CHOPIN

SCHERZI

EDIZIONE CRITICO - TECNICA A CURA DI

GUIDO AGOSTI

PROFESSORE PER LA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO
PER LA MUSICA D'INSIEME PRESSO L'ACCADEMIA DI S. CECILIA IN ROMA
E PER IL CORSO DI PERFEZIONAMENTO PIANISTICO
PRESSO L'ACCADEMIA CHIGIANA IN SIENA

4431/n

EDIZIONI CURCI

F. CHOPIN

SCHERZI

EDIZIONE CRITICO-TECNICA A CURA DI

GUIDO AGOSTI

PROFESSORE PER LA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO PER LA
MUSICA D'INSIEME PRESSO L'ACCADEMIA DI S. CECILIA IN ROMA
E PER IL CORSO DI PERFEZIONAMENTO PIANISTICO
PRESSO L'ACCADEMIA CHIGIANA IN SIENA

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONI CURCI S.A. - MILANO

PREFAZIONE

Per nessun altro, forse, tra i compositori eccelsi, quanto per Chopin, accade di vederne le opere alterate, manipolate o addirittura manomesse da un numero stragrande di revisori spesso privi di scrupoli, quand'anche non privi d'intelligenza e d'esperienza. Il testo musicale di Chopin, provveduto dall'autore stesso delle indicazioni e dei segni sufficienti per una buona interpretazione, e chiari e semplici come lo stile dell'arte sua, è stato sommerso da ondate successive di aggiunte e mutamenti, di coloriti arbitrari e d'indicazioni didascaliche, di accenti e di sforzati, di legature e sottolegature, di punti di staccato, trattine, prolungamenti di valore, raddoppi di bassi, di cosiddetti « perfezionamenti » o « ammodernamenti » di grafia. E che dire degli accordi rinforzati o mutati nella disposizione delle note e talvolta perfino travisati nell'armonia? È invalsa poi la tendenza, apparentemente intelligente ma tanto più pericolosa in quanto ogni studente si crede in diritto di procedere sulla medesima strada, a cercare e creare, mediante l'accentuazione arbitraria di note secondarie, falsi contrappunti o controparti che con la loro retorica offuscano la trasparenza dello stile di Chopin e ne appesantiscono la grazia suprema. Un'esecuzione chiara ed equilibrata dal punto di vista delle sonorità è sufficiente a non far perdere alcuna delle bellezze armoniche della musica chopiniana e a rendere pienamente lo splendore della sua veste pianistica.

Se abbiamo accettato l'onorifico invito della Casa Editrice Curci a continuare l'opera di revisione intrapresa, e purtroppo non terminata, da Alfredo Casella, è soprattutto perchè intendiamo rendere alla sua memoria, con il nostro modesto sforzo, un tributo d'ammirazione e d'amicizia, e perchè condividiamo senza riserve i criteri generali ch'egli s'era proposti con lo scopo di offrire un'edizione quanto più possibile fedele all'originale, edizione che mancava in Italia. Come lui ci siamo con cura costante studiati di restituire al testo la correttezza e la sua originaria semplicità, e come lui ci siamo valsi, come base e riferimento per il nostro lavoro, dell'edizione pubblicata da Edouard Ganche presso la Oxford University Press, che costituisce una delle fonti più sicure, essendo redatta su un esemplare dell'edizione originale francese appartenuto a Jane Stirling, pianista scozzese allieva di Chopin, e da lui stesso corretto ed annotato. Senonchè non è sempre possibile stabilire con sicurezza assoluta un testo definitivo: talvolta le correzioni apportate da Chopin ad un medesimo pezzo in epoche diverse della sua vita non sono concordanti, ed è noto che di alcuni pezzi esistono più copie autografe non identiche in ogni particolare.

4431/4

PREFACE

Parmi les compositeurs les plus éminents il n'y en a pas d'autres, peut-être, qui, autant que Chopin, aient eu leurs oeuvres altérées, manipulées ou franchement endommagées par un nombre énorme de réviseurs, souvent sans scrupules, quoique doués d'intelligence et d'expérience.

Le texte musical de Chopin, pourvu par l'Auteur même d'indications et de signes simples et clairs comme le style de son art, suffisants pour aider à une bonne interprétation, a été submergé par des flots successifs d'additions et de changements, de coloris arbitraires et de didascalies, d'accents, sforzati, liaisons, et sous-liaisons, de points pour les staccati, traits, prolongations de valeurs, redoublements de basses, « perfectionnements » ou « modernisations » d'écriture; sans parler des accords renforcés, modifiés dans la disposition de leurs notes, et dont l'harmonie même a été parfois dénaturée.

L'usage s'est établi, en outre, de chercher à créer, moyennant l'accentuation arbitraire de notes secondaires, de faux contrepoints et de fausses contreparties qui ternissent la transparence du style de Chopin, en alourdissant sa grâce suprême.

Cet usage, apparemment intelligent, est d'autant plus dangereux, que chaque élève croit pouvoir s'attribuer le droit de se livrer à ces libertés.

Une exécution nette et bien équilibrée au point de vue de la sonorité, suffit pour mettre en valeur toutes les beautés d'harmonie de la musique de Chopin, et à révéler en plein l'éclat de sa forme pianistique.

Si nous avons accepté l'invitation honorifique de la Maison d'Édition Curci de continuer l'oeuvre de révision commencée par Alfredo Casella, et, malheureusement restée inachevée, c'est principalement dans le but de rendre, par notre effort, un tribut d'admiration et d'amitié au musicien disparu; et parce que nous partageons sans réserves les idées générales qu'il poursuivait pour arriver à pouvoir offrir une édition italienne, jusqu'ici inexistante, fidèle autant que possible, à celle originale.

De même que Casella, nous nous sommes constamment préoccupés de rendre au texte la correction et la simplicité originaires; et, comme lui, nous avons pris comme base et point de repère pour notre travail, l'édition d'Edouard Ganche, publiée par la « Oxford University Press », qui représente l'une des sources les plus sûres, ayant été rédigée d'après un exemplaire de l'édition originale française, corrigé et annoté par Chopin même, et qui avait appartenu à Jane Stirling, pianiste écossaise, élève du compositeur.

Cependant, il n'est pas toujours possible d'établir avec une certitude absolue un texte définitif: parfois les corrections insérées par Chopin, à des époques différentes, dans le même morceau, ne sont pas concordantes; et il est notoire qu'il existe plusieurs copies autographes de quelques morceaux, où de nombreux détails ne sont pas identiques.

PREFACE

No works of any other great composer have been so altered, adulterated or even damaged by innumerable editors, often unscrupulous if not devoid of intelligence and experience, as Chopin's. Chopin's musical text, supplied by the author himself with indications and marks sufficient for a good interpretation, and as clear and simple as the style of his art, has been submerged by successive waves of additions and changes, arbitrary colouring and illustrative indications, accents and « sforzati », slurs of all kinds, staccato dots, dashes, prolongations of value, doubling of the bass, so called « improvements » or « modernizings » in the writing. And what should we say of the reinforcements in the chords or of the changes in the disposition of their notes, and sometimes even alterations in their harmony? A tendency has also become prevalent, apparently intelligent, but only the more dangerous, as every student thinks he has the right to follow the same path, the tendency to search and create by means of the arbitrary accentuation of secondary notes, false counterpoints and counterparts that with their inflated rethoric dim the transparency of Chopin's style and dull its supreme graciousness. A clear execution, well balanced from the point of view of the sonorities, is sufficient to render the harmonic beauties of Chopin's music without missing any of them, and to give full stress to the splendour of its pianistic form.

If we have accepted from Curci publishing house the charge of continuing the work of editing Chopin's compositions begun, and unluckily not finished, by Alfredo Casella, we have done so, above all because we intend to dedicate to his memory, by our modest effort, a tribute of admiration and friendship and because we fully share the general purpose he had in view, which was to present an edition as faithful as possible to the original one, an edition that was missing in Italy.

Like Casella, we have made it our constant study to restore the text to its former correctness and simplicity, and we have taken, as Casella did, the edition of Edouard Ganche as the basis and reference for our work. That edition, published by the Oxford University Press, provides one of the most valuable sources, as it has been prepared on a copy of the original French edition, corrected and annotated by the author himself, belonging to the Scotch pianist Jane Stirling, a Chopin's pupil. But it is not always possible to establish with absolute certainty a definitive text: sometimes the corrections made by Chopin to the same piece in different periods of his life desagree, and it is known that many autograph copies of some pieces are not alike in all particulars.

Nella stessa edizione « Oxford » si palesano assai di frequente differenze sorprendenti di coloriti e di fraseggi nelle ripetizioni di un medesimo frammento o nelle riprese. Lungi dal prenderci l'arbitrio di « mettere ordine » eliminando tali diversità, le abbiamo anzi scrupolosamente conservate, considerando che, se volute dall'autore, esse tendono a conferire maggior varietà; se dovute a distrazione, esse costituiscono la prova evidente della possibilità di colorire e di fraseggiare in più di un modo. Osserviamo qui che il fraseggio di Chopin è tipicamente pianistico e non derivato, come in Beethoven o in Brahms e in generale nei compositori tedeschi, dal fraseggio degli strumenti ad arco. Si veda infatti l'uso frequente di legature lunghissime.

Si noti, e si rispetti nell'esecuzione, la differenza fra i due segni di « sforzato » adoperati da Chopin: > più netto e deciso ═ più « appoggiato », tanto nel « piano » come nel « forte ».

Nella presente edizione tutte le indicazioni e tutti i segni da noi aggiunti, che abbiamo cercato di ridurre al minimo, sono posti fra parentesi. Così pure quelle che ci sono sembrate dimenticanze evidenti di Chopin, quali risultano nell'edizione « Oxford ».

Sono state numerate le battute per rendere più agevoli i riferimenti delle annotazioni a piè di pagina.

Abbiamo conservato le indicazioni metronomiche e la diteggiatura originale anche quando ne abbiamo aggiunta una diversa. Non ci è sembrato necessario ripetere la diteggiatura nelle riprese, quando il brano è ripetuto integralmente.

Per tenerci il più possibile fedeli all'originale, abbiamo sempre rispettato anche i segni del pedale, ritenendo interessante per lo studioso conoscere con quale estrema sobrietà il compositore ne abbia indicato l'uso, e doveroso per noi mostrare quali siano le nostre aggiunte, che sono state segnate, a differenza del pedale chopiniano (Ped.✻), con la notazione moderna: ⌊———⌋.

L'abbandono, quanto al pedale, del principio di assoluta fedeltà da noi adottato, avrebbe costituito un inconveniente ben più grave dell'uso di una duplice notazione. Entrambe le grafie, del resto, sono oggi ugualmente familiari a tutti gli esecutori.

Ci siamo astenuti dal segnare l'uso del pedale « Una corda », così intimamente connesso non solo con la sensibilità individuale, ma anche con le proprietà sonore di ogni istrumento, che ogni notazione avrebbe peccato o per troppa pedanteria o per troppa approssimazione.

GUIDO AGOSTI

Dans la même édition « Oxford », l'on rencontre fréquemment dans les répétitions d'un même fragment, ou bien dans les reprises, des différences étonnantes de nuances et de phrasé.

Loin de nous autoriser à « mettre de l'ordre » en éliminant ces différences, nous les avons plutôt maintenues scrupuleusement, en considérant que si elles ont été voulues par l'auteur, elles tendent à donner plus de variété au morceau; et si elles sont dues à sa distraction, elles constituent la preuve évidente de la possibilité de nuancer et de phraser de différentes manières.

Nous remarquons ici, que le phrasé de Chopin est typiquement pianistique et non pas dérivé, comme chez Beethoven ou Brahms et, en général, chez les compositeurs allemands, du phrasé des instruments à cordes. L'on rencontre, en effet, l'emploi fréquent de très longues liaisons.

L'on doit noter et respecter, à l'exécution, la différence entre les deux signes du « sforzato », adoptés par Chopin: >, plus net et résolu; ═ plus « appuyé », dans le « piano » ainsi que dans le « forte ».

Dans l'édition présente, toutes les indications et tous les signes ajoutés par nous, que nous avons tâché de reduire au minimum, sont placés entre parenthèses; ainsi que quelques détails qui nous ont paru des oublis évidents de la part de Chopin, tels qu'ils ressortent dans l'édition « Oxford ».

Les mesures ont été numérotées afin de rendre plus aisée leur recherche par rapport avec les notes au pied de la page.

Nous avons maintenu les indications métronomiques et le doigté originel, même lorsque nous en avons ajouté un second, différent. Nous avons estimé superflu de répéter le doigté dans les reprises, lorsque le passage est intégralement reproduit.

Dans le but de rester le plus possible fidèles à l'original, nous avons aussi respecté les indications de pédale, en considérant l'intérêt que l'étudiant trouverait à constater l'extrême sobriété par laquelle le Compositeur en a indiqué l'emploi; et nous avons cru de notre devoir de montrer quelles sont nos additions, qui ont été notées, contrairement à la pédale de Chopin (Ped. ✻) avec la notation moderne: ⌊———⌋.

L'abandon, quant à la pedale, du principe de fidélité rigoureuse que nous avons adopté, aurait constitué un désavantage bien plus grave que l'usage d'une double notation. D'autre part les deux graphies sont familières, aujourd'hui, à tous les exécutants.

Nous nous sommes abstenus d'indiquer l'usage de la pédale « Una corda », si intimement lié non seulement à la sensibilité individuelle de chaque pianiste, mais aussi aux qualités sonores de chaque instrument, pour ne pas tomber dans des excès ni de pédanterie, ni d'approximation.

