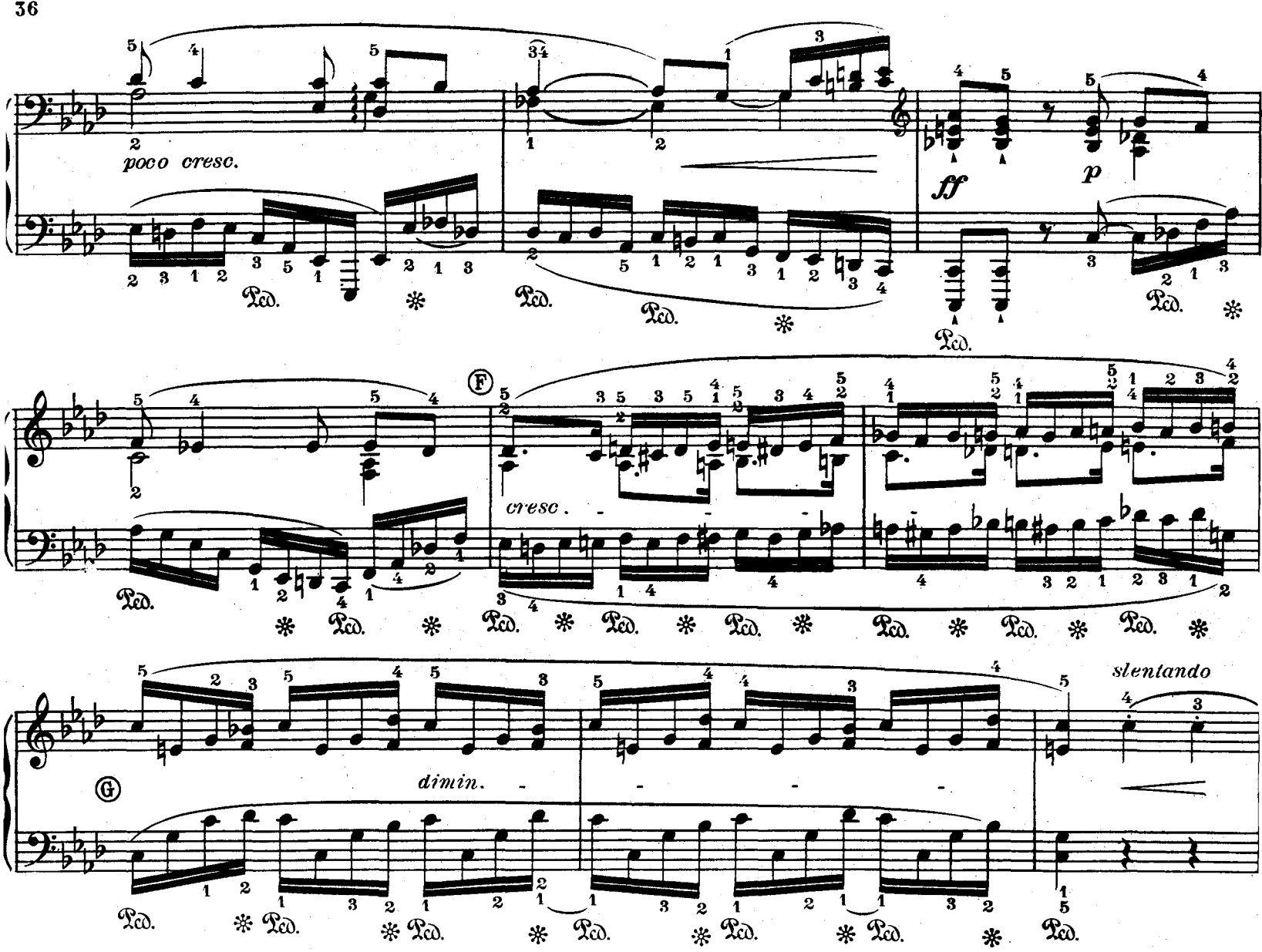


Ⓒ Veiller à la prononciation expressive du dessin mélodique de la main gauche. Le doigté, d'une venue assez délicate, sera travaillé ainsi, en vue du legato indispensable.



Ⓓ Même formule d'exercice que précédemment, à laquelle on ajoutera l'étude du groupe supplémentaire:

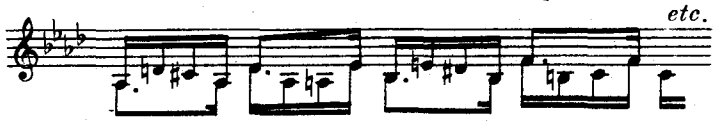
Ⓔ Appliquer le même travail qu'au paragraphe Ⓒ au motif en doubles croches de la main gauche qui décrit une si belle courbe vocale et dont le phrasé sera fonction d'une sonorité sensible et pénétrante. On veillera au parfait legato de tout ce passage dans l'interprétation duquel le rôle expressif de la main droite demeure naturellement prépondérante.

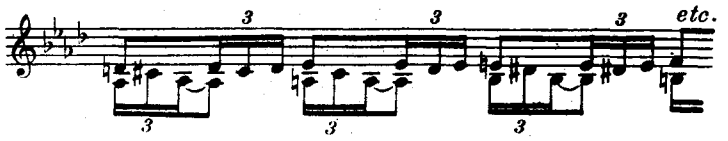


Ⓕ Pour l'étude de ce passage chromatique en double notes, on déterminera tout d'abord le doigté qui s'adapte le mieux aux nécessités du legato, à raison des conformations physiques individuelles. Puis, ce choix étant fait, travailler selon les exemples suivants:

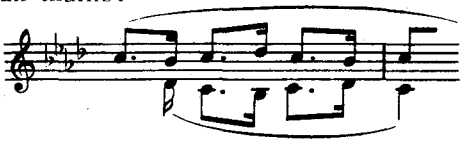
D'abord la partie supérieure seule:

Puis en inversant les mouvements mélodiques:

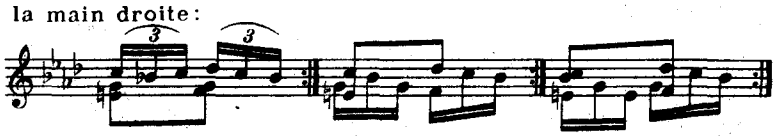
A. 

B. 

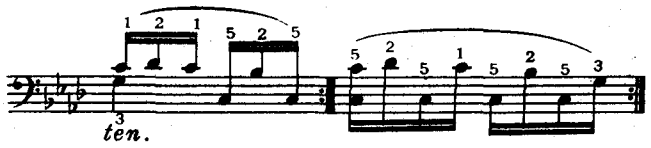
Ⓖ On s'efforcera, au cours de ces deux mesures, de rendre perceptible, sans toutefois y trop insister, le jeu d'échanges mélodiques qui fait alterner le dessin des deux mains:

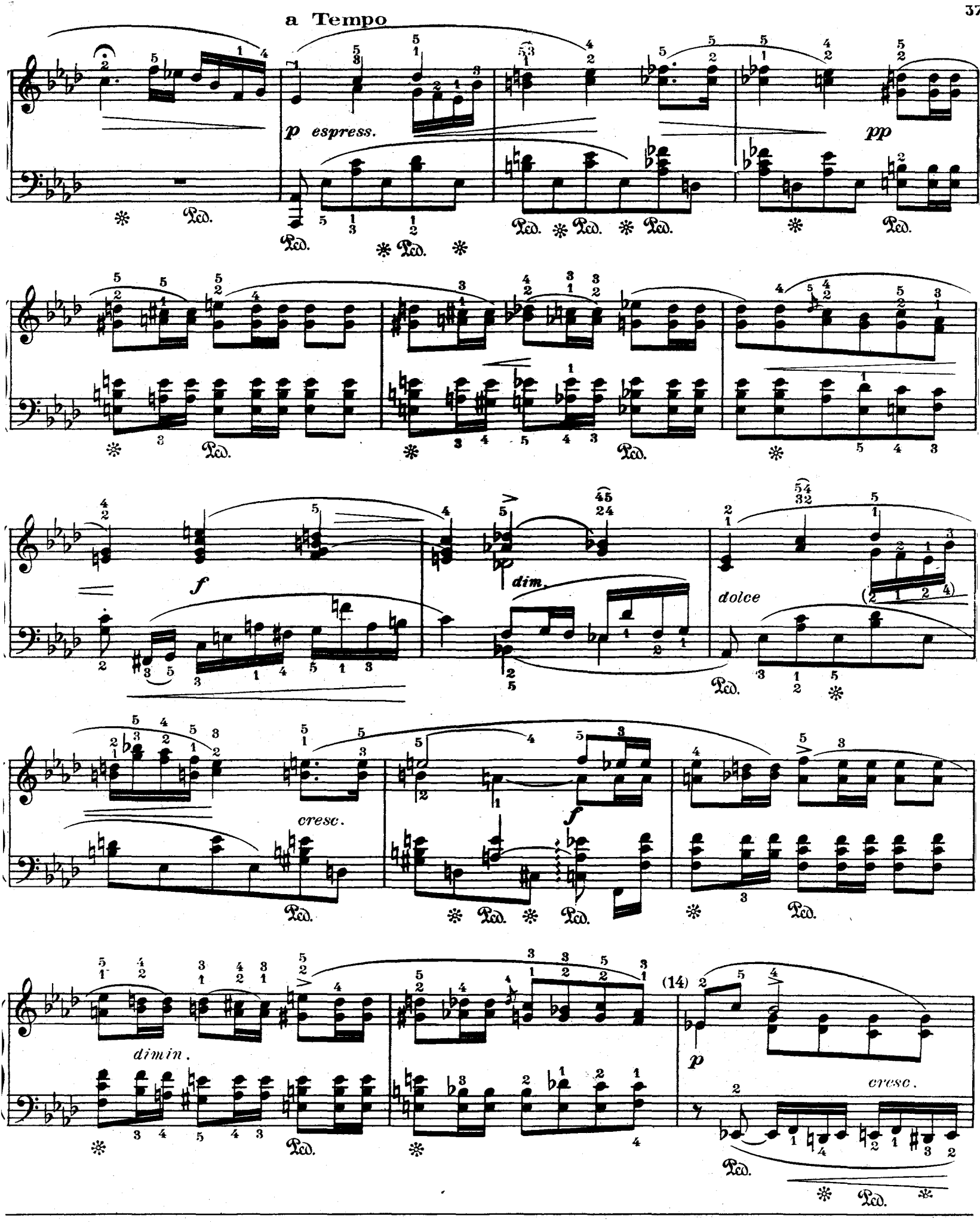


Exercices préparatoires pour la main droite:

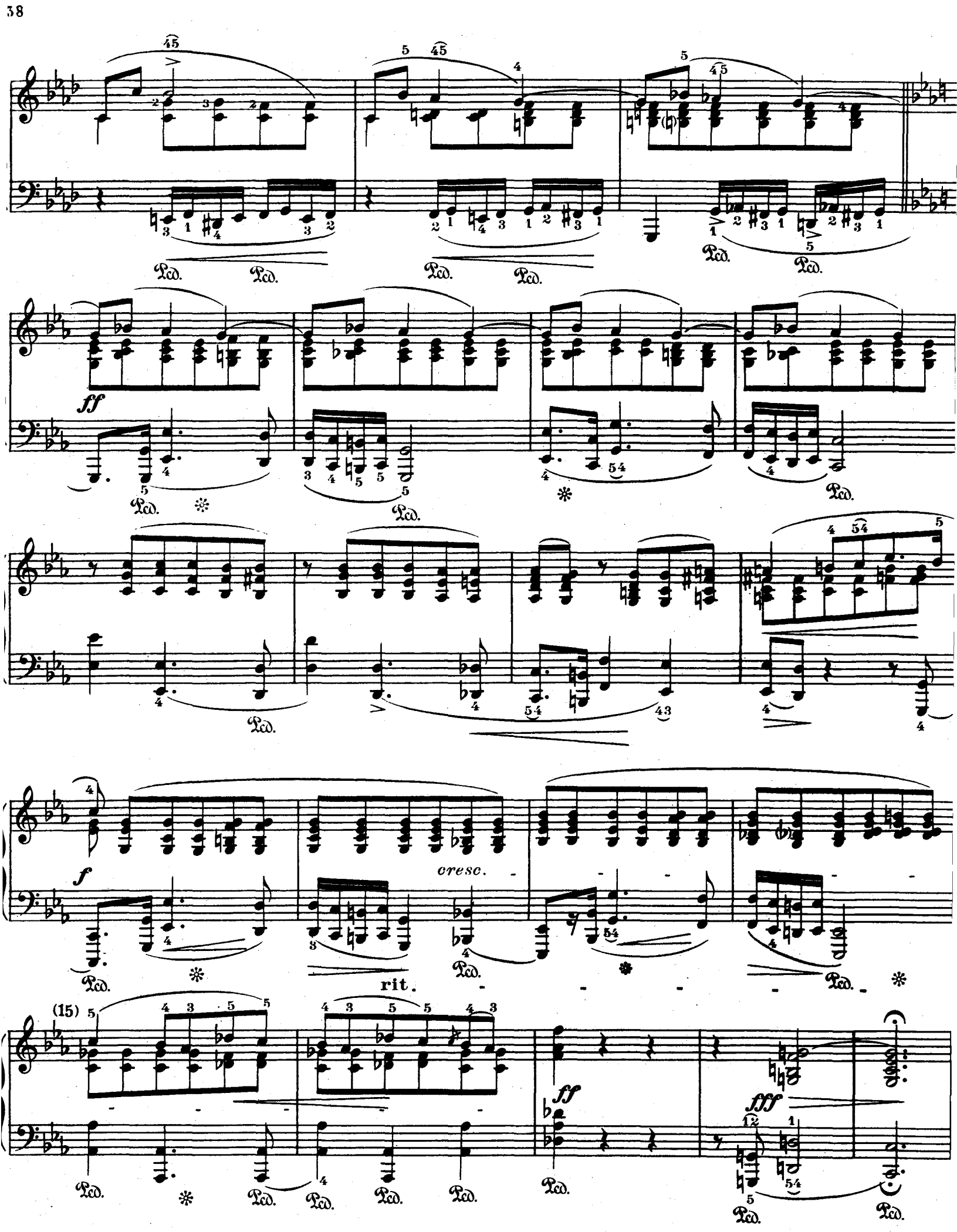


Pour la main gauche:





(14) Bien mettre en valeur, dès son apparition, le motif contrapunctique de main droite, qui, associé à partir d'ici au sourd et menaçant grondement de la basse, annonce le magnifique retour du thème principal réexposé dans toute sa plénitude tragique, et auquel il ajoute l'insistance pathétique d'un nouvel élément de déploration.



(15) Toutes les notes de ces dernières mesures fortement scandées et dans le sens d'un dramatique élargissement.

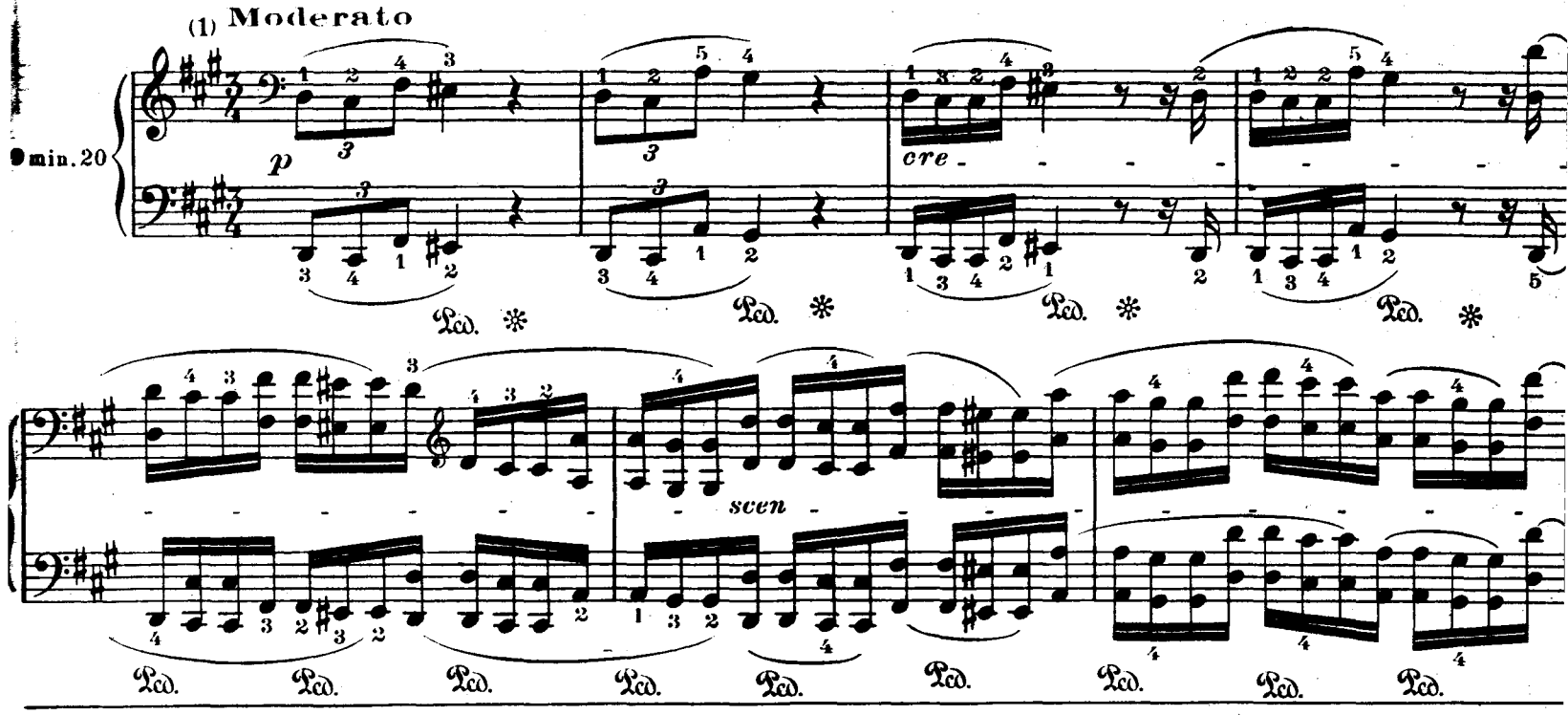
N° 5

dédiée à Madame la Princesse Charles de Beauvau

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

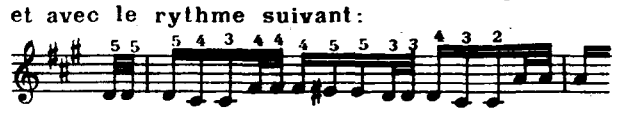
Frédéric CHOPIN
Op. 44
(Éditée en 1841)

(1) **Moderato**

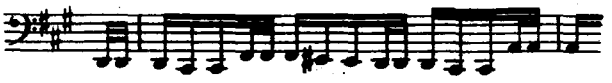


(1) Ces huit mesures d'introduction seront interprétées dans le sens d'un mouvement de révolte progressive, et dont chaque sursaut accuse d'un trait plus incisif l'évolution d'un sentiment qui passe du sourd frémissement de la stupeur indignée jusqu'à l'explosion menaçante d'un geste de défi. On se défendra d'y céder à la puérile tentation qui consisterait à vouloir faire étalage d'une brillante technique d'octaves en exagérant l'accelerando sur la fin de cette dramatique progression. Le motif mélodique sur quoi elle est basée doit naturellement se tendre et s'animer davantage à chacune de ses répétitions, mais sans se départir toutefois d'un accent de farouche dignité.

Travailler d'abord la partie supérieure de la main droite en veillant scrupuleusement à l'articulation précise des notes répétées avec changements de doigts, et avec le rythme suivant:

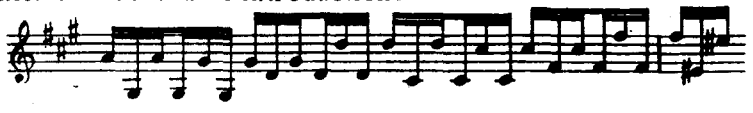
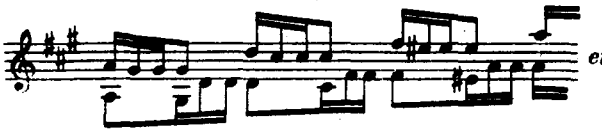
Ex.  *etc.*

Même formule pour la partie inférieure du dessin de main gauche:

 *etc.*

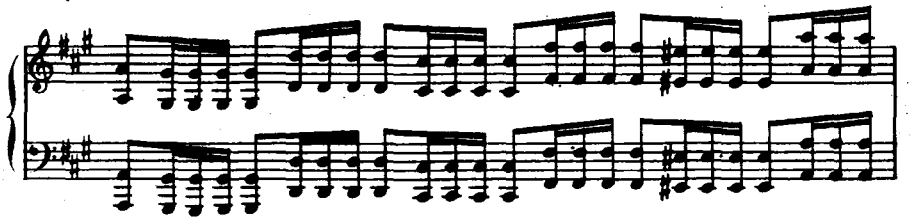
Conformer avec souplesse et fermeté les mouvements d'accommodation du poignet aux déplacements de la main causés par la mobilité du dessin mélodique.

Puis avant d'aborder l'étude des octaves, selon le texte, second exercice préparatoire dont le point de départ sera fixé à la sixième mesure de l'introduction:

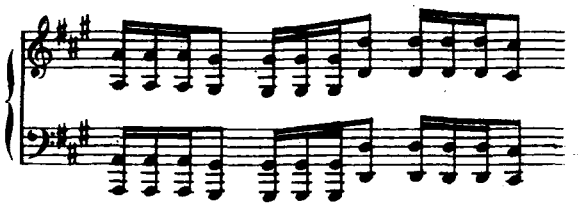
A  B  *etc.*

De même pour la main gauche, en inversant les exemples.

Puis les deux mains réunies:

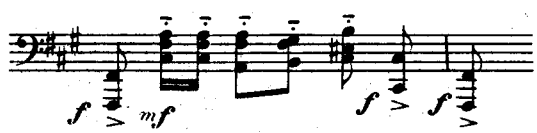
A  *etc.*

Et en modifiant le rythme:

B  *etc.*

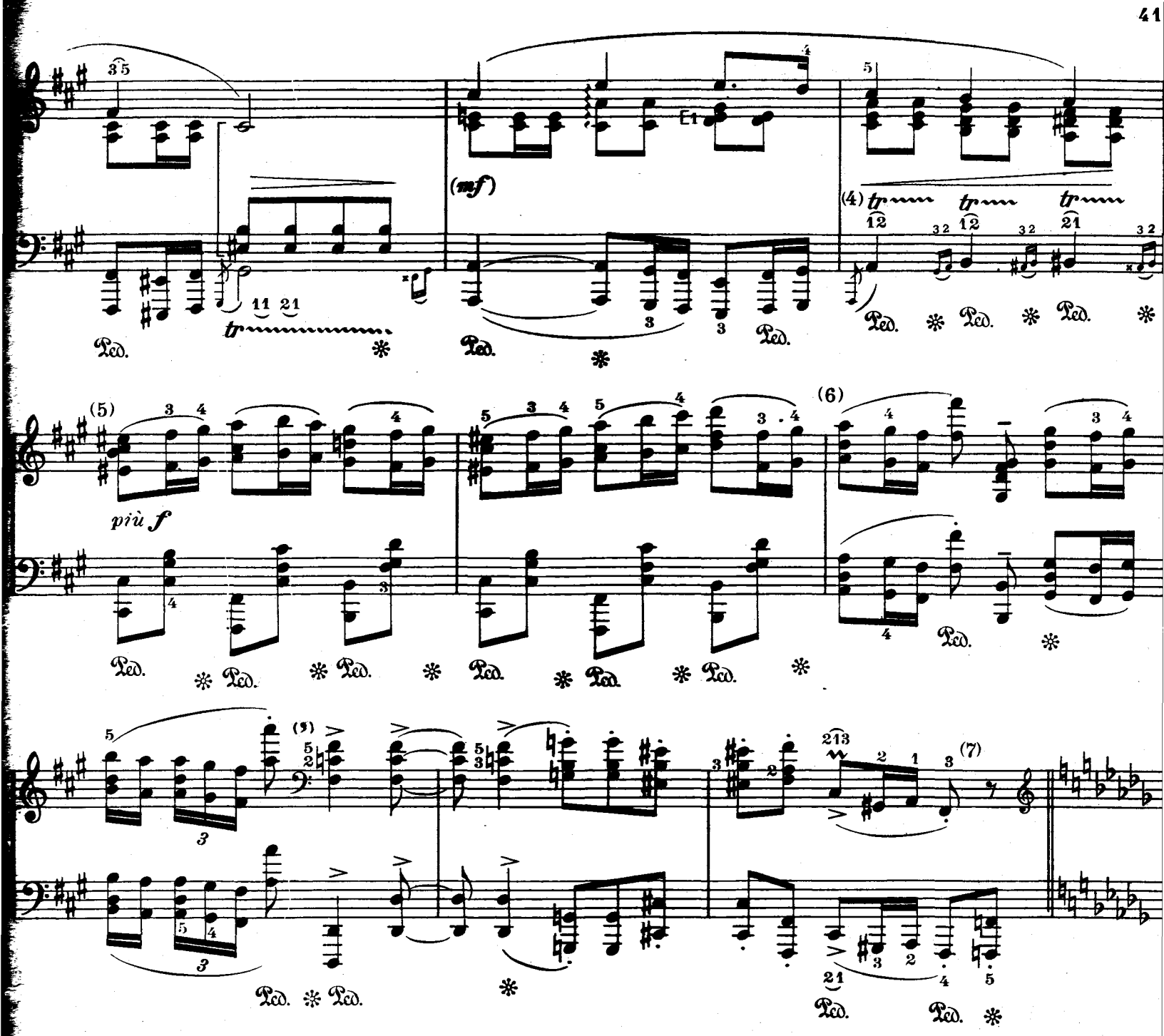
(2) Un léger point de suspension s'impose au sommet de ce crescendo, avant l'attaque fermement résolue du thème essentiel de la Polonaise proprement dite.

Celui-ci doit se faire jour avec la virulence dramatique d'un rythme de bataille, ponctué à chaque mesure par les coups de canon d'une basse insistante:

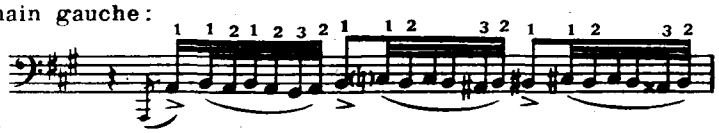


Accuser fortement la signification héroïque du motif de la main droite, en prononçant toutes les valeurs, noires, croches ou double croches avec la même intensité sonore et en maintenant toute cette exposition dans la fière rigidité d'une cadence inébranlable. Contracter les doigts énergiquement pour l'exécution des tierces et des octaves en pénétrant les touches d'une attaque à la fois pleine et nerveuse.

(3) Bien mettre en valeur le pathétique contrepoint qui se superpose ici à l'énonciation du thème principal par la main gauche, celui-ci devant cependant conserver toute son initiative rythmique.



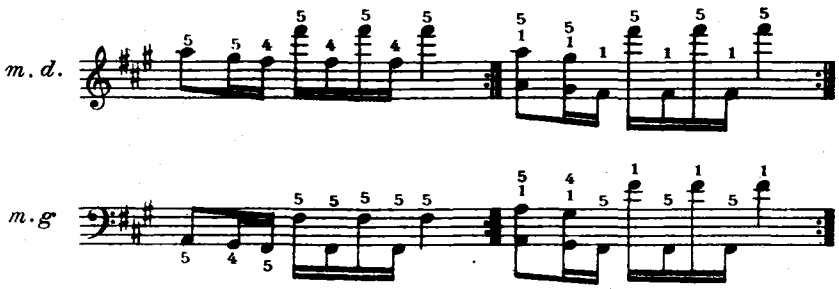
(4) Exécution des trilles de la main gauche :



Bien asseoir les appuis du dessin mélodique sur les trois notes accentuées.

(5) On caractérisera fortement le rythme des mesures suivantes en "lourant" toutes les notes et en lui maintenant un caractère de solennité guerrière.

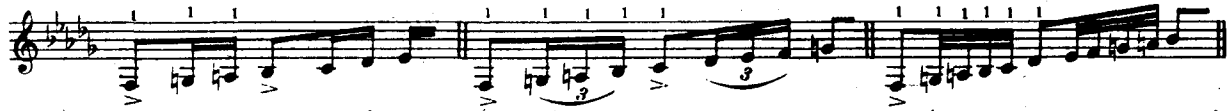
(6) Travailler les sauts d'octave et de dixième de ces deux mesures de la manière suivante :



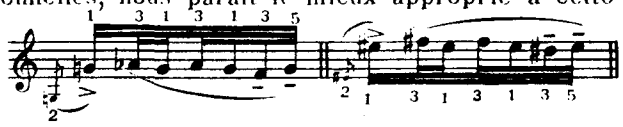
(7) Souligner d'un accent significatif le caractère modulant inattendu de ce "fa" de basse, qui détermine l'éclosion d'un nouvel élément mélodique à la fois si pathétique et si enthousiaste.

(8) L'indication "sostenuto" consacrée par Chopin à l'exécution de ces deux vibrants passages d'octaves liées suffit à déterminer la nature du travail préparatoire qui leur doit être appliqué. S'exercer d'abord à la prononciation ferme et expressive de la partie supérieure, en veillant à l'exacte distribution du rythme et à l'emploi rigoureux du doigté suggéré.

Par contre s'efforcer d'assouplir les mouvements de glissement du pouce, d'une touche à l'autre, en travaillant la partie inférieure selon les rythmes suivants:



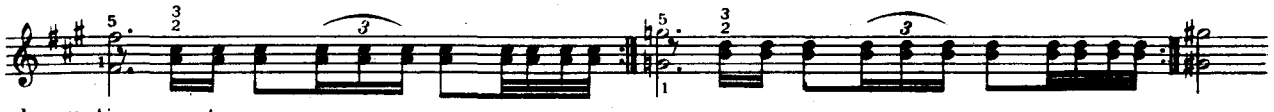
(9) Ce trille, ainsi que le suivant qui ramènera la tonalité initiale, extrêmement prononcé et vigoureux. Le doigté ci après, encore qu'il contrevienne aux habitudes traditionnelles, nous paraît le mieux approprié à cette exigence sonore particulière:



Bien articuler les terminaisons:

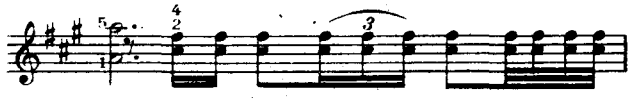
Le saut d'octave entre le second doigt et le pouce, effectué avec hardiesse et rapidité.

(10) La reprise du motif principal s'accompagne ici d'une rédaction plus nourrie, dont l'étude preparatoire sera spécialemen basée sur les exercices suivants, destinés à augmenter la puissance d'attaque des doigts de la main droite auxquels est dévolu le soin de caractériser le rythme altier de la polonaise:



continuer chromatiquement.

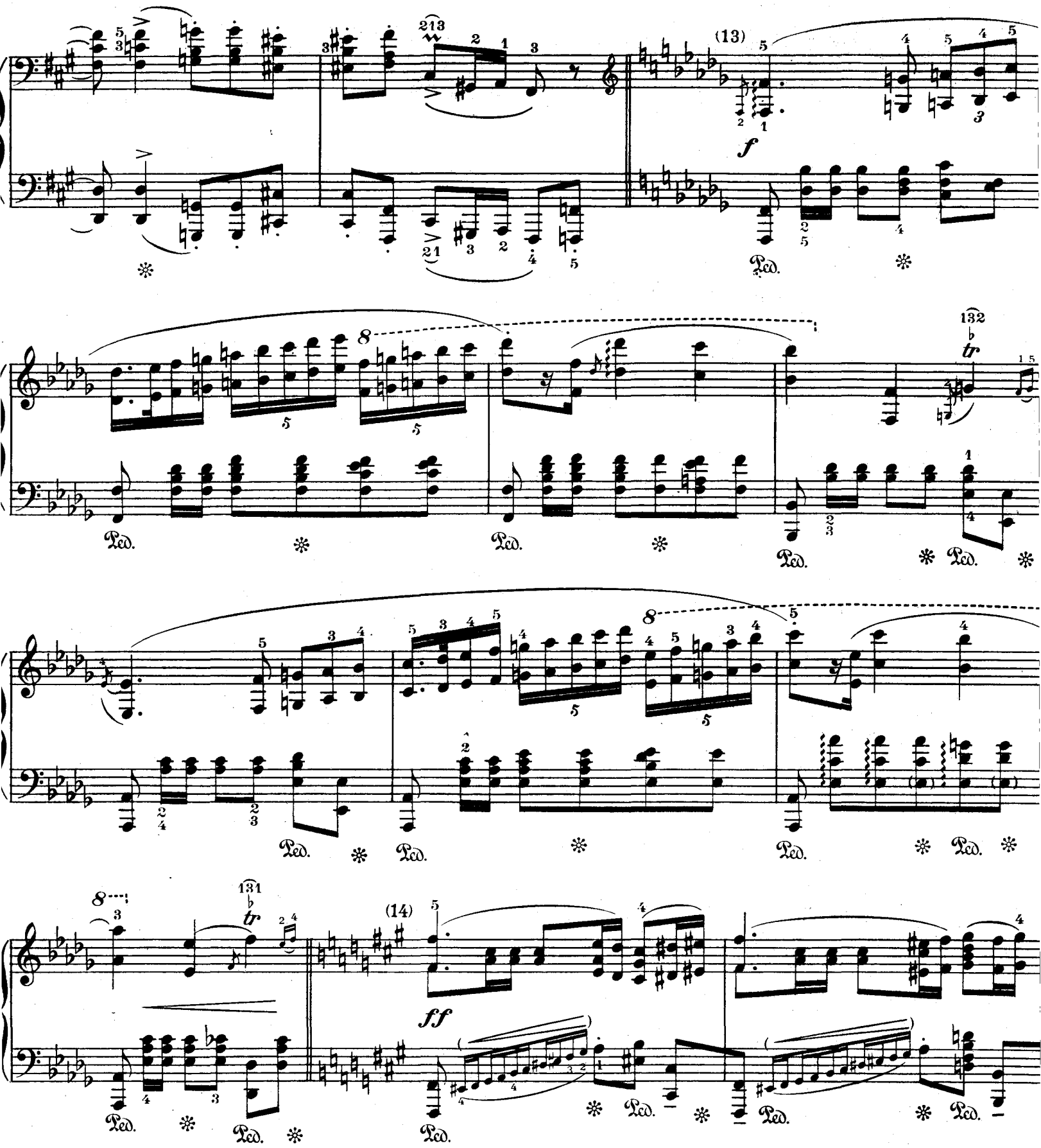
De même pour la formule:



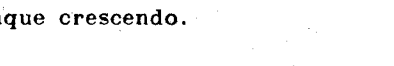
Travailler séparément la nouvelle rédaction du rythme de basse.

(11) Détendre un peu le mouvement des quatre dernières double croches de la main gauche en insistant sur leur signification mélodique.

(12) Bien observer la modification rythmique de ce passage qui, à chacune de ses répétitions, se charge d'un accent de plus en plus enflammé.