GUIDO AGOSTI

Even in the « Oxford » edition we very often find amazing differences in the colouring and phrasing, in the repetitions of the same passages or in the recapitulations. Far from taking the liberty of correcting these diversities, we have scrupulously preserved them, considering that if the author made them on purpose, they give greater variety, and if they are due to inattention, they afford evident proof of the possibility of colouring and phrasing in more than one way. We observe here that Chopin's phrasing is typically pianistic and is not derived, as in Beethoven or Brahms or in the German composers in general, from the phrasing of string instruments. In fact we often find very long slurs.

Remark and respect in the execution the difference between the two « sforzato » marks used by Chopin: > should be executed clearer and more decided, and ═ more « appoggiato » both in the piano and in the forte passages.

In this edition all the indications and marks we have added, that we have endeavoured to reduce to a minimum, are printed in a parenthesis. So are also a few other particulars which, missing as they are in the « Oxford » edition, we thought evidently due to forgetfulness on the part of Chopin in his text.

We have put numbers on the bars to facilitate the references in the foot notes.

We have kept the original metronome indications and the fingering, even when we have added a different one. We have not deemed it necessary to repeat the fingering in the recapitulations when the whole passage is reproduced in the same way.

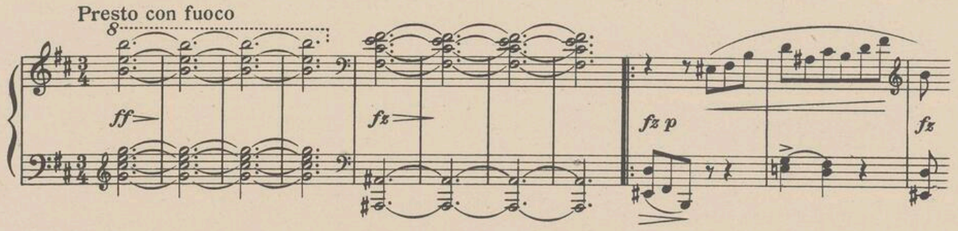
To be as faithful as possible to the original, we have also respected the pedal marks, as we think it is interesting for the student to know how sparingly the author has marked its use, and, as it is our duty to show which are our additions, they have been marked with the modern notation ⌊———⌋, differently from Chopin's pedal marks: Ped. ✻. In the case of the pedal, the renunciation of the principle of absolute fidelity which we have adopted, would have caused much more serious inconvenience than the use of two different notations, wich, moreover, are both familiar nowadays to all the executants.

We have abstained from marking the use of the pedal « Una corda », so strictly connected not only with individual feeling but also with the tone qualities of each instrument, that any notation would have been either too pedantic or too approximate.

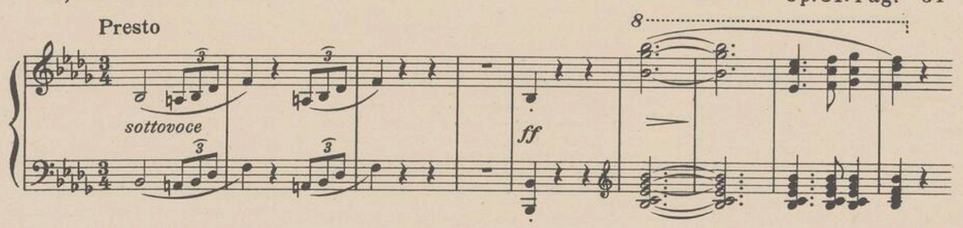
GUIDO AGOSTI

INDICE TEMATICO

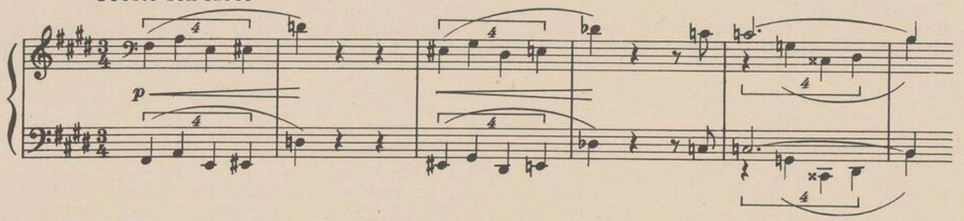
N. 1, in Si minore. Op. 20. Pag. 6



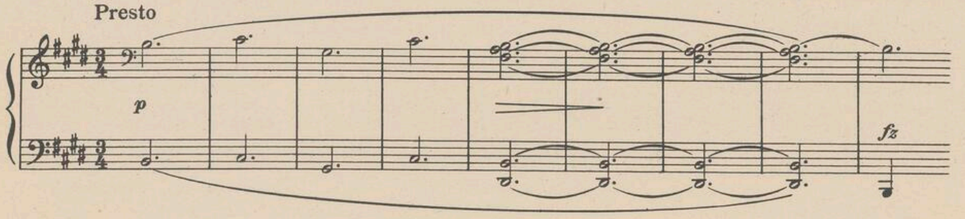
N. 2, in Si bemolle minore. Op. 31. Pag. 31



N. 3, in Do diesis minore. Op. 39. Pag. 59



N. 4, in Mi maggiore. Op. 54. Pag. 79



EDIZIONI CURCI MILANO

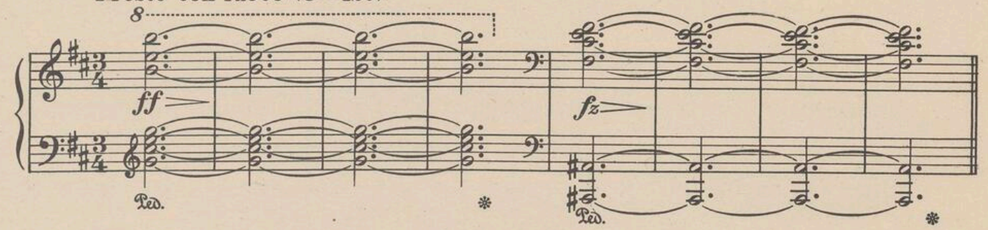
a Théodore Albrecht

SCHERZO N.° 1

Edizione a cura di
GUIDO AGOSTI

FRYDERYK CHOPIN
Op. 20

Presto con fuoco (♩.=120)



In questo Scherzo, composto intorno al 1831 e pubblicato nel 1835, il più semplice dei quattro quanto a struttura (così che la forma A-B-A risalta con assoluta evidenza), sembra che Chopin abbia voluto concentrare l'espressione di due caratteri fondamentali della sua indole: l'irruenza appassionata e la tenerezza più soave. Caratteri che gli hanno consentito di raggiungere, nell'espressione dei sentimenti di inestinguibile nostalgia per la Polonia e di ardente rivolta contro il suo destino di prigionia, vette così alte da farlo considerare il più grande « poeta » della sua patria. La data di composizione di questo Scherzo e l'affinità, sostenuta da molti (tra i quali Koczalski), fra la melodia del « Molto più lento » e una canzone di Natale polacca, inducono a ritenere che quei sentimenti affiorino anche in questo vivido poema.

Battuta 1 - Questi due accordi di settima, questi due gridi disperati, queste due « coordinate armoniche » il cui raggio d'azione sonoro investe quasi tutta l'estensione della tastiera, suscitano il ricordo della lacerazione prodigiosamente violenta prodotta dall'accordo di tredicesma minore che inizia l'ultimo tempo della nona Sinfonia di Beethoven. Essi devono ghermire l'attenzione dell'ascoltatore portandolo di colpo nel clima drammatico dell'opera, e non devono essere « battuti », bensì fortemente « pressati », in modo da ottenere una sonorità incisiva ma espansa e durevole. Ci richiamiamo qui a quanto è stato accennato nella prefazione riguardo alla differenza sostanziale fra i due segni di sforzato usati da Chopin: > e ⩥.

Con molta finezza Cortot consiglia di abbassare il pedale destro prima di suonare il primo accordo, per ragioni di sonorità. Si tenga il secondo accordo un poco più lungamente e si respiri prima di cominciare il tratto veloce.

Ce « Scherzo » — composé vers 1831 et publié en 1835 — est le plus simple des quatre au point de vue de sa structure (de sorte que la forme A - B - A ressort avec une évidence absolue). On dirait que Chopin ait voulu concentrer dans ce morceau l'impétuosité la plus passionnée et la plus douce tendresse: les deux éléments qui sont à la base de sa nature et lui ont permis d'atteindre — dans l'expression des sentiments d'inextinguible nostalgie pour la Pologne et d'ardente révolte contre sa destinée de captivité — des sommets tellement élevés qu'il fut considéré le plus grand « poète » de sa Patrie.

On est autorisé à retrouver ces deux sentiments au fond de ce vigoureux poème, par la date de sa composition et l'affinité (prétendue par Koczalski, parmi beaucoup d'autres) entre la mélodie du « Molto più lento » et une Chanson de Noël polonaise.

1ère mesure - Ces deux accords de septième, ces deux cris de désespoir, ces deux « coordonnées harmoniques » dont le rayon d'action sonore envahit le clavier dans presque toute son extension, rappelle le souvenir du déchirement prodigieusement violent produit par l'accord de treizième mineure, par lequel débute la dernière partie de la 9ème Symphonie de Beethoven. Ils doivent saisir l'attention de l'auditeur et le transporter soudain dans le climat dramatique de l'oeuvre. Ils ne doivent pas être « frappés », mais plutôt fortement « pressés », dans le but d'obtenir une sonorité incisive en même temps qu'ample et durable. Nous nous rapportons ici à ce qui a déjà été dit dans la préface, à l'égard de la différence essentielle entre les deux signes de « sforzato » employés par Chopin: > et ⩥.

Avec beaucoup de subtilité, Cortot conseille de baisser la pédale de droite, avant de jouer le premier accord; et cela pour des raisons de sonorité. On devra tenir le second accord un peu plus longuement et respirer avant de commencer le passage rapide.

This Scherzo was composed about 1831 and published in 1835, and it is the simplest of the four Scherzi as regards structure (so that the form A-B-A stands clearly forth). It would seem that Chopin wanted to express in it two fundamental features of his temperament: passionate daring and sweet tenderness. These features enabled him to reach, in the expression of his feelings of unquenchable homesickness for Poland and eager revolt against the fate that made her a slave, such lofty heights as to make of him the greatest « poet » of his country. The date when this Scherzo was written and the affinity that many people (among others Koczalski) find between the melody of the « Molto più lento » and a Polish Christmas carol, induce us to think that those feelings also inspired this vivid poem.

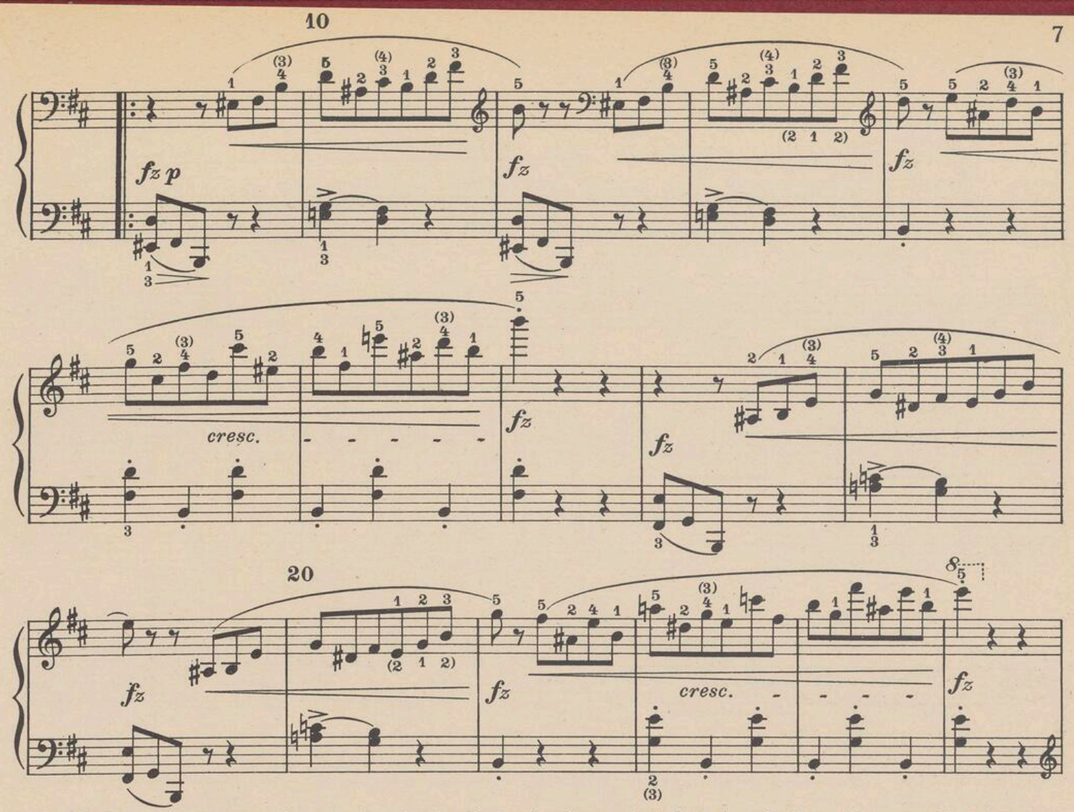
Bar 1 - These two chords of seventh, these two cries of despair, these two « harmonic coordinates » whose sonorous range extends almost to the whole key-board, awake the remembrance of the violent wrench produced by the minor thirteenth chord at the beginning of the last part of Beethoven's ninth Symphony. They rivet the attention of the liestener, suddenly taking him into the dramatic atmosphere of the work. They must not be « struck » but strongly « pressed », so as to obtain an incisive but expanded and durable sonority.

We refer here to what we said in the preface concerning the difference between the two *sforzato* marks used by Chopin: > and ⩥.

Cortot very skilfully advises that the right pedal be pressed down before playing the first chord, to secure the required sonority. The second chord should be held a little longer before beginning the quick passage.

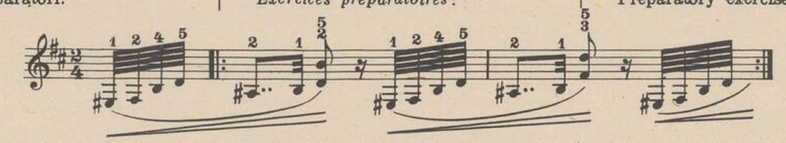
Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle EDIZIONI CURCI S. A. – Milano, Galleria del Corso 4.
Copyright 1948 by EDIZIONI CURCI S. A. - Milano
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, Norvegia e Danimarca.

E. 4577 C.

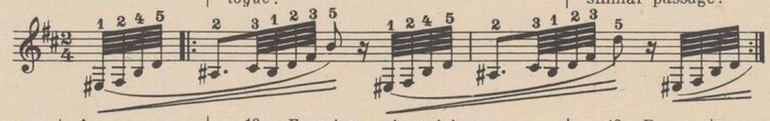


9 - Dalla tensione spasmodica ma immobile dei due accordi iniziali, si sprigioni come per improvviso contatto elettrico la serie dei fiammeggianti tratti ascendenti, che saranno coloriti da crescendi progressivi ma partenti ogni volta dal *p* (Chopin non l'ha sempre indicato). Questi tratti, come in generale tutti i disegni di crome della prima parte del pezzo, vanno eseguiti con un'articolazione più netta e solida che vistosa, e con una « presa » e una posizione della mano per così dire « *antidérapante* ». Si tenga presente che la loro impetuosità risulterà ben più da una nervosa incisività che dall'abuso di forza o di pedale. Evitare di dare un accento ad ogni primo tempo di battuta. La mano sinistra accenti con discrezione e pronunci nettamente gli staccati.

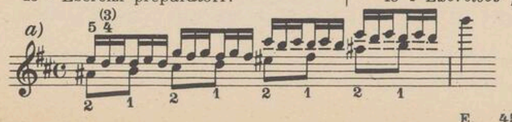
Esercizi preparatori:



Similmente per il passo analogo:



13 - Esercizi preparatori:

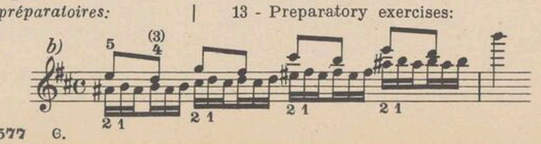


9 - On dirait ici, qu'un contact électrique subit déclanche, de la tension spasmodique mais immobile des deux accords du début, une série de flamboyants passages ascendants, coloriés par des « crescendo » progressifs mais toujours remontant d'un « p ». (Chopin ne l'a pas toujours indiqué). Ces passages, ainsi qu'en général tous les dessins de croches de la première partie du morceau, exigent une articulation plutôt nette et vigoureuse que voyante; et la main, par une position pour ainsi dire « antidérapante », devra les maîtriser solidement. On ne doit pas oublier qu'un toucher nerveux et incisif fera ressortir l'impétuosité de ces passages beaucoup plus puissamment que l'abus de force ou de pédale. Éviter de donner un accent à chaque premier temps des mesures. La main gauche devra accentuer discrètement et prononcer proprement les « staccati ».

Exercices préparatoires:

Pareillement pour le passage analogue:

13 - Exercices préparatoires:



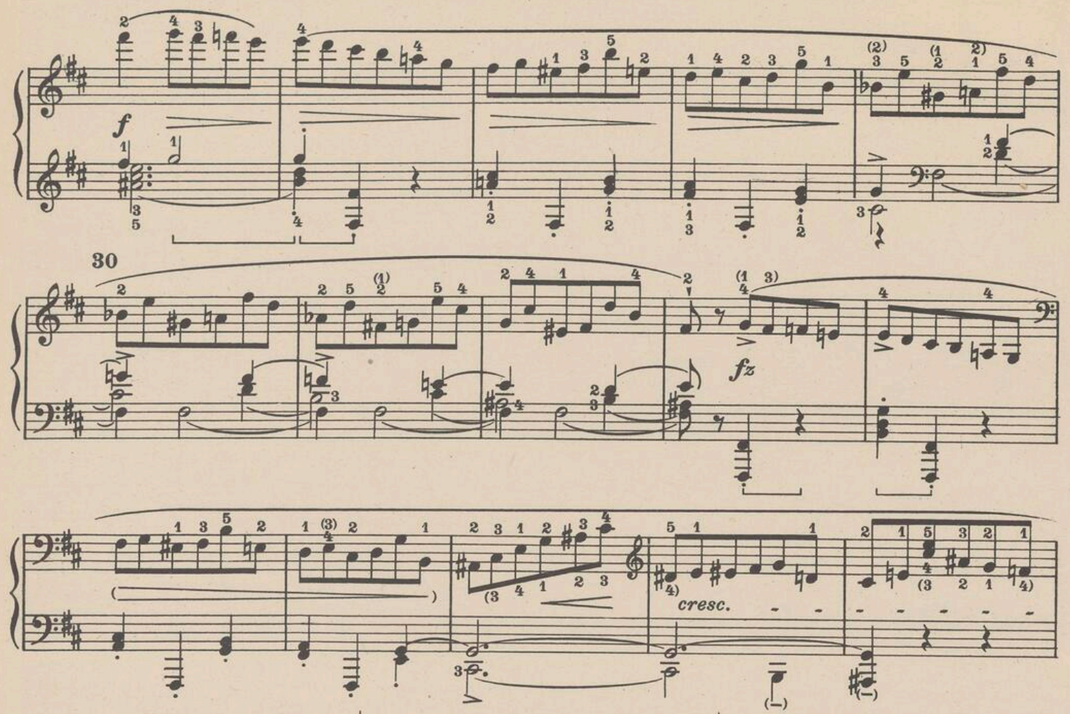
9 - From the spasmodic but motionless tension of the two initial chords, the series of brilliant ascending passages springs forth, as at a sudden electric contact. These passages should be given colour by progressive *crescendi*, starting each time from « *p* » (Chopin has not always marked these « p »), and, as in general with all the quaver patterns of the first part of the piece, they should be executed with a clear and solid rather than showy articulation, and holding the hand firmly and in a position that does not allow the fingers to « run away ». The executant must not forget that impetuosity will be secured much better by nervous incisiveness than by an abuse of strength or pedal. Avoid accentuating each first beat of the bars. The left hand should accentuate moderately and execute clearly the staccato.

Preparatory exercises:

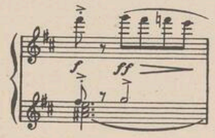
The same thing holds good for the similar passage:

13 - Preparatory exercises:

E. 4577 G.

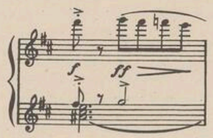


25 - Cortot ed altri consigliano questa versione (cfr. batt. 33):



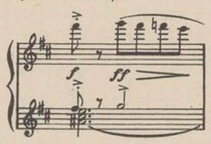
29 - Esercizi:

25 - *Cortot et d'autres conseillent cette version (voir 33ème mesure):*

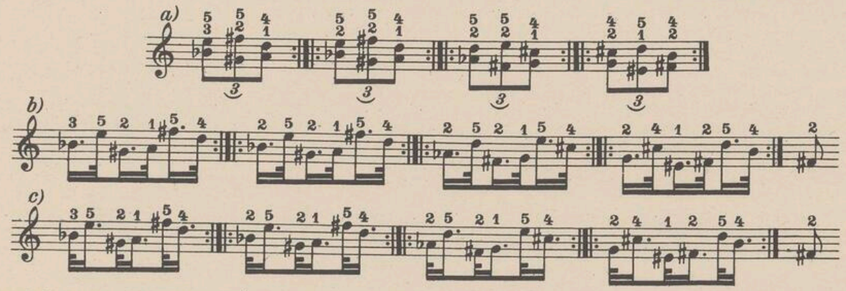


29 - *Exercices:*

25 - Cortot and others advise this version (see bar 33):



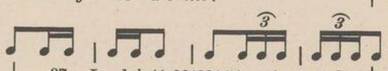
29 - Exercises:



Studiare poi il passo coi seguenti ritmi:

Étudier ensuite les passages avec les rythmes suivants:

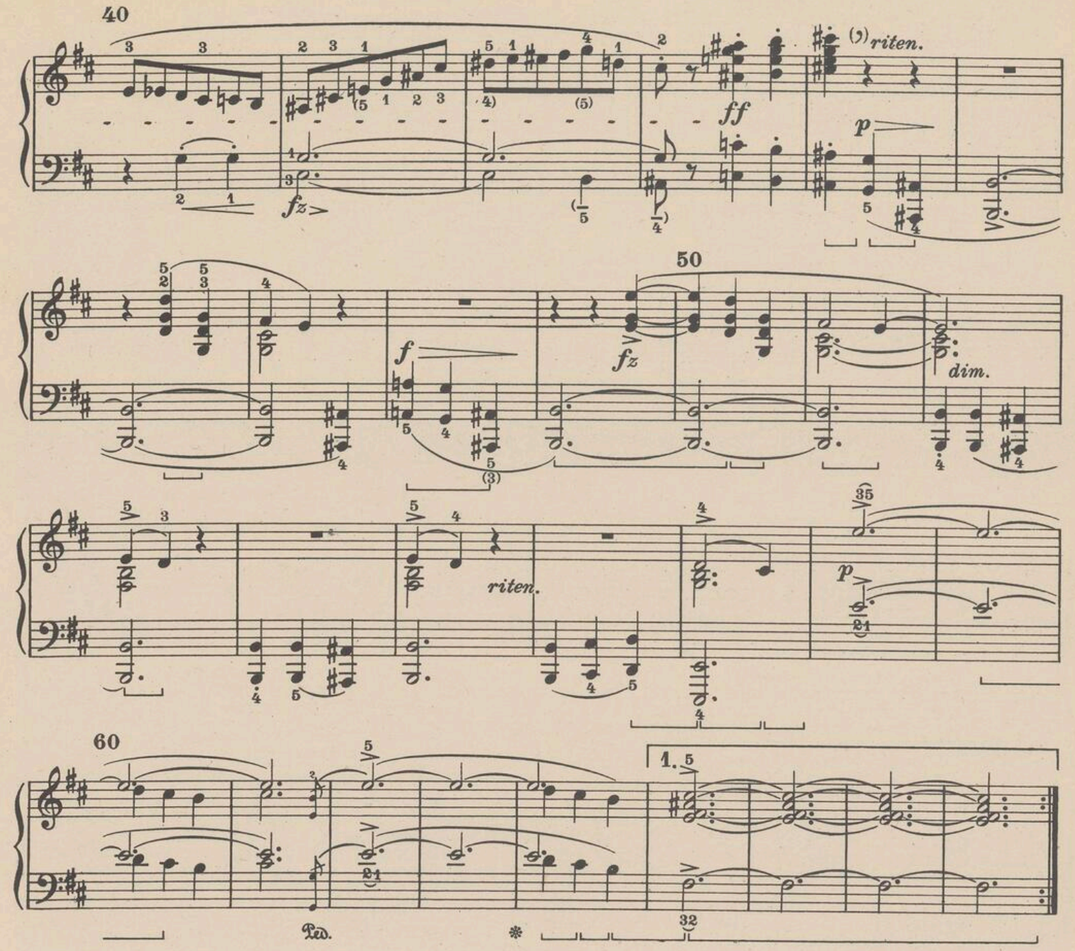
Later on study this passage with the following rhythms:



37 - La diteggiatura 231234-51 è di Chopin, ed è la sola originale nei quattro Scherzi. Nelle batt. 41-42, dove il passo richiede più robustezza, consigliamo quella indicata fra parentesi.

37 - *Le doigté 231234-51, est celui de Chopin, et c'est le seul originel dans les quatre Scherzos. Pour les mesures 41-42, où le passage exige plus de vigueur, nous conseillons celui indiqué entre parenthèses.*

37 - The fingering 231234 - 51 is Chopin's, and the only one indicated by the composer himself in the four Scherzi. In the bars 41-42, where the passage requires more strength, we advise using the fingering marked in the parenthesis.



44 - Dopo i tre accordi « fortissimo », da suonarsi con franca violenza, coi quali l'impetuoso passaggio precedente s'inalbera e s'arresta, il dialogo che qui s'inizia, intensamente drammatico, deve eseguirsi più largamente e con una certa libertà: tale almeno ci sembra il senso del « ritenuto » prescritto da Chopin. Dedicare uno studio accurato al legato in entrambe le mani.

52 - Molte edizioni recano qui una legatura che unisce il « si » del primo tempo al « si » della battuta precedente: tale legatura, ingiustificata dal punto di vista della necessaria continuità della pulsazione ritmica, non esiste nel testo originale, nè qui nè nelle battute seguenti. Ci si guardi però dall'accorciare il valore del « si » precedente. Si risuoni dunque il « si » ma senza alzare la mano. Il diminuendo qui segnato non raggiunge il « *p* » che alla batt. 58.