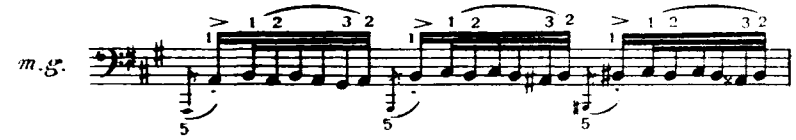
(13) L'amplification mélodique de ces deux passages d'octaves commande un travail de préparation encore plus minutieux que celui dont les exemples ont été donnés note (8), surtout en ce qui concerne la mobilité du pouce, facteur essentiel de la généreuse volubilité qui doit déterminer l'élan quasi irrésistible de ces gammes, propulsées vers on ne sait quel éclatant horizon de gloire.

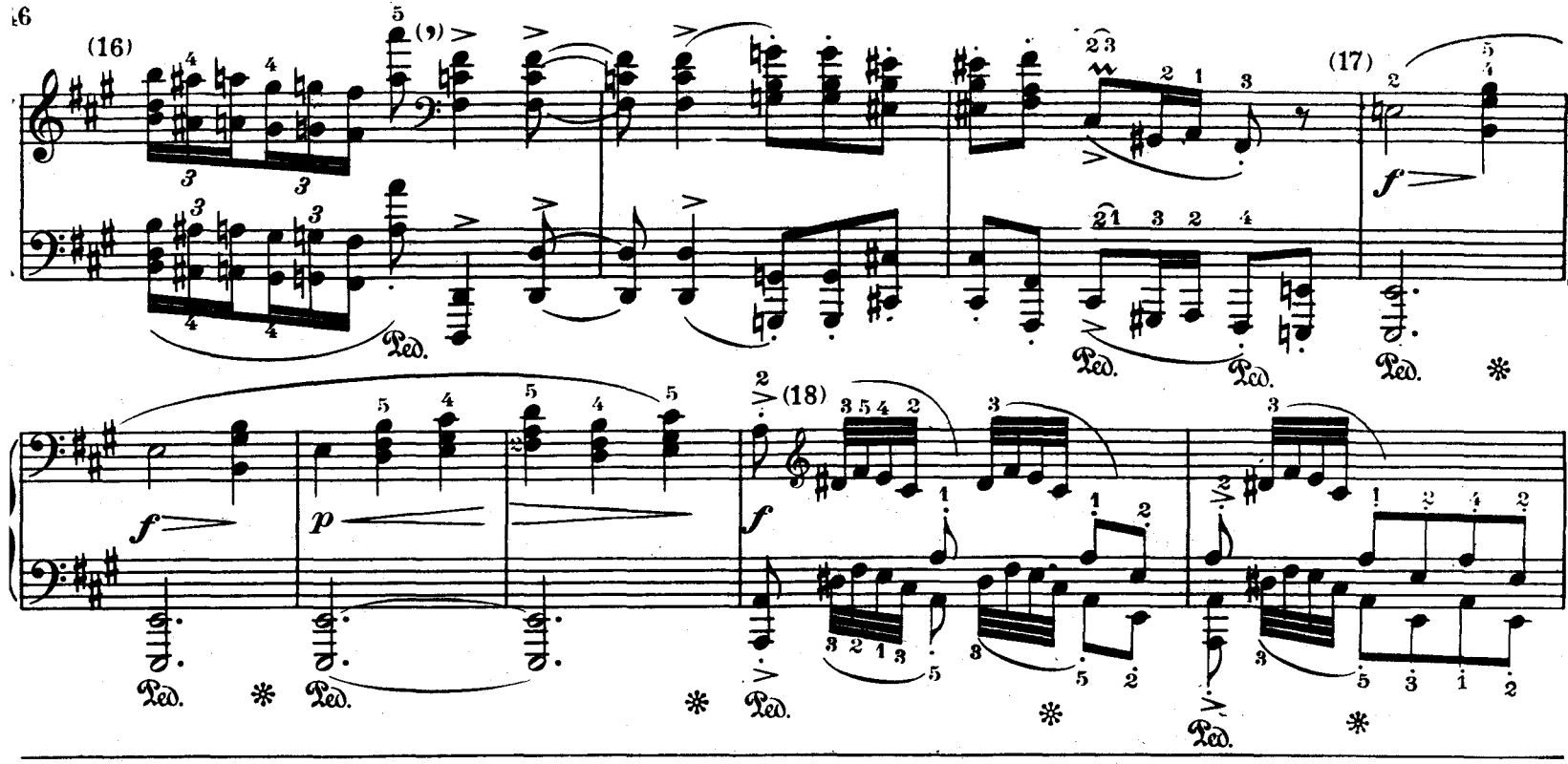
Ajouter aux exercices déja préconisés, le travail rythmique des octaves liées: 

(14) Nous avons remplacé la rédaction en petites notes non mesurées de ces gammes, tel que les proposent l'édition originale, par une division rythmique de nature à les mieux associer à l'impérieuse cadence de la main droite.

Prononcer exactement toutes les notes, en assurant, avec brio, la fermeté de chaque crescendo.

(15) Il n'est probablement pas contraire aux intentions implicitement orchestrales de Chopin d'ajouter ici une octave au début de chaque trille.





(16) Cette troisième version d'un même sujet mélodique encore plus accusée et plus déclamée que les deux premières, et sans se croire tenu à une trop grande rigidité de mesure.

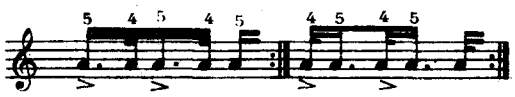
(17) Le mouvement peut être sensiblement élargi sur ces quatre mesures de transition, toutes résonantes des profondes vibrations d'un airain solennel.

(18) Et voici le surprenant épisode, sans lien musical apparent avec ce qui précède, sans rapport de forme avec ce qui suit, où sur un rythme de parade guerrière surgit le mirage d'un défilé chevaleresque. Des trompettes insistantes le rythment de leurs brefs appels, immobilisés à la main droite sur les répétitions de notes semblables, cependant que la nerveuse et crépitante précision d'une légion de tambours stimule de ses roulements imaginaires l'illusion d'une piaffante et majestueuse cavalcade, étendards déployés et glaives haut brandis — Puis, comme un cri d'acclamation par deux fois répété, un rappel des gammes enthousiastes de la première partie. Et, se dissipant progressivement dans l'éloignement des sonorités de plus en plus étouffées, le cortège de gloire s'évanouit aux confins de l'horizon surnaturel où vient de l'évoquer le génie visionnaire du musicien patriote.

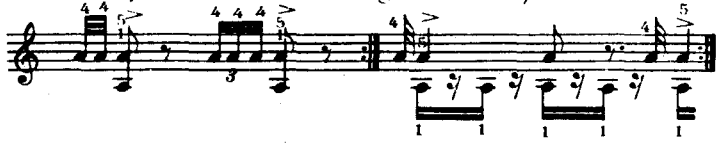
En même temps que nous tentions de suggérer le caractère idéologique de ce fragment, il se trouve que nous avons, du même coup, indiqué, à l'interprète qui nous aura fait confiance, les modalités dynamiques de son exécution, encore qu'elles paraissent contredire les sommaires indications de l'édition originale. En effet, Chopin se contente de mentionner un *f* au début du passage qui vient d'être analysé, puis un *ff* sur le rappel du thème de la première partie, et enfin un diminuendo provoquant insensiblement et jusqu'à la fin de cet intermède, la sensation d'éloignement dont nous avons fait mention. Nous ne croyons pas excéder les privilèges d'une interprétation plus respectueuse de l'esprit de la musique que de sa lettre, en conseillant d'appliquer à tout cet épisode une nuance générale plus suggestive que celle préconisée par l'auteur et qui pourrait schématiquement se définir ainsi: *mp* < *ff* > *pp*. Mais, et il nous paraît nécessaire d'y insister, cette interprétation ne sera valable et pleinement effective qu'autant qu'elle procèdera d'une conception poétique analogue à celle qui nous a imposé ce long commentaire et dont le caractère individuel ne nous échappe point.

L'uniformité du procédé instrumental au cours de ce passage limite à deux seuls problèmes d'exécution le choix des exercices préliminaires qu'il convient de lui consacrer. Le premier concerne l'émission des mordants appels de trompettes confiés à la caractéristique articulation des doigts de la main droite.

Travailler ainsi, de manière à souligner le rythme incisif de la répétition qui fait succéder le 4me et 5me doigts sur la même touche.

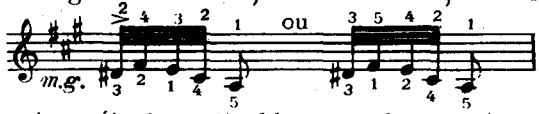


Puis, ayant ainsi solidifié la force d'attaque de ces deux doigts faibles, assurer l'intervention du pouce sur l'octave:

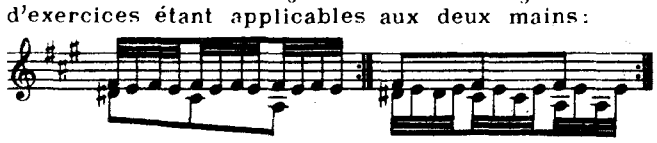


A l'exécution, s'efforcer de maintenir la fixité inébranlable de ce rythme et le caractère presque anonyme du timbre cuivré qui les imposent d'un accent impressionnant à l'ensemble d'une progression irrésistible.

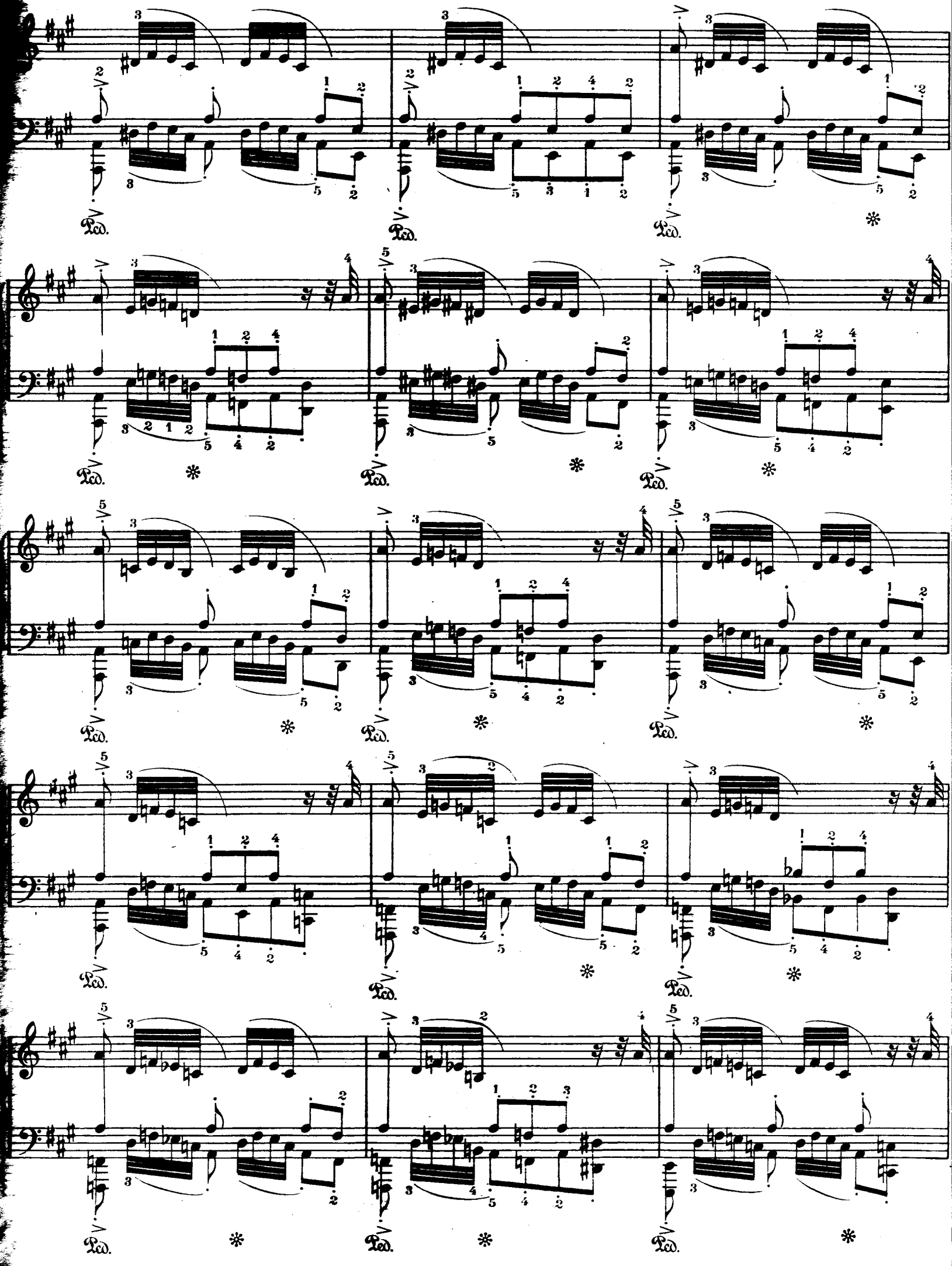
Le second élément d'étude se verra consacré à la prononciation également déterminée des groupes de triple croches dont les battements réguliers — deux et un — scandent de leur rigide et fière cadence le puissant déploiement des sonorités grandissantes. Choisir d'abord le doigté qui en soulignera le mieux, au deux mains, la nerveuse articulation.

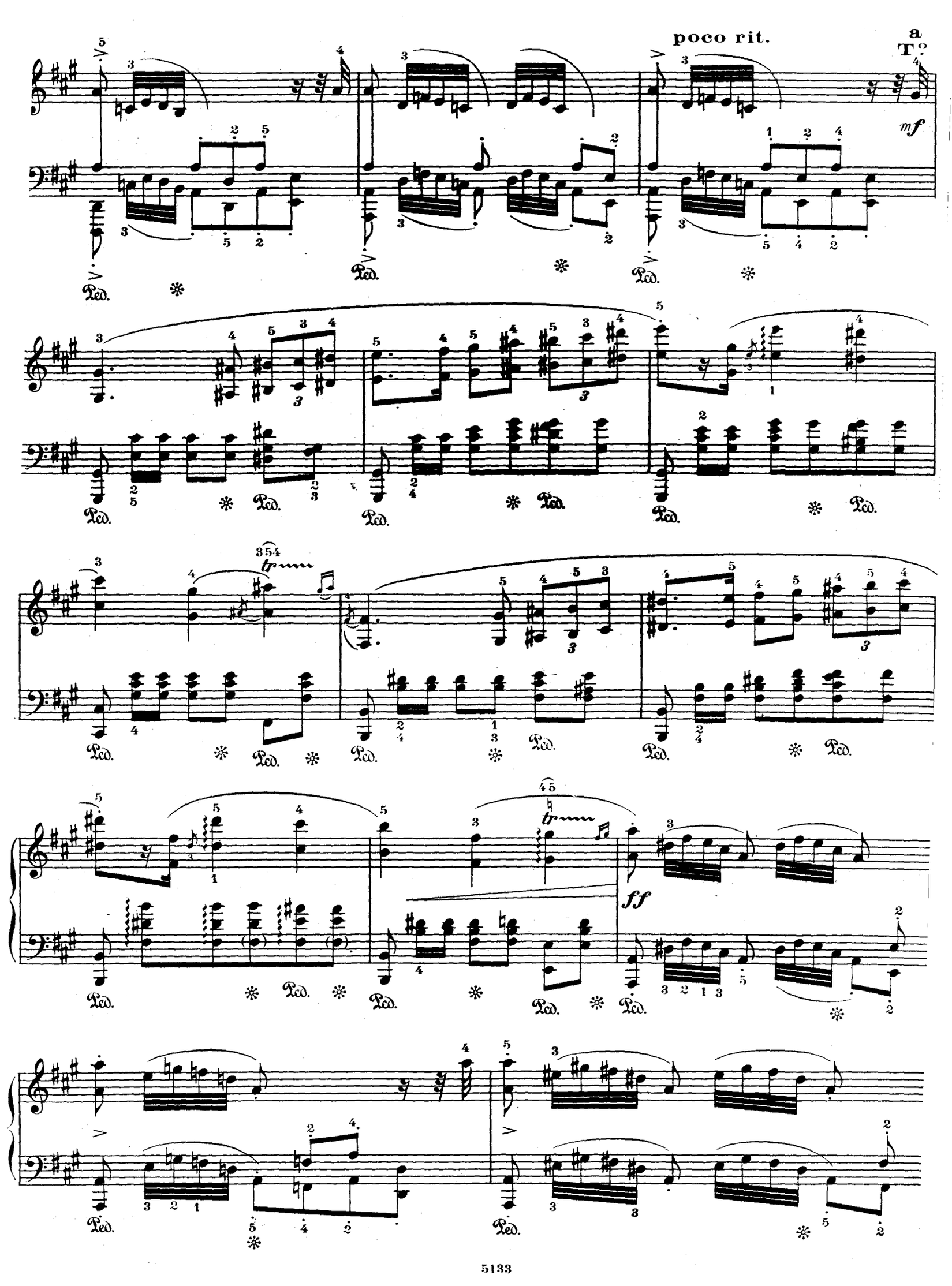


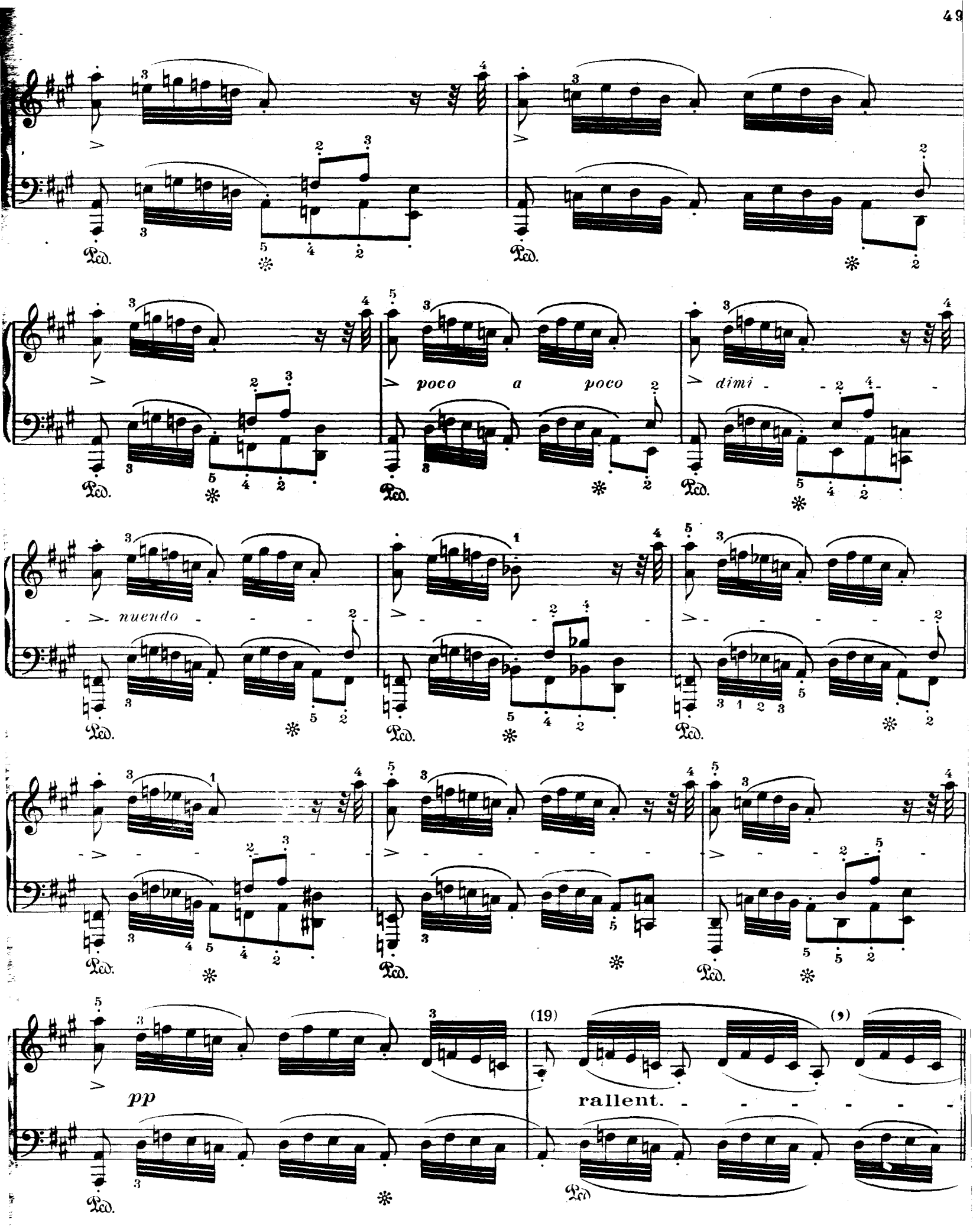
Puis travailler ainsi, ces formules d'exercices étant applicables aux deux mains:



On détachera fermement, et quasi solennellement, les croches suivantes, et même dans la nuance *piano*, l'intensité variable des sonorités ne devant en rien influer sur la signification dramatique générale de cet épisode.

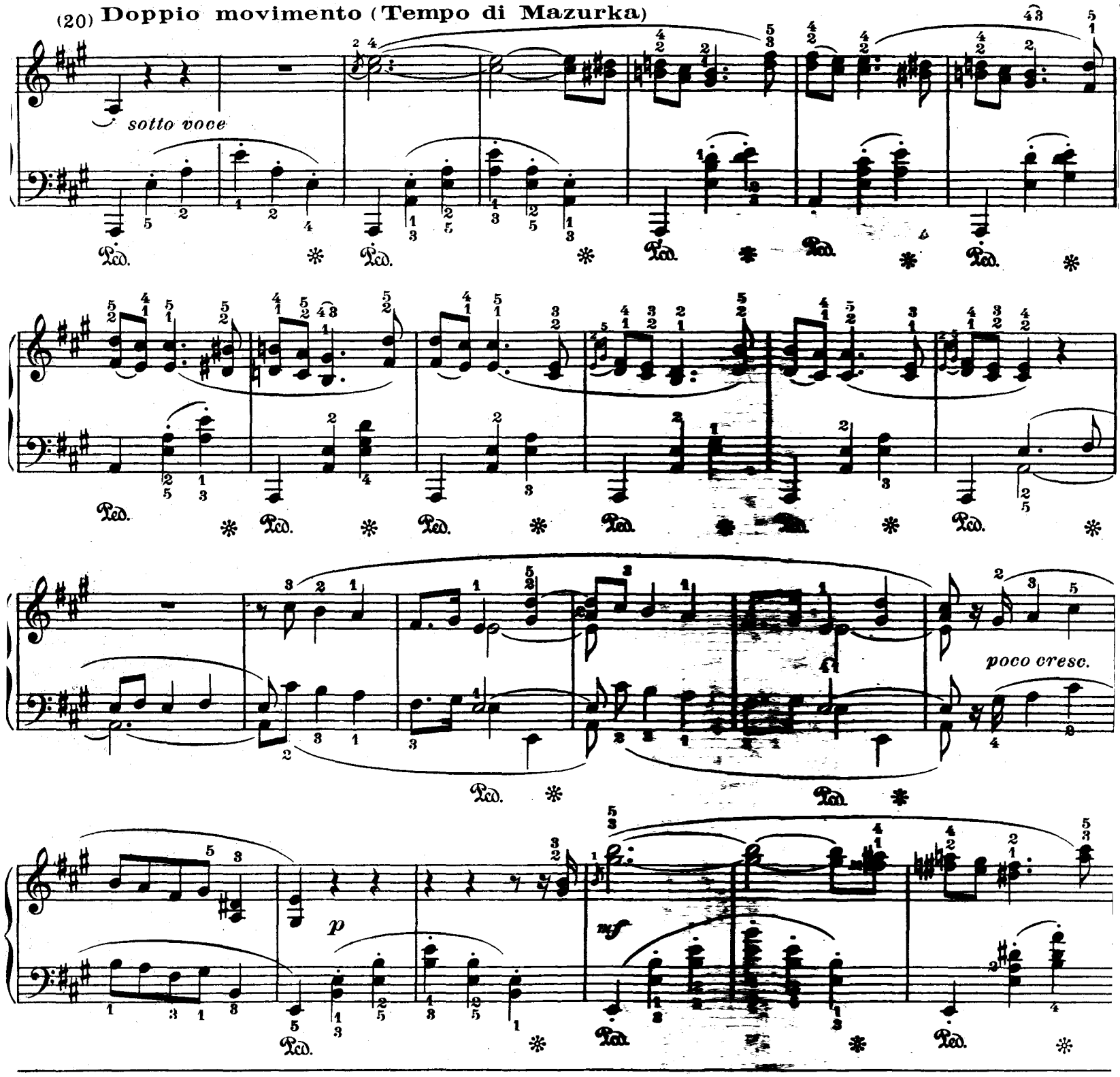



poco rit.
a
T°
mf
Ped.
tr
ff



(19) Assurer la détente progressive du rythme en tenant compte de la modification de liaison indiquée par Chopin.

(20) **Doppio movimento (Tempo di Mazurka)**



(20) Le "doppio movimento" doit naturellement s'entendre ici dans le sens d'une accélération de tempo, les croches du fragment précédent équivalant exactement aux noires du tempo de Mazurka dont l'imprévisible fantaisie de Chopin insinue l'insouciante et fragile cadence dans la trame d'une musique jusqu'alors tout enfiévrée du bruit des alarmes et peuplée des hallucinations de la victoire.

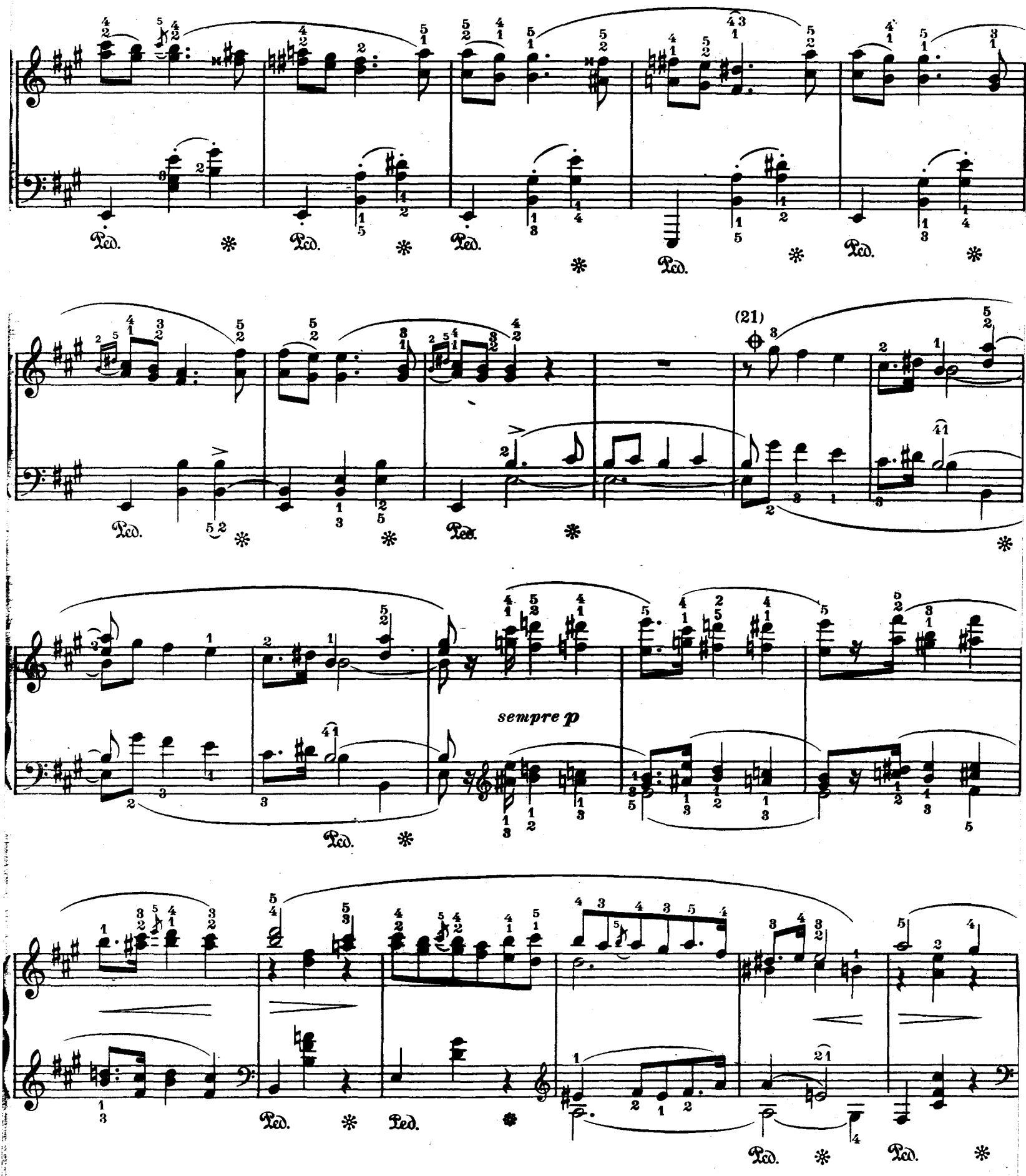
Là encore, il faut bien accepter le concours d'une imagination qui va plus loin que la note pour légitimer l'apport imprévu de cet élément subsidiaire de la composition et s'efforcer de supposer avec l'auteur le mobile d'une si radicale modification atmosphérique.

Touchante incursion dans le domaine du souvenir heureux, évocation, sur laquelle les années n'ont point de prise, des heures souriantes du passé et des plaisirs d'une sensible adolescence, recours de l'exilé aux mélancoliques consolations des regrets attendris, c'est ainsi peut-être qu'il convient d'interpréter le sens de cette capricieuse incidence constructive qui fait surgir, au cours des rythmes nationaux les plus empreints d'ardeur patriotique, l'indéfinissable nostalgie d'un chant du pays, à l'innocent relief.

Mais sans qu'il soit possible, ni même désirable de préciser davantage les données d'une suggestion dont le sentiment personnel de l'exécutant peut seul dégager à son tour les subtiles modalités.

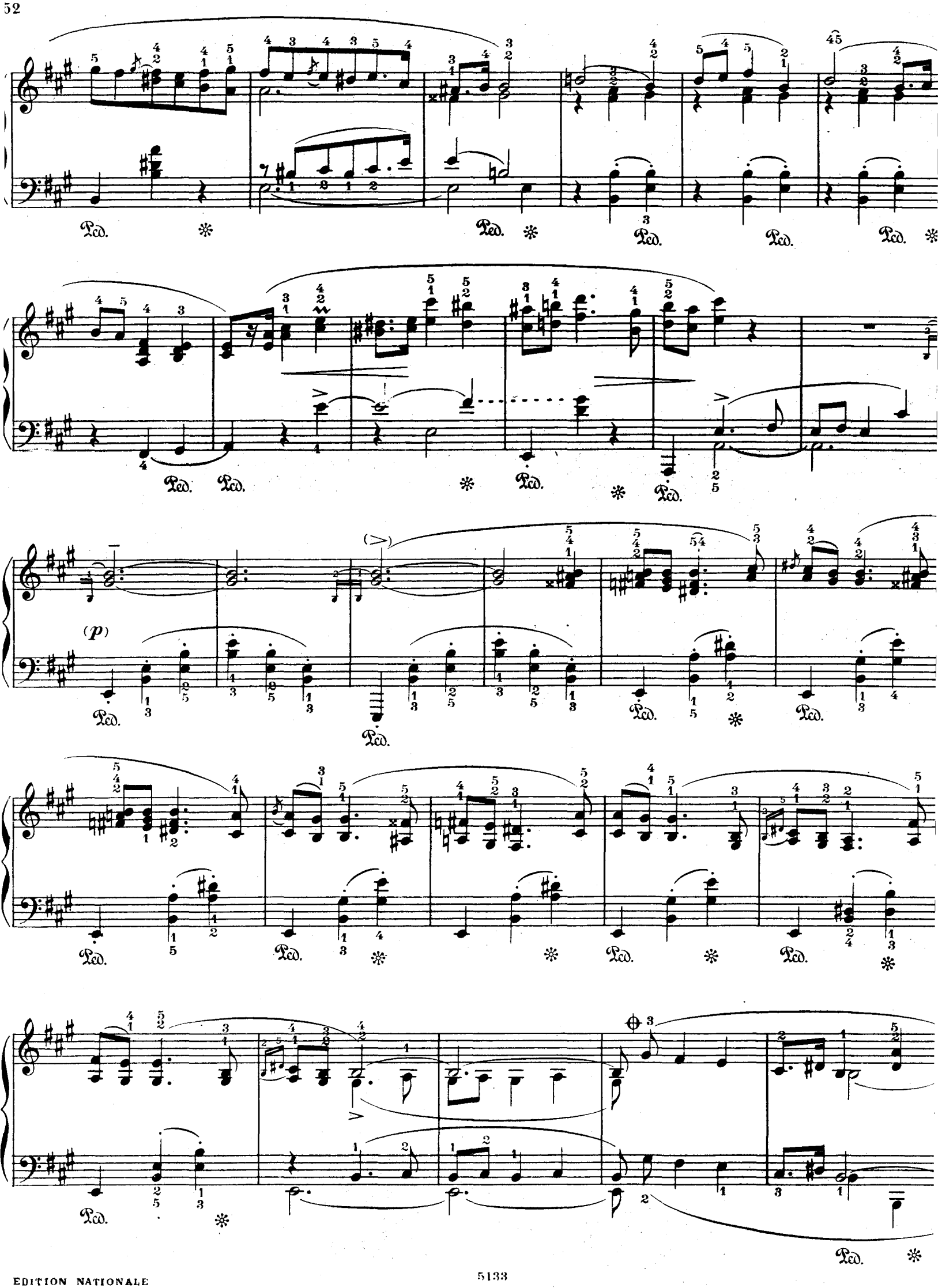
Le délicat allègement du rythme proposé par le discret balancement d'un accompagnement sans densité ni rigueur se traduit dans la partie mélodique de ce fragment par l'union de deux voix consonnantes, alternées dans un constant échange d'intervalles caressants, tierces ou sixtes.

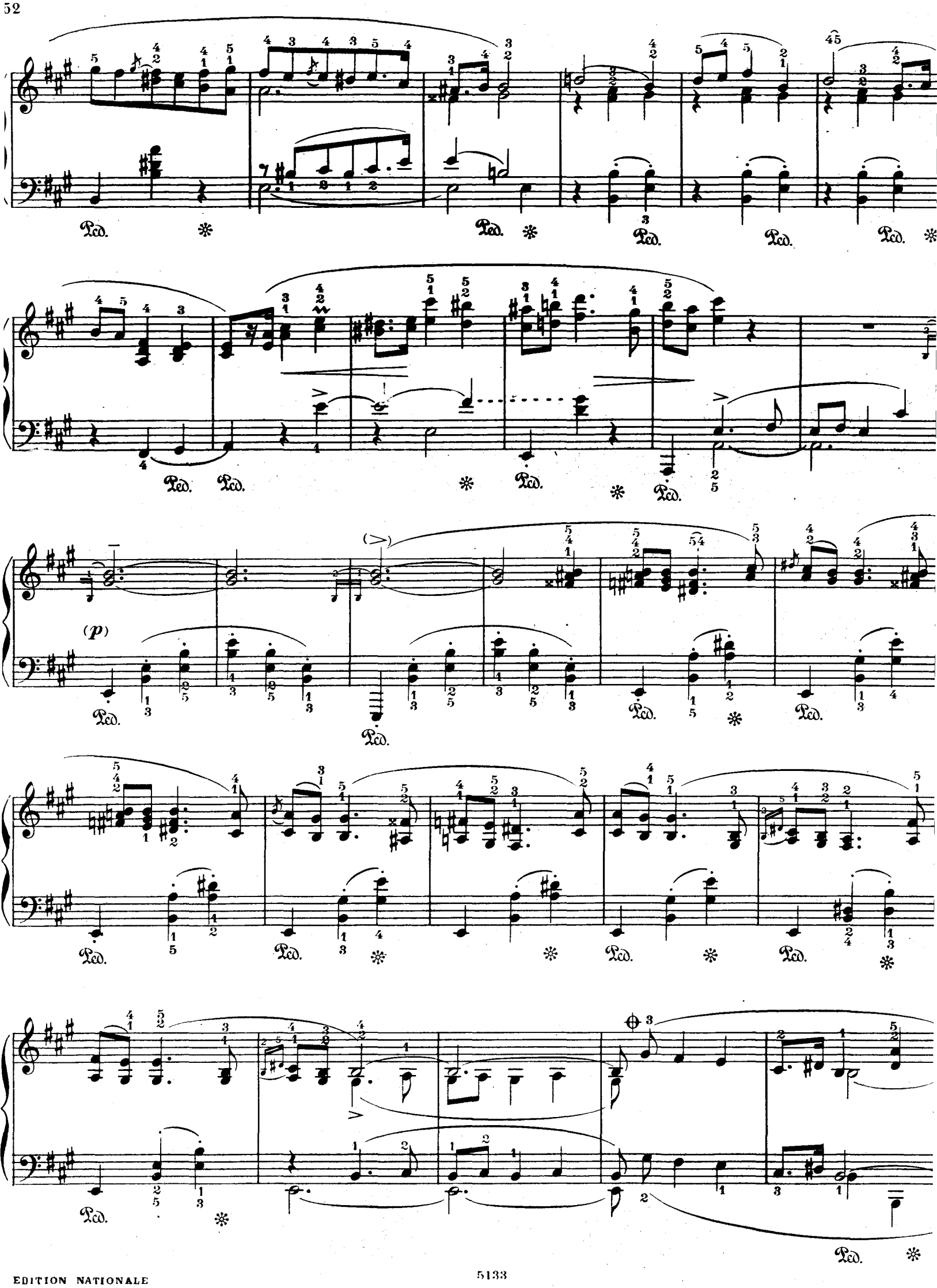
Nous avons déja, à maintes reprises, indiqué les exemples d'exercices préparatoires qui s'adaptent le mieux aux particularités techniques d'une telle rédaction. Nous nous bornerons donc à rappeler les formules de travail des Etudes op 25 Nos 6 et 8 exactement appropriées aux exigences instrumentales de tout cet épisode.



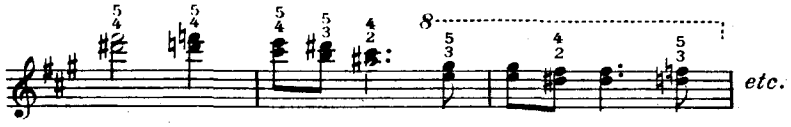
(21) On pourrait admettre, en dépit de sa séduisante signification musicale, que la durée de ce "tempo de Mazurka" accessoire excède en importance la proportion des autres développements de la Polonaise.

Et quelque hardiesse qu'il y ait à contrôler dans le sens d'un plan plus harmonieux la conception du musicien le moins prolixe qui soit, nous nous permettons d'indiquer cette coupure parfaitement licite en tant que rapports de tonalité et d'esprit harmonique, du signe ⊕ page 51 au signe ⊕ page 52, et qui a pour effet d'éviter la répétition sensiblement analogue d'un motif mélodique semblable.

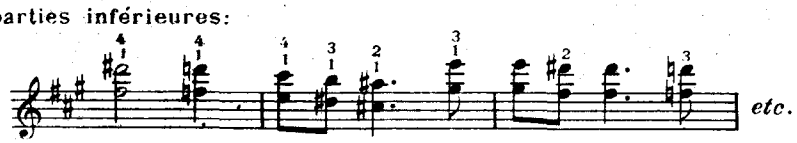

Ped.
(p)


Ped.
(p)

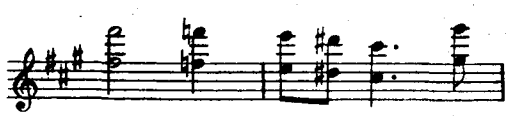
(22) L'amplification sonore du thème obligera ici à un travail de détail dont voici les principaux éléments Tout d'abord l'étude du nouveau doigté applicable à l'émission du dessin mélodique en tierces et sixtes par suite de l'adjonction d'une octave inférieure. C'est à dire:



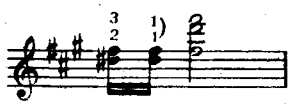
Puis, de même pour les deux parties inférieures:



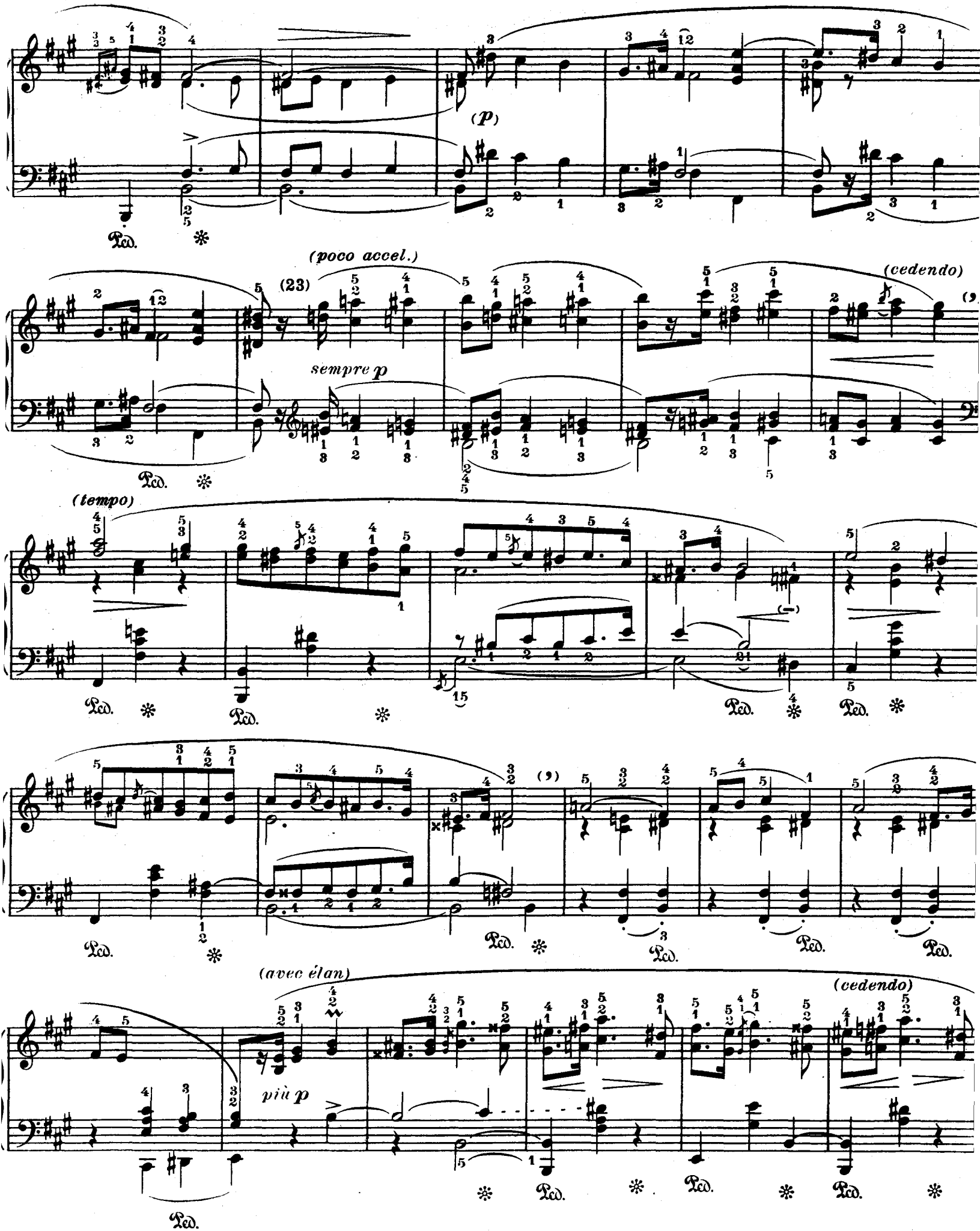
Un excès de précaution, qui ne saurait être inutile à l'exécution d'un parfait legato, conseillerait également l'étude du dessin octavié, sans notes intermédiaires:



Nous recommandons pour les mains à écart normal l'adoption du doigté suivant pour l'exécution du souple élan d'appogiatures précédant ici, à deux reprises, l'attaque expressive du thème:

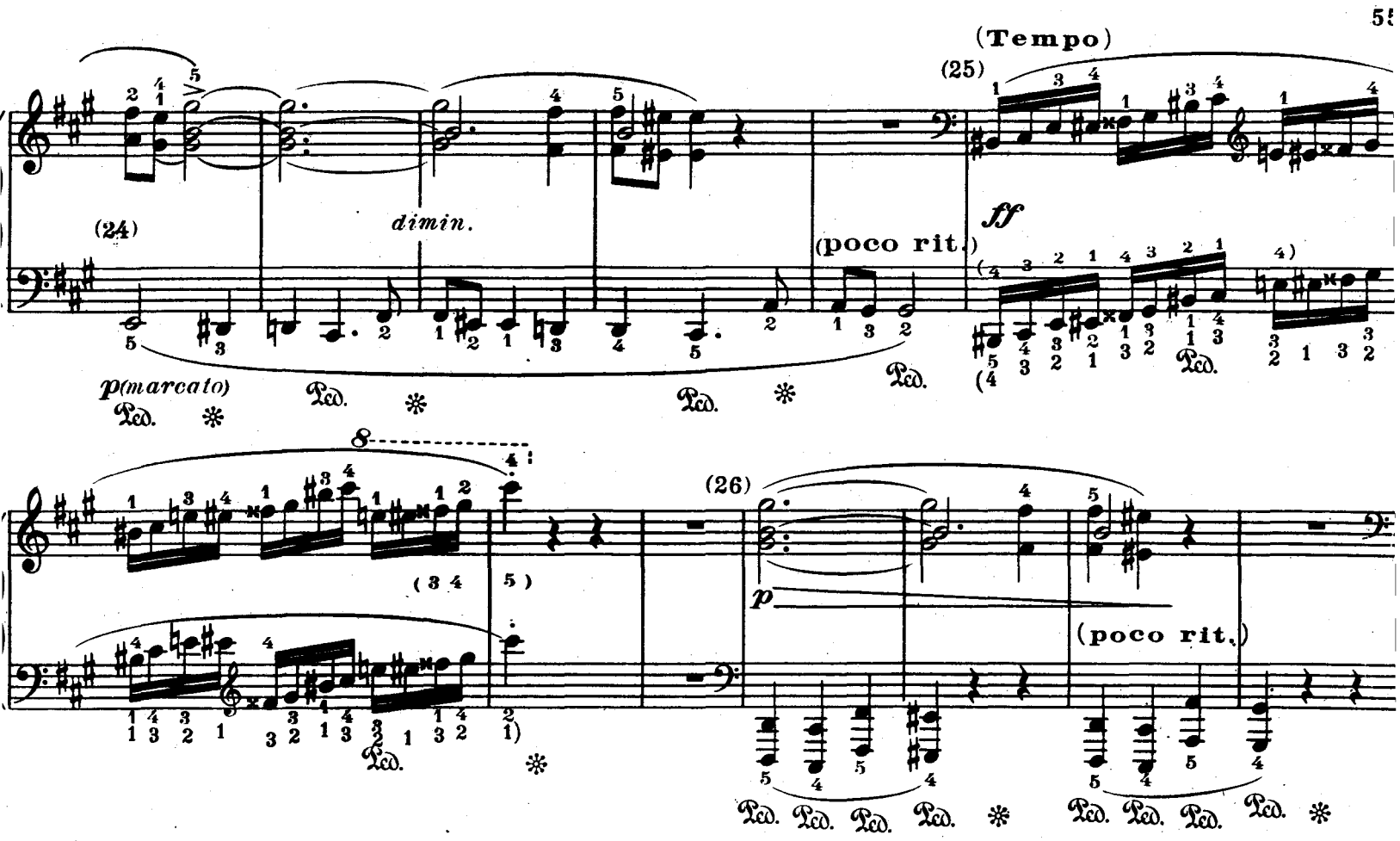


Le pouce se place de lui même fort aisément sur les deux touches noires voisines—ré dièse—fa dièse— émettant, assez paradoxalement, une tierce à lui seul.



(23) Il va de soi que les plus délicates modalités du "rubato" sont applicables à l'interprétation de ce mouvement de Mazurka en son entier.

Mais ici, les fluctuations du mouvement demandent à être plus spécialement caractérisées par de subites accélérations suivies de légers points d'arrêt dont nous indiquons, entre parenthèses, dans le texte, le détail essentiel.

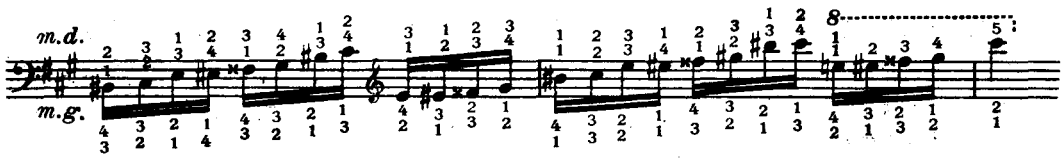


(24) Il est à peine besoin de souligner l'admirable signification dramatique de ce rappel de l'introduction de la Polonaise à la basse, semblable à un douloureux reproche condamnant la dansante insouciance des mesures précédentes, et faisant présager le retour orageux des rythmes traducteurs des viriles inquiétudes. Trait de génie qui présuppose presque le mécanisme suggestif de la poétique théatrale wagnerienne.

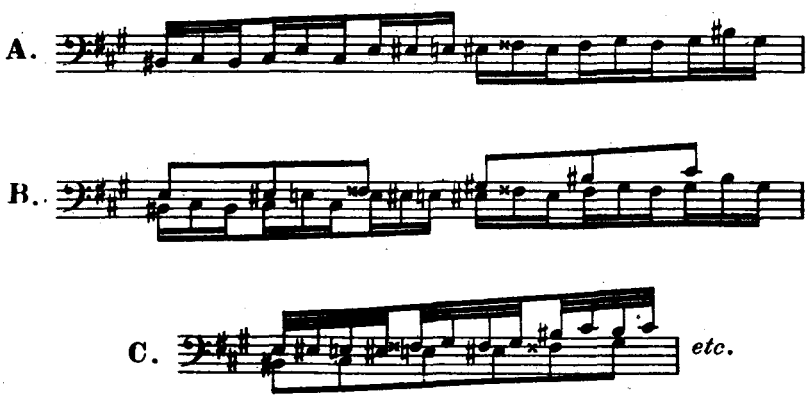
(25) Ce trait fulgurant sera naturellement séparé de la mesure précédente par une sorte de silence lourd de menaces. Il doit ensuite exploser à l'image d'une soudaine et décisive résolution, déchirant le clavier de son impétueuse fébrilite.

Plusieurs doigtés traditionnels sont en présence pour son exécution, dont nul à vrai dire n'offre de commodités bien appréciables, la conformation mélodique de ce passage s'opposant à une position favorable des doigts sur les touches.

Nous en laissons le choix à l'interprète, lui donnant ci dessous un modèle des différentes versions préconisées:

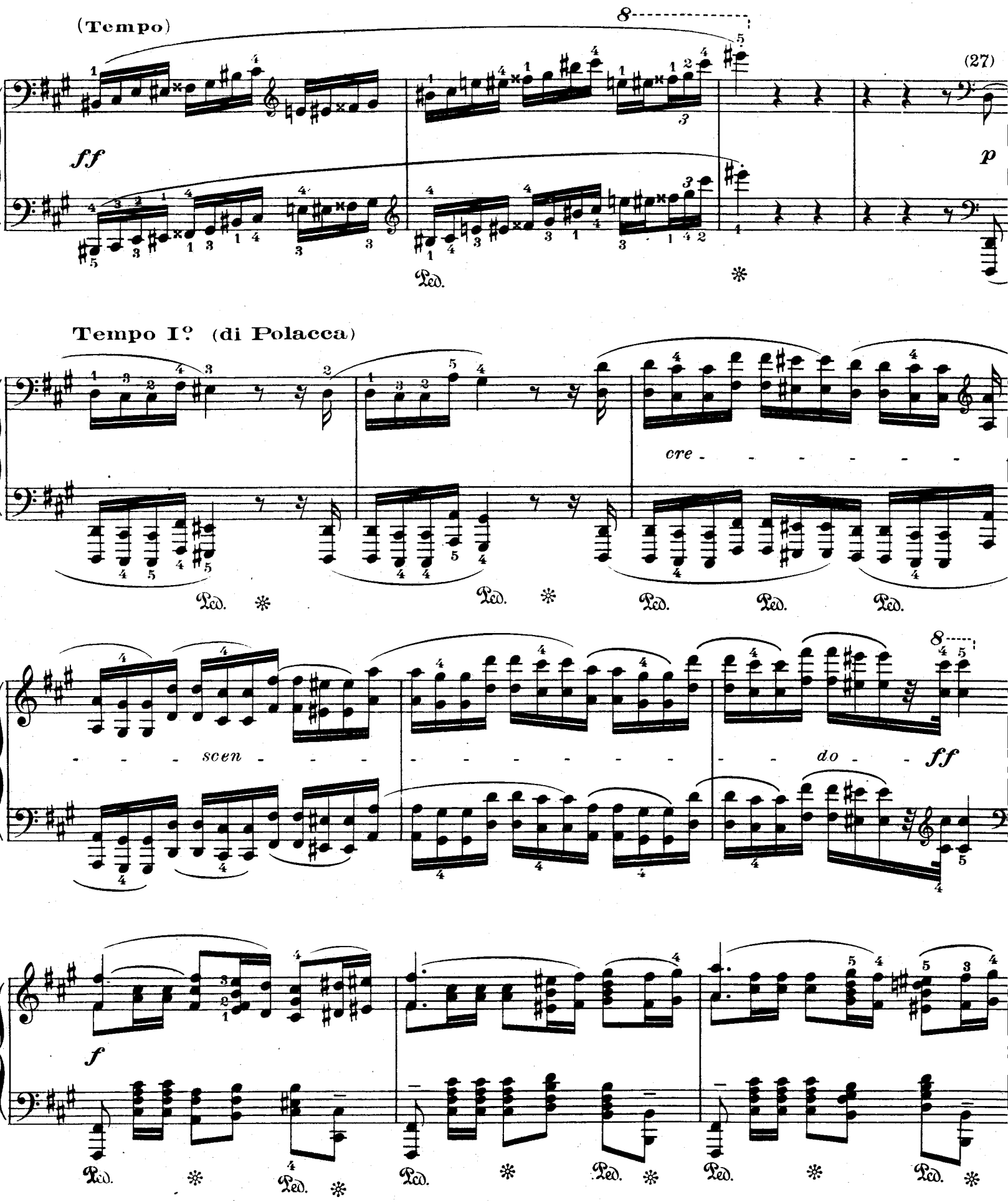


Mais quelque soit la sélection admise, il sera nécessaire pour assurer l'éclat rythmique et la puissante qualité sonore de ces deux mesures de leur consacrer une étude préalable dont voici les éléments valables pour les deux mains:

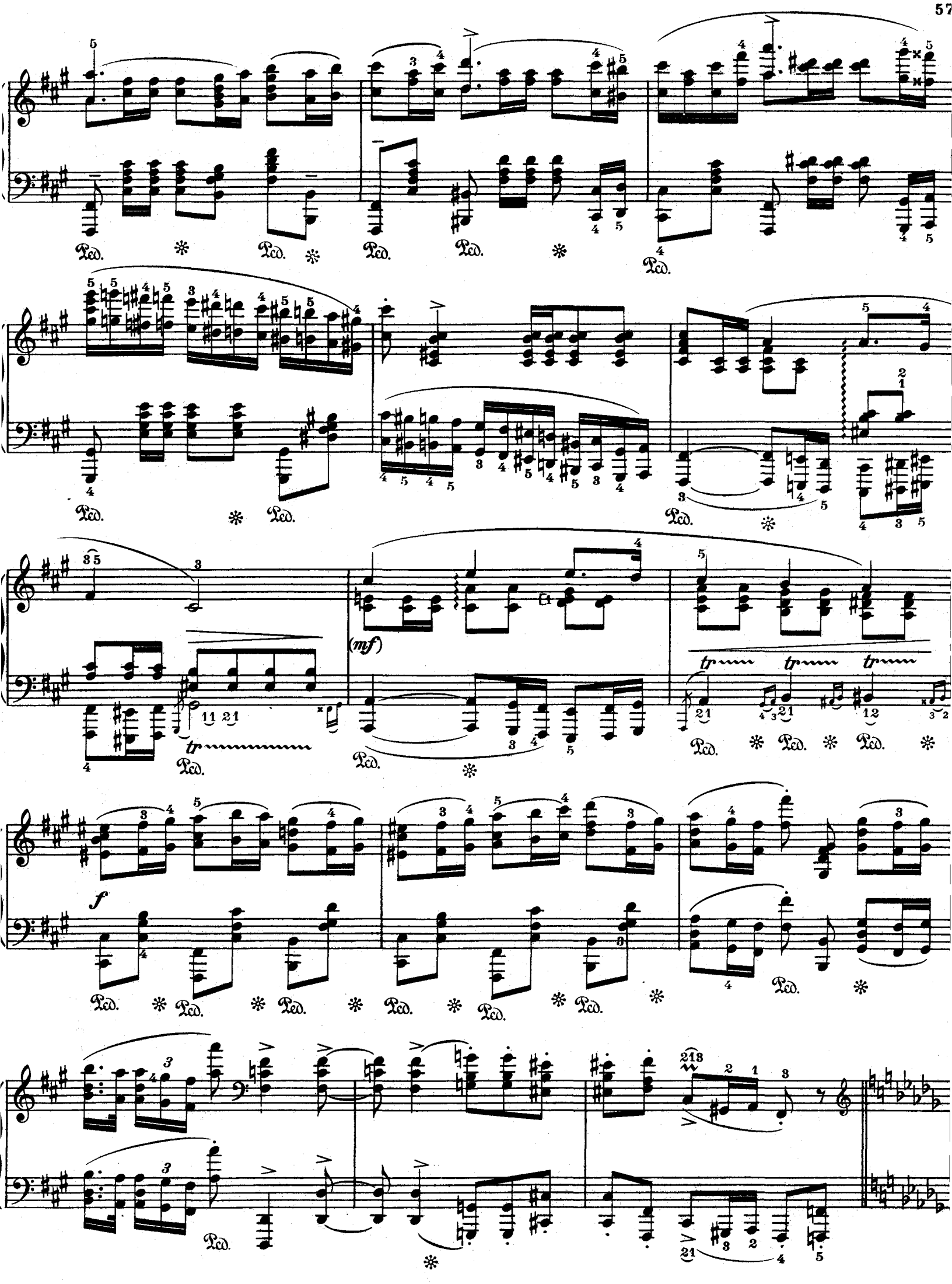


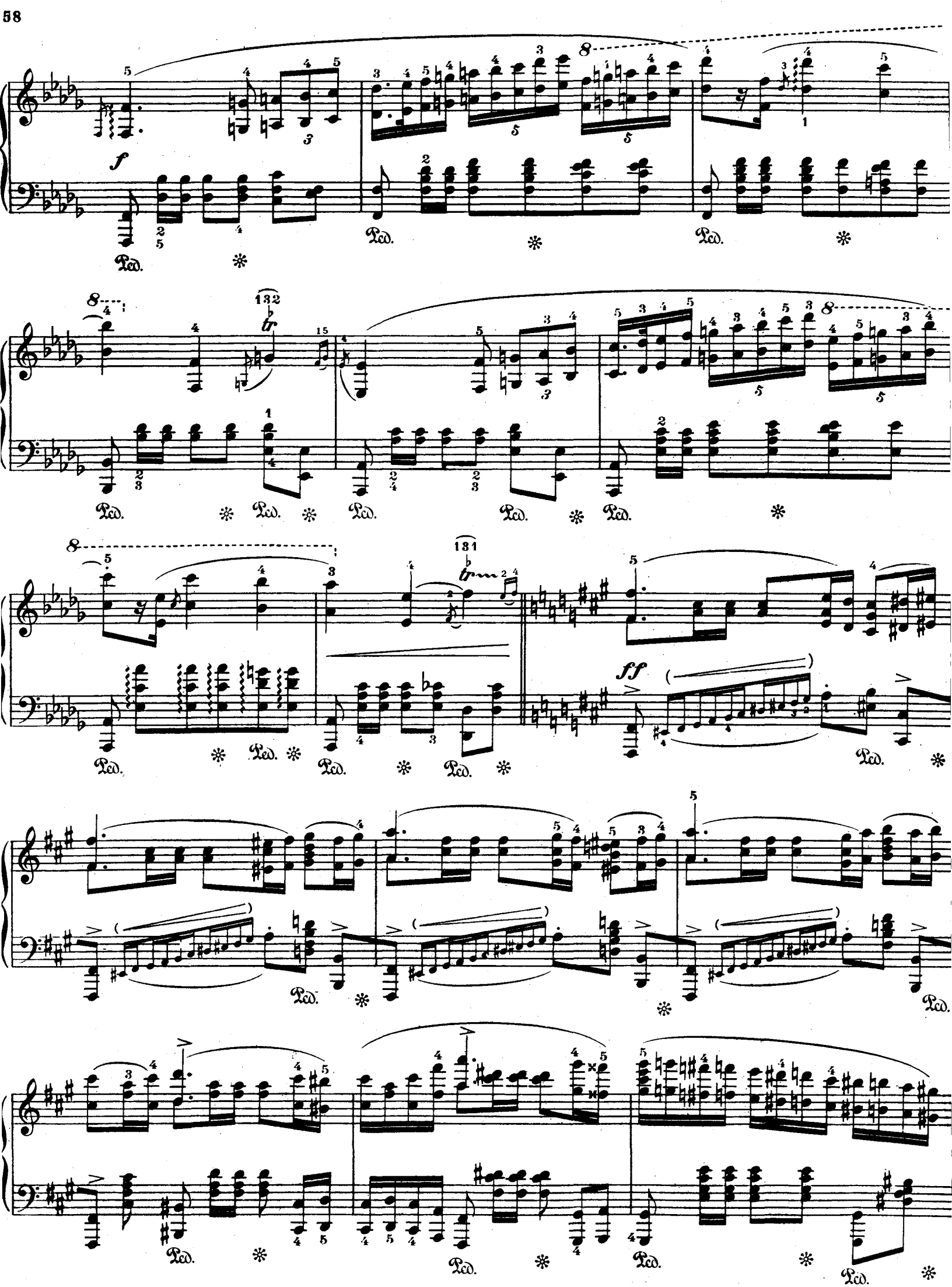
Il pourra être nécessaire, à raison du doigté choisi, d'apporter quelques modifications de détail à la notation de ces exercices mais nous conseillons de s'inspirer de leur principe technique soit pour les approprier à la formule adoptée, soit pour en amplifier les exigences. Travailler également le trait tel qu'il est écrit avec les rythmes: qui font alternativement porter les accents sur tous les doigts.

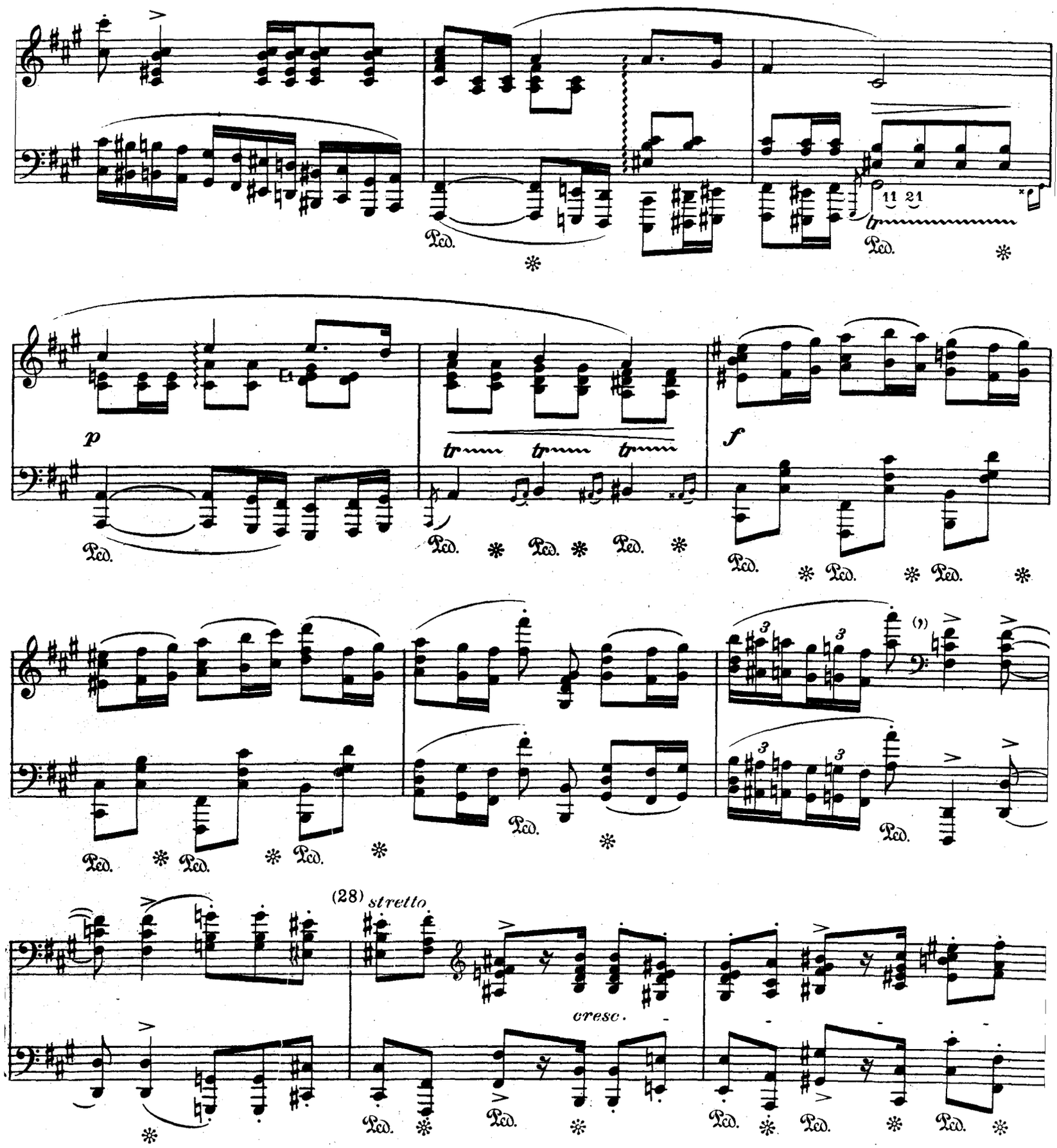
(26) Reprendre presque le tempo de mazurka au début de ce fragment, puis détendre sur le second motif mélodique de la bass



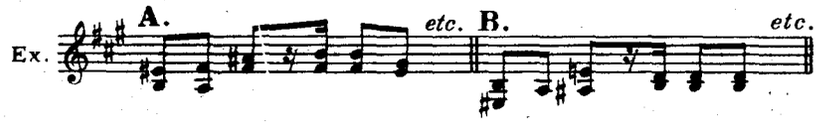
(27) A partir d'ici et jusqu'à la strette, tenir compte des indications précédemment données, en accordant cependant une étude supplémentaire, sur le modèle des exercices mentionnés au paragraphe (1), au passage en doubles croches qui prélude à la réexposition du thème et qui se voit ici compliqué d'une difficulté d'exécution supplémentaire par l'adjonction de nouvelles octaves.


Ped.
(mf)
tr
f

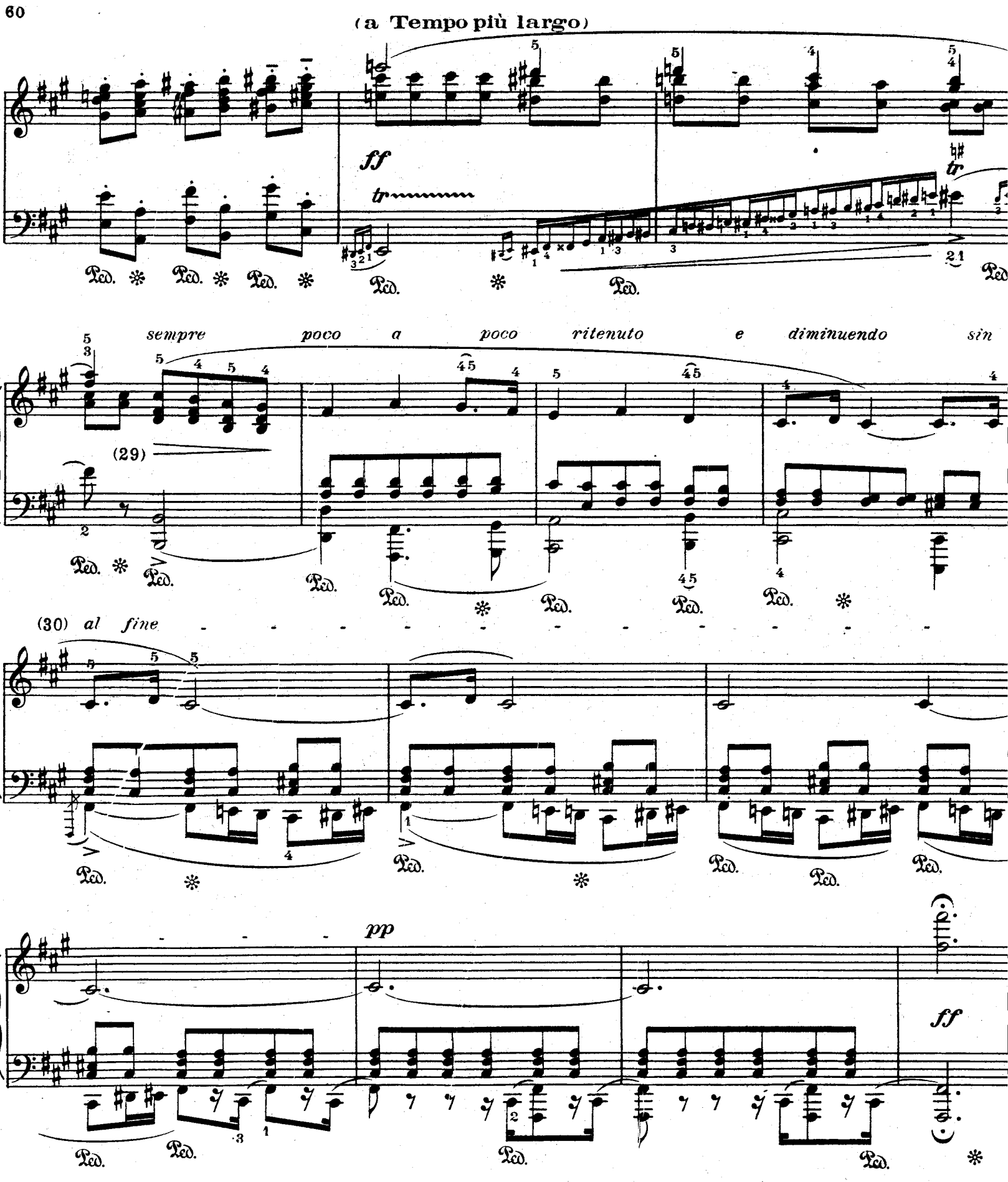

f
Ped.
tr
ff



(28) Diviser les accords de la main droite en intervalles différents pour l'étude de ces trois mesures



— seul moyen d'assurer leur nette et énergique prononciation d'ensemble ultérieure, qui, autant que le crescendo et l'accelerando dont elles sont tributaires, les doivent précipiter, avec une sorte d'effervescence désespérée vers cet admirable cri d'angoisse dans lequel le tempo se rétablit et que souligne d'un véhément chromatisme le mouvement révolté d'une main gauche orageuse.