44 - *Après les trois accords « fortissimo » — que l'on jouera avec franche violence — par lesquels l'impétueux passage précédent se cabre et s'arrête, le dialogue très dramatique qui débute ici doit être exécuté plus largement et avec une certaine liberté: tel le sens, à notre avis du moins, du « ritenuto » prescrit par Chopin.*

Il faut dédier un travail soigneux au « legato » des deux mains.

52 - *Plusieurs éditions portent, ici, une liaison qui unit le « si » du premier temps au « si » de la mesure précédente: cette liaison, injustifiable au point de vue de l'indispensable continuité de la pulsation rythmique, n'existe pas dans le texte originel, ni ici, ni dans les mesures suivantes. On doit prendre garde de ne pas raccourcir la valeur du « si » précédent. Jouer donc de nouveau le « si », mais sans lever la main.*

Le « diminuendo » indiqué ici, n'atteint le « p » qu' à la mesure 58.

44 - After the three chords « fortissimo », that should be played with aggressive strength, and with wich the preceding impetuous passage suddenly comes to a stop, the very dramatic dialogue that begins here should be executed more broadly and freely: at least, we take this to be the meaning of the « ritenuto » that Chopin prescribes. The *legato* in both hands should be carefully studied.

52 - Many editions have here a bind that ties the B of the first beat to the B of the preceding bar: this bind, unjustified from the point of view of the continuity needed for the rhythm, does not exist in the original text, either here or in the following bars. But one should take care not to shorten the value of the preceding B. B therefore should be played again, but without raising the hand.

The « diminuendo » marked here reaches the « p » only at the 58th bar.

Agitato

70

sottovoce

cresc.

80

cresc.

dim.

p

poco

69 - L'indicazione « Agitato » significa, com'è dimostrato dall'altra « sempre più animato » della batt. 103, che s'inizia qui quell'agitazione del sentimento e del movimento che diverrà graduale a partire dalla batt. 85 e porterà progressivamente alla ripresa del tema e del tempo iniziale.

79 - Guardarsi dal pericolo di questa falsa accentazione:

69 - *L'indication « Agitato » signifie — ainsi que nous le démontre le « sempre più animato » à la mesure* 103 *— qu'à partir d'ici commence à se manifester cette inquiétude du sentiment et du mouvement qui deviendra graduelle à partir de la mesure* 85, *et conduira progressivement à la reprise du thème et du mouvement initial.*

79 - *Prendre garde au danger de cette fausse accentuation :*

69 - As the mark « sempre più animato » in bar 103 shows, the mark « Agitato » means that the excitement in the feeling and movement that grows from bar 85 and gradually leads to the resumption of the initial theme and time, must start here.

79 - Be aware of the danger of the false accentuation :

90

a poco

cresc.

100

ff

94 - Esercizi preparatori per la mano sinistra:

Abituarsi a lasciar cadere la mano con sicurezza per ottenere un attacco franco e deciso dell'accordo. Le dita siano preparate, ed il mignolo teso verso il tasto che dovrà suonare immediatamente dopo. E assolutamente essenziale uno studio tenace di questo passo, per evitare il pericolo, grave soprattutto per le mani di piccola estensione, di ritardare la seconda croma, il che la farebbe coincidere con la prima croma della mano destra, con conseguente riduzione a cinque delle crome di ciascuna battuta.

101 - Esercizi preparatori per la mano destra:

Mettere in valore lo spostamento dell'accento, nella mano destra, dal terzo tempo, ov'era nelle sette battute precedenti, al secondo, dove esercita una funzione agogica più decisa e stimolante.

94 - *Exercices préparatoires pour la main gauche :*

S'habituer à laisser tomber la main franchement, dans le but d'obtenir une attaque assurée et décidée de l'accord. Les doigts doivent être préparés; le petit doigt sera déjà tendu vers la touche qu'il devra frapper immédiatement après. Il est absolument essentiel d'étuder ce passage avec ténacité, pour éviter le danger — d'autant plus grave pour des petites mains — d'arriver trop tard sur la seconde croche, ce qui la ferait tomber sur la première croche de la main droite, en redoisant ainsi à cinq le nombre des croches de chaques mesure.

101 - *Exercices préparatoires pour la main droite :*

Mettre en valeur, à la main droite, le déplacement de l'accent, qui du troisième temps où il tombait dans les sept mesures précédentes, se porte sur le second temps, où il exerce une fonction agogique plus décidée et stimulante.

94 - Preparatory exercises for the left hand:

Get accustomed to let the hand fall with assurance so as to obtain a free and resolute attack of the chord. The fingers should be prepared and the little finger stretched towards the key that it will play immediately afterwards. A steady study of this passage is absolutely necessary to avoid the danger (especially for small hands) of delaying the second quaver, as this would make it coincide with the first quaver of the right hand, thus reducing to five the quavers of each bar.

101 - Preparatory exercises for the right hand:

To lay stress on the displacement of the accent of the right hand, from the third movement, where it was in the preceding seven bars, to the second, where it carries on a more decided and stimulating agogic function.

sempre più animato

110

120

110 - Esercizi preparatori per la mano sinistra:

110 - *Exercices préparatoires pour la main gauche:*

110 - Preparatory exercises for the left hand:

Per la mano destra:

Pour la main droite:

For the right hand:

130

140

127 - Cortot consiglia di sopprimere questa ripetizione integrale, secondo lui superflua, della prima parte: soppressione adottata da molti esecutori. Si salterebbe così alla batt. 241, ottenendo una più giusta proporzione fra le dimensioni della prima e della terza parte dello Scherzo. Benchè non si scorgano ragioni formali o estetiche tanto forti da far considerare come eccessivamente arbitraria tale soppressione, sarà opportuno che l'esecutore, prima di decidere in un senso o nell'altro, non sottovaluti il fatto che Chopin si è preso cura di riscrivere per intero questa riesposizione.

127 - *Cortot conseille de supprimer cette répétition intégrale — et à son avis superflue — de la première partie. Beaucoup d'exécutants ont adopté cette suppression. On sauterait donc à la mesure 241, ce qui ferait résulter beaucoup mieux proportionnées les dimensions de la première et de la troisième partie du Scherzo.*

Quoique on ne puisse apercevoi, des raisons formelles ou esthetiques assez fortes pour juger comme excessivement arbitraire la suppression en question, l'exécutant — avant de décider — devra bien réfléchir au fait que Chopin a eu soin d'écrire de nouveau entièrement toute cette première partie.

127 - Cortot advises suppressing the whole repetition of the first part, that in his opinion is superfluous. Many executants have adopted this suppression. One would then jump to the 241st bar, obtaining a truer proportion between the length of the first and third part of the Scherzo. Though no formal or aesthetic reasons exist strong enough to make this suppression appear excessively arbitrary, it is advisable that the executant, before deciding in one sense or the other, should not undervalue the fact that Chopin took care to rewrite this repetition in full.

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

sempre più anim.

ff

220

fz

fff

230

fz>p

(fz)

240

250

(fz)

cresc.

fz

fz

(fz)

(fz)

cresc.

fz

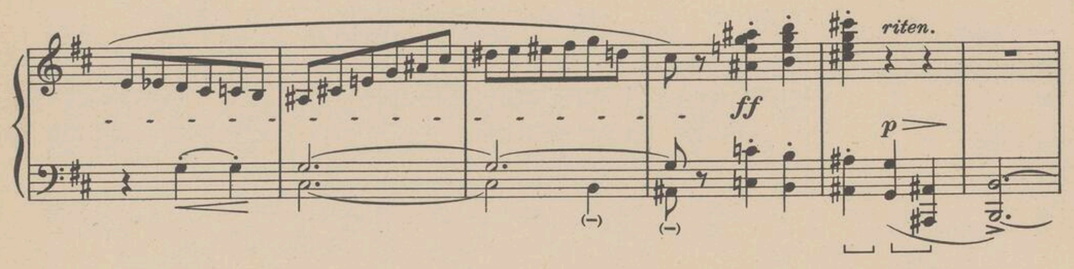
260

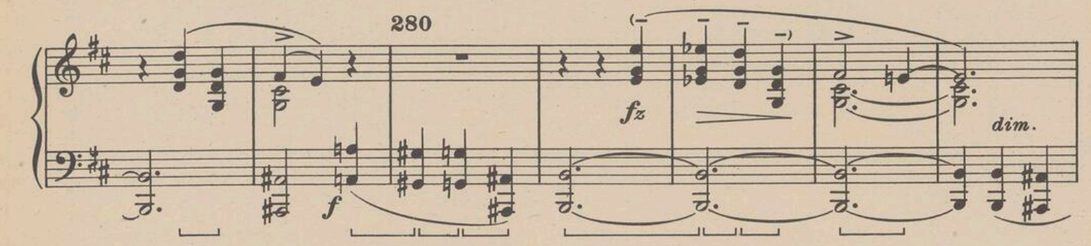
f

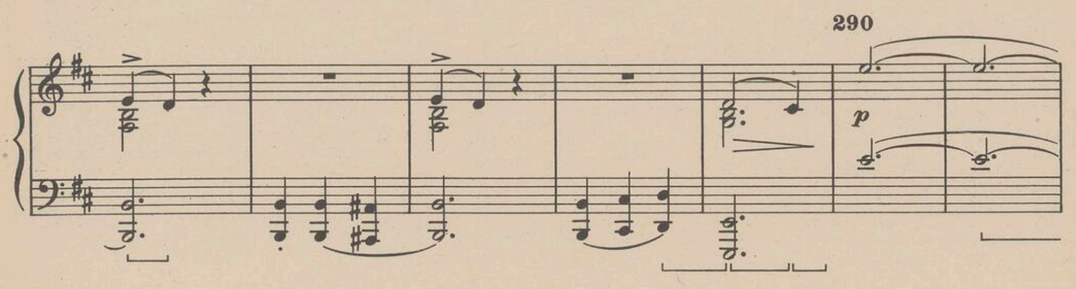
fz

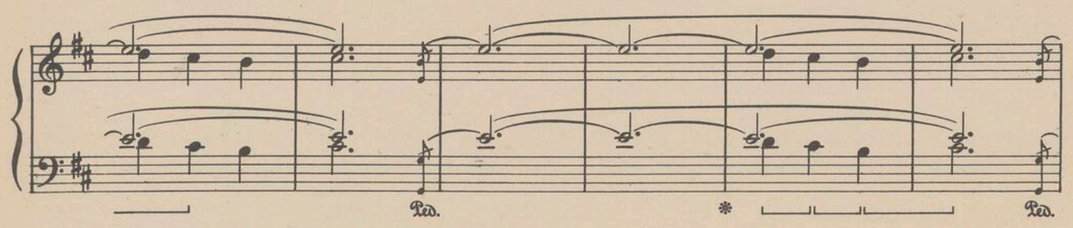
270

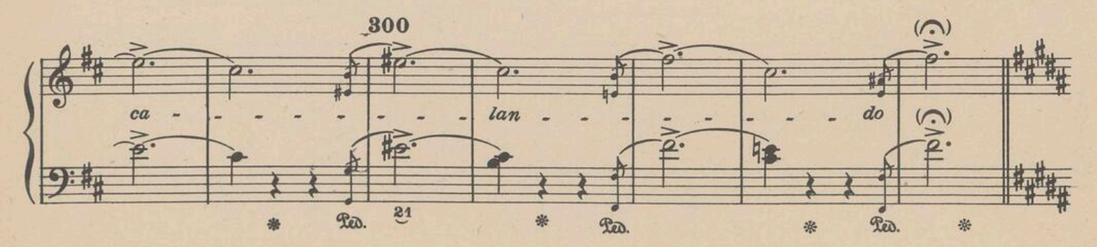
cresc.



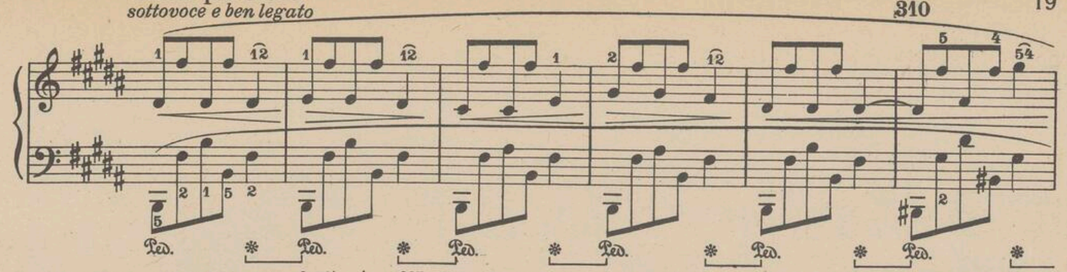








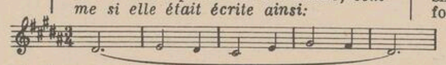
Molto più lento
sottovoce e ben legato



305 - Nelle sette battute precedenti, l'impeto travolgente, già prima placatosi, s'è estinto. Il « mi » della batt. 290, invece di scendere come le altre volte al « do diesis » (i tre intervalli discendenti « mi-do diesis », « mi-do diesis », « fa diesis-do diesis » hanno il valore di carezze dolcemente suasive e pacificanti), sale cromaticamente al « fa diesis » con una stupenda « schiarita » armonica. Il « fa diesis » rimasto solo (su di esso sarà bene indugiare alquanto), sembra accendere quel lieve raggio che dall'alto illuminerà di luce soave la melodia del Trio.

Esso costituisce il sottile ma prezioso anello di congiunzione fra la prima parte dello Scherzo ed il Trio, dove ha funzione di pedale armonico sulla dominante.