(29). L'intense sentiment de douleur qui caractérise ces quatre mesures doit être traduit par la sonorité pathétique dont o revêtira la palpitante signification des deux dessins mélodiques de la main droite et de la main gauche. Ne pas diminuer trop t de manière à conserver à cette conclusion son caractère d'accablement exalté.

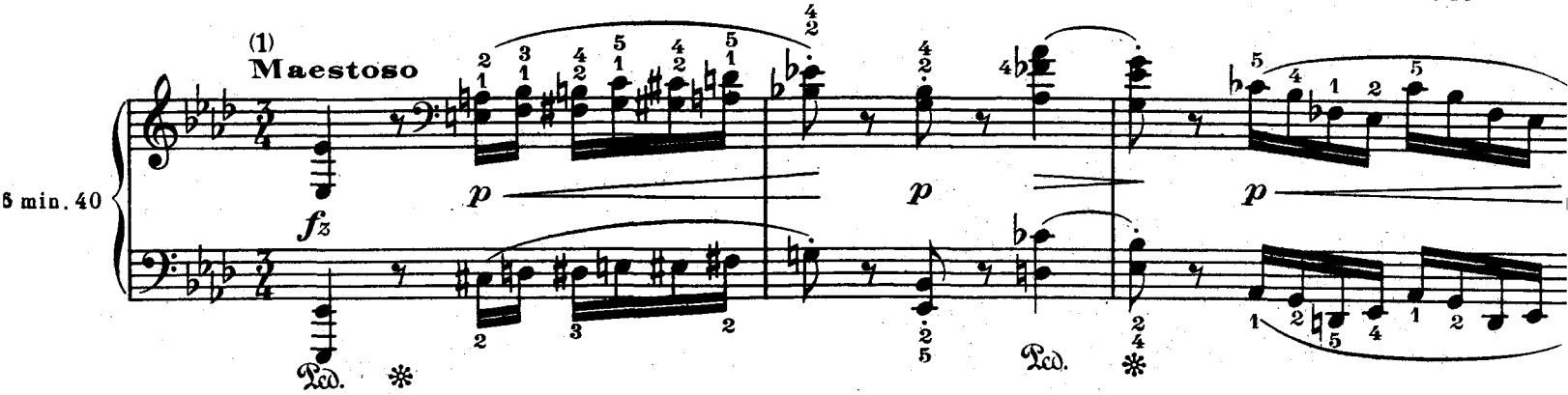
(30) A partir d'ici, les timbres doivent se décolorer et s'affaiblir, dans une atmosphère sinistre et qui semble présage la défaite. Malgré l'allargando, conserver au dessin de la main gauche tout son relief rythmique et sa valeur thématique. Fai attendre un peu l'implacable explosion de la dernière octave

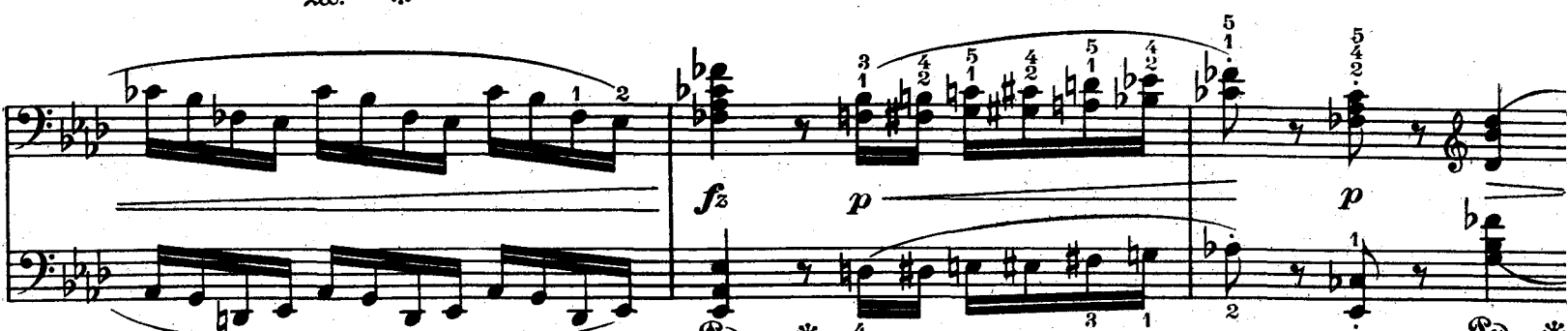
Nº 6

dédiée à M. A. Leo

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 53
Éditée en 1843





Entre toutes les Polonaises, il en est une dont un consentement universel a pour jamais associé les sonorités héroïques à l'idée d'une véritable apothéose du sentiment patriotique. Et la voici, toute parée d'une gloire légendaire, tout enflammée de cette ardeur nationale qui, sa courte vie durant, aura consumé l'âme de Chopin d'une flamme inextinguible. On raconte que lorsqu'il interpréta pour la première fois ce chef-d'œuvre, au cours d'une réunion intime, il s'arrêta brusquement au milieu du terrifiant crescendo d'octaves qui semble précipiter vers le destin des batailles une armée de héros, en proie à une hallucination qui lui faisait croire à la réalite des fantômes évoqués par son génie.

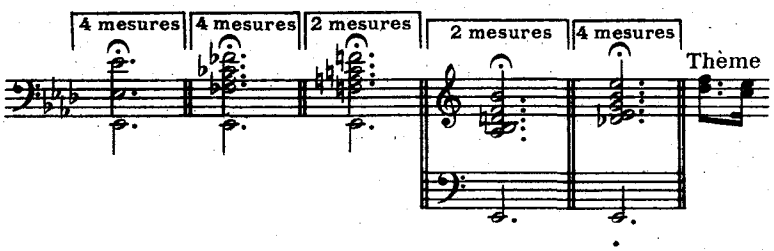
Les événements devaient donner à cette fiévreuse vision son plein caractère de prophétie.

Les héros ont surgi et la Pologne s'est vue libérée.

Et ce qui n'était encore sous les doigts du frêle musicien qu'un hymne d'espoir jeté aux vents de l'impossible, est devenu le chant symbolique d'un peuple qui n'a pas accepté de mourir; la Marseillaise frémissante dont le rythme semble fait des battements d'un cœur unanime et dont la cadence altière aura, mystérieusement, mais invinciblement, au cours d'une douloureuse attente, précipité l'heure enthousiaste de la résurrection.

(1) La première des recommandations concernant l'interprétation de cette page célèbre aura trait à l'indication, trop souvent négligée, du tempo qui lui est assigné par Chopin. "Maestoso" indique-t-il, et nous savons que même de son vivant, et alors que le souci de la virtuosité volubile ne paraissait pas aux pianistes l'essentiel du talent, il avait été littéralement "consterné" — c'est là le propre terme rapporté par Sir Charles Hallé — du mouvement trop rapide adopté par la plupart de ses traducteurs. Il suffira peut-être de rappeler ce propos pour mettre en garde contre les inconvénients de cette sorte de "malfaçon" musicale qui tend à transformer une page héroïque, animée d'un sentiment à la fois enthousiaste et solennel, en une banale démonstration de technique instrumentale.

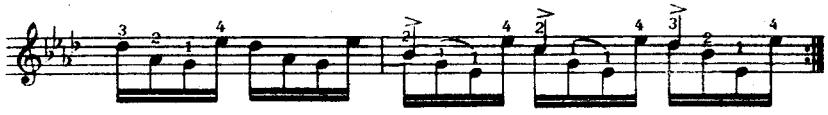
Le second conseil aura trait aux particularités harmoniques de cette introduction, basée sur un enchaînement d'accords fondamentaux dont voici le schéma:



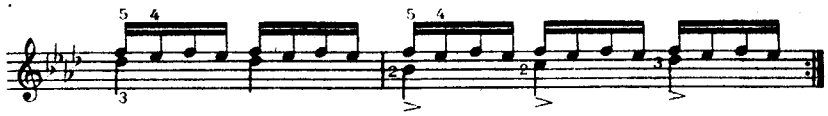
Les mouvements rythmiques intermédiaires ne sont là en somme, en dépit de leur signification dramatique, que pour meubler les intervalles de cette proposition cadentielle, dont chaque élément demande à être nettement affirmé.

Nous renvoyons pour l'étude technique des gammes en quartes chromatiques, dont les impulsions, de plus en plus insistantes finissent par déterminer l'explosion du véritable thème de la Polonaise, à la page 50 de nos *Principes rationnels*, dans laquelle se trouvent consignés tous les doigtés qui peuvent en faciliter l'exécution caractéristique, mélange d'insinuation mystérieuse et de hardiesse déterminée. On remarquera que, à l'exception des accords dont nous avons signalé plus haut le caractère de fixité harmonique, tous les arguments rythmiques de cette introduction sont maintenus par Chopin, jusqu'à l'indication qui en commande le crescendo général, dans un caractère plutôt assourdi et que ne suffisent pas à modifier les suggestions dynamiques secondaires affectées aux dessins en doubles croches.

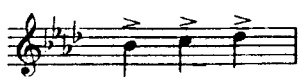
(2) Travailler d'abord le motif mélodique intermédiaire de ce passage de main droite:



Puis les notes supérieures:



Bien marquer le mouvement ascendant:



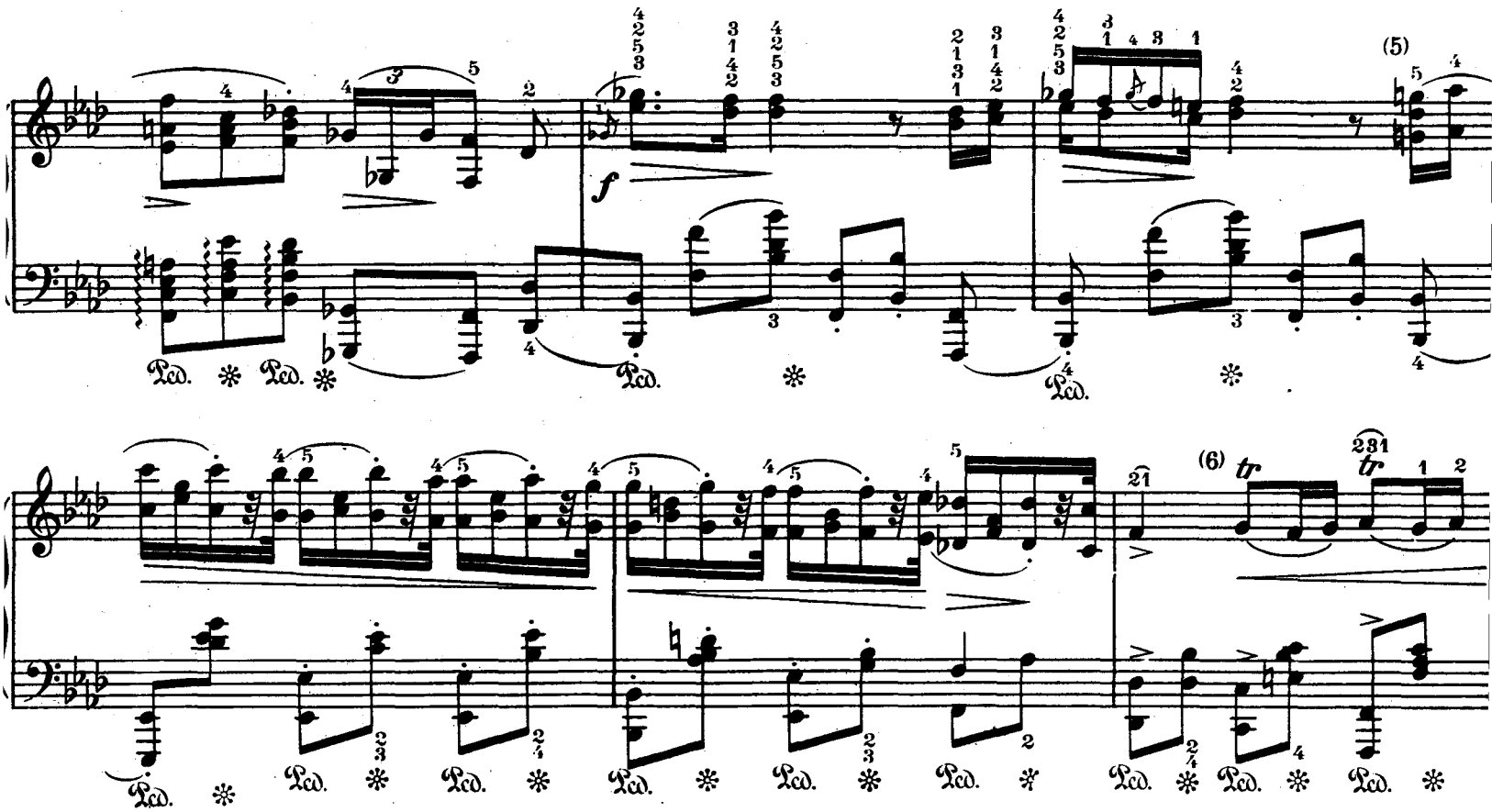
Le dessin d'octaves de la main gauche nettement détaché.

(3) Enoncer le thème de la main droite avec la sonorité cuivrée de deux trompettes exultantes. Les doigts solidement noués au clavier et le poids de la main généreusement accordé à leurs attaques précises. Isoler chaque voix en un travail préparatoire énergique.

Bien identifier les particularités du rythme de la main gauche qui se représenteront de manière identique comme soutiens du motif principal à chacune de ses apparitions:

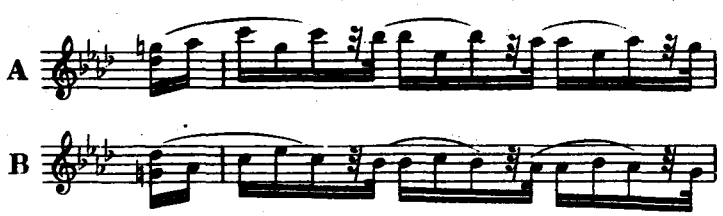
A travailler selon le texte et en exagérant les contrastes d'accentuation.

(4) Ne pas précipiter l'énonciation résolue de ces accords arpègés.



(5) On articulera nettement toutes les notes de ce passage, en lui conservant sa qualité de motif mélodique à deux voix.

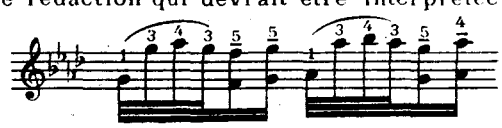
A travailler ainsi:



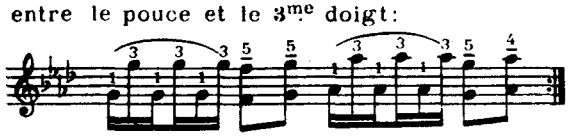
Ne pas raccourcir la durée du silence.

(6) Ce serait une erreur que de considérer les deux double croches qui font suite aux trilles de cette mesure comme une terminaison quasi indifférente de ceux-ci. On veillera au contraire à souligner leur signification rythmique en les martelant franchement.

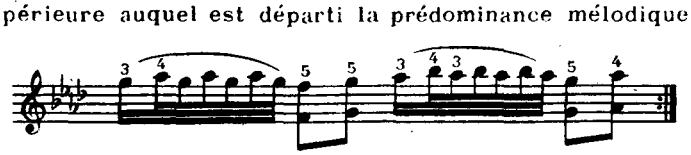
Même observation pour leur répétition octaviée deux mesures plus loin. Mais ici, il sera nécessaire de préluder à leur exécution par une soigneuse étude de leur nouvelle rédaction qui devrait être interprétée de la manière suivante:



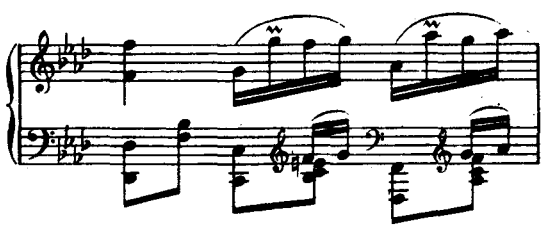
Travailler d'abord les sauts d'octaves entre le pouce et le 3me doigt:



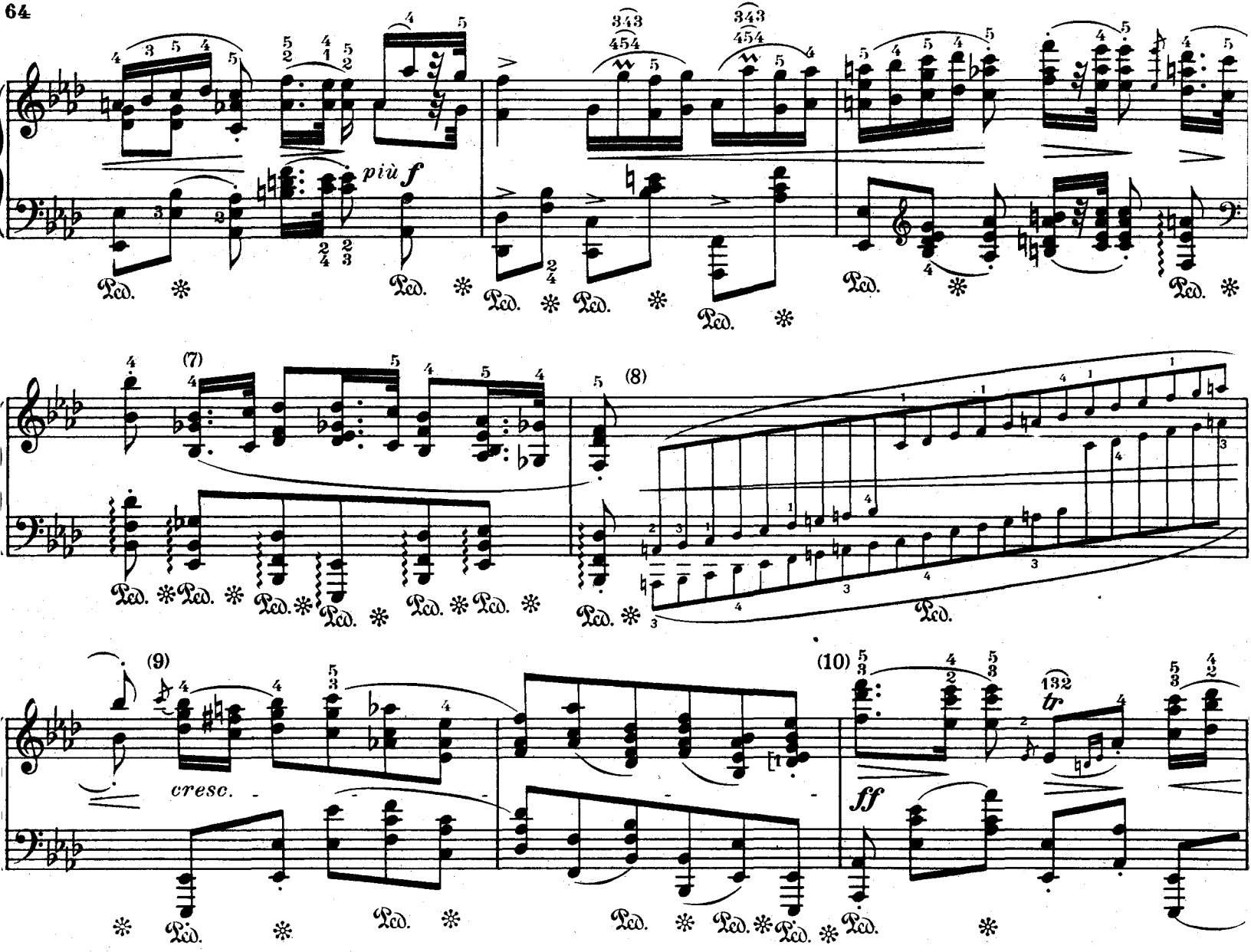
Ensuite le groupe de la partie supérieure auquel est départi la prédominance mélodique:



Iguaz Friedmann a preconisé ainsi la répartition entre les deux mains de cette mesure difficile à mettre en lumière avec tout l'éclat désirable:



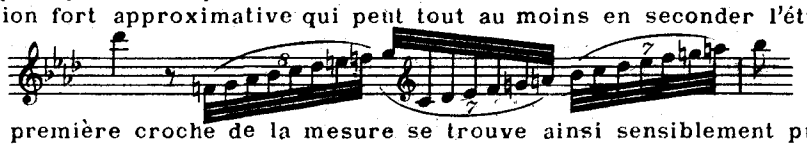
Malgré la commodité offerte par cet ingénieux compromis, il nous semble que la version de Chopin correspond d'un relief plus caractéristique au fier élan de ce motif transitoire.



(7) Même recommandation qu'au paragraphe (4): ne pas bousculer cette mesure dont le rythme doit être nettement et fortement accentué.

(8) Une exacte division mesurée de cette gamme dont la prononciation plus ou moins effervescente est fonction de la tendance imaginative de l'interprète, est pratiquement impossible à déterminer.

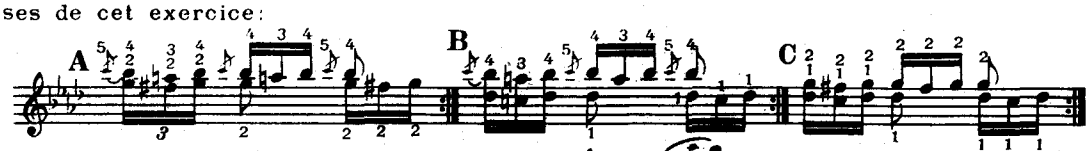
En voici cependant une notation fort approximative qui peut tout au moins en seconder l'étude préparatoire:



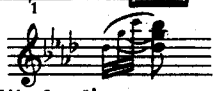
On notera que la durée de la première croche de la mesure se trouve ainsi sensiblement prolongée, ce qui correspond à l'importance de sa signification harmonique.

(9) La ferme prononciation de ce premier groupe d'accords à la main droite est aussi nécessaire que difficile à réaliser. Il conviendra d'en isoler les éléments pour un travail préparatoire destiné à renforcer la puissance d'attaque des doigts supérieurs et à permettre aux doigts inférieurs de se mobiliser avec aisance sur les intervalles de quartes augmentées qu'ils ont à faire entendre en succession.

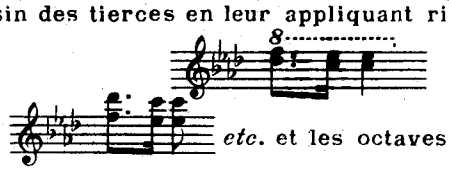
Voici les trois phases de cet exercice:

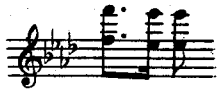


Exécuter ainsi le premier accord précédé d'une appogiature:



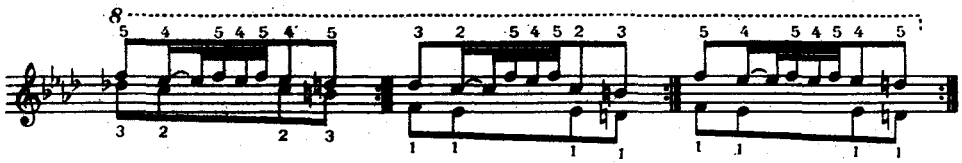
(10) La reprise du thème principal se voit ici exaltée par l'amplitude d'une nouvelle rédaction et par le choix d'un registre instrumental plus éclatant. L'exécution des octaves mélangées de tierces qui concourent à l'expression triomphale du motif, obligera à un travail d'approche minutieux et qui ne sera pas sans analogie avec celui que nous venons de conseiller au paragraphe précédent. Isoler d'abord le dessin des tierces en leur appliquant rigoureusement le doigté du texte.



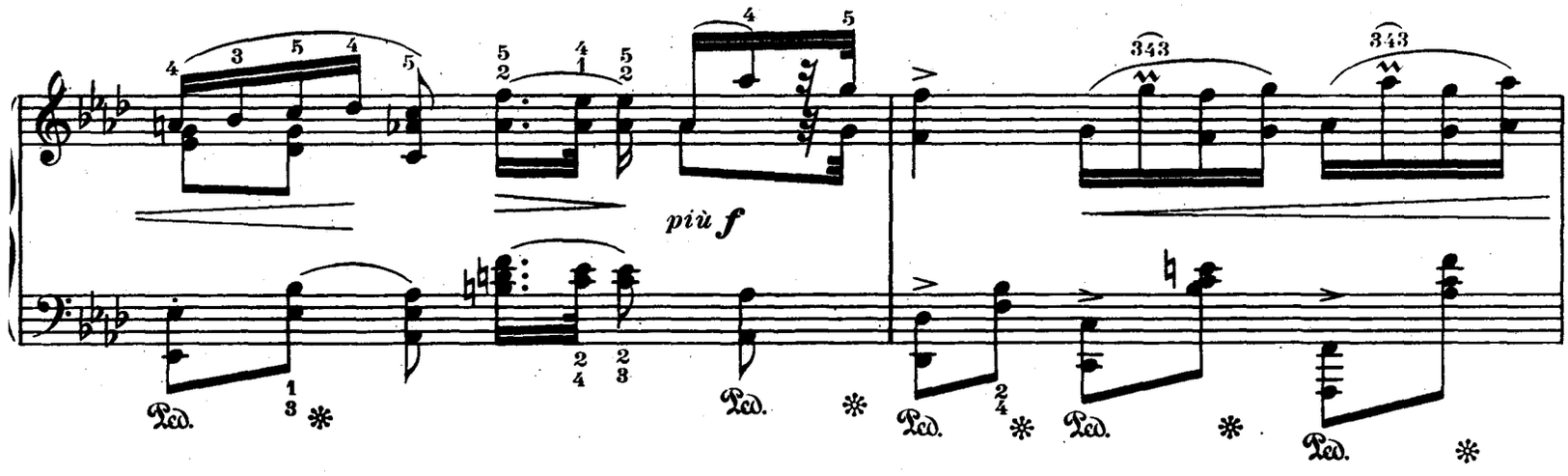
Puis de la même manière les sixtes *etc.* et les octaves:  *etc.*

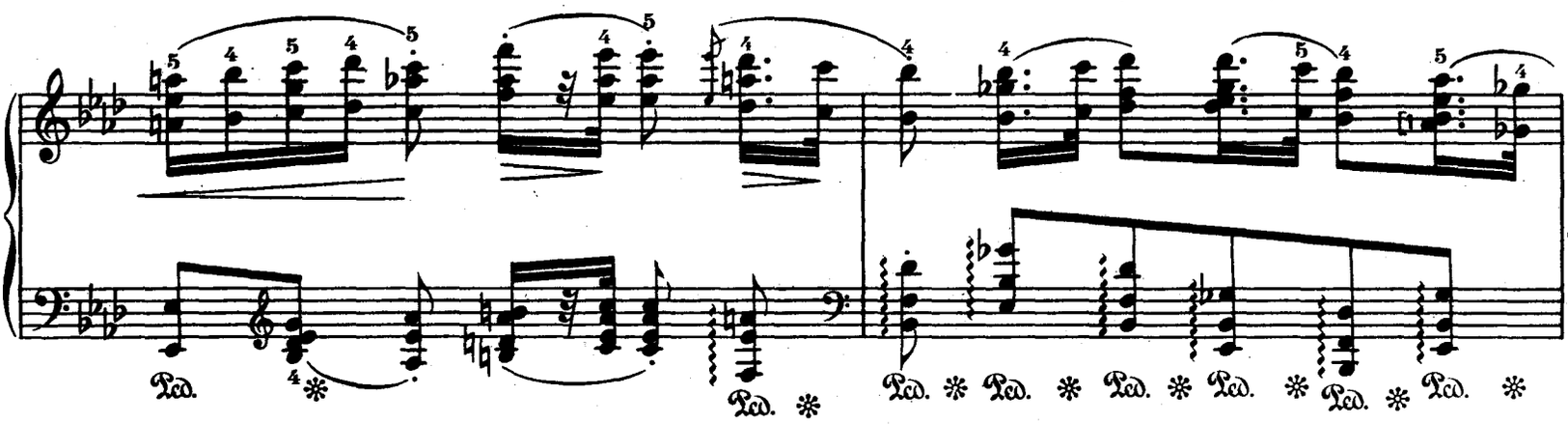
Ce n'est que lorsque ces trois positions constitutives de l'accord auront été soigneusement étudiées que l'on abordera le travail u texte de Chopin. Les trilles intermédiaires fortement scandés et en quelque sorte rebondissants.

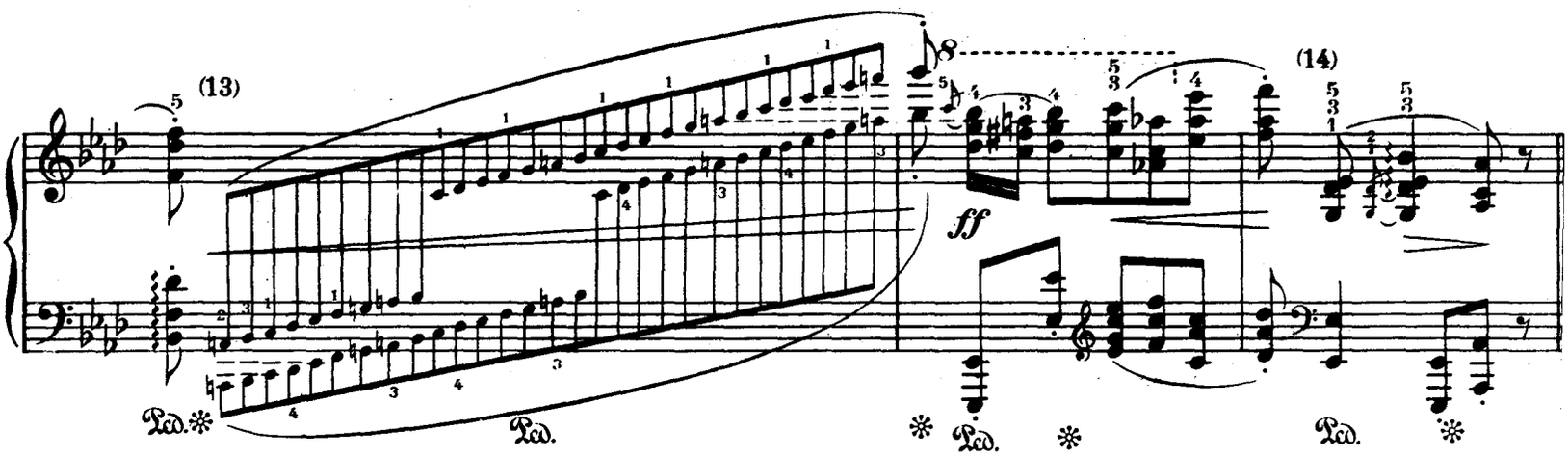
(11) L'émission brillante de cette petite note sera facilitée par les exercices suivants:



(12) Accentuer le dessin mélodique de main gauche qui accompagne ici, de sa respiration ardente, le glorieux motif, dont les vibrations doivent jaillir du piano, éclatantes et somptueuses.

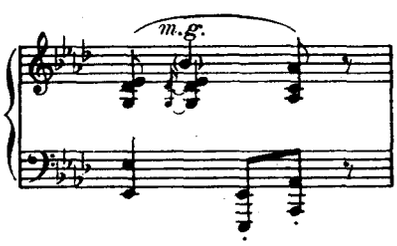






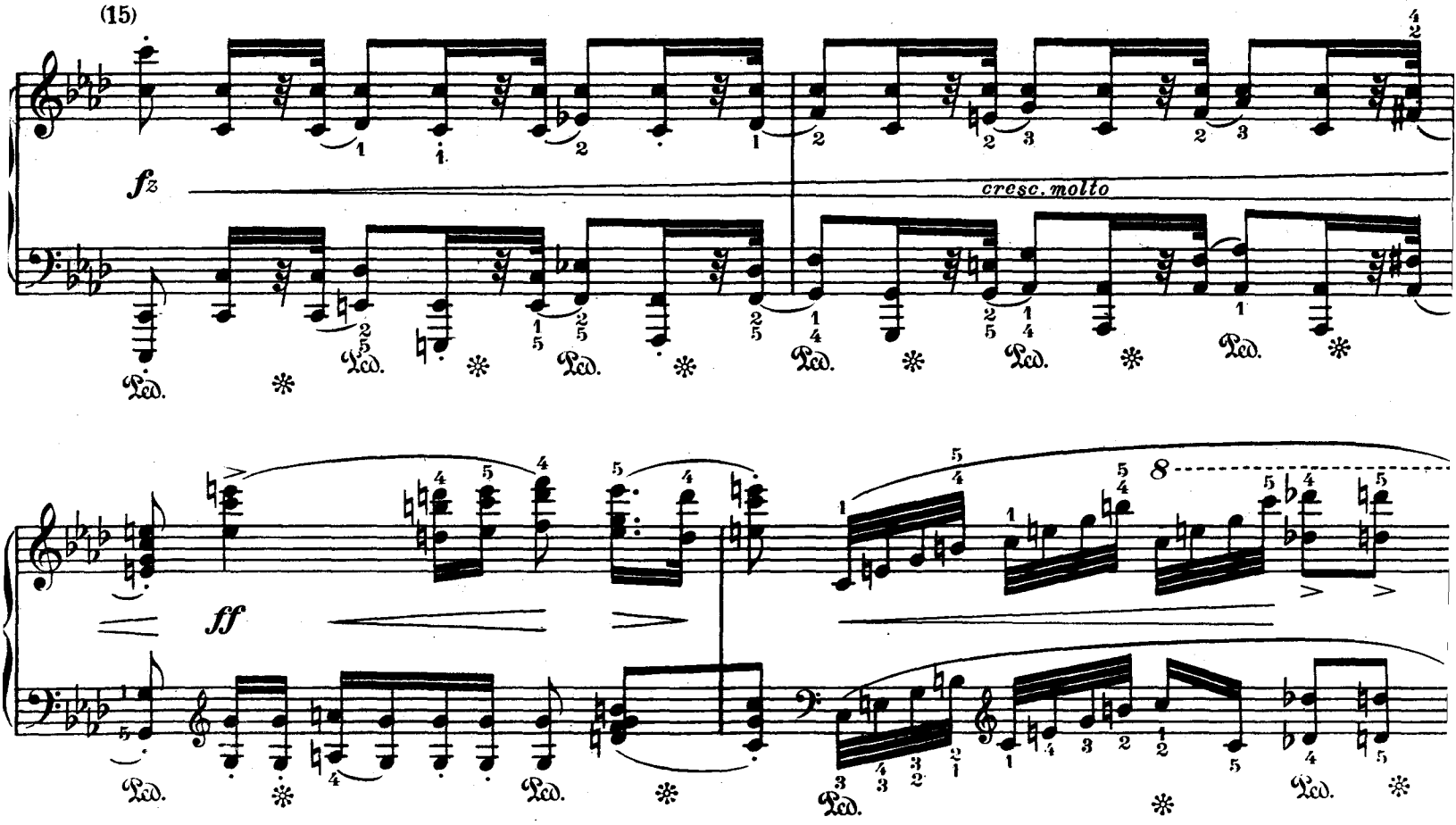
(13) L'octave supplémentaire assignée à la trajectoire fulgurante de cette gamme, implique naturellement une modification au modèle rythmique proposé au paragraphe (8). Il vaudra mieux, ici, précipiter le trait dans la mesure du possible, sans altérer la durée totale de la mesure, que raccourcir la valeur de la croche initiale qui lui sert de point d'appui. Nous rappelons que la rapidité propulsive d'une gamme ou d'un arpège procède au premier chef de la décision avec laquelle la main entraîne les doigts sur le clavier. Une bonne manière d'envisager ce mode d'exécution est fournie par l'examen du mécanisme des traits en glissando.

(14) Exécution traditionnelle:



Bien affirmer le caractère fortement résolutif de cette cadence.

(15)

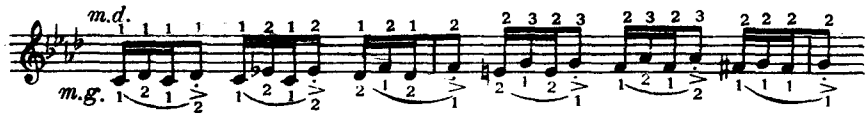


(15) Le puissant parti pris constructif dont la composition de cette Polonaise est animée provoque ici l'apparition d'un élément thématique qui, tout en s'inspirant d'un rythme qui lui est particulier se confond d'un même caractère de belliqueuse fierté avec l'éloquente proposition du motif initial, et, par conséquent, fera appel à de semblables modalités d'exécution.

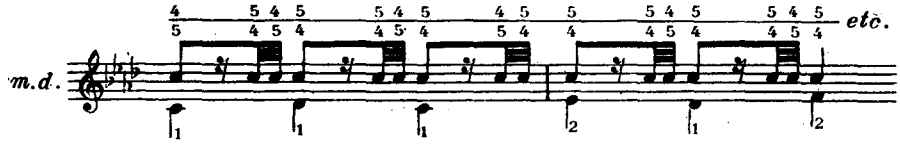
Assurer avec éclat l'attaque de la première croche puis, interprétant le crescendo indiqué par Chopin sur la progression des deux mesures suivantes, reprendre *mf* pour augmenter progressivement jusqu'à l'épanouissement significatif du *ff* sur l'arpège qui, par deux fois, en délimite le puissant développement.

Travailler ainsi les deux premières mesures de ce passage.

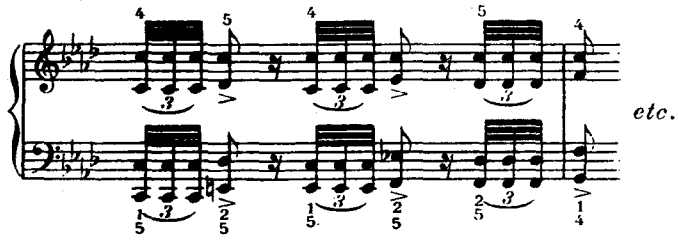
D'abord le dessin mélodique intérieur qui détermine l'ardeur expressive de la progression:



Puis la répétition de la note supérieure de la main droite formant pédale, avec substitution de doigts:

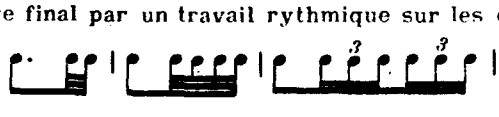


Ensuite, et aux deux mains le texte de Chopin, avec la variante rythmique suivante, poignet souple et doigts fermes:



Veiller à la sonorité claironnante des octaves de main gauche de la mesure suivante.

Assurer la précise articulation de l'arpège final par un travail rythmique sur les exemples ci-après:



(16)

cresc. molto

(17)

sostenuto

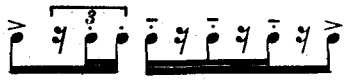
(18)

più f

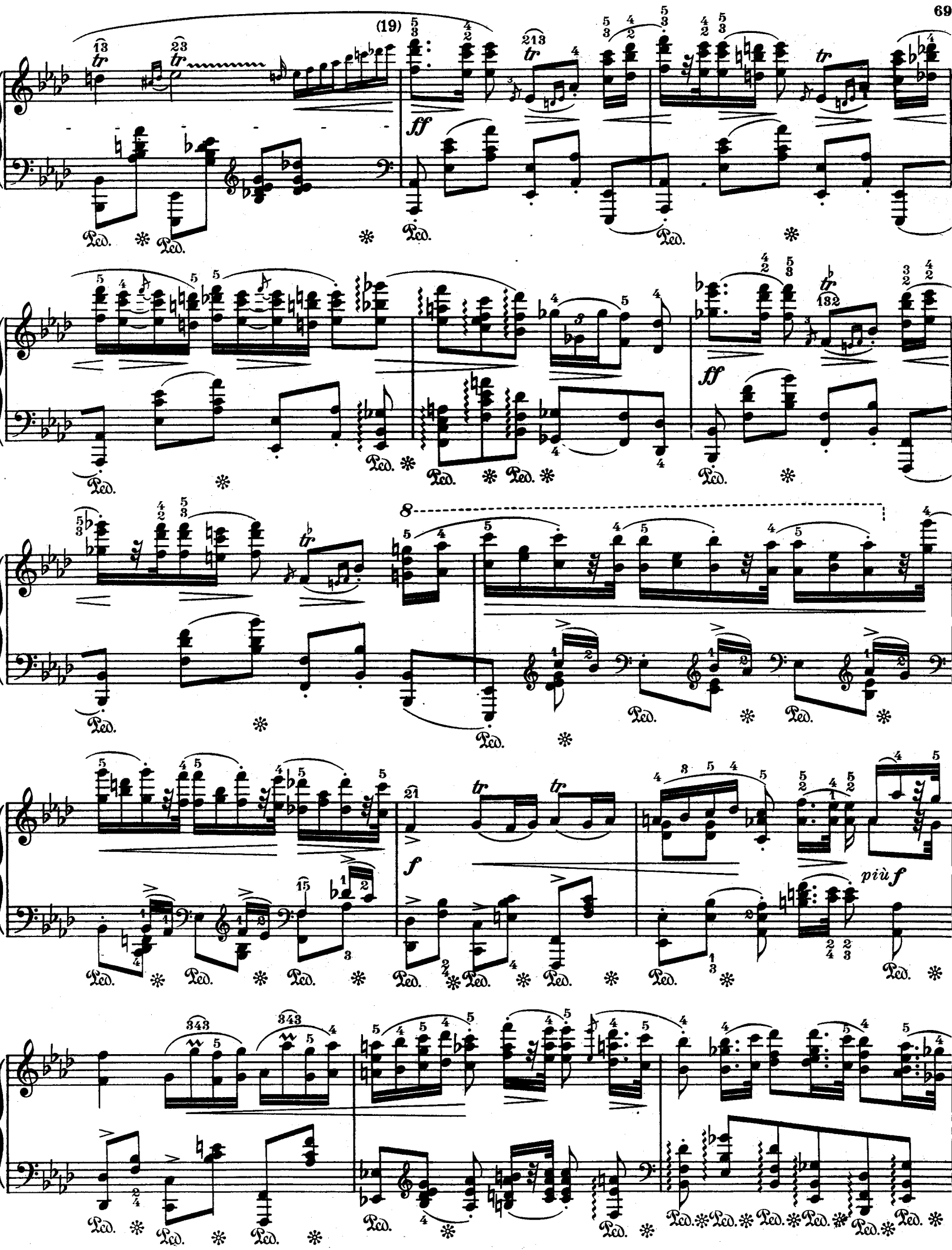
creso.

(16) Même travail de détail pour cette répétition transposée du passage dont nous venons d'analyser les particularités techniques

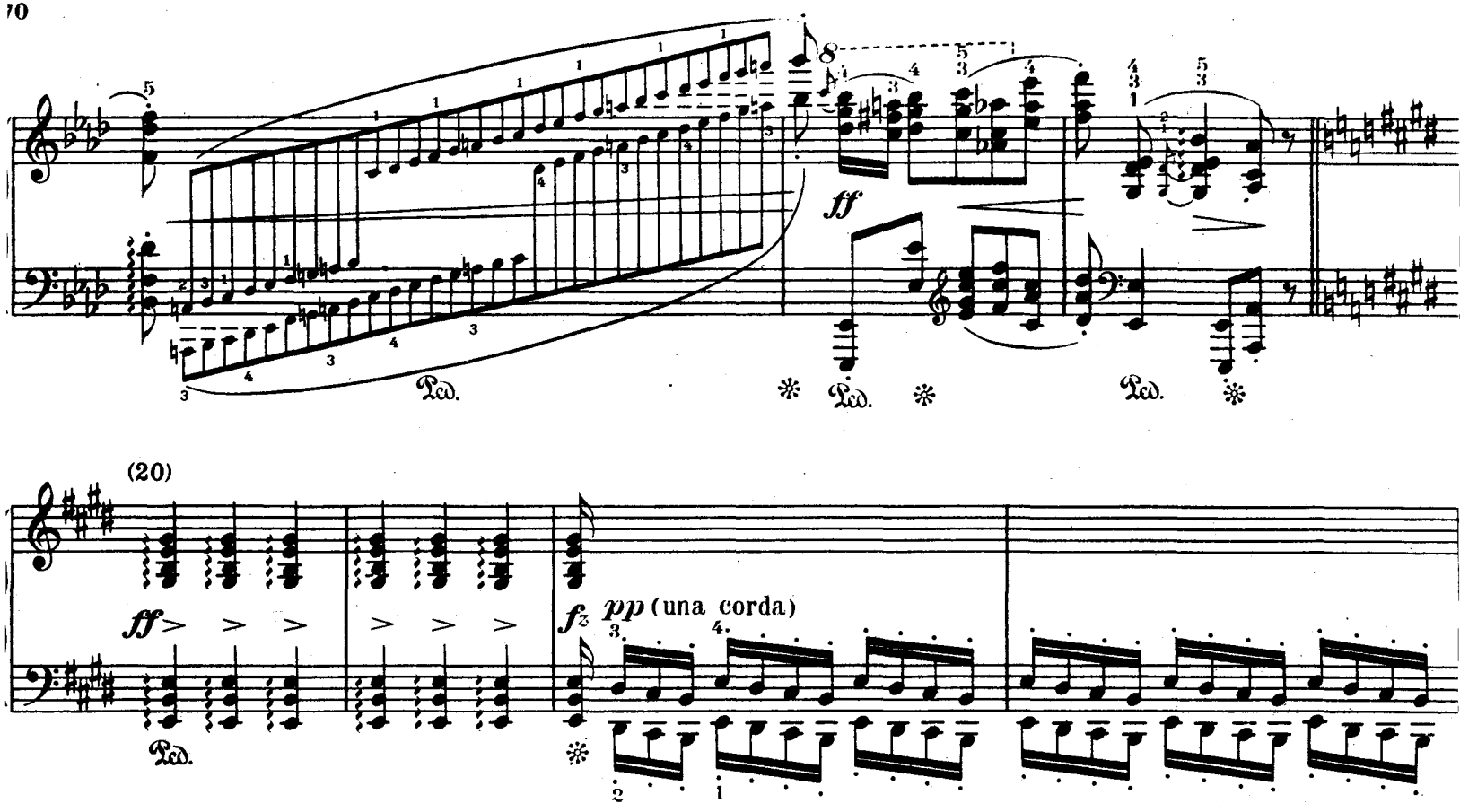
(17) La magnifique ampleur de ce thème que la main droite exposera d'une sonorité à la fois généreuse et vibrante doit être secondée par la fermeté caractéristique du rythme de la basse, de ce rythme rebondissant de la Polonaise dont toutes les notations sont impuissantes à traduire le relief pittoresque et dont on ne donne ici qu'une indication approximative:



(18) Exécution:



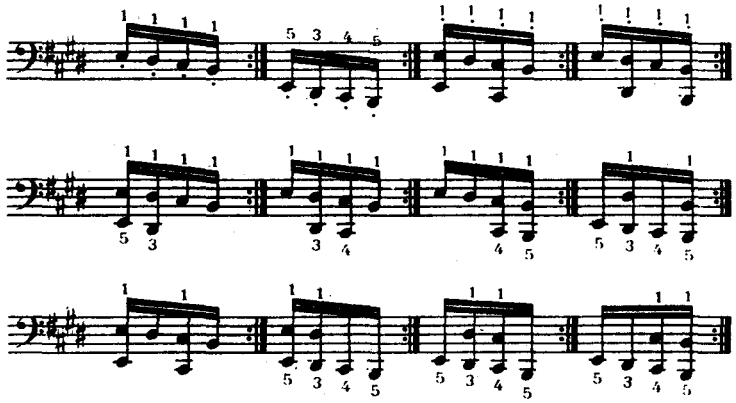
(19) La reprise du thème principal, jusqu'à la modulation en mi majeur, selon les indications précédentes.



(20) Il est dans toute la littérature pianistique peu de pages dont la popularité se puisse d'être comparée à celle de cet intermède visionnaire. Tout paraît s'être mis d'accord dans l'invention de Chopin pour lui conférer une signification exceptionnelle La nouveauté du procédé instrumental qui suggère, dans cette obstination impressionnante du rythme de basse, l'irrésistible vision d'une chevauchée héroïque; l'utilisation du principe dynamique qui, peu à peu, dans le fracas grandissant des sonorités accrues, le propose à notre imagination, comme ces images dont le cinéma multiplie et les dimensions et les proximités, jusqu'à la sensation d'épouvante du spectateur; la noblesse, enfin, du dessin mélodique qu'une nerveuse cadence approprie au caractère martial de l'épopée: il n'est pas un élément de cet épisode qui n'en augmente le potentiel dramatique et qui n'ordonne, à l'exécutant le recours le plus évident aux ressources de l'interprétation idéologique.

Marteler fortement les six premiers accords arpégés qui établissent d'une manière péremptoire la tonalité et le tempo des mesures à venir.

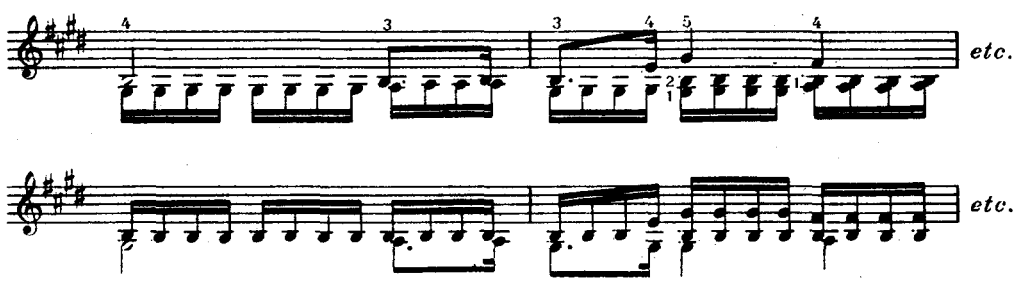
Le travail le plus efficace du dessin d'octaves de la main gauche est résumé dans les modèles d'exercices ci-après, envisageant toutes les combinaisons applicables à son étude approfondie:

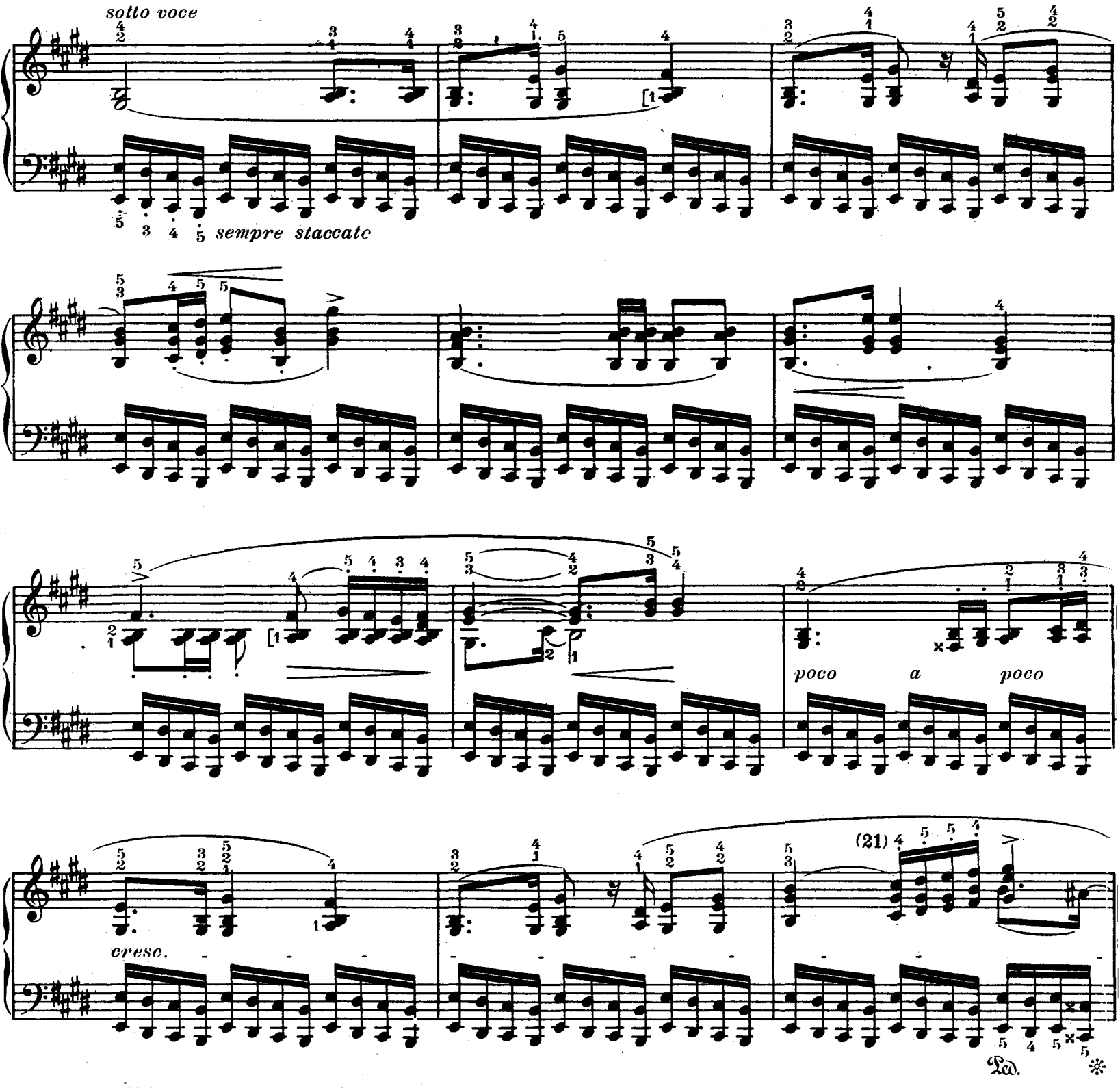


On s'exercera sur ces formules alternativement staccato et legato, ce dernier mode d'exécution ayant pour objet d'assouplir les mouvements du poignet permettant l'émission régulière des octaves.

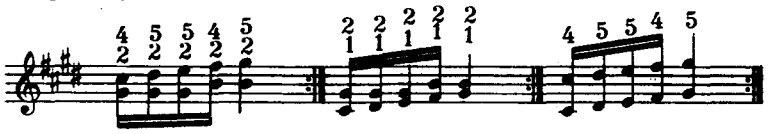
Le thème de la main droite sera prononcé avec la plus extrême précision et même avec une certaine brièveté d'attaque suggérant les timbres d'une fanfare lointaine. La partie supérieure légèrement plus affirmée.

Exercice d'individualisation des différentes parties:





(21) Détailler ainsi l'étude de ce passage :

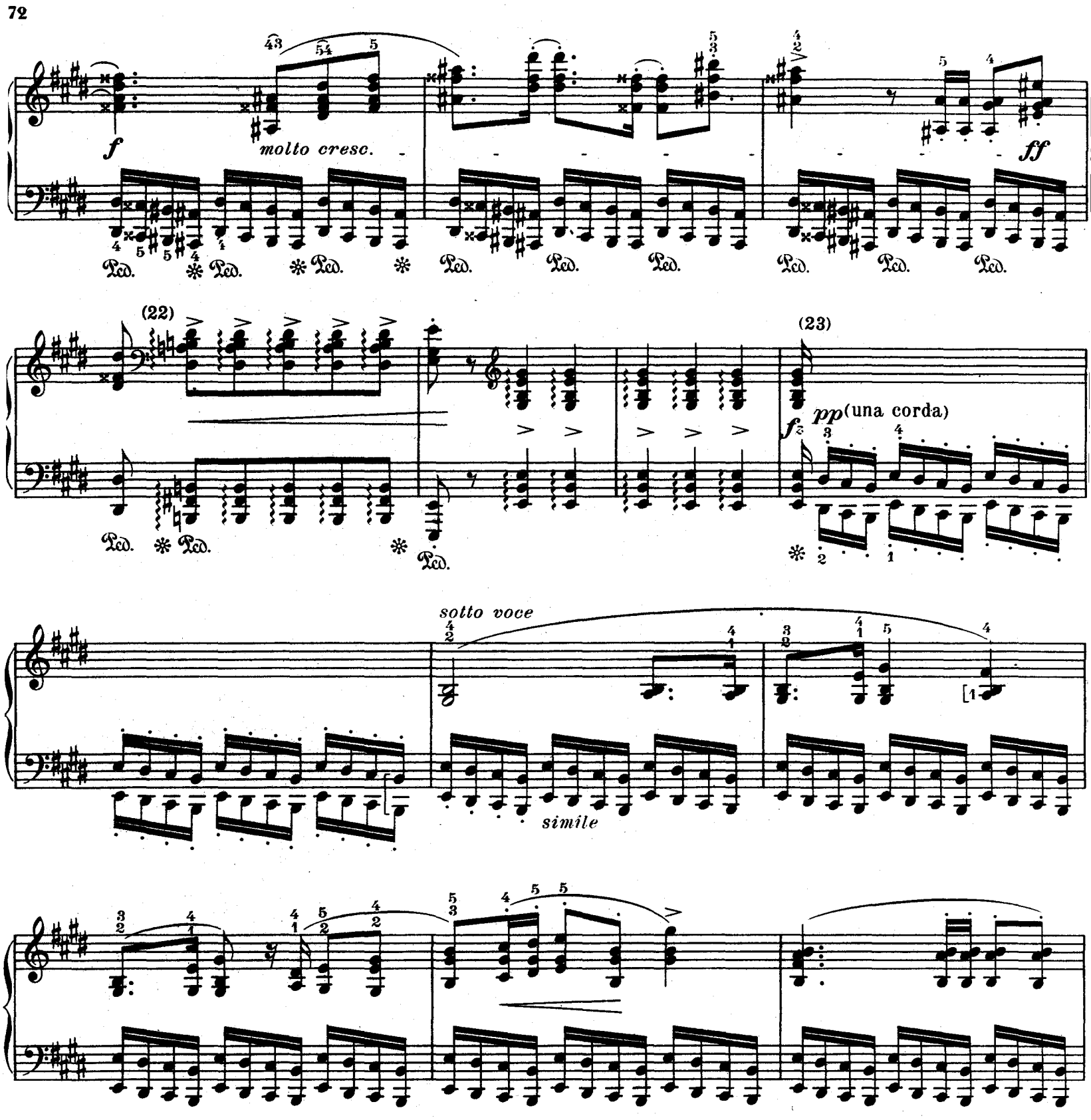


Appliquer au mouvement modulant de la basse les formules d'exercices indiquées paragraphe (20).

On se gardera de faire intervenir trop tôt le crescendo dont la progression longtemps différée est explicitement prévue par les indications de Chopin à partir de la 13me mesure de cet épisode seulement.

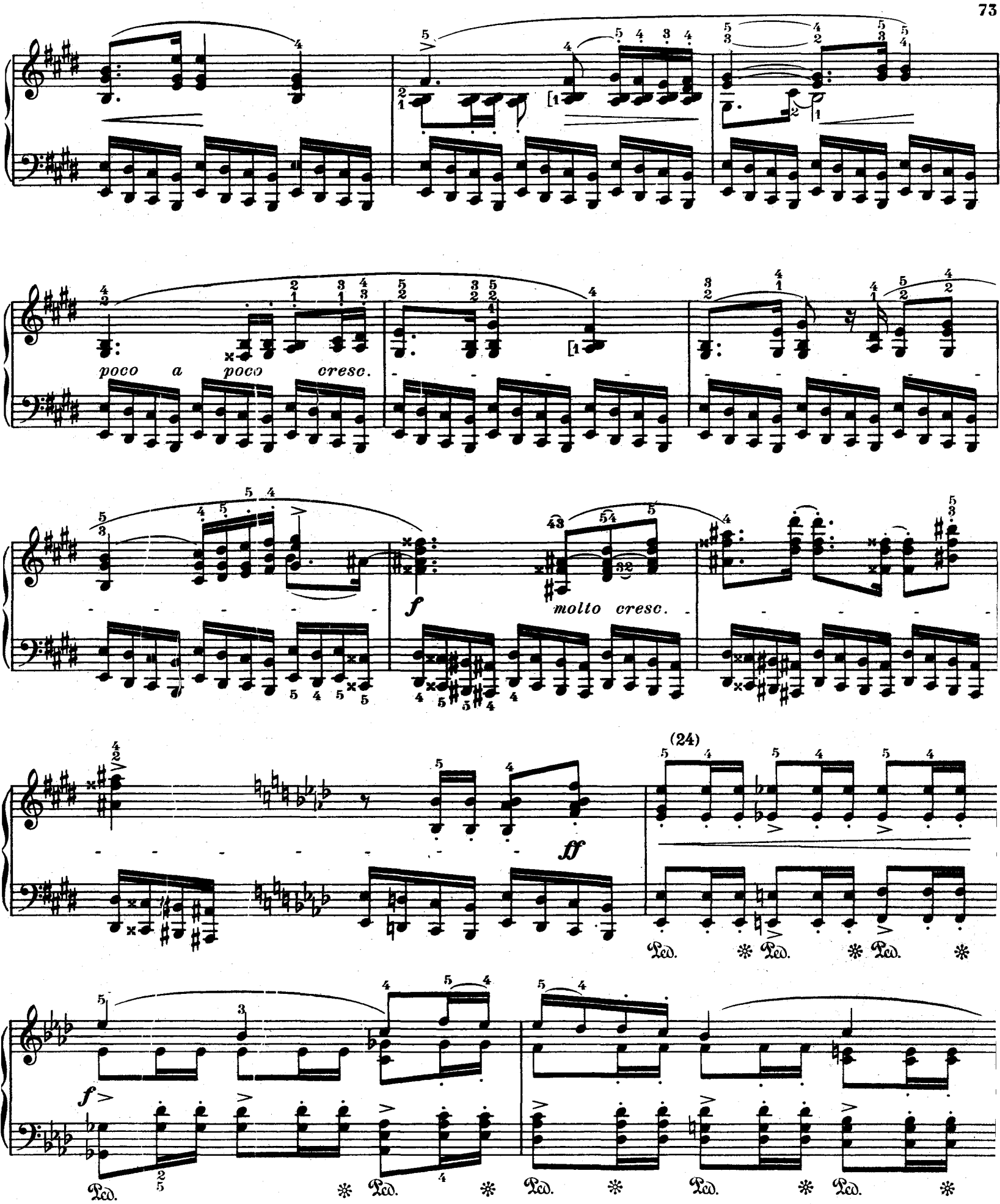
Le "bon géant" Gutmann qui fut l'un des élèves préférés du maître polonais assure que sous les doigts de celui-ci, l'augmentation de sonorité des basses était à peine sensible, ceci du reste sans porter préjudice à l'impression angoissante d'une approche irrésistible. Et tout en faisant la part de l'état physique de Chopin qui ne lui permettait pas sans doute un déploiement de forces plus considérable, on ne saurait oublier que, dans son ensemble, ce passage comporte une plus longue période de "sotto voce" que de *f* et que ce n'est que sur la magnifique modulation en "ré♯ majeur" (puisqu'il faut bien admettre cette enharmonie de mi bémol) que cette nuance apparaît pour la première fois, suggérant, suivant l'expression de Klezinski, l'apparition d'une charge guerrière au détour d'un chemin.

On peut en tous cas considérer comme d'une faute de goût, sinon comme d'une erreur d'interprétation, le superficiel parti pris de virtuose qui consiste à transformer une grandiose inspiration du génie en une simple démonstration de résistance musculaire.



(22) L'insistance quasi frénétique de ces accords de croches sera rendue d'autant plus sensible qu'elle s'accompagnera d'un léger cedendo, le tempo étant repris comme au début sur les accords de noires qui suivent.

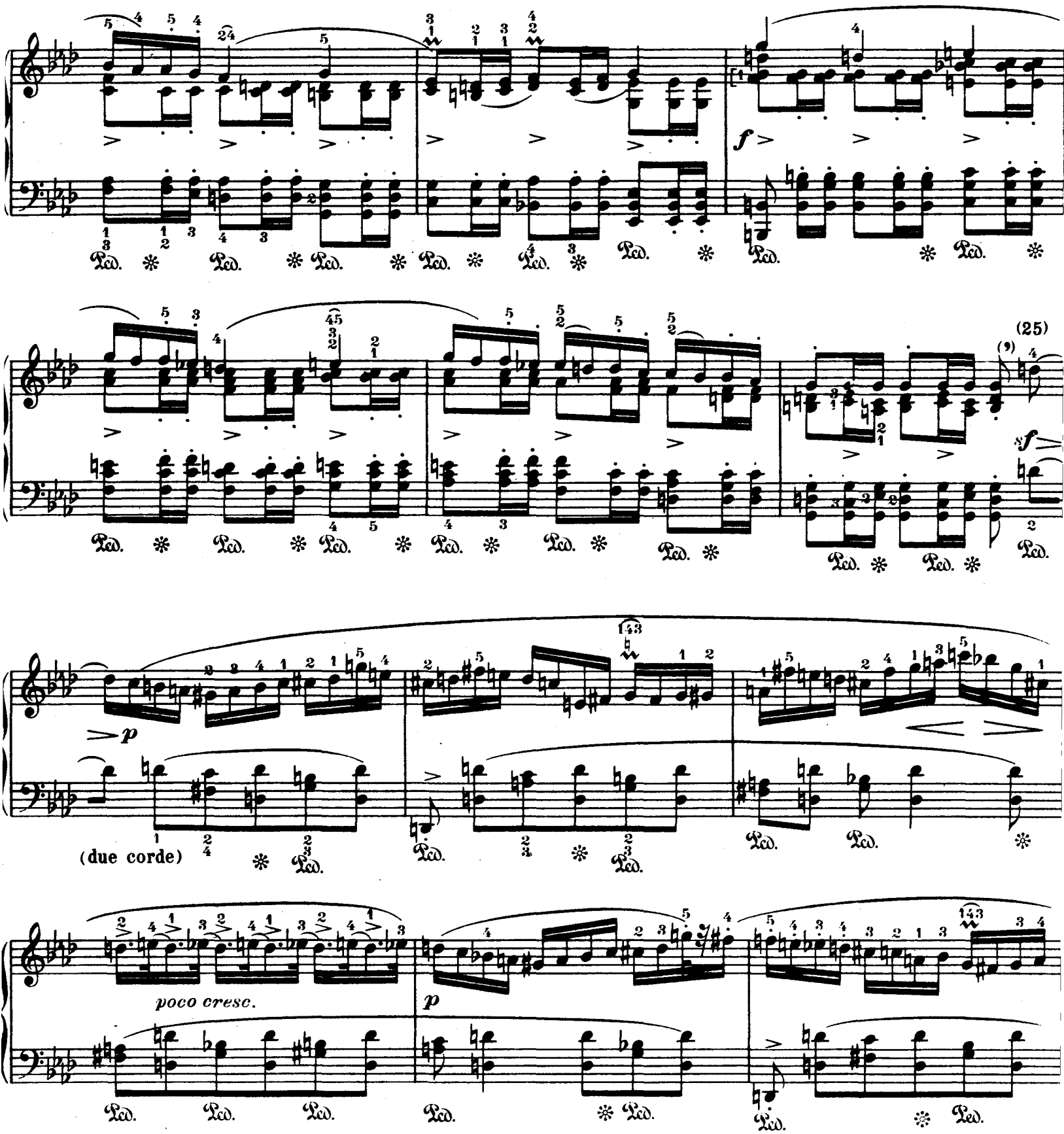
(23) Ferruccio Busoni, dont les initiatives en matière d'interprétation ont fait souvent et justement école, conservait ici la nuance *ff* et, s'inspirant peut-être d'un passage à peu près analogue qui se trouve dans la Polonaise op. 44, conduisait la reprise de ce motif jusqu'au *pp* le plus absolu, en opposition avec la nuance de plus en plus accusée dont nous venons de souligner le caractère par rapport à son exposition. C'est là un souci descriptif dont il est difficile d'approuver la tendance, contredite qu'elle est par la nature vibrante de l'enchaînement avec le passage qui suit et dont l'expression initiale participe encore du crescendo antérieur. Il est vrai de dire que d'autres grands pianistes se sont ingéniés également à revêtir l'exécution de ce fragment d'un coloris susceptible, à leur avis du moins, de le rendre encore plus impressionnant. Témoin entre autres Tausig, qui gardait la pédale forte, sans la changer, sur l'ensemble de cet épisode, trouvant dans l'emploi de cet artifice, le moyen d'obtenir un bourdonnement de basse dont l'indistincte rumeur s'accroissait à chaque temps de l'écho des vibrations antérieures. Les précises et discrètes indications de Chopin, à la condition d'être entendues avec l'imagination poétique nécessaire, demeurent sans doute le meilleur guide pour une traduction définitive de cet épisode illustre.



(24) Souligner d'une intention nettement expressive le dessin chromatique de la basse qui prépare l'énonciation de ce thème accessoire, dont les conditions d'étude technique paraissent déterminées par la rédaction de Chopin même.

Isoler fortement et avec une sonorité chantante le dessin mélodique de la main droite.