Sotto questo « fa diesis » si forma magicamente un'atmosfera immateriale la cui fluida sonorità è ottenuta con uno dei timbri tipici del pianoforte: la fusione e la velatura prodotte nel registro « piano » dall'uso contemporaneo dei due pedali. (A questo timbro sembra che la tonalità di « si maggiore » convenga particolarmente: basti pensare per esempio al Notturno Op. 62 n. 1 e al Largo della Sonata in si minore, dello stesso Chopin). In questa atmosfera la melodia deve crearsi come se ne fiorisse per un miracolo spontaneo. Così da un ricordo nostalgico si genera un'idea poetica. È una melodia tenera e trasognata, quasi di « berceuse », che va pronunciata senza sentimentalità ma con nobile calma, e non tolta dall'atmosfera nella quale è immersa, ma rilevata per trasparenza. Ispirarsi alla voce vellutata di un contralto. Si tenga il polso elastico e la mano distesa ma tranquilla, e non si abbassi alcun tasto senza avervi prima dolcemente posato il dito. Si pensi la melodia come se fosse così scritta:



Nella disposizione pianistica, nel modo di ottenere il dialogo vaghissimo della melodia, utilizzando ora il profilo inferiore ora quello superiore delle quartine senza interromperne o disturbarne la placida ondulazione, Chopin, poco più che ventenne, dimostra una prodigiosa maestria.

Non si può immaginare maggiore contrasto di sentimenti fra la prima parte dello Scherzo ed il Trio: eppure l'unità psicologica ed estetica del pezzo non ne è minimamente compromessa. La ragione dell'unità tonale (si minore-si maggiore) è la più visibile ma non certo la più importante. Vi sono fra le due parti rapporti più sottili e nascosti: ad esempio il perdurare del movimento delle crome (si veda come esse s'incastrino, a partire dalla batt. 385, fra i due accordi iniziali « ff ») e l'affinità dei disegni delle crome, nella mano destra, fra il Trio e le batt. 110-116.

305 - *Dans les sept mesures précédentes l'élan emporté qui s'était déjà calmé, s'éteint. Le « mi » de la mesure* 290, *au lieu de descendre, ainsi qu'auparavant, à « ut dièse »* (*les trois intervalles descendants « mi-ut dièse » « mi-ut dièse » « fa dièse-ut dièse », ont la valeur de caresses doucement suasives et apaisantes*), *monte chromatiquement au « fa dièse » avec une merveilleuse « éclaircie » harmonique. Le « fa dièse » resté seul (il faudra s'attarder un peu sur cette note) semble allumer la rayon léger qui, due haut, répandra une clarté suave sur la mélodie du Trio. Il constitue le trait-d'union mince mais précieux, entre la première partie du Scherzo et le Trio, où son rôle est celui de pédale harmonique sur la dominante. Au-dessous de ce « fa dièse », une sonorité fluide, due à l'un des timbres typiques du piano, crée magiquement une atmosphère immatérielle: on l'obtient par l'usage simultané des deux pédales dans le régistre « piano », qui permet d'obtenir une sonorité voilée bien fusionnée. (À ce timbre particulier, la tonalité de « si majeur » semble la mieux appropriée; il suffit de penser, par exemple, au Nocturne Op.* 62, *N.* 1, *et au* Largo *de la Sonate en « si mineur » de Chopin même*).

Dans cette athmosphère la mélodie doit éclore comme une fleur qui s'épanouit par un miracle spontané: ainsi qu'une image poétique surgit tout à coup d'un souvenir nostalgique. C'est une mélodie tendre et rêveuse, presque une « berceuse », qui refuse la sensiblerie, mais demande une sonorité relevée par transparence, sans sortir de l'athmosphère où elle baigne. On doit s'inspirer à la voix veloutée d'un contralto.

Poignet souple, main étendue mais tranquille. Les doigts seront déjà posés sur les touches, avant de les baisser. On doit penser à la mélodie, comme si elle était écrite ainsi:

La disposition pianistique, le procédé employé pour obtenir le délicieux dialogue de la mélodie, en utilisant tour à tour le profil supérieur et celui inférieur des quartolets sans en interrompre ou en troubler l'ondulation placide, témoignent de la prodigieuse maîtrise de Chopin, dont l'âge, à ce moment, dépassait à peine les vingt ans.

Il serait difficile d'imaginer un plus grand contraste de sentiments entre la première partie du Scherzo et le Trio: et pourtant l'unité psychologique et esthétique du morceau n'en est nullement entamée. La raison de l'unité tonale (si mineur - si majeur) est la plus apparente mais n'est pas la plus importante. Il existe, entre les deu parties, des rapports beaucoup plus subtiles et cachés, tels, par exemple, la persistance du mouvement des croches (à remarquer la manière dont elles sont enchassées, à partir de la mesure 385, *entre les deux accords « ff » du début) et l'affinité des dessins des croches à la main droite, entre le Trio et les mesures* 110-116.

305 - In the preceding seven bars, the overwhelming impetus that had already calmed down, has died. The E in bar 290, instead of descending to the C sharp as does the other times (the three descending intervals E-C sharp, E-C sharp, F sharp-C sharp are as sweet and pacifying caresses) ascends chromatically to F sharp with stupendous effect. F sharp, left alone (it is advisable to tarry a little on it) seems to give life to that tiny ray that will illuminate from above with a sweet light the melody of the Trio. It is the slight but precious link between the first part of the Scherzo and the Trio, where it acts as an harmonic pedal on the dominant.

Below this F sharp, an immaterial atmosphere takes magically shape, whose sonorous fluidity is obtained with one of the typical colours of the piano: the fusion and dimming produced in the « p » by the contemporary use of both pedals. (It seems that the tonality of B major is particularly suited to this tone: we need only remember, for instance, the Nocturne op. 62 N. 1, and the Largo of the Sonata in B minor by Chopin). In this atmosphere the melody must create itself, as if it flourished from it by a spontaneous miracle, as a poetic idea springs from a nostalgic remembrance. It is a tender and dreaming melody, almost a « berceuse », that must be played without sentimentality but with noble serenity, without removing it from the atmosphere in which it is bathed, but bringing it into transparent relief. One should draw inspiration from the velvety contralto voice. The wrist should be loose and the hand stretched but still, and no key should be lowered before having first calmly touched it with the finger. The melody should be interpreted as if written as follows:

Chopin, scarcely more than twenty years old, displays masterly skill in the pianistic arrangement by wllich he obtains the very lovely dialogue in the melody, by making use sometimes of the lower line of the quadruplets, sometimes of their upper line, without interrupting or disturbing their placid undulation.

One could hardly imagine a greater contrast than that between the first part of the Scherzo and the Trio: nevertheless, the psychological and aesthetic unity of the piece is not compromised in the least. The tonal unity (B minor - B major) is the most visible, but certainly not the most important reason for this. More subtle and hidden relations exist between the two parts, as, for example, the sameness of the quaver movement (remark how they fit in, starting from bar 385, between the two chords *ff* of the beginning) and the affinity of the quaver pattern in the right hand, between the Trio and bars 110-116.

320

riten.

(a tempo) poco a poco cresc.

con anima

330

dim.

320 - Il « si » dell'ultimo tempo nell'edizione « Oxford » non è legato al seguente: crediamo si tratti di un'omissione.

321 - Mentre le quartine continuano nella mano sinistra, la melodia si fa poco a poco più fervida ed agitata. Il tocco divenga più caloroso, ma non si « gridi » neppure nel « forte ». Si eseguano i gruppetti senza fretta e cantabilmente.

326 - Crediamo che il « do » dell'ultimo tempo nell'edizione « Oxford » (mano sinistra), che darebbe un cattivo raddoppio del « do » della mano destra, vada corretto in « mi ».

320 - *Le « si » du dernier temps dans l'édition « Oxford », n'est pas lié au suivant; nous croyons qu'il s'agit d'une omission.*

321 - *Pendant que les quartolets continuent à la main gauche, la mélodie devient peu à peu plus fervente et agitée. Le toucher doit être plus chaleureux, mais ne doit pas devenir « criard », pas même dans le « forte ». Executer les « gruppetti » sans hâte et d'une manière chantante.*

326 - *Nous croyons qu'il vaut mieux remplacer avec un « mi » le « ut » du dernier temps dans l'édition « Oxford » (main gauche) qui, autrement, donnerait un mauvais redouplement de l'« ut » de la main droite.*

320 - In the « Oxford » edition the B of the last beat is not tied to the following one: we think this is an omission.

321 - While the quadruplets go on in the left hand, the melody gradually becomes more ardent and agitated. The touch must become warmer, but one must not « shout », not even in the *forte*. The turns should be executed without hurry and in a singing tone.

326 - We think that the C on the last beat that exists in the « Oxford » edition (left hand), would be a bad redoubling of the C in the right hand and should be substituted with E.

riten.

a tempo

340

sempre p

(simile)

350

riten.

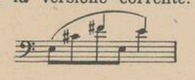
a tempo

poco a poco cresc.

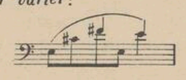
con anima

360

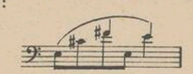
358 - Così l'edizione « Oxford ». Proponiamo di adottare, per ragioni di varietà, la versione corrente:



358 - *Telle l'edition « Oxford ». Nous proposons d'adopter la version suivante, pour varier:*



358 - It is thus printed in the « Oxford » edition. We propose to adopt the following version for the sake of variety:



riten.

(a tempo) 370

dim.

pp

Ped. * Ped.

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

380

sempre dim. e rallent.

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

riten.

ff pp ff pp smorz.

Ped. * Ped. * Ped.

390

Tempo I.

(fzp) molto con fuoco (fzp) fz

385 - In questo passaggio alla ripresa, di bellezza e originalità sorprendenti, il disegno di crome dovrà disperdersi, come tramortito dalla violenza dei due accordi dell'introduzione.

385 - *Dans ce passage à la reprise, de beauté et originalité surprenantes, le dessin des croches devra se disperser comme abasourdi par la violence des deux accords de l'introduction.*

385 - In this very beautiful and original passage to the recapitulation, the quaver pattern should vanish, as if stunned by the violence of the two chords of the introduction.

cresc. fz (fz)

400

fz cresc. fz

f

410

fz

cresc.

fz

420

ff riten.

fz p

430

f *f* *dim.*

440

riten. *p* Ped. *

Agitato

450

sottovoce *cresc.*

cresc. *cresc.*

460

dim.

poco *a poco*

Ped. (* Ped.) * Ped. * Ped. *

470

8

cresc.

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

480

sempre più animato

ff

490

fz *fff*

500

fz p

510

(fz p) fz cresc.

fz (fz p) (fz p)

520

(fz) cresc. fz

f

530

f

cresc

fz

540

(fz>) ff riten. p

f f dim.

550

rit. p rall.

Ped. *

560

a tempo ed accel.

fz cresc.

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

540 - Per conferire maggiore interesse all'ultima ripetizione di questo episodio, consigliamo di eseguirne il primo inciso « quasi forte ».

547-548 e 551-552 - Qui l'edizione « Oxford » porta le legature fra i « si » della mano sinistra: crediamo che per analogia vadano tolte.

561 - La breve respirazione non dovrà accorciare il valore dell'accordo.

562 - L'intenzione è qui ben diversa che nelle batt. 298 e seguenti.
Si attacchi risolutamente a tempo come per una subitanea ed energica decisione.

540 - *Dans le but de conférer un plus grand intérêt à la dernière répétition de cette épisode, nous conseillons d'en exécuter le premier fragment « quasi forte ».*

547-548 *et* 551-552 - *L'édition « Oxford » porte ici les liaisons entre les « si » de la main gauche: nous croyons que par analogie elles doivent être supprimées.*

561 - *La courte respiration ne devra pas raccourcir la durée de l'accord.*

562 - *L'intention, ici, est bien différente de celle des mesures 298 et suivantes. On doit attaquer résolument en mesure, comme poussé par une décision soudaine et énergique.*

540 - We advise to play this pattern almost *forte* the first time. That will make the last repetition of this episode more interesting.

547-548 and 551-552 - The « Oxford » edition has here the bind between the Bs of the left hand: we think that for the sake of analogy they should be removed.

561 - The short breath should not shorten the value of the chord.

562 - The intention here is very different from that in bar 298 and the following ones. The executant must start in time as though reaching a sudden and energetic resolution.

570

Risoluto e sempre piu animato

fz *f* *sempre cresc.*

580

ff

569 - Si accenti fortemente il « si »: di qui e non dalla battuta seguente si iniziano i periodi ritmici di quattro battute. Mentre la mano destra conserva l'accento sul primo tempo, a partire dalla quinta battuta l'accento principale si sposta sul secondo tempo della mano sinistra.

Esercizi preparatori:

569 - *Accentuer fortement le « si »: les périodes rythmiques de quatre mesures commencent ici et non pas à la mesure suivante. Tandis que la main droite maintient l'accent sur le premier temps, à partir de la cinquième mesure l'accent principal se déplace sur le second temps de la man gauche.*

Exercices préparatoires:

569 - Accentuate the B strongly: the rhythmic periods of four bars begin here and not in the following bar. While the right hand preserves the accent on the first beat, the left hand, starting from the fifth bar, removes the principal accent on the second beat.

Preparatory exercises:

etc. etc. etc.

590

600

fff *con brio*

594 - La forza della sonorità e la forza del ritmo si uniscano per dare la massima efficacia alla diabolica ostinazione di questi accordi, il cui sapore armonico raveliano è stato notato da Koechlin e da Casella.