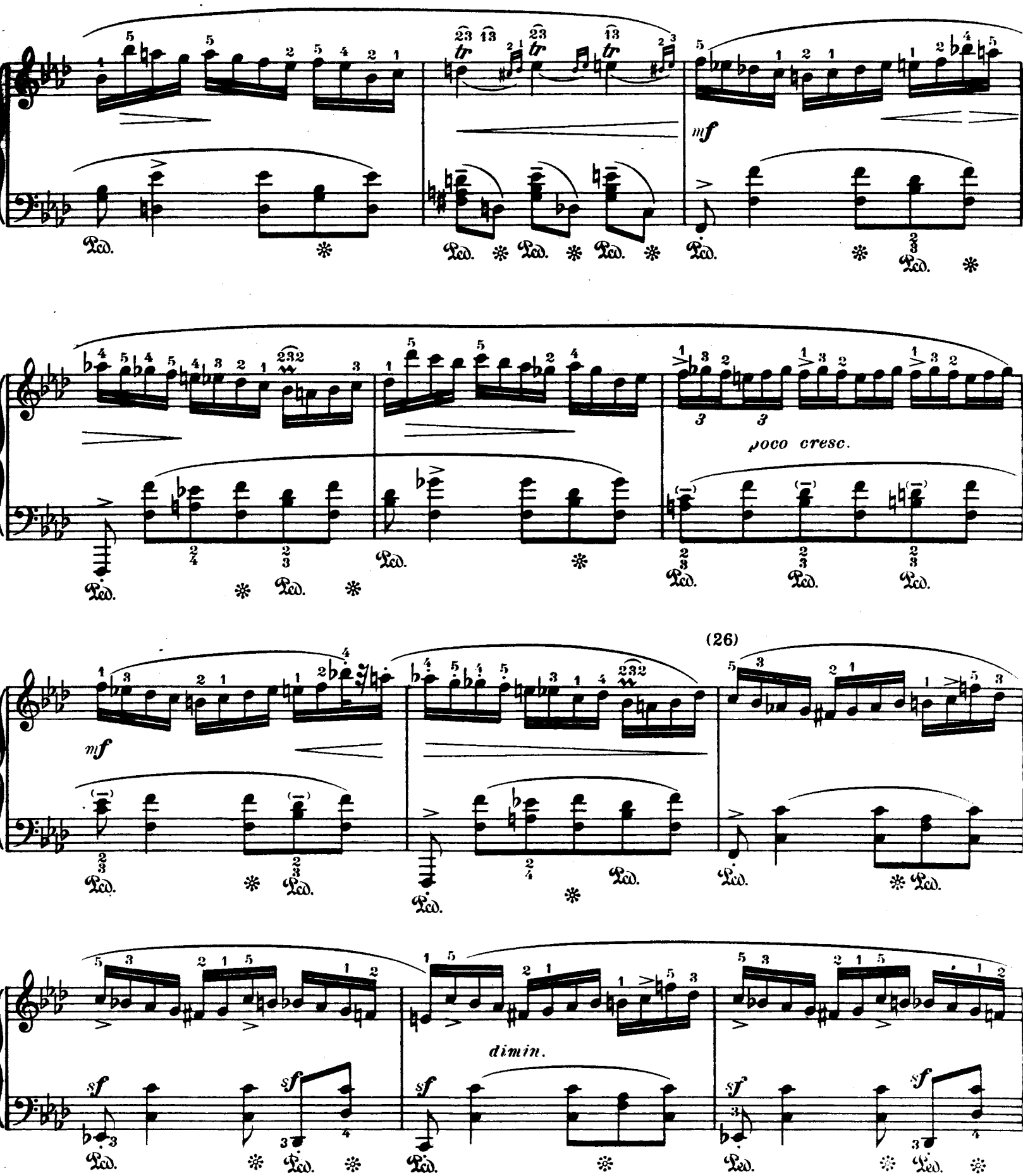
Alléger, tout en les timbrant nettement et en les conformant à un rythme précis, les formules d'accompagnement dont le rebondissement caractéristique s'inspire d'une donnée nettement percutante. Fort peu de pédale, par conséquent, et veiller à l'articulation, pour ainsi dire intransigeante, de tout ce passage.



(25) Un léger temps d'arrêt sur cette dernière croche est un élément d'interprétation nécessaire à la modification de "climat musical" qui va, dans les vingt mesures suivantes, incliner subitement le caractère du morceau vers les modalités de la rêverie improvisatrice.

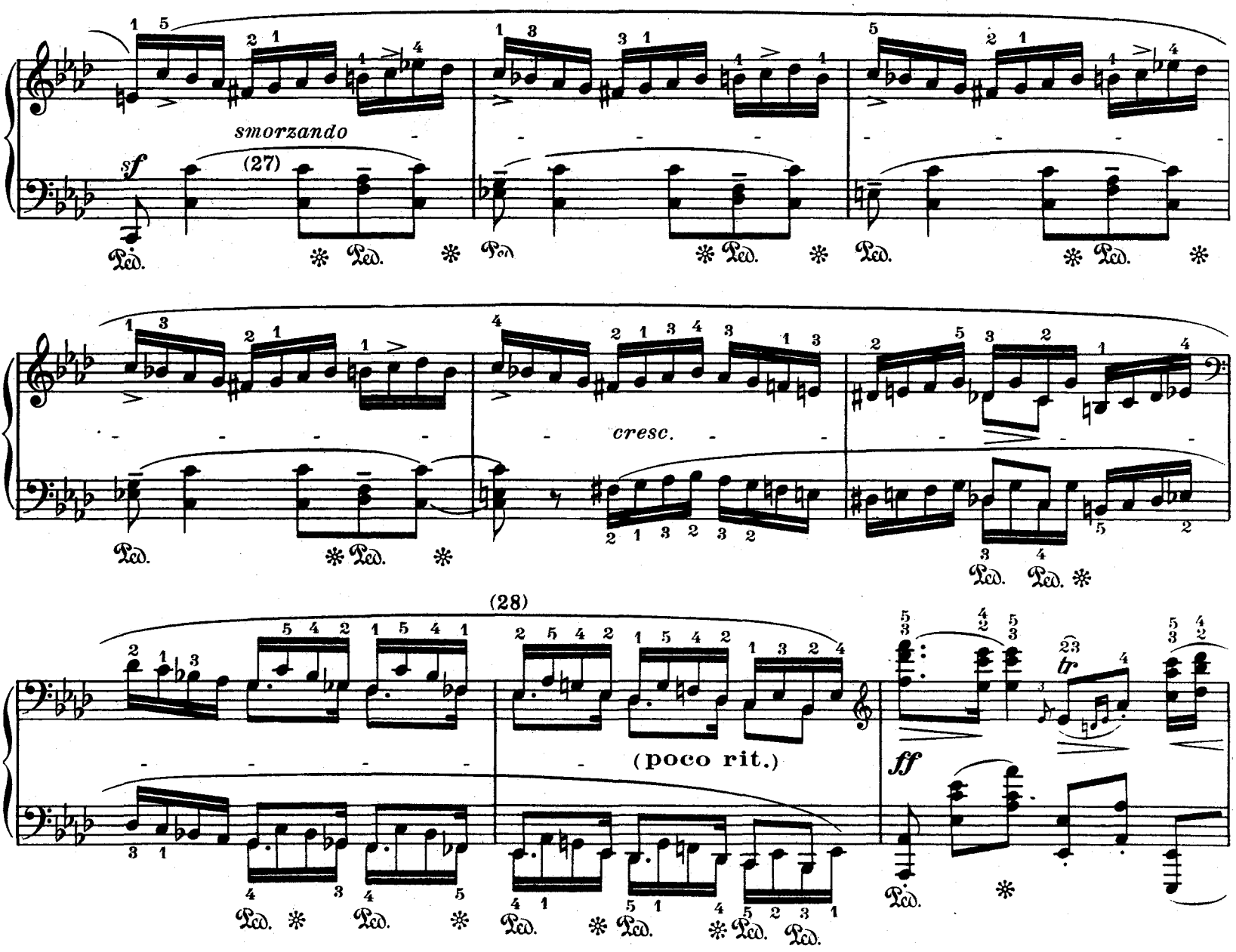
L'exécution de ce passage est tributaire de la plus exquise sensibilité de doigts, chacune des délicates fluctuations expressives, qui en renouvellent, d'un si subtil et capricieux accent, l'imprévisible contour mélodique, exigeant la collaboration d'un technique des sonorités assouplie aux intentions les plus variées, comme les plus discrètement éloquentes.

Un travail de ce genre n'a d'autre contrôle que la réceptivité intelligente de l'instrumentiste et lorsque nous aurons conseillé l'étude du legato, la discrimination des timbres, l'exacte observation d'une ponctuation soumise aux secrètes exigences d'un aristocratique raffinement, nous ne pourrons qu'abdiquer un rôle pédagogique qui se trouve ici mis en défaut par l'esprit même de la musique, supérieur à tous les enseignements.

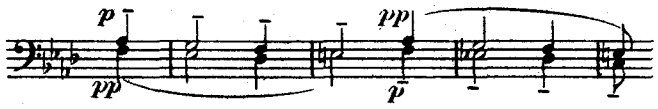


(26) A partir d'ici, timbrer sourdement les notes de basse dont le dessin mélodique amorce d'une manière quasi insensible le retour à la tonalité initiale.

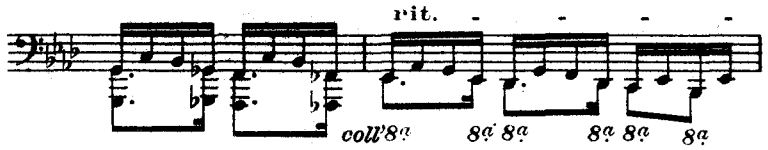
Marquer également, en la faisant délicatement tinter, la répétition des "ut" formant pédale à la partie supérieure et dont la sonorité va s'affaiblissant graduellement jusqu'à la reprise du puissant mouvement mélodique qui provoque le retour du thème dans une triomphale conclusion.



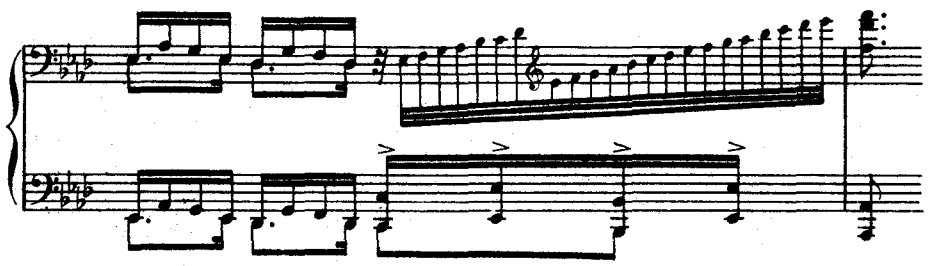
(27) Nous soulignerons un peu ce dessin de tierces de la main gauche, en l'accentuant de la manière suivante:

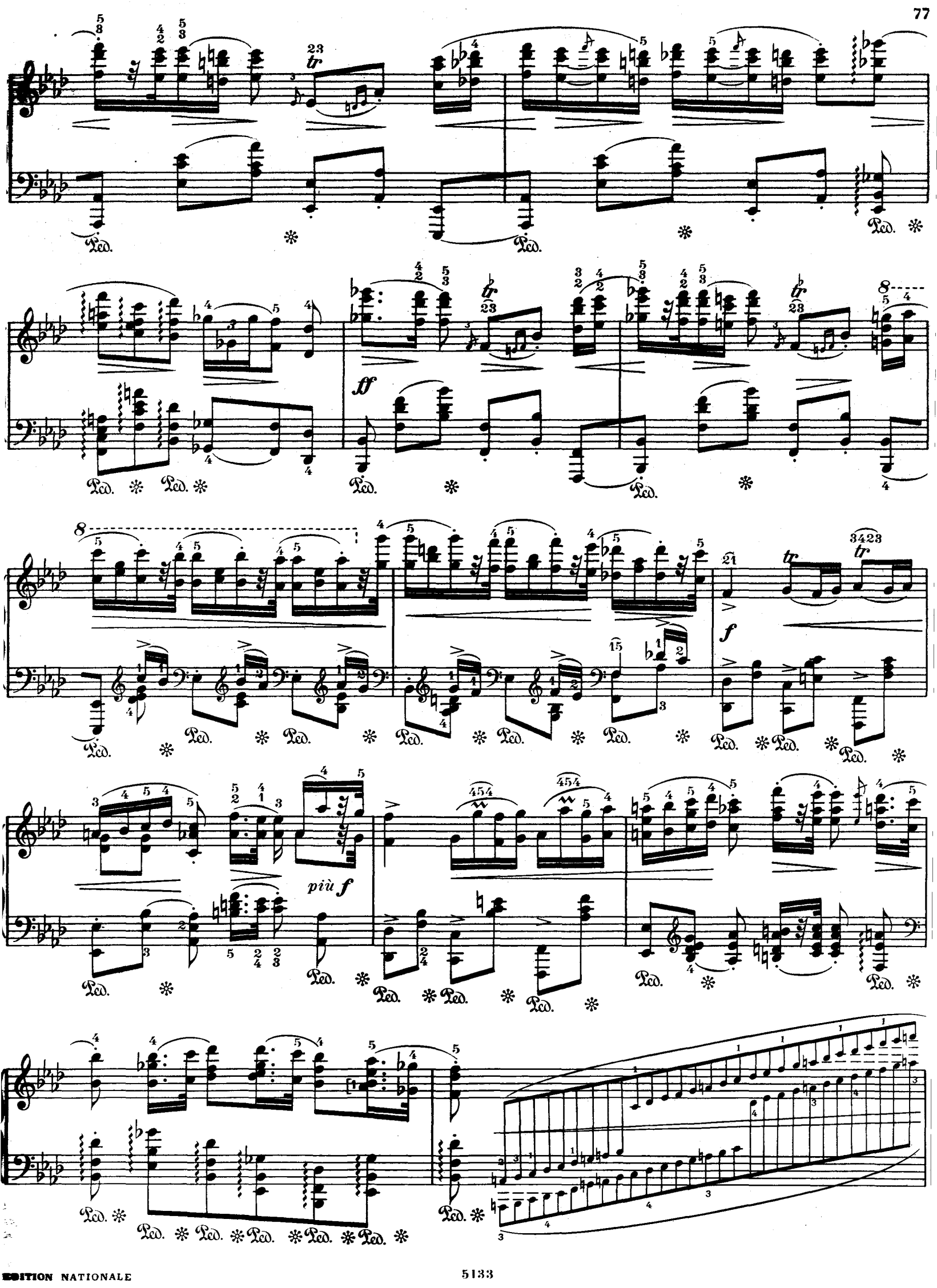


(28) Un ritardando lourd de signification héroïque doit précéder sur cette mesure la reprise du motif principal.
Là encore, plusieurs versions ont été proposées pour accuser l'importance dramatique de cet enchaînement. La moins étrangère à l'esprit de la composition consiste à octavier le dessin mélodique de la main gauche, assurant ainsi la possibilité d'un crescendo plus éloquent:

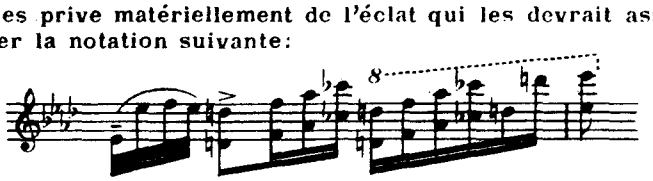


Nous ne citons que pour mémoire l'arrangement de Michalawsky dont fait état l'édition Breitkopf:

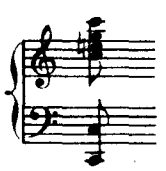



tr
ff
f
più f
Ped.

(29) La rédaction de ces arpèges les prive matériellement de l'éclat qui les devrait associer aux glorieuses sonorités des fanfares voisines. On pourrait suggérer la notation suivante:



(30) Bien assurer les vibrations retentissantes de ces dernières mesures, exultantes d'enthousiasme — Attaques précises et puissantes des octaves de la main gauche, qui devraient évoquer l'illusion de cloches sonnant à toute volée l'annonce des victoires.

(31) Quelques interprètes font entendre ici l'accord d'ut majeur,  anticipant ainsi sur l'impression de cadence rompue déterminée par la rédaction des accords suivants:

Nous n'avons trouvé nulle part l'indice d'une intention semblable dans la pensée de Chopin.

Et au reste, cette licence affaiblit plutôt qu'elle ne la renforce la sensation d'étonnement causée par la brusque volte face de la tonalité lorsqu'on en diffère, jusqu'à la fin de la mesure, la soudaine et surprenante révélation.

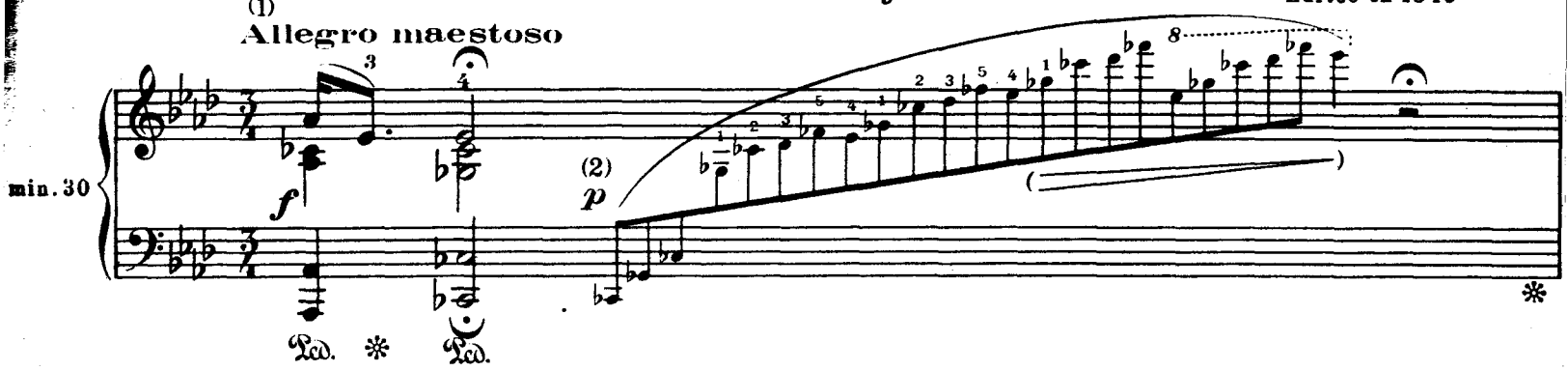
POLONAISE-FANTAISIE

Nº 7

dédiée à Mme A. Veyret

Édition de Travail par
Alfred CORTOT

Frédéric CHOPIN
Op. 61
Éditée en 1846



Les six magnifiques Polonaises antérieures à celle-ci, et dont l'analyse a fait l'objet de ce volume, ont témoigné du génie de Chopin par rapport à une sorte de stylisation d'un rythme traditionnel de danse, approprié à l'exaltation d'un sentiment national.

Le mot qu'il conviendrait d'employer pour caractériser la tendance de la Polonaise-Fantaisie serait plutôt celui d'idéalisation.

Elle s'isole en effet des précédentes par l'accent d'un lyrisme particulier, l'emploi d'une coupe extrêmement libre, et l'adoption d'un style narratif plus lié semble-t-il à l'expression d'une émotion personnelle qu'à la glorification d'aspirations patriotiques. Et plus justement encore que "Polonaise-Fantaisie" pourrait-on, en intervertissant l'ordre des mots, et tenant compte de leur valeur suggestive, la dénommer "Fantaisie alla Polonaise".

Chopin, lui-même, fait part dans une lettre de 1845 de son hésitation à lui trouver un titre, ayant, dit-il, "composé quelque chose que je ne sais comment dénommer". Il nous invite donc à l'accueillir d'un autre esprit que les Polonaises proprement dites, ne fût ce que par l'abandon fréquent qu'il y fait de la cadence accoutumée, de cette sorte de martèlement rythmique auquel sa ferveur inspirée a si souvent façonné la démarche de l'épopée et qui ne figure plus ici qu'à l'état de pulsation intermittente, se bornant de temps à autre à suggérer l'atmosphère martiale, mais non à l'imposer.

Et peut être ne s'abuse-t-on pas en supposant que Chopin ne s'est ainsi soustrait aux exigences du rythme national que pour se mieux aventurer dans un pathétique recours à de plus intimes souvenirs que ceux dont les malheurs de son pays lui dictaient, en d'autres œuvres dotées du même titre, les ardentes imaginations.

On serait tenté d'y lire les regrets d'un lointain passé, mélangés aux reflets nostalgiques d'un horizon baigné de mélancolie et de douceur. Et en quelques phrases d'une sensibilité pénétrante, la blessure ravivée des premières tendresses. Et la mémoire aussi de ces magnifiques illusions sur quoi l'adolescence est prête à engager l'expérience des réalités dans l'enthousiasme des convictions généreuses et de la gloire entrevue, de tout ce qui, là bas, dans le pays bien aimé et dans un temps, hélas, amèrement révolu, ennoblissait le rêve et présageait l'avenir...

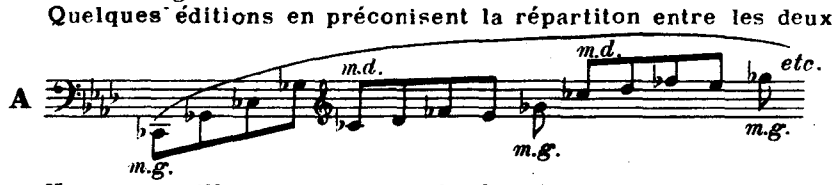
Puis, peu à peu, se dégageant les irréalités d'un songe tour à tour attendri ou fiévreux, dans une impressionnante envolée de sonorités accrues, dans une sorte de mirage musical impressionnant, la vision saisissante dont s'éblouit lui-même l'inspirateur d'une glorieuse hallucination: la Patrie délivrée, la Pologne victorieuse et rendue à son destin.

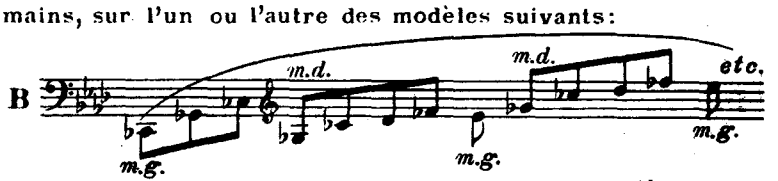
(1) Le côté en quelque sorte rapsodique de ce préambule situe d'emblée la tendance improvisatrice d'un morceau dont les éléments thématiques vont se voir soumis aux plus imprévisibles transformations de rythme et de caractère. On pourrait presque assigner à ces mesures initiales, qui semblent destinées à retenir l'attention au bénéfice de celles qui vont suivre, les vertus indéfinissables de ces "Il était une fois" qui précèdent les narrations légendaires.

L'articulation caractéristique du mouvement mélodique de la main droite, se trouve, sur le premier accord, contrecarrée par une position incommode des doigts sur les touches. Plutôt que de renoncer à la franche énonciation du rythme de la partie supérieure, nous conseillons l'élimination du la bémol confié au pouce et qui se voit suffisamment renforcé par l'octave de la basse:

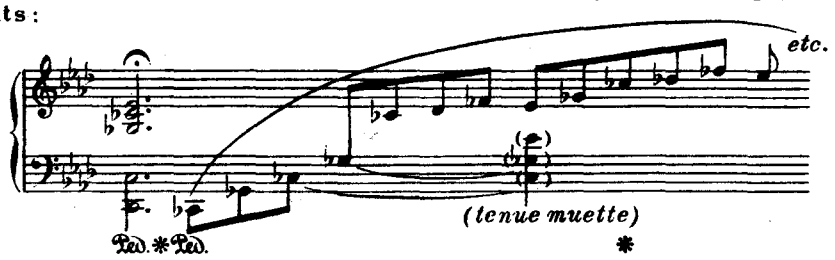
(2) L'arpège composé qui suit, représente, du point de vue sonore, comme une sorte d'évaporation des vibrations en suspens dans l'accord générateur.

Quelques éditions en préconisent la répartiton entre les deux mains, sur l'un ou l'autre des modèles suivants:





Nous conseillons cependant l'exécution par la seule main droite qui permet l'emploi d'un effet de sonorité dont on trouvera ci-après les éléments:

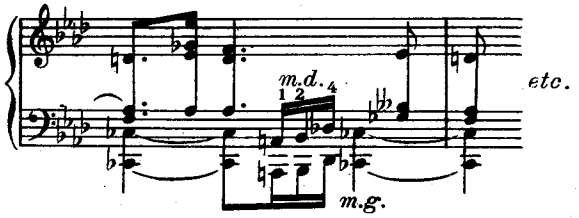


Notons que l'interprétation de ce passage, qui dans l'édition originale est figuré en valeurs de noires, comporte une assez grande liberté de tempo, proportionnée au pouvoir de résonnance de l'instrument dont on dispose. Abstraction faite des différentes nuances indiquées par Chopin, les répétitions de cette mesure initiale peuvent s'entendre conformément au modèle ci-dessus.

(3) Le manuscrit de Chopin mentionne ici, par mutation du pouce de la main droite, un accord de mi bémol qui nous paraît être le fait d'un "lapsus calami". Bien isoler la vibration du sol intermédiaire sur la fin de la mesure:

(4) Quelques éléments mélodiques du motif principal vont se faire insensiblement jour au cours de ce passage transitoire. Nous mettons en garde contre la tendance méthodique qui consisterait à les souligner d'un relief trop apparent. Leur apparition dans la trame de ce capricieux développement ne saurait être revêtue d'aucun caractère de préméditation systématique, dont l'esprit seul est à négliger lorsqu'il s'agit de la musique de Chopin.

Pour l'exécution des deux triolets en octaves de la main gauche, dont l'impulsion sourdement menaçante importe d'un accent indispensable à l'interprétation de ce fragment empli d'une sorte de pathétique fébrilité, nous conseillons l'emploi des deux mains:



(5)

dimin.

rallent.

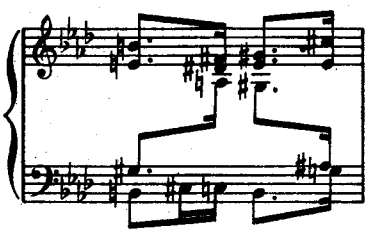
pp

(6) a Tempo giusto

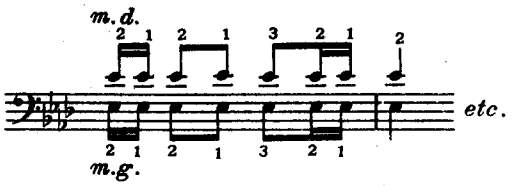
f

dim.

(5) La version suivante permet une meilleure articulation du rythme:



(6) Le rythme résolu de ces deux mesures doit contraster d'un coloris inattendu l'imprécision volontaire de l'introduction: le caractère de la Polonaise, qui se verra si vite abandonné au profit d'une cadence plus mobile et plus expressivement mouvementée, s'y doit affirmer de telle manière que son impulsion se laisse encore supposer au cours du développement ultérieur, sous forme de régulateur implicite. A exécuter des deux mains:



(7)
mezza voce

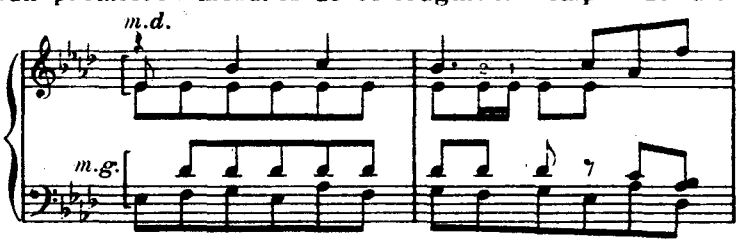
p

(8)

cresc.

(7) L'indication "mezza voce" consacrée par Chopin à l'interprétation de ce thème essentiel de la composition en détermine tout aussi bien le caractère musical que le degré d'intensité sonore. Il ne sera pas de meilleur conseil à donner à l'exécutant que de l'engager à pénétrer d'une imagination sensible la portée de cette discrète recommandation. Et, tout en mettant en lumière les particularités mélodiques d'une phrase dont tous les épisodes ultérieurs de la composition seront dépendants, au gré de propositions plus ou moins variées, de lui conserver ici le ton de modération aristocratique qui convient à sa subtile intention initiale.

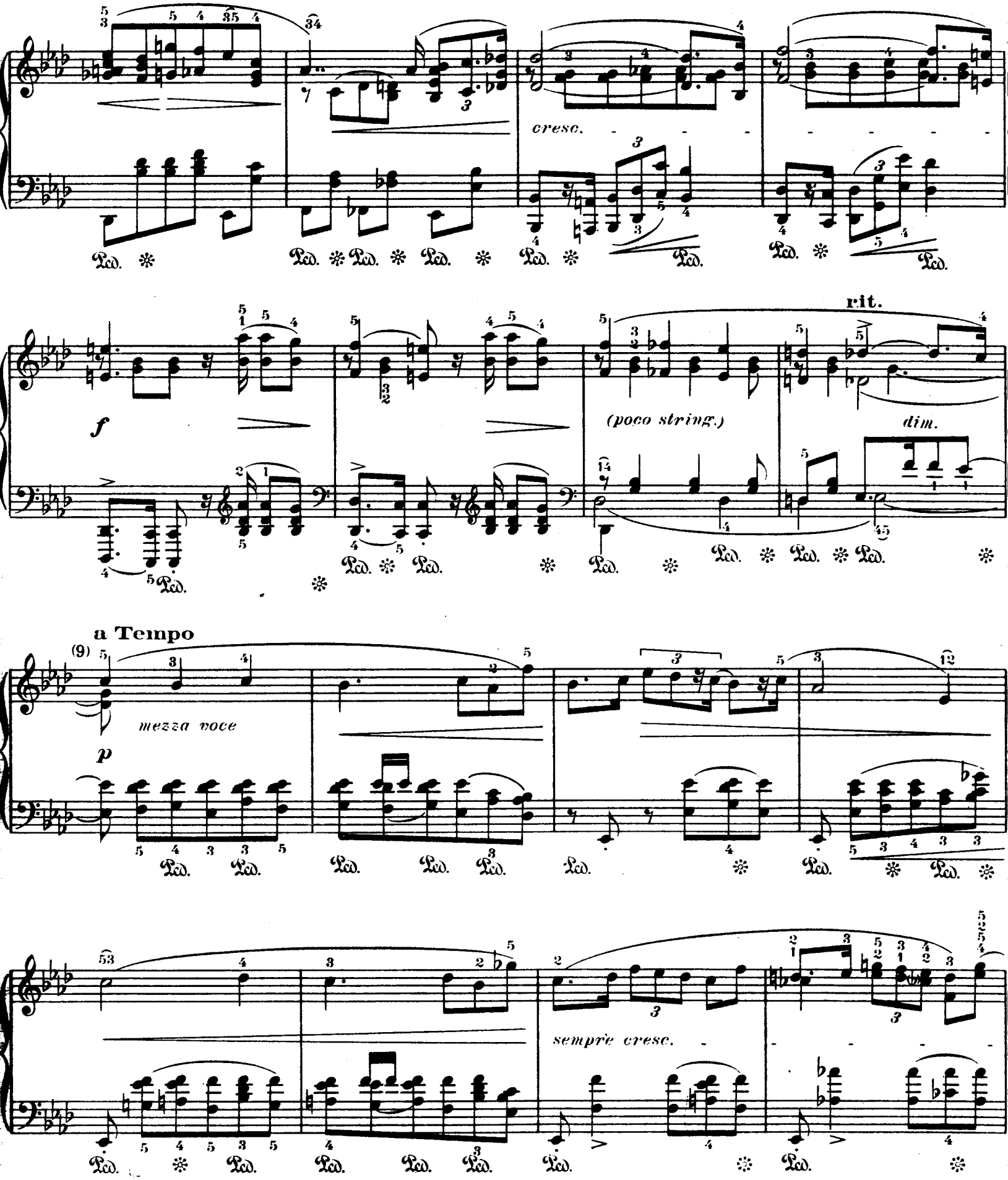
Nous conseillons pour les deux premières mesures de ce fragment l'emploi de la rédaction suivante:



qui permet à la fois d'assurer la clarté du rythme secondaire et de mettre en valeur le dessin mélodique de la basse.

Même disposition quatre mesures plus loin.

(8) L'interprète doit ici s'abandonner, d'une compréhensive collaboration, au magnifique élan lyrique dont ces deux mesure sont les chaleureuses annonciatrices et qui va, jusqu'à la réexposition prochaine du thème, animer d'une émouvante palpitatio la vie d'un rythme subitement exalté.

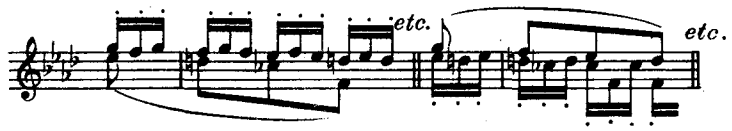


(9) Le retour au calme sur cette reprise du motif principal ne sera que momentané. Et le détail de rédaction qui substitue à la mobilité des basses précédentes la tenue persistante d'une pédale de mi bémol fortement accentuée, fait bien pressentir dès ici l'approche imminente de ce bouillonnement de tierces qui, une fois encore, va susciter à son apparente quiétude l'élément d'une vibrante conclusion.

(10) Le crescendo indiqué sur ce passage en double notes devant aboutir à un éloquent *ff*, il sera bon de ne pas l'aborder avec trop d'exubérante témérité et de réserver pour la fin d'une progression fatigante le maximum d'intensité.

Le doigté généralement employé ne répond pas d'une exacte appropriation aux exigences dynamiques que nous venons de dire. Nous le faisons cependant figurer en addition dans le texte, laissant à l'interprète de décider lui-même de son choix.

On travaillera de la manière suivante, qui paraît la plus efficace pour la netteté et la force d'attaque des émissions simultanées:



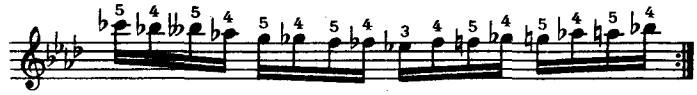
Puis le trait, tel qu'il est écrit, en lui appliquant les rythmes:

Legato et staccato alternatif de chacune des parties. Concernant des formules supplémentaires pour l'étude des tierces, se reporter au commentaire de l'Etude op. 25 N°6 de notre Edition de travail.

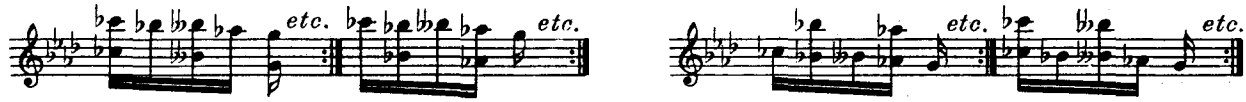
(11) L'ardeur pathétique du dessin octavié de la main droite, à laquelle l'anxiété de pressantes syncopes ajoute comme un regain d'émotion communicative, ne doit pas s'exercer au détriment de la ferme accentuation du rythme de la basse, non plus que de sa signification harmonique, fortement tendue par la pression d'un insistant chromatisme.

(12) Exercices préparatoires:

D'abord la partie supérieure, en montant et en descendant:



Puis en mélangeant les octaves et les notes simples:



A l'exécution, individualiser la sonorité de chaque octave, dans le sens d'une déclamation douloureuse.

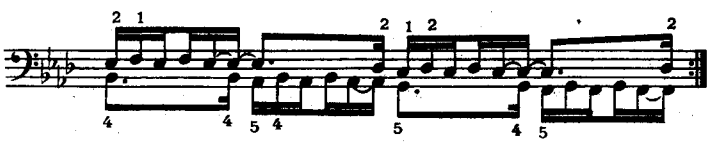
(13) Cette première double croche sur si bémol, est en réalite une triple croche et doit s'interpréter à l'imitation des exemples suivants. Bien isoler la sonorité des tenues de la main droite, en énonçant clairement et sans pédale les dessins mélodiques secondaires qui les accompagnent d'un mobile remous.

(14) Le remarquable esprit d'émancipation avec lequel Chopin se libère dans ce morceau des modalités typiques de la Polonaise ne lui interdit pas cependant, dans la sorte de divertissement épisodique qui va suivre, d'en utiliser le rythme dans un esprit délicatement suggestif et, pour ainsi dire, à la manière d'un condiment musical. Il le sertit ici dans un enroulement de souples volutes mélodiques dont le jeu ondoyant s'inspire de quelques unes des courbes du thème principal.

Deux éléments d'exécution sont donc à envisager dans la préparation technique de ce passage, par trois fois répété dans des tonalités différentes. D'une part, la qualité effleurée du legato qui répartit d'une même intention caressante les échanges des mouvements de double croches entre les deux mains. Et en discret contraste, le caractéristique rebondissement du rythme de danse qu'une exacte percussion doit isoler des mobiles inflexions qui lui servent de fond sonore. L'étude attentive du texte de Chopin, basée sur ces deux principes est ici, en soi même, son plus effectif système de travail.

(15) Ce passage de main gauche recèle une intention modulante qui ne doit pas passer inaperçue.

A travailler ainsi:



(16)

sempre piano

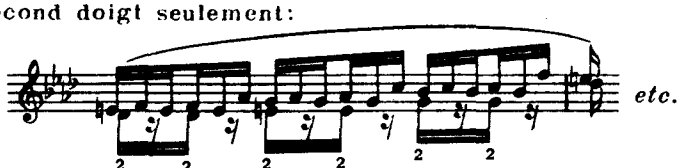
(17)

---

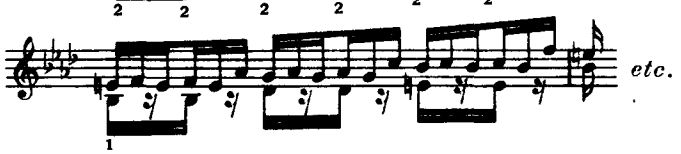
(16) En dépit de l'indication "Sempre piano" attribuée par Chopin à l'exécution de ces quatre mesures, qui devrait en effet suggérer l'impression d'un bruit d'ailes effarouchées, on ne peut s'interdire de lui accorder le discret relief d'un léger crescendo, tel que nous l'indiquons entre parenthèses.

Isoler la partie supérieure de la main droite en vue d'un travail d'approche préparatoire, destiné à assurer le legato du dessin mélodique:

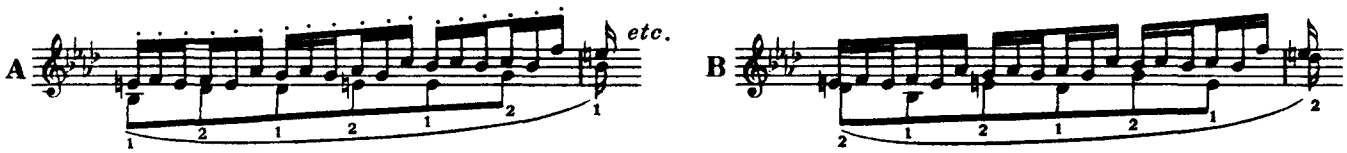
Puis, de même, avec l'appui du second doigt seulement:



Et, du pouce:



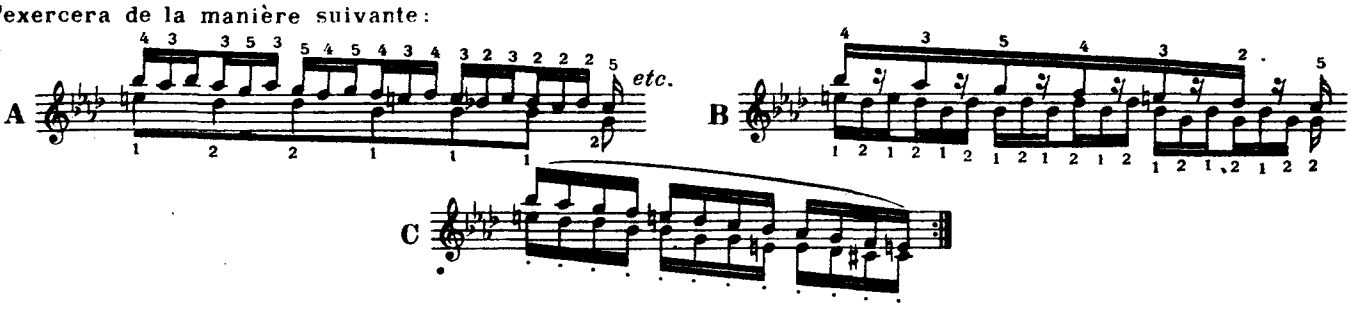
Mélanger les deux dernières formules en inversant les données du legato et du staccato:

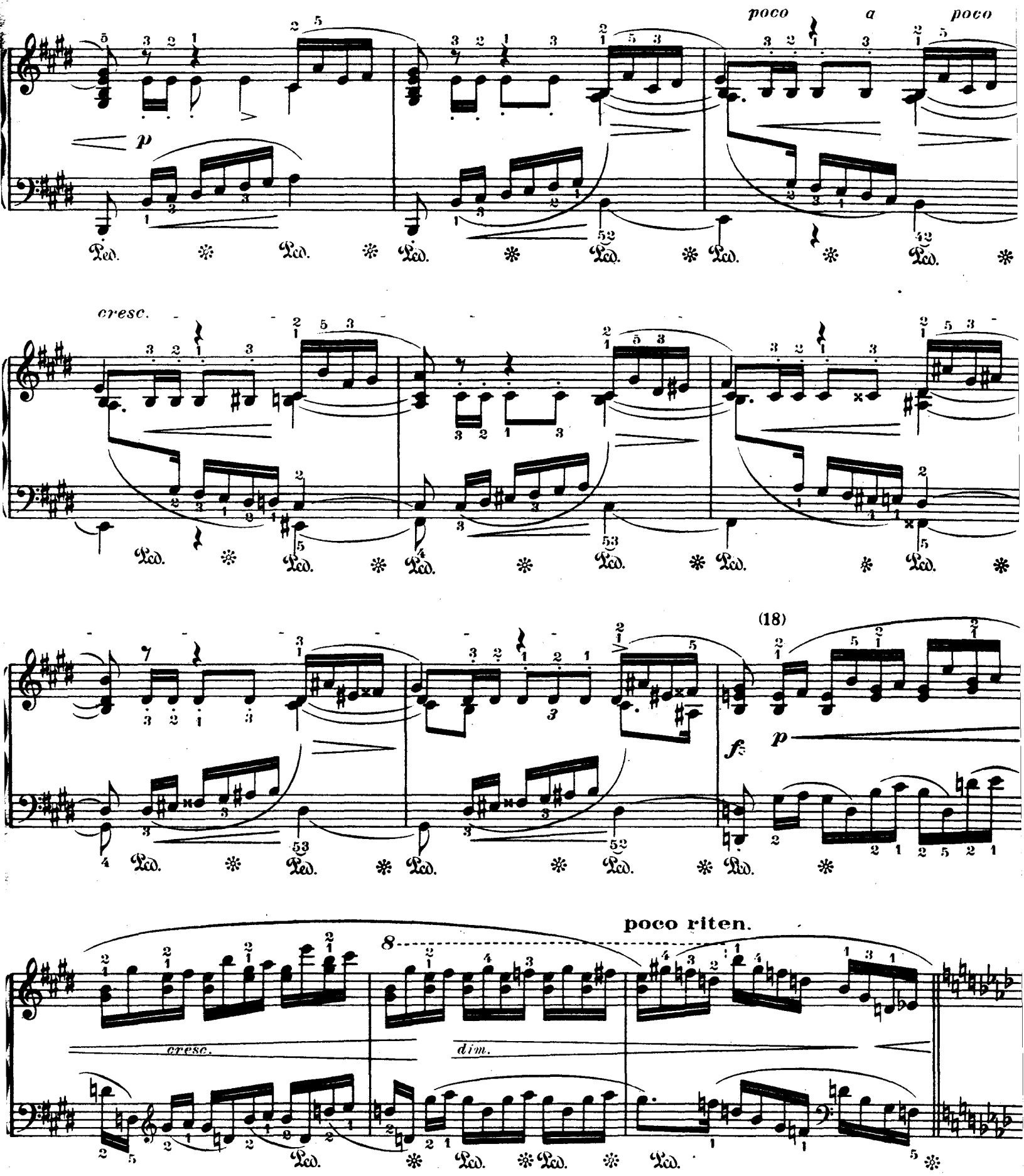


Travailler la main gauche avec le même rythme:

(17) Il n'est pas d'autre doigté admissible pour l'exécution "coulée" de ce trait descendant.

On s'exercera de la manière suivante:



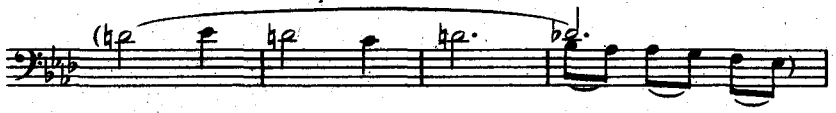


(18) Travailler ce fragment selon les données précédentes. On remarquera qu'ici Chopin indique une nuance plus accusée que lors de la première proposition du motif analogue, et qu'il en souligne la terminaison par un ritenuto de caractère nettement modulant.

(19) Cette gamme de la main droite doit en quelque sorte se diluer dans un envol de sonorités cristallines. Sensibiliser légèrement la sonorité des notes de basse surmontées du signe "—"

(20) Le rappel du thème initial se voit ici accompagné d'un fluctuant mouvement de basse qui lui confère une sorte de sourde agitation dont le caractère va s'accuser de plus en plus au cours du développement qui suit.

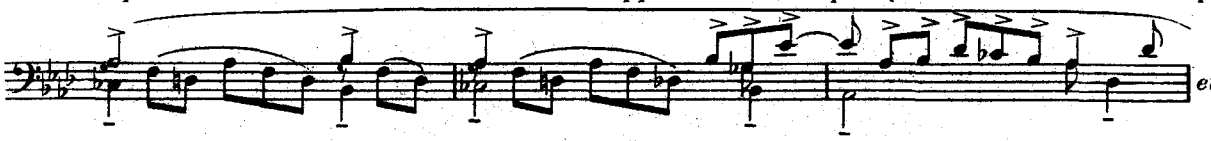
On en soulignera discrètement le détail mélodique par une légère accentuation des notes dont un implicite contrepoint conjugue les insinuations expressives aux inflexions plus caractérisées de la main droite:



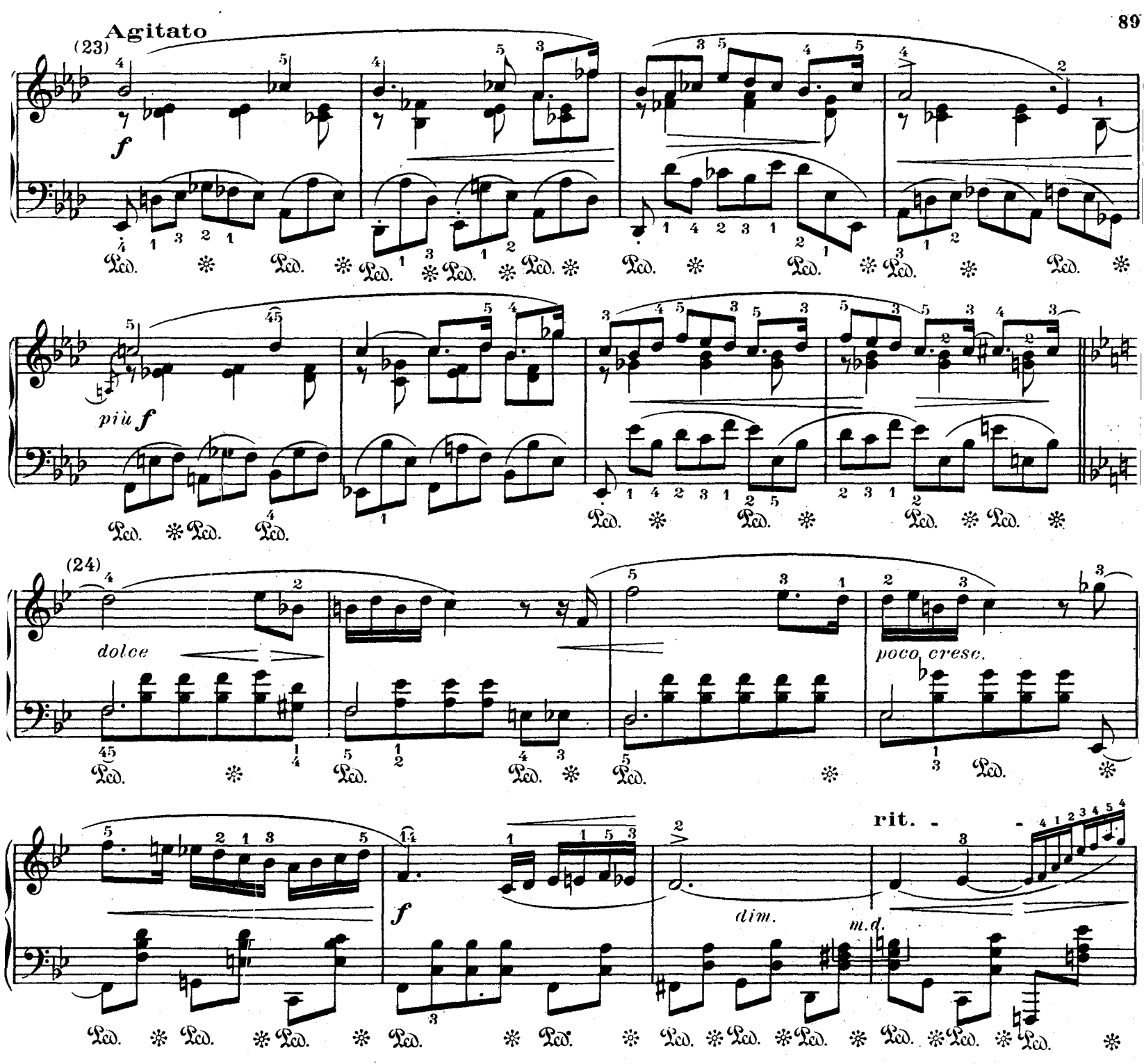
De même dans les trois mesures suivantes.

(21) C'est ici à la main gauche de mettre en lumière le contour du thème principal.

La notation suivante permettra d'en mieux suivre le développement mélodique que la rédaction de Chopin.



(22) Bien définir par un scrupuleux travail des mains séparées le jeu d'imitations mélodiques qui s'établit ici entre les deux mains.



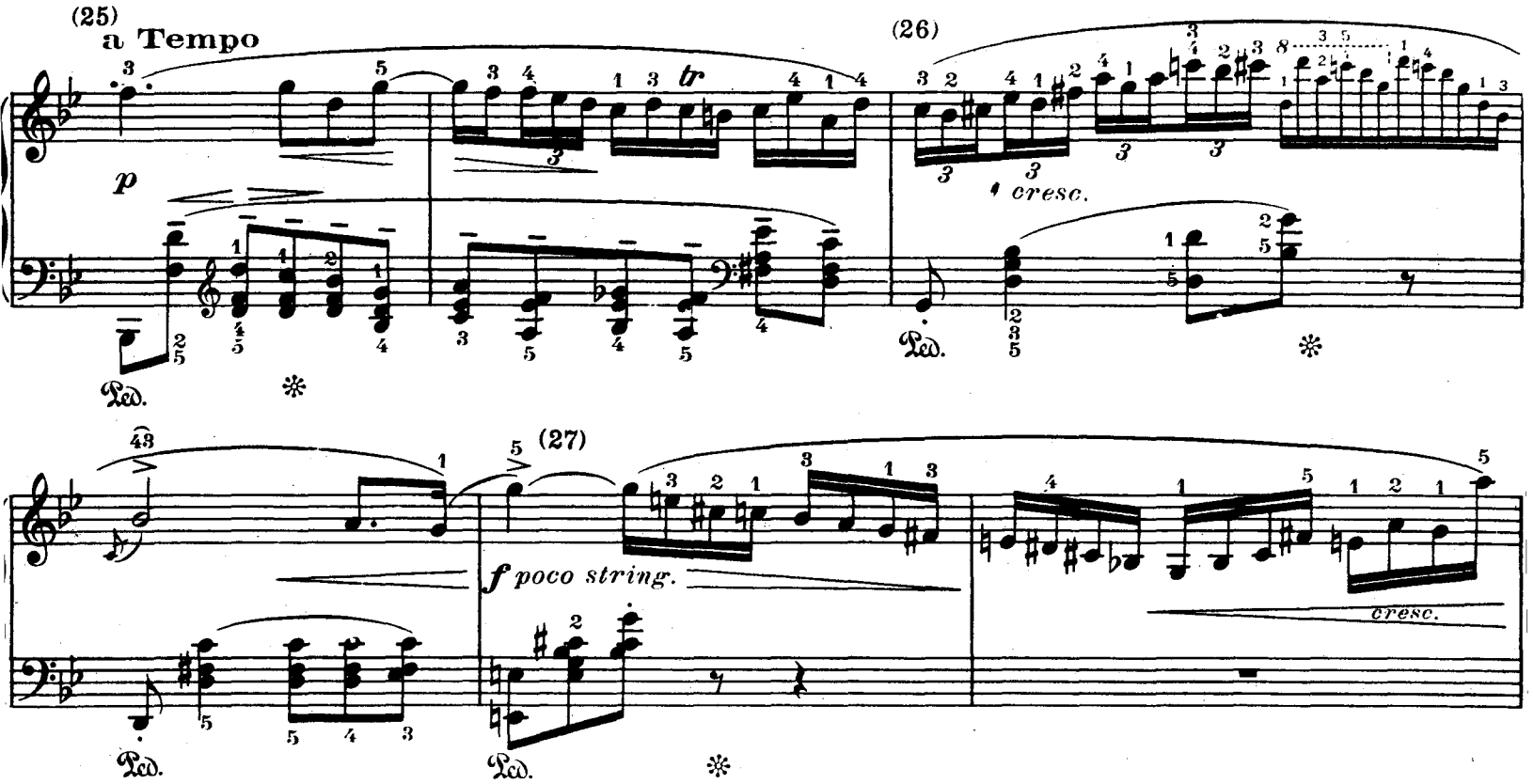
(23) La tendance de plus en plus mouvementée des mesures précédentes arrive ici à son véritable point d'exaltation expressive, souligné par Chopin de l'indication "agitato". Nous y voyons, ainsi que le grand musicien nous y a déja si souvent convié, ne fût-ce que dans les Ballades, les Sonates ou la Fantaisie, un même motif, dont les données thématiques sont pleinement respectées, se revêtir soudainement d'une signification psychique entièrement renouvelée et d'un caractère musical qui ne permet plus de l'identifier à son point de départ. C'est là une forme de variation "par l'intérieur", et par le sens plutôt que par la forme, dont il n'est que juste d'accorder le mérite exceptionnel aux deux maîtres du piano, Liszt et Chopin, qui ont su demander aux ressources d'un seul argument musical et d'un coloris instrumental limité, d'exprimer avec une nouveauté de moyens incomparable toutes les alternatives du sentiment.

Cette même mélodie que nous avons connue discrète et sensible, la voici maintenant palpitante et tendue, livrée aux ressacs d'une basse mouvementée, dont toutes les impulsions semblent multiplier sa fiévreuse éloquence, et ceci sans qu'une note, sans qu'un rythme de son apparence constitutive se voient modifiés.

Nous avons déja marqué par ailleurs ce trait distinctif de la musique de Chopin. Mais l'occasion ici est trop favorable de souligner une fois encore l'importance du privilège interprétatif qu'il accorde au virtuose, pour que nous ne nous croyions pas en droit d'y insister, tant pour une meilleure intelligence de l'œuvre en particulier que du style en général.

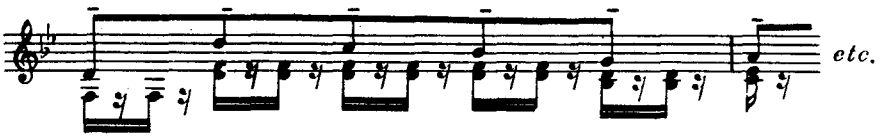
Travailler les mains séparées, en s'efforçant de délimiter par l'emploi de timbres différents la valeur respective des trois éléments sonores qui se juxtaposent dans l'expression également ardente de ce passage, à savoir: mélodie, accompagnement syncopé, et contrepoint tumultueux de la basse.

(24) La détente imprévue d'une tonalité plus transparente et dont la sensible broderie s'apparente néanmoins elle aussi aux inflexions typiques du motif essentiel, dénoue ici dans une sorte d'alanguissement rêveur le sentiment de fièvre de l'épisode précédent. Il faut à l'interprétation de ce passage une sorte d'intimité expressive analogue à celle dont certains des Nocturnes nous ont appris le langage à la fois pénétrant et confidentiel. Une voix, à la partie supérieure, dont le timbre se fasse tour à tour ému ou vaporeux, au gré du caprice mélodique qui l'entraîne dans ses méandres imprévisibles un accompagnement sans densité, et dont les flottantes harmonies n'aient d'autre dessein que de créer comme un halo de vibrations autour d'un chant mystérieux et tendre; un rythme enfin, duquel soit bannie toute raideur métrique et qui s'assouplisse de toutes ses intentions à l'inexprimable poésie d'une page dont l'exécutant se doit d'imaginer qu'il l'improvise.

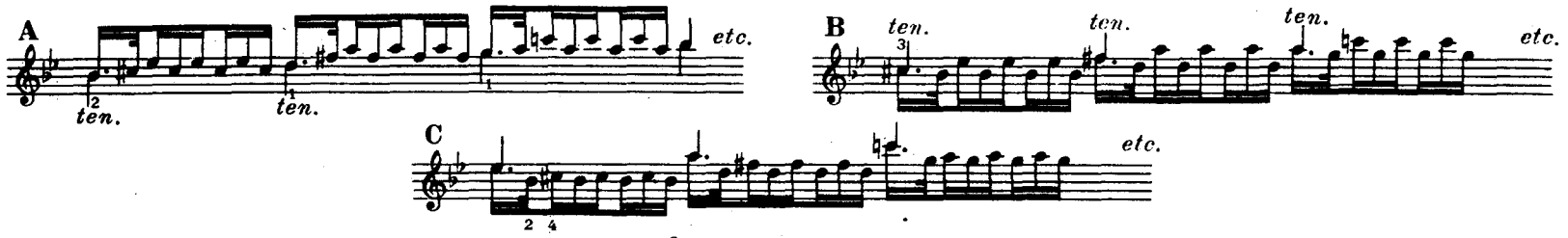


(25) Timbrer avec une grande douceur pénétrante le contre-chant de main gauche qui vient ici s'ajouter aux inflexions de plus en plus mobiles d'une mélodie toute prête à s'aventurer dans l'élan d'une vocalise enivrée.

A travailler ainsi :

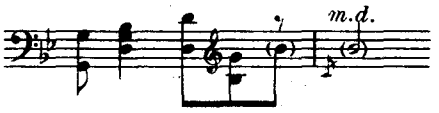


(26) Travailler ce passage de main droite en vue de l'égalite et du legato indispensables :

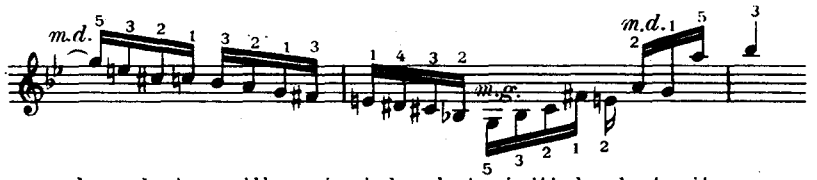


Puis tel qu'il est écrit avec les rythmes :

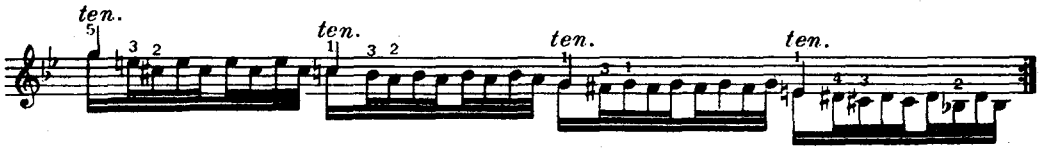
Sous-entendre le dessin de main gauche comme s'il était noté :



(27) Pour donner à l'énonciation de ce passage impétueux toute l'énergie nécessaire, nous conseillons de le répartir entre les deux mains de la manière suivante :



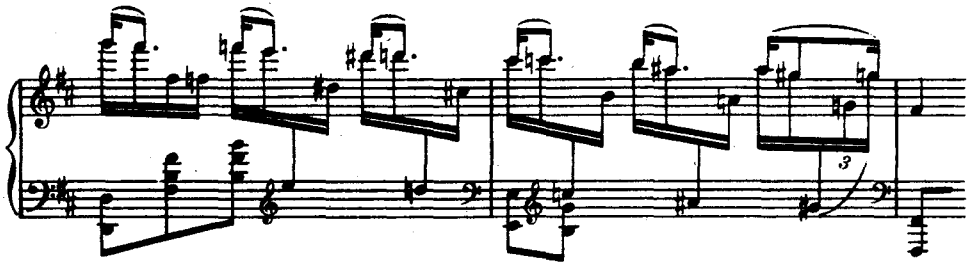
Nonobstant cette facilité, il sera bon de travailler ainsi la chute initiale du trait :



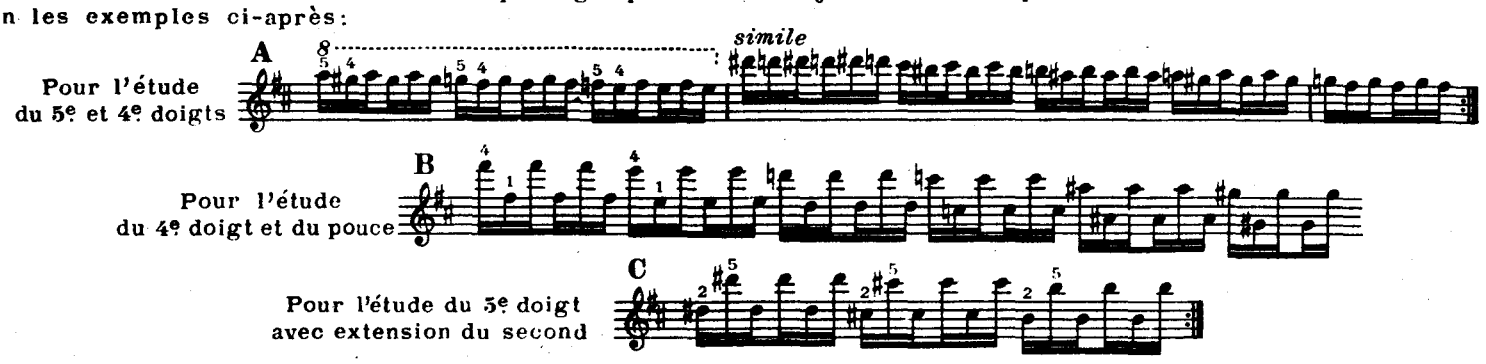
Puis selon le texte et en affirmant fortement les déplacements d'accents, avec les rythmes :

Même travail préparatoire pour les deux mesures suivantes dont la rédaction différente interdit cependant le partage du trait entre les deux mains.

(28) Nous croyons pouvoir offrir une solution efficace au redoutable problème technique posé par l'exécution de ces deux mesures, en en proposant la notation suivante :

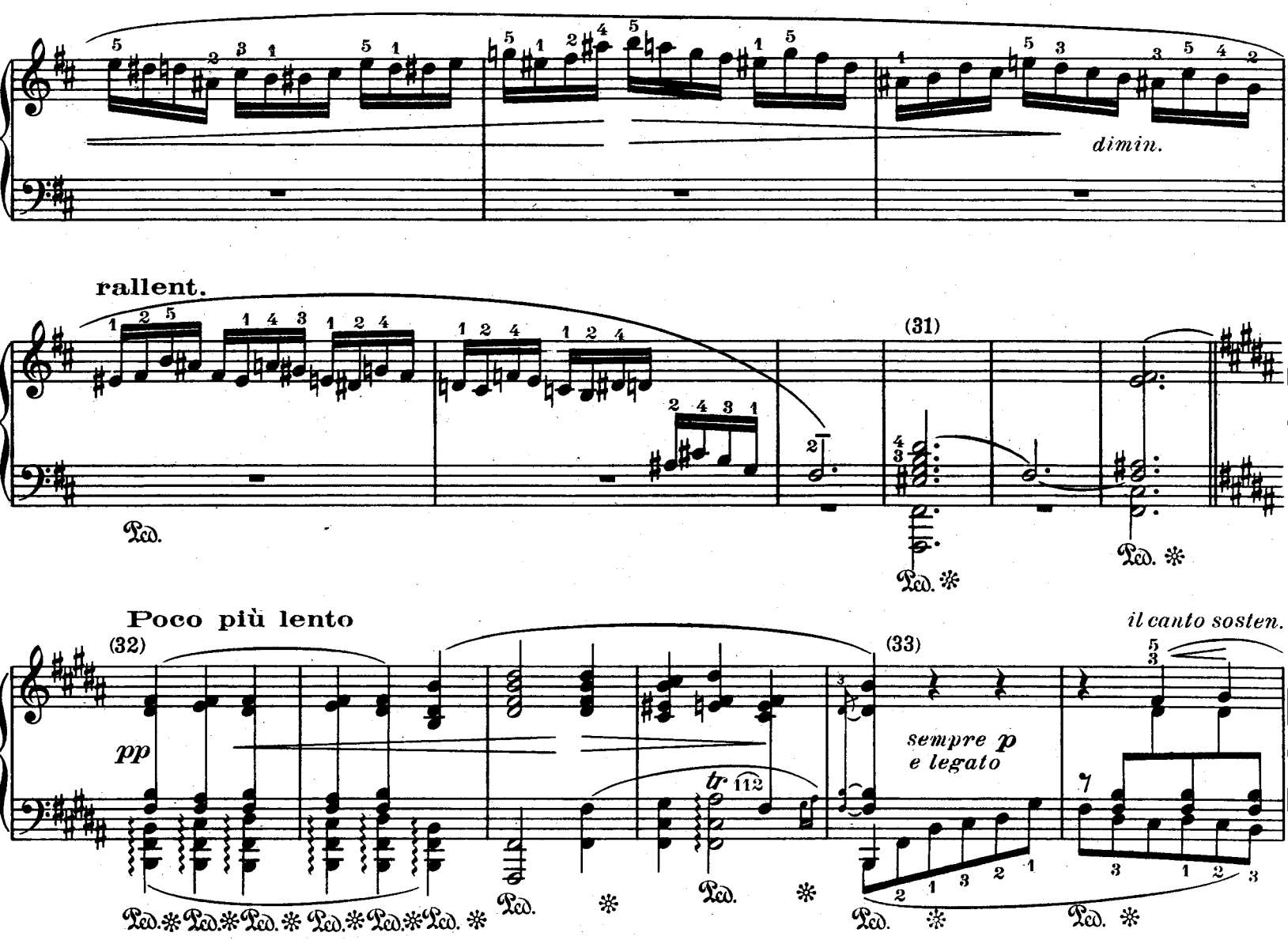


(29) Le diminuendo qui intervient ici, après une mesure d'impétueuse déclamation, rend plus aisée la traduction instrumentale de cette seconde version du passage qui a fait l'objet de la note précédente. On s'exercera donc ici selon les exemples ci-après :

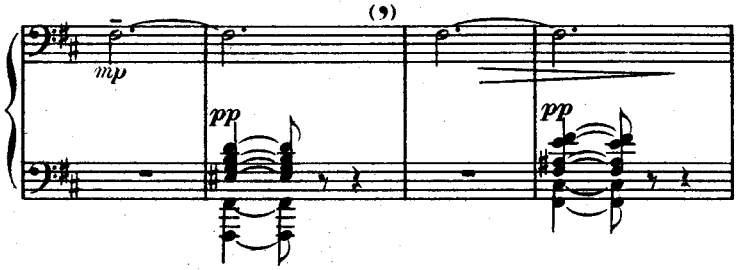


Puis travailler le texte de Chopin en variant les rythmes, selon les formules habituelles.

(30) Travail d'égalisation pour ce passage de doubles croches dont on modèlera tous les contours mélodiques d'une manière à la fois vivante et sensible et en se gardant d'une articulation superficielle.



(31) La liaison indiquée ici dans les premières éditions entre ré et fa ♯, implique une intention mélodique dont nous suspectons l'authenticité. Nous conseillons plutôt de lire ces quatre mesures de la manière suivante et de même que si elles étaient orchestrées, de manière à bien mettre en valeur l'étonnante équivoque harmonique du premier accord.



(32) Il faut ici s'abandonner avec Chopin à la mélancolique douceur des lointains souvenirs. Tout un passé défunt doit surgir des méditatives sonorités de ces beaux accords d'introduction dont le recueillement s'emplit d'un si poignant accent de regret.

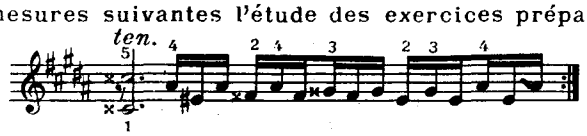
Veiller à l'émission rigoureusement simultanée de toutes les notes des accords de la main droite. Un léger arpeggiando par contre est licite à la main gauche, à raison des extensions des accords de 9me et de 10me. On timbrera mélodiquement le dessin du pouce.

(33) Tout cet épisode devra bénéficier d'une sonorité d'ensemble à la fois pénétrante et douce et dont le timbre sensible sache mettre en valeur le détail expressif de ses pathétiques mélodies. Nous employons ici le pluriel à dessein, car on ne saurait considérer comme d'un accompagnement indifférent la courbe de ce dessin de main gauche qui se joint d'une constante palpitation aux inflexions émues de la voix essentielle.

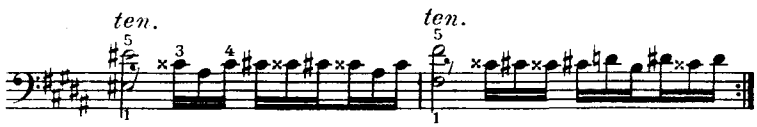
Le poids de la main droite sera naturellement porté du côté du 5e doigt, plus particulièrement affecté à l'énonciation du motif chantant. On allègera quelque peu, par contre, l'émission du dessin harmonique en batterie, tout en maintenant la plénitude du timbre, toutes les sonorités de ce passage devant être, comme nous l'avons déja dit, atténuées, mais non effacées.