601 - Esercizi preparatori:

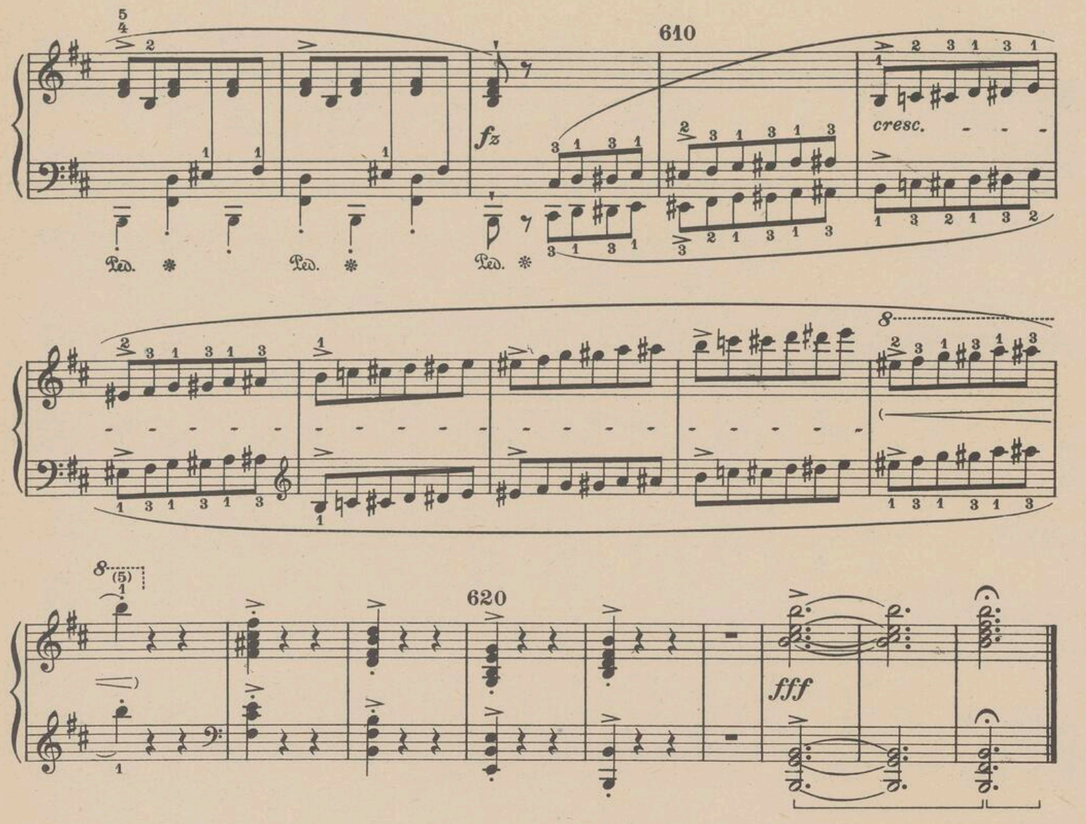
594 - *La force de la sonorité et la force du rythme se joignent pour donner la plus grande efficacité à l'obstination diabolique de ces accords, dont le goût harmonique ravelien a été déjà remarqué par Koechlin et par Casella.*

601 - *Exercices préparatoires:*

594 - The strength of the sonority and the strength of the rhythm should join here to give full efficacy to the diabolical obstination of these chords, whose Ravelian harmonic colour has been remarked by Koechlin and Casella.

601 - Preparatory exercises:

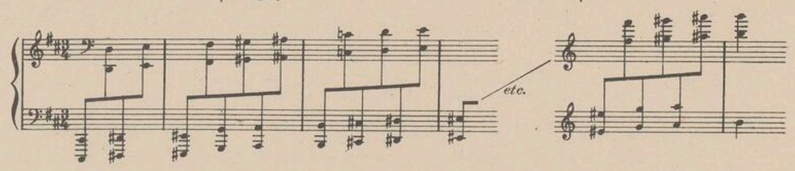
etc. etc. etc.



609 - Molti eseguono la scala cromatica così:

609 - *Beaucoup de pianistes exécutent la gamme chromatique comme cela:*

609 - Many execute the chromatic scale thus:



A parte il fatto che Chopin, come ha fatto notare acutamente Casella, non amava la tecnica dei passaggi a mani alternate, è certo che questa scala risulterebbe sì più forte, ma anche meno tagliente ed incisiva perchè più « grossa ».
Chi possiede un'articolazione tanto vigorosa da ottenere una sonorità sufficiente farà bene ad attenersi alla versione originale.

En dehors du fait, subtilement relevé par Casella, que Chopin n'aimait pas la technique des passages à mains alternées, s'il est indiscutable que cette gamme gagnerait en force, elle deviendrait « épaisse » et perdrait ainsi de son tranchant et de son mordant.
Ceux qui possèdent une articulation assez vigoureuse pour obtenir une sonorité suffisante, seront avisés en suivant la version originelle.

Apart from the fact that Chopin, as Casella cleverly remarked, did not like the technique of passages with alternate hands, it is sure that this scale would certainly be stronger, but also less sharp and incisive, as it would be « thicker ». Whoever is able to articulate his fingers strongly enough as to obtain sufficient sonority, had better follow the original version.

618 - Senza pedale. Quattro colpi di spada.

618 - *Sans pédale. Quatre coups d'épée.*

618 - Without pedal. Four sword strokes.

623 - Si riallaccino idealmente questi due accordi ai due dell'introduzione.

623 - *On doit raccorder idéalement ces deux accords à ceux de l'introduction.*

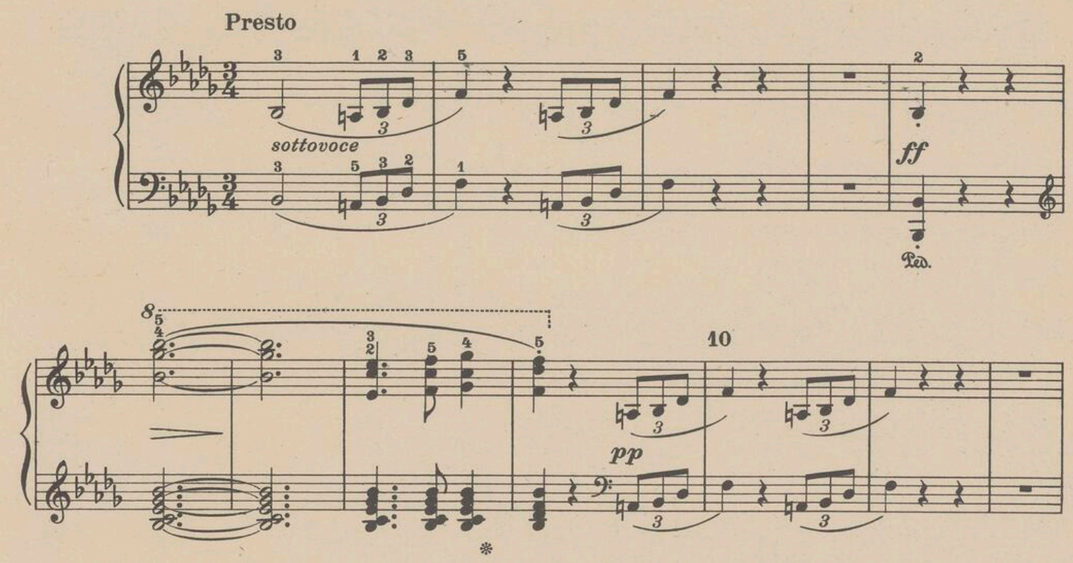
623 - These two chords should be ideally connected to those of the introduction.

alla Contessina Adele von Fürstenstein

SCHERZO N.° 2

Op. 31

Presto



Controversa è la data di composizione del secondo Scherzo, pubblicato nel 1837, come divergenti sono le opinioni non solo sui moventi dell'ispirazione (secondo alcuni il dolore di Chopin per l'invasione della sua patria da parte dei russi, secondo altri la rottura con Maria Wodzinska), ma anche sul carattere generale del pezzo, d'un lirismo ora drammatico ora sentimentale.
Consigliamo un'esecuzione estrosa ma appassionata e vigorosa, ugualmente lontana dai pericoli d'una frivola superficialità o d'un affannato disordine ritmico.

Aussi bien sur la date de composition de ce Scherzo, publié en 1837, que sur l'origine de son inspiration et sur son caractère général, tour à tour dramatique ou sentimental, les opinion diffèrent. Quelques uns y voient le chagrin de Chopin causé par l'invasion russe de sa patrie; d'autres, sa douleur pour avoir rompu avec Maria Wodzinska.
Nous conseillons une exécution assez fantasque, mais passionnée et vigoureuse, aussi lointaine des dangers d'une superficialité frivole que d'un haletant désordre rythmique.

Opinions differ as to the date of the composition of this second Scherzo, pubblished in 1837, as do the opinions not only on the feelings that inspired it (in the opinion of some, Chopin's sorrow for the Russian invasion of his country, in the opinion of others, the break with Maria Wodzinska), but also on the general character of the piece, a lyricism sometimes dramatic, sometimes sentimental. We advise a whimsical execution, but passionate and vigorous, that should avoid the danger both of a frivolous superficiality and of a breathless rhythmical desorder.

Battuta 1 - Secondo quanto riferisce de Lenz, lo stesso Chopin intendeva fosse dato alla prima idea il senso d'una interrogazione cui segue una risposta. La domanda, sussurrata come se sfuggisse dalle labbra, è ansiosa ed esitante al tempo stesso: la prima terzina sia rapida ma nervosa e precisa, la seconda meno ratta e più legata (le dita siano consistenti e preparate sui tasti). Date le numerose ripetizioni della domanda nel corso del pezzo, ci si sforzi di variarne l'inflessione per non cadere nel danno di una formula stereotipata.

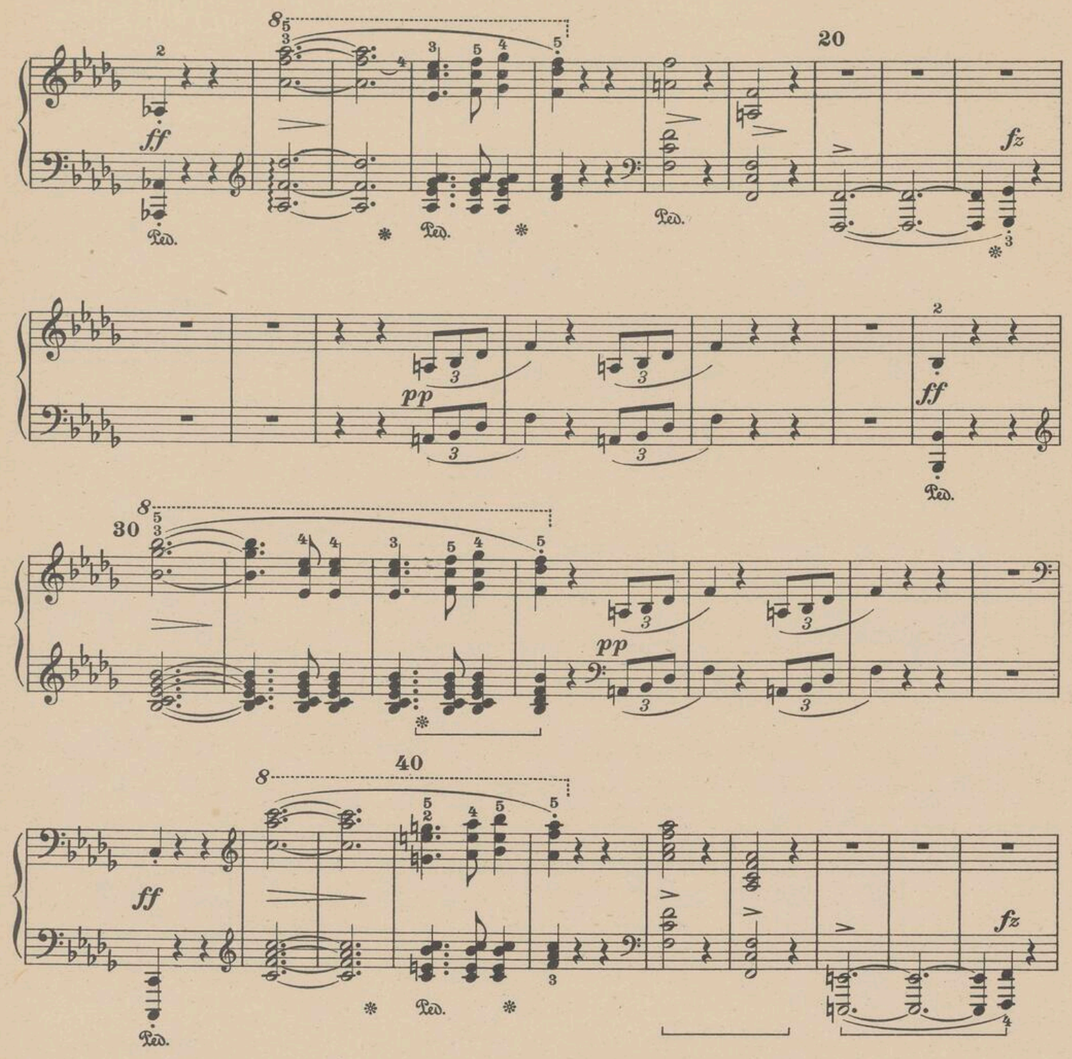
Mesure 1 - D'après De Lenz, Chopin même voulait que l'on donne à la première idée les sens d'une interrogation à laquelle suit la réponse. Cette demande, murmurée comme si elle s'échappait des lèvres, est en même temps inquiète et timide: le premier triolet doit être rapide, mais nerveux et précis; le second plus calme et mieux lié (les doigts solides et préparés sur les touches). Etant donné les nombreuses répétitions de l'interrogation dans le courant du morceau, on doit s'efforcer d'en varier les inflexions, pour éviter de tomber dans une formule stéréotypée.