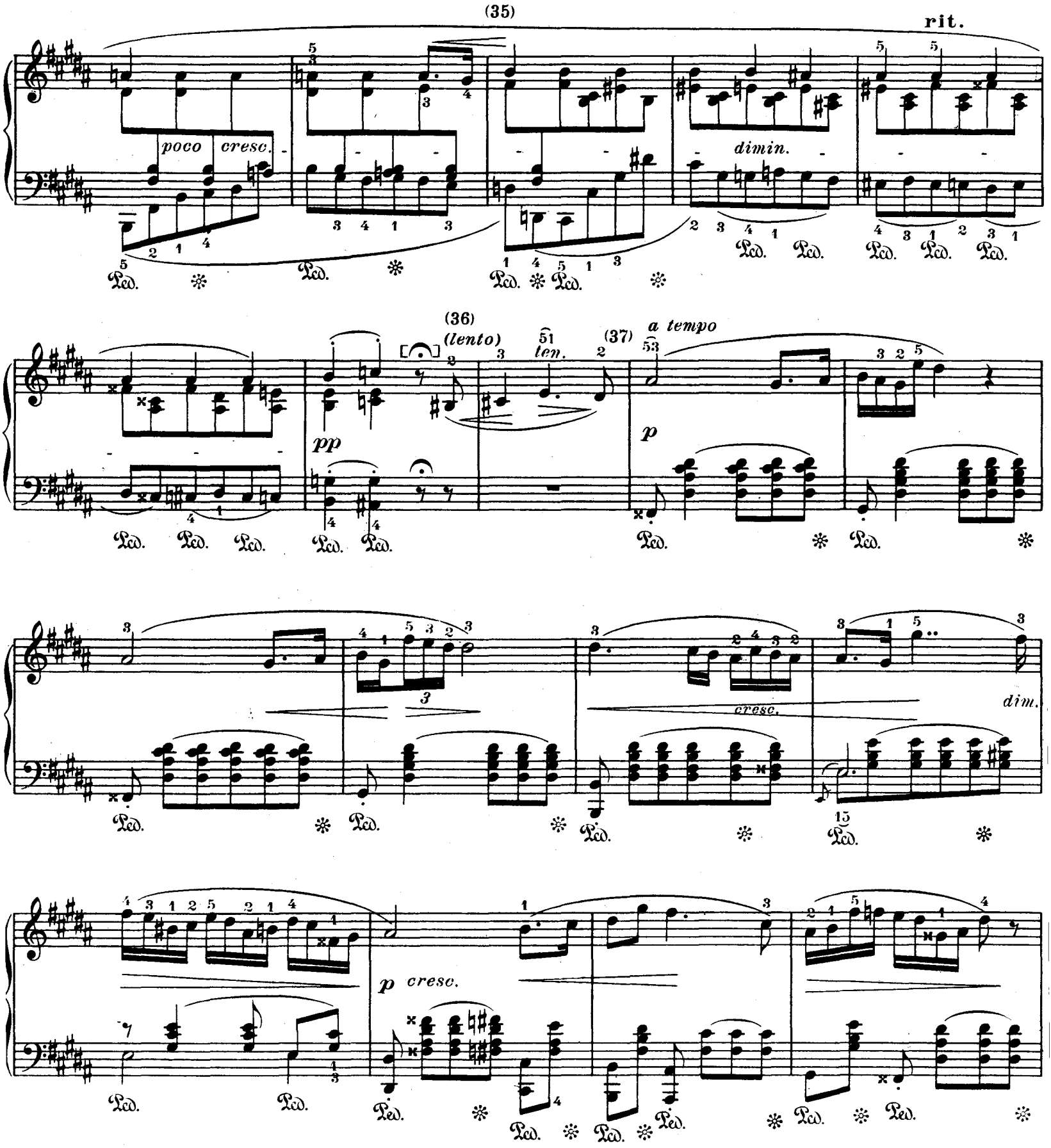
Les exemples d'exercices recommandés pour l'exécution de la 3e Etude de l'op. 10 seront utilement appliqués pour le travail préparatoire de cet épisode. Pour la main gauche on s'efforcera d'en assurer la ponctuation expressive en la travaillant séparément et de même que s'il s'agissait d'en faire valoir la signification mélodique sur un plan à peu près analogue à celui de la partie supérieure. Veiller à l'absolu legato de tous les enchaînements.

(34) La mobilisation des doigts de la main droite à l'intérieur de quelques formules d'accompagnement nous fera conseiller pour l'exécution des sept mesures suivantes l'étude des exercices préparatoires suivants:



Cinq mesures plus loin:

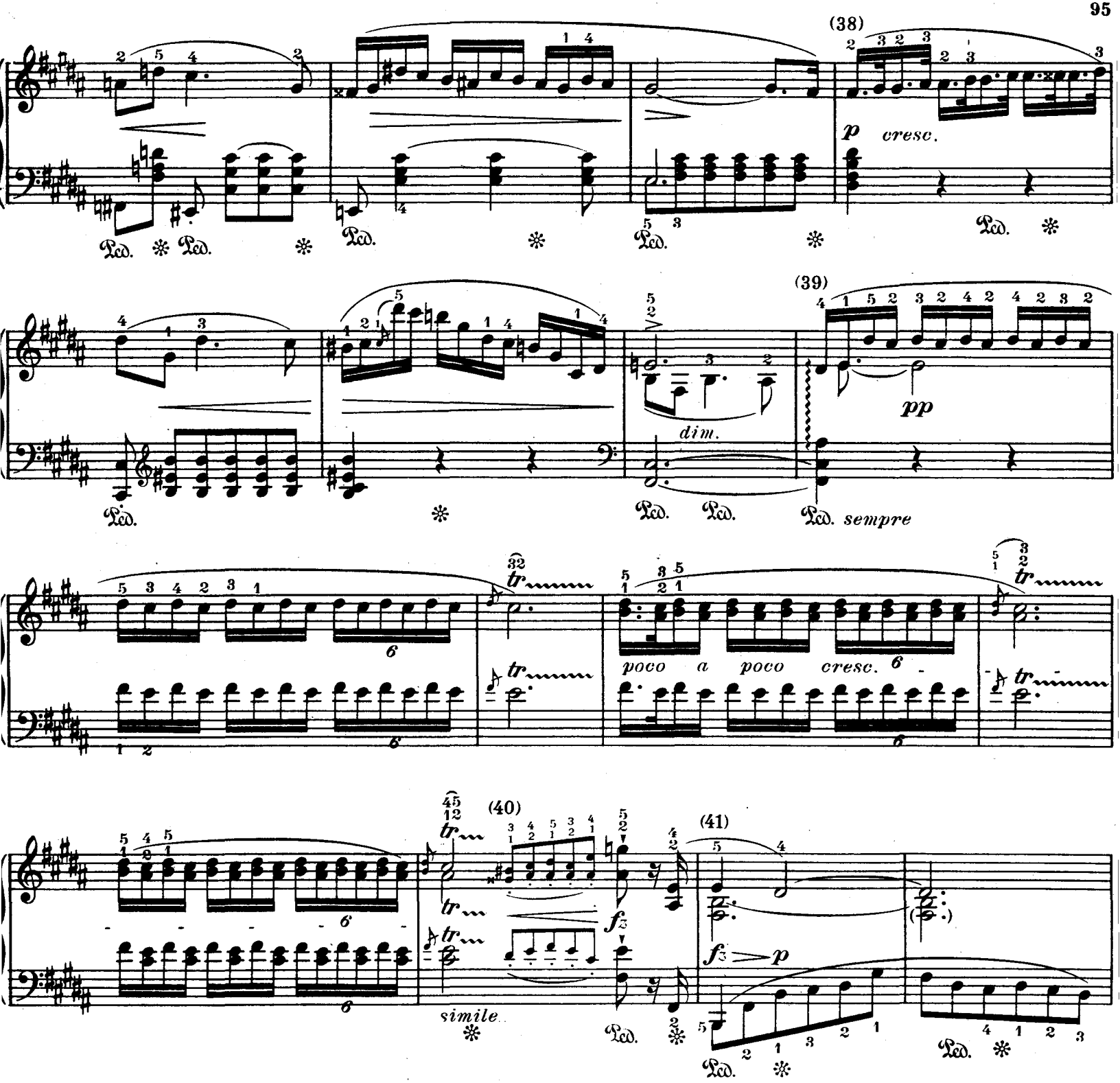




(35) Travailler selon les indications de la note précédente les sensibles enchaînements harmoniques de ces quatre mesures au cours desquelles semblent s'évanouir les mirages d'une vision nostalgique.

(36) On donnera à ce point d'orgue, non indiqué par Chopin, mais essentiel à la signification poétique de cette transition, toute sa valeur suspensive. Puis, dans un caractère méditatif, la lente et expressive énonciation des quatre notes isolées qui renouent, avec les éléments antérieurs de la composition, les liens mélodiques dont une émouvante parenthèse avait momentanément relâché la trame.

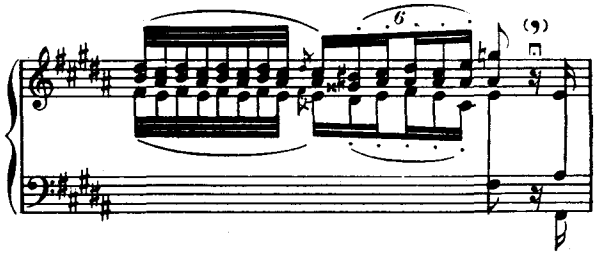
(37) L' "a tempo" ne signifie pas la reprise du mouvement initial, mais seulement la réapparition d'une cadence de nouveau mouvante et d'un caractère musical sensiblement analogue à celui dont nous avons tenté de définir la tendance au paragraphe (24).



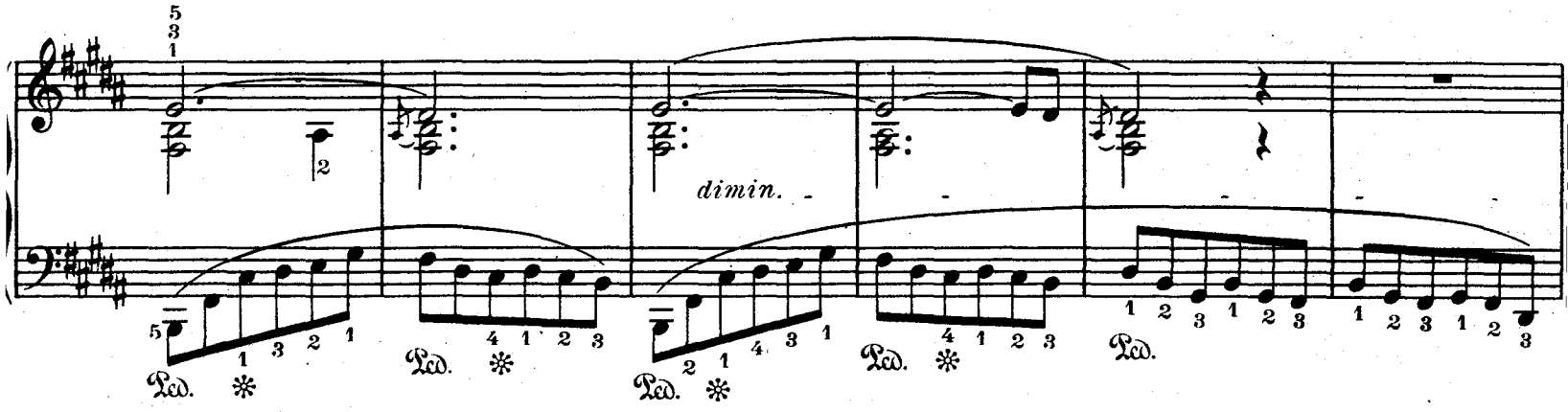
(38) Ne pas précipiter l'énonciation de ce dessin mélodique dont l'élan semble participer à l'expression d'un sentiment d'indicible tendresse, et que vient recueillir sur sa note culminante l'émouvante sonorité du merveilleux accord qui l'immobilise sur une impression d'accord de neuvième.

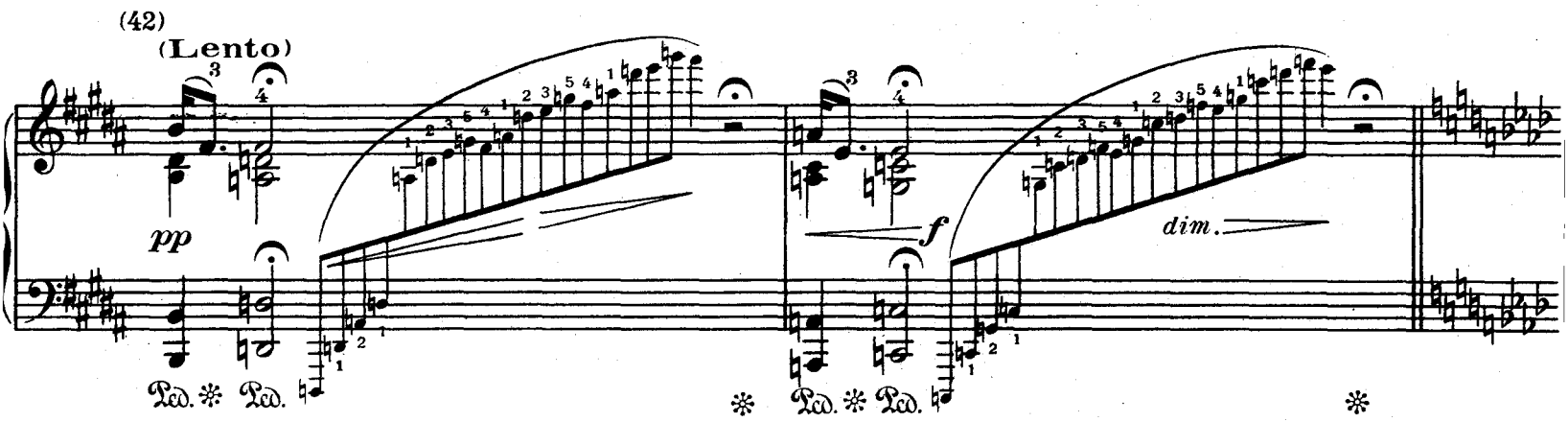
(39) Tenir exactement compte des divisions métriques de cette série de trilles, telles qu'elles sont indiquées par Chopin, mais bien entendu sans les soumettre à la rigidité d'un solfège appliqué. Ces battements de plus en plus serrés, et dont les derniers auront la valeur de triple croches, devraient au contraire suggérer la liberté improvisatrice d'un ramage imaginaire et qui s'exalte progressivement.

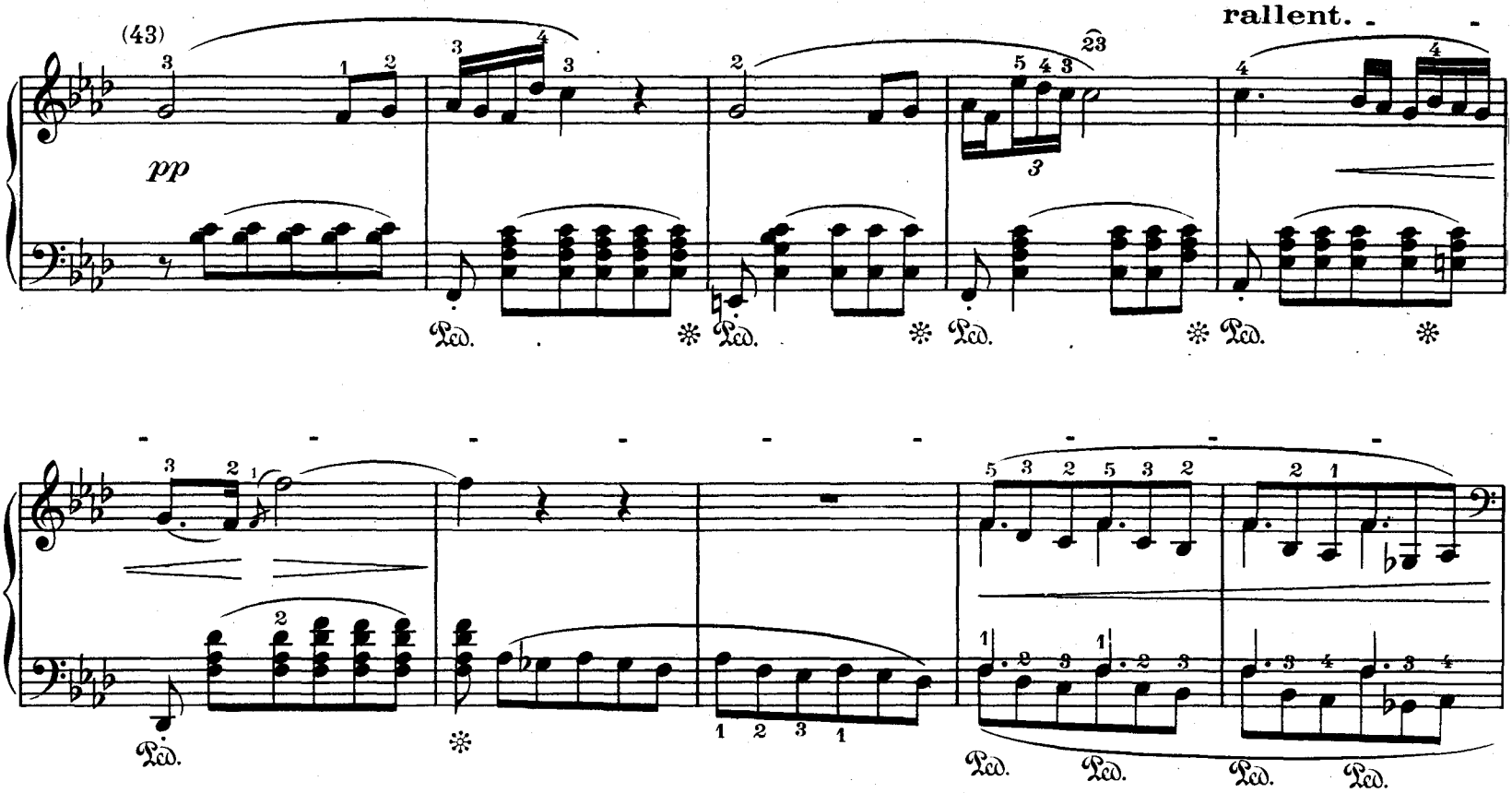
(40) Exécution figurée de cette mesure:



(41) Conserver à cette coda de l'intermède et spécialement au mouvement mélodique de la basse, le caractère expressif dont nous avons tenté de définir les particularités note (33).







(42) Ce mystérieux rappel de l'introduction sera baigné, tout au moins sur cette première mesure, dans une sorte de so..orité surnaturelle, qui s'affirmera jusqu'au *f* dans la mesure suivante. Mêmes conseils d'exécution que note (2).

(43) La sensibilité de l'interprète se verra mise à contribution de la manière la plus exigeante comme la plus subtile pour la juste traduction de ces mesures épisodiques dans lesquelles flottent encore, et comme perdues dans l'évanouissement d'un rêve, quelques nostalgiques allusions aux motifs les plus attendris des pages précédentes. Mais bien que l'on se doive d'en estomper toutes les sonorités, il est nécessaire de conserver un timbre assez expressif pour éviter l'impression de fadeur indécise à laquelle pourrait également inciter l'alentissement progressif du tempo.

(44) a Tempo primo

poco a poco cresc.

(45)

rf

cresc.

rf

sempre più cresc. ed animato

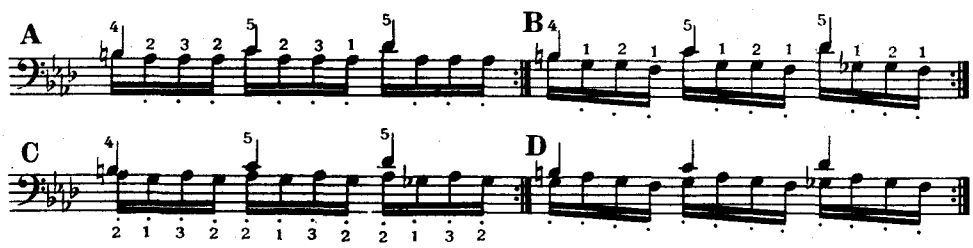
(44) A partir d'ici ce sera dans un crescendo ininterrompu d'impulsions frémissantes, l'irrésistible appel à toutes les forces de l'enthousiasme, à toutes les puissances exaltées de l'espoir, à tout ce qui peut viriliser l'émotion, fertiliser l'esprit et tenter l'héroïsme.

Des sourdes rumeurs initiales vont se détacher peu à peu, clamés par d'impérieuses trompettes, les brefs appels qui commandent le réveil des énergies et l'oubli des rêves trop complaisants aux inutiles mélancolies. Le motif initial du morceau, encore une fois transfiguré, va planer d'un envol magnifique sur un ardent remous des basses. Des rires fulgurants vont fuser, des acclamations retentir dans les enchaînements éperdus des accords et des trilles. Et comme si subitement le voile se déchirait qui dérobait encore aux regards l'image de la Patrie victorieuse, ce sera l'apothéose triomphale du thème de l'intermède, magnifié par la splendeur exultante des rythmes victorieux.

Cette admirable conclusion multiplie pour l'interprète toutes les raisons d'une étude attentive et qui portera sur les problèmes techniques les plus variés.

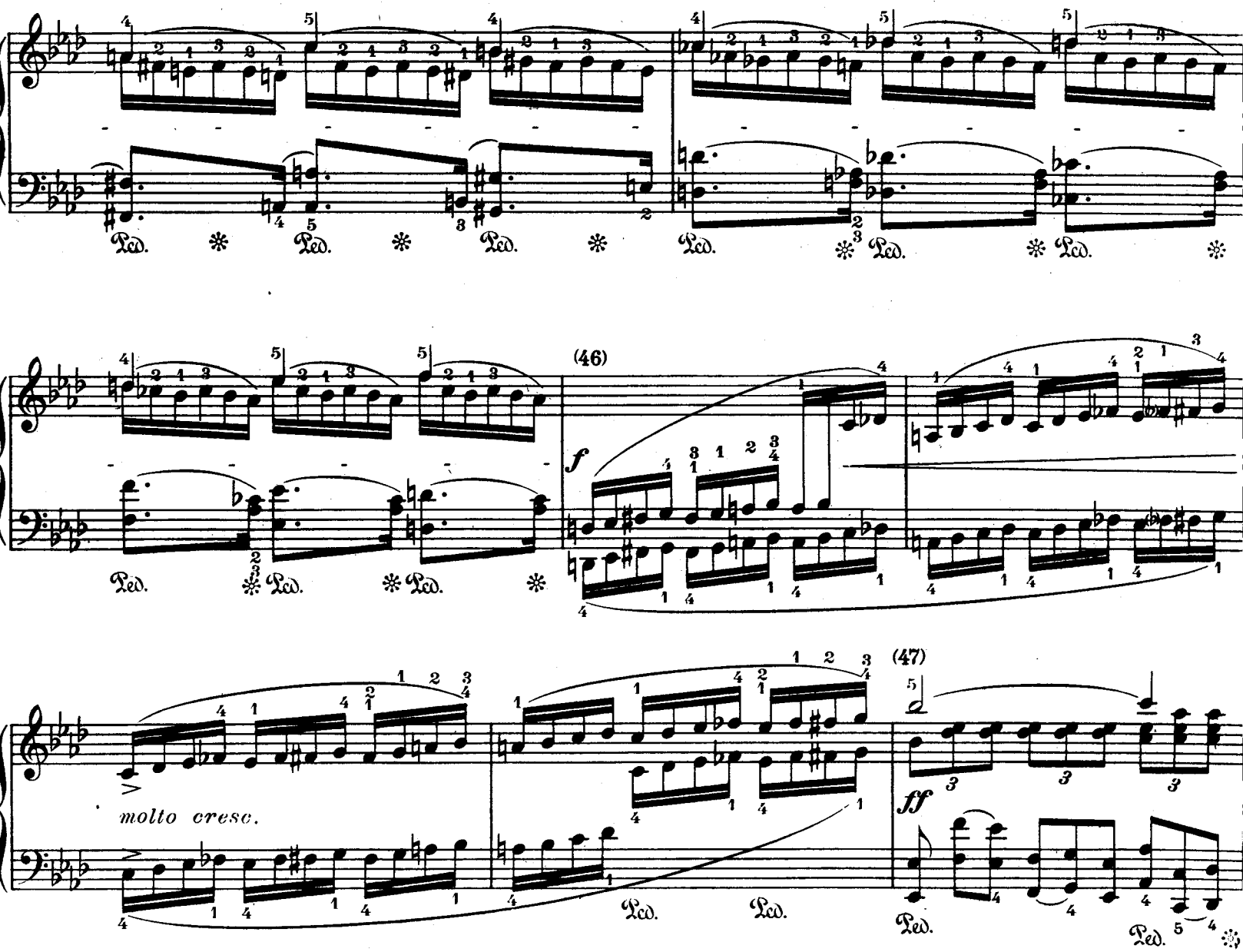
Tout d'abord on s'efforcera de conserver aux roulements de doubles croches en sextolets de la main droite, dont le crépitement de plus en plus net doit évoquer l'approche irrésistible de fougueux escadrons, la netteté et la puissance qui les préviendra de n'être dans le développement de ce passage que l'élément de confusion dont témoignent trop d'exécutions insuffisamment préparées.

Travailler ainsi:



. Détacher fortement les doubles croches, tenir les noires; s'exercer de la même manière sur toutes les positions de ce dessin mélodique.

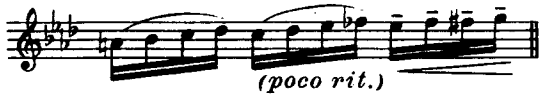
(45) Cet arpège, ainsi que le suivant, sera accompagné d'un vif crescendo en coup de vent, souligné par la précise attaque du rythme de la basse et faisant place sur le début de la mesure suivante à une reprise de sonorité moins intense, en progression cependant sur le groupe des mesures supérieures. Dans les deux exemples, travail rythmique accentué et articulation incisive.



(46) Nous indiquons au dessus du doigté traditionnel de ce passage (répétition invariable de la plus simple des combinaisons digitales, de quatre en quatre notes) une variante qui nous paraît pouvoir, dans le cas de certaines conformations manuelles, en assurer une prononciation plus énergique.

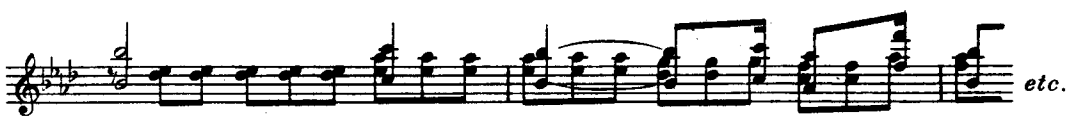
Travail rythmique précis, quelle que soit la formule adoptée :

La division mentale de cette progression, de mesure en mesure, nous paraît de nature à en mieux préciser les conditions de développement impulsif. On peut même supposer la rédaction suivante de la dernière mesure :



(47) Il faut probablement imputer au souci d'écriture châtiée dont témoigne Chopin dans la moindre de ses réalisations musicales, la rédaction qui ne propose qu'à la partie supérieure de la main droite le soin de mettre en évidence le rappel exalté du thème initial.

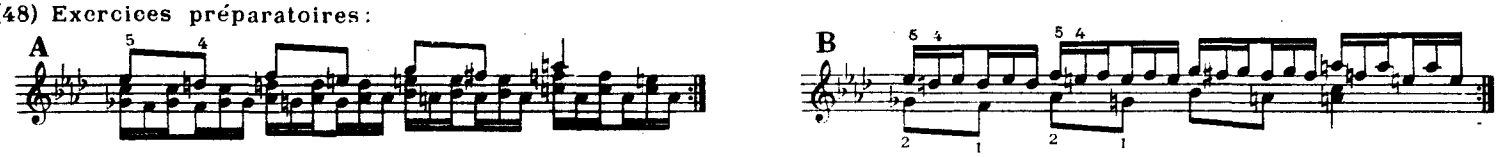
Nous croyons que sa frémissante intention expressive sera mieux servie par une octaviation décidée des notes de ce thème lors de ses deux allusions successives, selon le modèle suivant :



Le dessin d'octaves de la main gauche sera secondé par une puissante et chaleureuse ponctuation de son vivant contour mélodique.

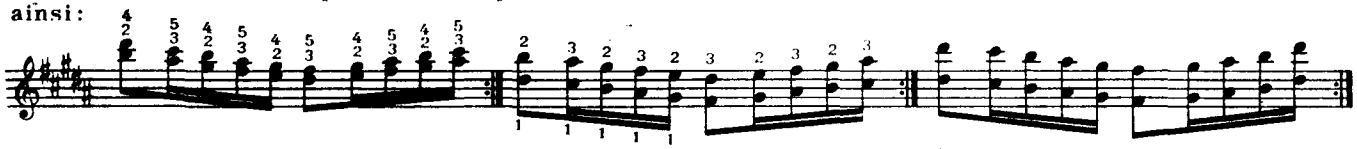
Travailler ces huit mesures en s'inspirant des exemples précédemment donnés : voir note (12).

(48) Exercices préparatoires:



(49) Attaquer avec force le trille qui souligne cette lumineuse modulation, puis reprendre dans une sonorité moins accusée le départ de la gamme qui doit être "lancée" avec audace et brio jusqu'au point culminant d'un irrésistible crescendo. Marteler quelque peu le rythme de basse sur cette mesure de manière à en assurer l'équilibre dynamique.

(50) Une sorte d'ivresse communicative doit s'emparer de l'interprétation de ces quatre mesures préparant d'un mouvement si plein d'enthousiasme l'explosion triomphale du thème de l'intermède. Les divers détails de leur exécution seront préparés ainsi:

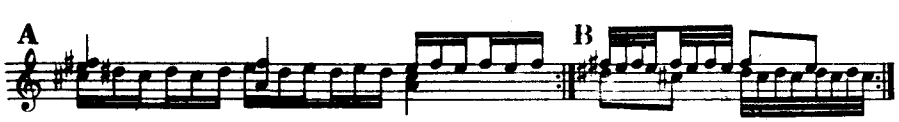


De même pour le passage semblable de la mesure suivante.

A l'exécution, scander chaque note de ces passages, de manière à leur conférer le caractère d'une déclamation chaleureusement éloquente.

Exécution du double trille en tierces:

A travailler ainsi:



Même observation pour le trille de la mesure suivante.

100

(51)

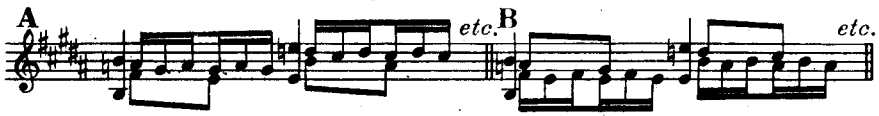
poco rit.

assai cresc.

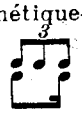
a Tempo (52)

sempre ff

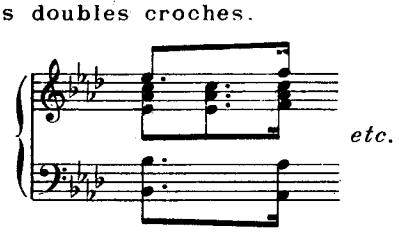
(51) Accentuer nettement la ponctuation de deux en deux croches, qui porte sur l'ensemble de cette mesure. Clarifier la prononciation des enchainements de la main droite au moyen de la préparation suivante:



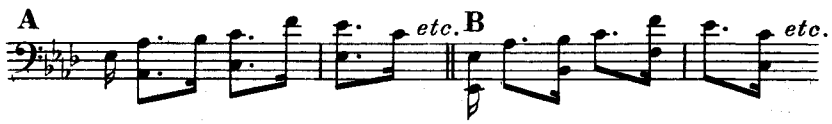
(52) C'est ici le point culminant de la péroraison, où, toutes sonorités déployées à leur maximum de rayonnement, s'affirme la grandeur épique d'un sentiment national dont l'expression avait été jusqu'alors différée par l'emploi de modalités plus confidentielles. Nous avons déjà suffisamment insisté sur le caractère d'interprétation qui convient à cet épisode sublime—et là le mot n'est pas trop fort pour en qualifier l'envolée magnifique et la signification quasi prophétique—pour nous dispenser d'un commentaire additionnel.

Une tradition classique à laquelle Chopin s'est souvent conformé attribuait à la superposition des rythmes  une valeur égale, c'est-à-dire que la durée de la double croche s'adaptait exactement à celle de la dernière croche du triolet.

Mais, ici, la tendance héroïque de ce fragment exige la prononciation caractéristique du dessin de basse, auquel, par dérogation au principe que nous venons d'exposer on s'efforcera d'accorder l'élan martial des notes du thème de la main droite, lorsque celles-ci sont figurées par des doubles croches.



Travailler tout ce passage les mains séparées, en s'inspirant pour la main droite des observations de la note (47) valables ici pour les mêmes raisons. La main gauche fermement assurée dans l'exécution des octaves qui doivent être prononcées avec une articulation rythmique décidée. S'exercer ainsi, en exagérant la brièveté de la double croche.



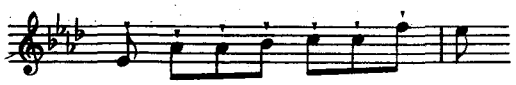
acceler.

sempre ff

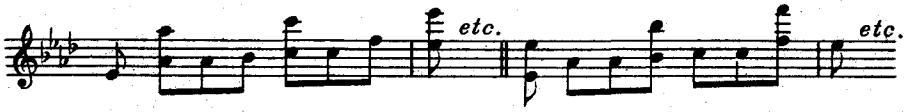
(53) Ces deux mesures dans le sens d'une conclusion, c'est-à-dire, appuyées d'un imperceptible mais éloquent ritardando.

(54) Bien que plus mouvementée que ce qui précède, cette stretta doit cependant conserver toutes les caractéristiques du rythme de la Polonaise et s'affirmer, tout au moins dans ses premières mesures, comme une conséquence fiévreusement enthousiaste de l'épisode précédent.

On s'exercera d'abord à la main droite en isolant le dessin des notes répétées du pouce:



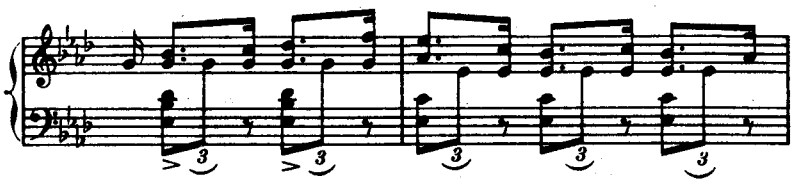
auquel on adjoindra ensuite, en en contrariant le rythme, une sur deux des octaves qui l'accompagnent:



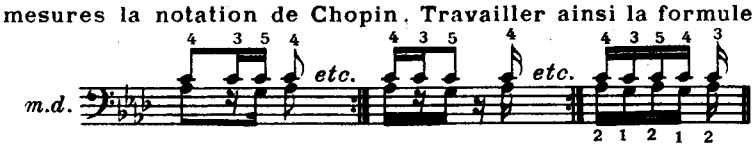
Seconder l'articulation précise du pouce par un mouvement du poignet assez amplement dessiné. Le rythme de la main gauche, comme précédemment, doit entrainer celui de la main droite dans l'exécution de ce fragment.

(55) Même observation rythmique pour ces dernières mesures dont la sonorité doit s'affaiblir progressivement sans que la fermeté de la cadence en soit affectée.

Nous suggérons pour l'interprétation de ces dernières mesures le compromis d'exécution suivant, qui a pour lui de procurer l'illusion absolue de la rédaction de Chopin, tout en éludant la difficulté technique qui s'oppose d'une si irritante préoccupation, à sa traduction caractéristique.



(56) Rétablir sur ces deux mesures la notation de Chopin. Travailler ainsi la formule de main droite:



Atténuer progressivement les sonorités jusqu'à donner l'impression de murmure.

(57) On soulignera la dramatique intention qui doit orienter l'interprétation de cette conclusion imprévue vers un caractère de sombre fatalité. Mettre en valeur le détail de l'argumentation harmonique, et par les différences de timbre plus encore que par l'intention expressive. C'est ainsi que le trille de main gauche sur "sol" s'accusera d'un relief plus prononcé que celui qui fait pédale sur "la bémol" et que le "fa bémol" de main droite sera marqué d'un accent plus significatif que les deux notes qui l'encadrent.

En parlant de trilles, c'est plutôt "frémissements" qu'il aurait fallu dire. Car toute cette fin, à l'exception des derniers accords auxquels on accordera une sonorité vibrante et fermement résolue, doit s'entendre dans une nuance étouffée et sur laquelle plane, comme une ombre menaçante, la malédiction d'un destin impitoyable.