Bar 1 - According to De Lenz, Chopin himself meant the first idea to be given the sense of a question followed by an answer. The question, whispered as if it slipped from the lips, is anxious and hesitating at the same time: the first triplet should be rapid, but nervous and precise, the second more quiet and more « legato » (the fingers should be firm and held in position on the keys). As this pattern is repeated many times during the piece, the executant should endeavour to vary its inflections, thus avoiding the danger of a stereotyped formula.

5 - Attaccare vigorosamente i « si bem. »: le mani rimbalzino dai tasti come da un trampolino. Gli accordi seguenti ritmicamente decisi, ma legati e d'una sonorità non secca ma piena.

5 - Attaquer vigoureusement les « si b »: les mains doivent rebondir des touches comme d'un tremplin. Les accords qui suivent, nettement rythmés mais liés; et leur sonorité ronde, sans sécheresse.

5 - Attack vigorously the Bs flat: the hands should rebound on the keys as from a springing-board. The following chords must be rhythmically decisive but « legato », and their sonority not hard but full.

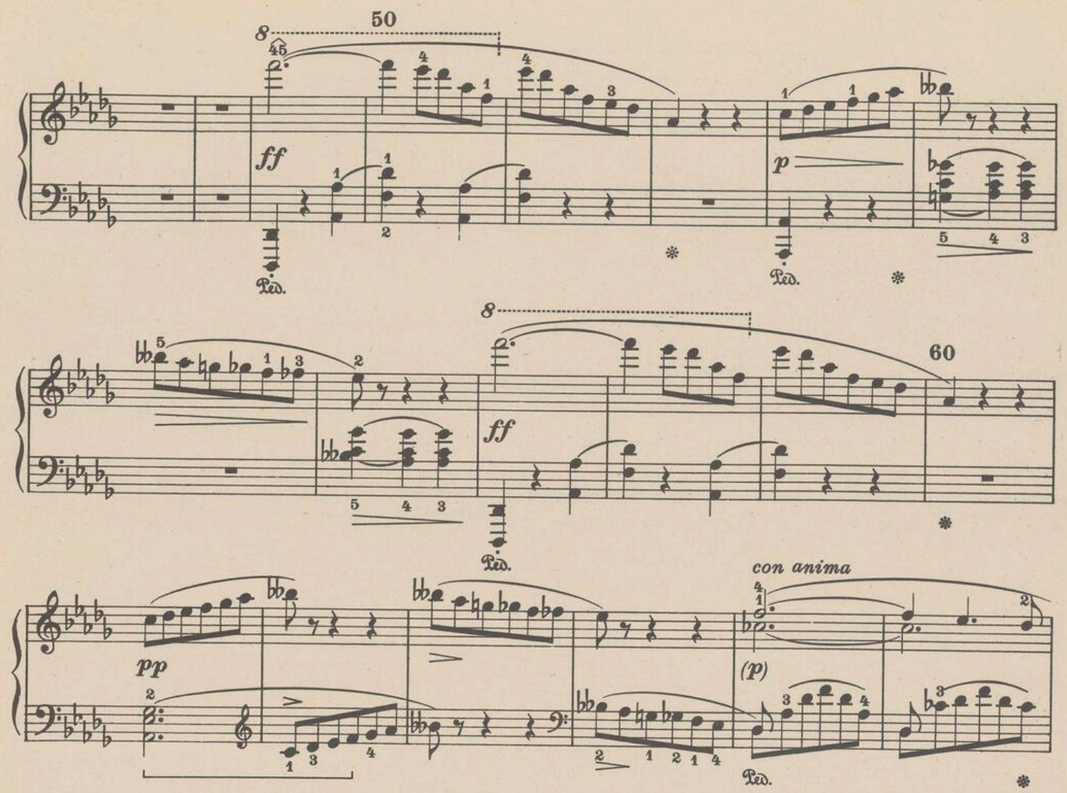


18 - Un indiscriminato « precipitando » in queste battute provocherebbe una frattura inammissibile e di pessimo gusto nella pulsazione del ritmo generale. Pericolo che si eviterà se, volendo qui accelerare, il tempo « rubato » nelle batt. 18-20 sarà « restituito » con un ritardando approssimativamente proporzionale nelle batt. 21-24. Il periodo ritmico delle otto battute 17-24 risulterà in tal modo indisturbato. È incredibile quanto spesso si contravvenga ad un principio tanto semplice e naturale e così prezioso per l'armoniosità della linea del discorso musicale in generale e del « rubato » chopiniano in particolare.

18 - *Un « precipitando » irréfléchi dans ces mesures, provoquerait dans la pulsation du rythme général, une fracture inadmissible et de bien mauvais goût. On évitera ce danger si, ayant accéléré, on tâchera de rattraper successivement (mesures 21-24) par un « ritardando » approximativement proportionnel, le « rubato » des mesures 18-20. La période rythmique des huit mesures 17-24, éviterà ainsi d'être troublée.*

C'est étonnant que l'on puisse trangresser si souvent un principe aussi simple et naturel, et aussi précieux pour l'harmonie du dessin du discours musical en général, et du « rubato » caractéristique de Chopin en particulier.

18 - If the executant were to rush these bars, this would cau-e in the throb of the general rhythm an inacceptable break in very bad taste. This danger will be avoided if after having hastened through the bars 18-20, the « tempo rubato » be compensated by a proportionate « ritardando » in bars 21-24. In this way the rhythmical period of the eight bars 17-24 will remain undisturbed. It is unbelievable how often so simple and natural a principle, so precious for the harmony of the line of musical speech in general and of Chopin's « rubati » in particular, is neglected.

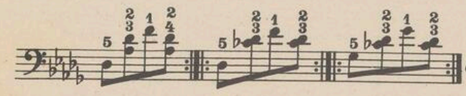


53 - Non sfugga la differenza di colorito fra il « p » di queste quattro battute ed il « pp » a batt. 61.

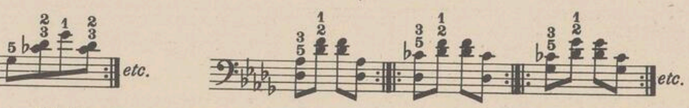
65 - L'indicazione « Con anima » è preziosa: si pronunci l'intera melodia con trasporto ma senza retorica. Il tocco, caldo ma dolce, sia ricco di sfumature eppure unitario, e non raggiunga mai il « forte ». Il movimento fluisca elasticamente però senza rallentare troppo sensibilmente.

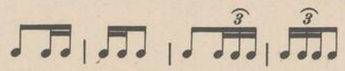
Le sestine dell'accompagnamento devono dipanarsi con uguaglianza di movimento e di sonorità: trasparenti, delicate, precise. È indispensabile averne vinto le difficoltà per potere abbandonarsi ad una interpretazione elegante e sensibile della melodia.

Esercizi per l'allargamento della mano:



Studiare poi il passo nel testo originale coi seguenti ritmi:





53 - *La différence de nuance entre le « p » de ces quatre mesures et le « pp » à la mesure 61, ne doit pas être négligée.*

65 - *L'indication « Con anima » est précieuse: toute la mélodie sera exécutée avec élan mais sans emphase. Le toucher intense mais doux, nuancé mais homogène, n'atteindra jamais le « forte ». Le mouvement élastique, mais sans ralentissements trop sensibles.*

Les sextolets de l'accompagnement doivent se dérouler avec égalité de mouvement et de sonorité, nets, délicats, précis. Il faudra en avoir maîtrisé les difficultés, pour pouvoir s'adonner à une interprétation élégante et sensible de la mélodie.

Exercices pour l'extension de la main:

Étudier le passage ensuite, suivant le texte original et les rythmes ci-après:

53 - Remark the difference of colouring between the « p » of these four bars and the « pp » in bar 61.

65 - The indication « Con anima » is precious: play the melody with unrethorical enthusiasm. The touch must be warm but sweet, full of shades but always of the same quality, and should never attain the « forte ». The movement must flow with elasticity but without slowing down too considerably.

It will be impossible to obtain the calm needed for an elegant and sensitive execution of the melody, if the difficulties of the accompaniment have not first been overcome. The sextuplets in the left hand must flow with a smooth movement and sonority, and must be transparent, delicate and precise.

Exercises for the stretch of the hand:

Later on study with the following rhythms the passage in the original text:

70

80

90

100

(molto espress.)

110

cresc.

ff

117 - Molto solida anche questa diteggiatura:

Qualsiasi diteggiatura abbia adottato, l'esecutore si eserciti ad un attacco vigoroso e « lanciato » di questi bassi.

117 - *Très solide ce doigté aussi:*

Quel que soit le doigté adopté, l'exécutant s'exercera à attaquer ces basses vigoureusement et avec élan.

117 - This fingering also is very good:

Whatever fingering the executant should adopt, he must practise a vigorous and impetuous attack of these basses.

120

130

(sottovoce)

(pp)

118 - Esercizi preparatori:

118 - *Exercises préparatoires:*

118 - Preparatory exercises:

127 - Le mani di modesta estensione troveranno più agevole dividere il passo come segue:

127 - *Pour les mains d'extension modeste, la division suivante du passage sera plus aisée:*

127 - Small hands will find it easier to divide the passage as follows:

Si abbia cura però di non dar luogo a falsi accenti.

Prendre garde à une fausse accentuation.

Care should be taken not to give false accents.

140

150

160

170

180

8

ff

Ped.

p

Ped.

190

8

ff

Ped.

pp

con anima

(*p*)

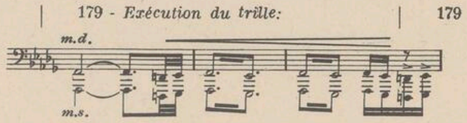
Ped.

200

Ped.

179 - Esecuzione del trillo:

179 - *Exécution du trille:*



179 - Execution of the trill:

Ped.

210

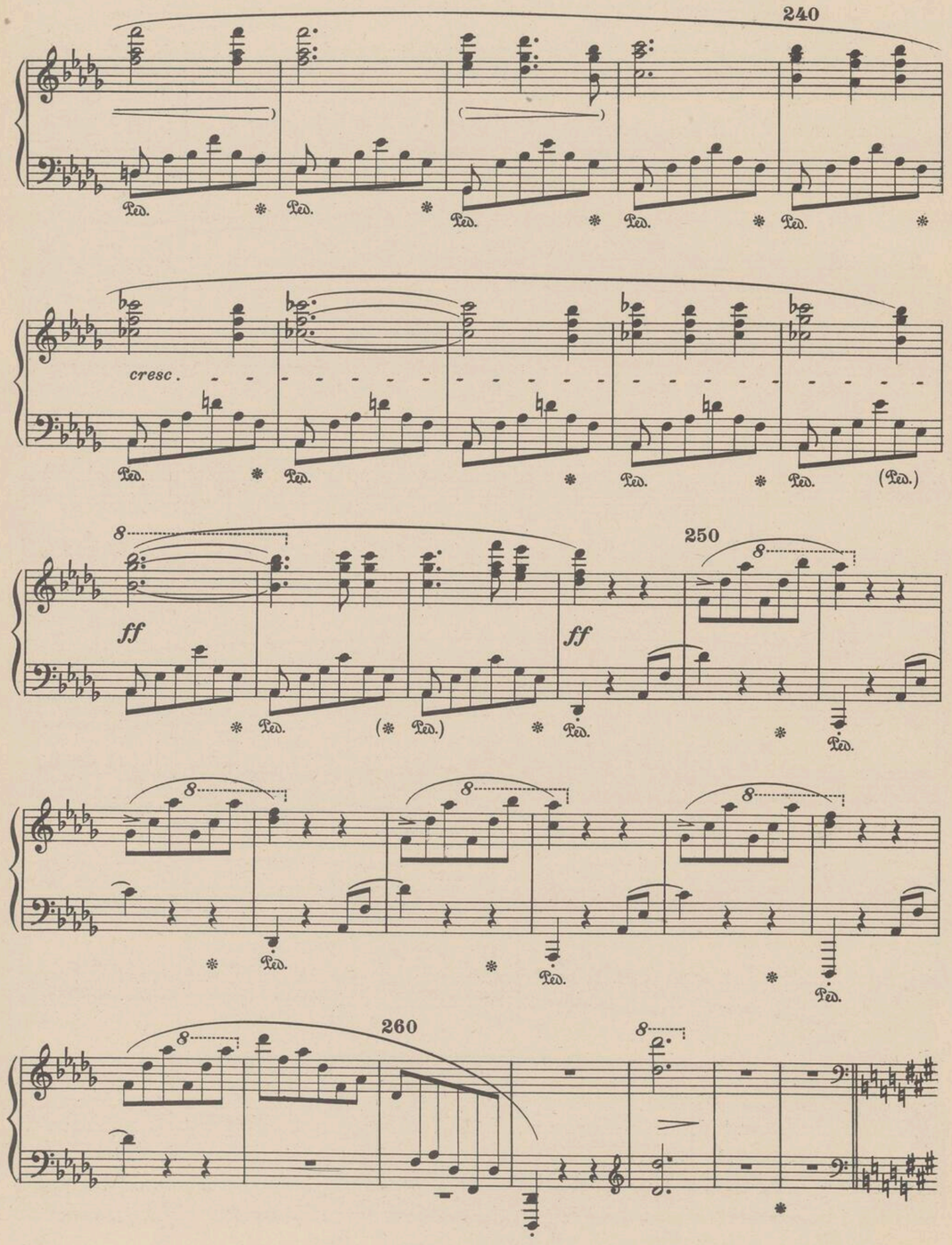
Ped.

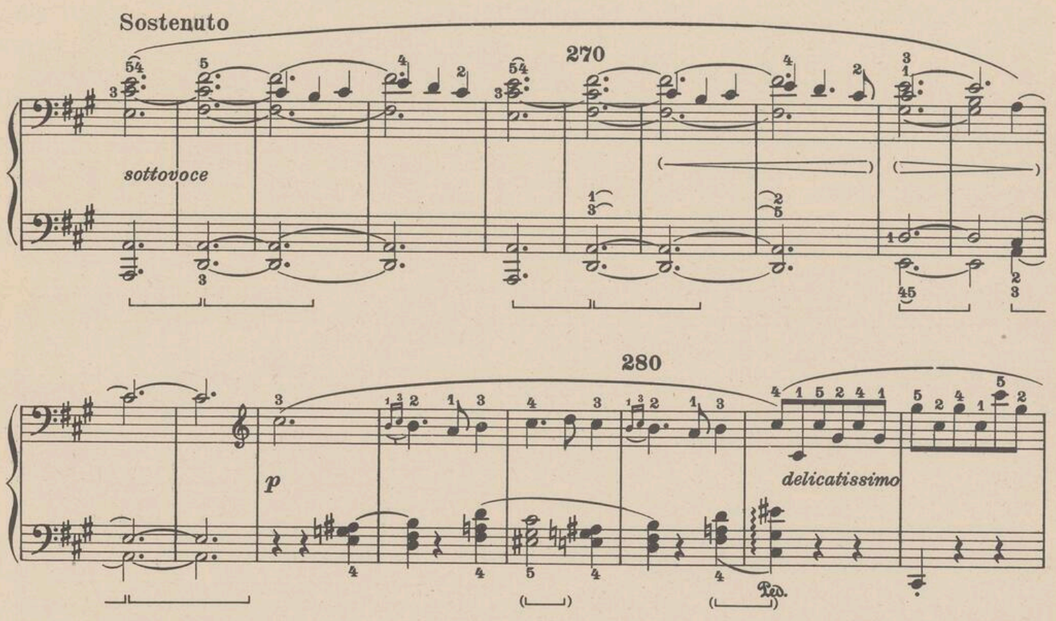
220

Ped.

230

Ped.





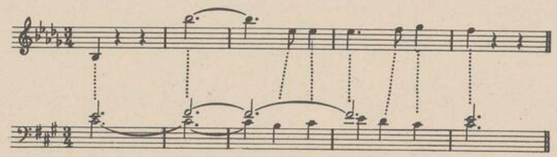
265 - Benchè impostata su una tonalità assai più lontana dalla principale che in tutti gli altri Scherzi, la parte centrale non offre qui un così profondo contrasto di sentimenti con la prima parte. E come la prima parte qui è la sola, in confronto con gli altri Scherzi, che contenga una melodia lunga e distesamente cantabile, così la parte centrale, per una più grande varietà degli elementi tematici e degli atteggiamenti ritmici, e per una maggiore ampiezza di sviluppi che negli altri « Trii », sembra continuare in certo modo la vivacità e l'estrosità della prima parte del pezzo. Si noti, a questo proposito, che Chopin ha indicato non già un « Molto più lento » o un « Lento », ma un semplice « Sostenuto ».

Si può scorgere anche una certa affinità ritmica fra i due temi:

265 - *Bien que basée sur une tonalité beaucoup plus éloignée de la tonalité principale que dans les autres « Scherzos », la partie centrale n'offre pas, ici, un aussi profond contraste de sentiments avec la première partie. De même que la première partie est ici la seule, comparée aux autres « Scherzos », qui contient une mélodie chantante, longue et suivie, la partie centrale — à cause d'une plus grande variété des éléments thématiques, des rythmes, et des développements plus amples que dans les autres « Trios », paraît vouloir prolonger, en quelque sorte, le caractère vif et capricieux de la première partie du morceau. Prendre note, à ce propos, de ce que Chopin a indiqué un simple « Sostenuto » et non un « Molto più lento », ou bien un « Lento ». On peut apercevoir aussi une certaine affinité rythmique entre les deux thèmes:*

265 - The central part, though in a much farther tonality from the principal than in all the other Scherzi, does not show here so deep a contrast of feelings with the first part. And as in this Scherzo, differently from the others, the first part contains a long « cantabile » melody, so the central part seems somehow to continue the liveliness and glitter of the first part. Besides, in this Trio, more than in the others, the thematic elements and the rhythmical patterns are more varied and the developments are broader. In this connection it should be noted that Chopin did not mark a « Molto più lento » or a « Lento », but a simple « Sostenuto ».

We can perceive a certain rhythmical affinity between the two themes:



Dare dolce rilievo alla melodia, ma avvilupparla nella costante armoniosità degli accordi.

277 - Un'esecuzione troppo « danzante » oppure dei mordenti troppo rapidi priverebbero questo delicato inciso della sua velata ed assorta malinconia.

Relever doucement la mélodie, sans trop la sortir de l'athmosphère harmonieuse des accords.

277 - *Une exécution trop « dansante », ou encore des mordants trop rapides, priveraient cette phrase délicate de sa mélancolie voilée et pensive.*

Give gentle relief to the melody, but veil it in the sustaining harmony of the chords.

277 - Too « dancing » an execution or unduly quick turns would deprive this delicate clause of its veiled and self-absorbed melancholy.

290

300

pp *slentando*

310

(*p*)*espr.* *legato*

310 - Per togliere ogni ombra di monotonia a questo episodio, ricco anzi di palpitante espressività, è essenziale che l'esecutore si renda ben conto che la melodia, com'è chiaramente indicato non solo dai valori ma anche dalle legature, consta non di tre note ma di sei:

e non
et non
and not

S'impone perciò qui uno studio scrupoloso del legato (anche per la mano sinistra, che darà discreto risalto al disegno melodico del basso).

Per rendere il senso poetico dell'episodio, si dovrà sottolineare, senza affettazione, il contrasto tra la malinconia della melodia ed il fremito della figurazione ritmica che, nella stessa mano destra, l'accompagna. Tale figurazione deriva dall'inciso melodico delle batt. 267-268.

310 - *Pour écarter tout danger de monotonie de cet épisode si riche d'expression palpitante, il est essentiel que le pianiste se rende compte de ce que la mélodie se compose non pas de trois, mais de six notes, ainsi que le démontrent clairement soit leur valeur, soit les liaisons.*

Une étude consciencieuse du « legato » s'impose ici (à la main gauche aussi, qui donnera un relief modéré au dessin mélodique de la basse).

Pour arriver à rendre d'une manière satisfaisante le sens poétique de l'épisode, on devra souligner, sans affectation, le contraste entre la mélancolie de la mélodie et le frémissement continuel de la figuration rythmique, qui, dans la main droite, l'accompagne. Cette figuration est dérivée du fragment mélodique des mesures 267-268.

310 - To remove any shade of monotony from this episode, so full of palpitating expression, it is essential that the executant realize that the melody, as clearly shown not only by the values but also by the binds, consists not in three notes but in six:

Therefore, the « legato » must be carefully studied (also for the left hand, which should give gentle relief to the melodic pattern of the bass). A satisfactory expression of the poetic sense of this episode cannot be attained if the contrast between the melancholy of the melody and the recurring vibration of the rhythmical pattern (also played by the right hand), that accompanies the melody, be not made perceptible, but without affectation. This pattern takes its origin from the melody of bars 267-268.

(più sentito)

320

legato

330

(poco tratt.)

317 - L'espressione e la sonorità si facciano qui più intense: le formule sono le medesime ma le sfumature del sentimento variano continuamente.

326 - Ben rilevato (e ben legato, come prescrive Chopin) il disegno interno della mano sinistra. Esercizi per garantire il legato:

317 - *Expression et sonorité doivent augmenter d'intensité : les formules sont les mêmes, mais les nuances du sentiment varient continuellement.*

326 - *Bien en relief (et bien lié, ainsi que l'indique Chopin même), le dessin intérieur de la main gauche. Exercices pour garantir le « legato » :*

317 - The expression and sonority must be more intense here: the formulae are the same, but the shades of feeling change constantly.

326 - The inner pattern of the left hand should be brought well into relief (and thoroughly « legato » as Chopin prescribes). Exercises to secure the « legato » :

a)

b)

leggiero (più scorrevole)

340

350

(cresc.)

334 - Curare l'uguaglianza nei passaggi del pollice per ottenere l'aerea leggerezza necessaria al contrasto fra i due episodi, i quali non hanno in comune che la struttura dell'accompagnamento della mano sinistra. Eccellenti gli esercizi suggeriti da Cortot, che si potranno convenientemente adattare anche ai passi delle batt. 358 e seguenti.

334 - *Egaliser, autant que possible, les passages du pouce, pour obtenir la légèreté aérienne exigée par le contraste entre les deux épisodes, qui n'ont en commun que la structure de l'accompagnement à la main gauche.*

Excellents les exercices proposés par Cortot, qui se prêtent aussi aux passages des mesures 358 et suivantes.

334 - Mind the smoothness of the passages of the thumb, to obtain the aereal lightness needed for the contrast between the two episodes, which have in common only the structure of the accompaniment in the left hand. The exercises suggested by Cortot are very good: they are suitable also for the passages in bars 358 and following ones.

a)

b)

c)

cresc. ed animato

360

ff

fz

fz

Sostenuto

370

f

380

(p)

delicatissimo

8

390

5 3 5 4 2 1

Ped. *

400

pp

slentando

410

p espress.

legato

420

(più sentito)

430

legato

(poco tratt.)

leggero (più scorrevole)

440

450

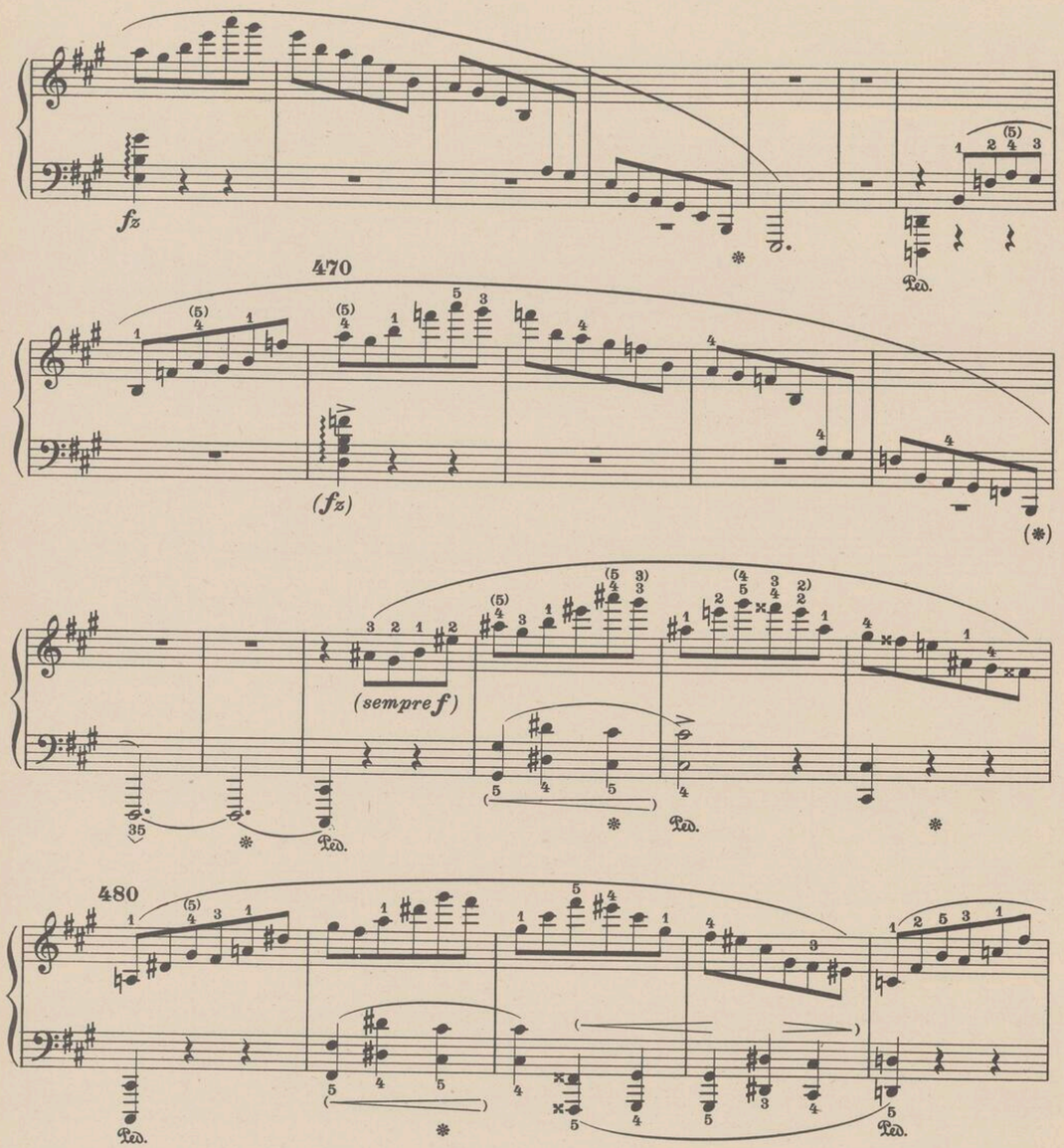
(cresc.)

460

cresc. ed animato

ff

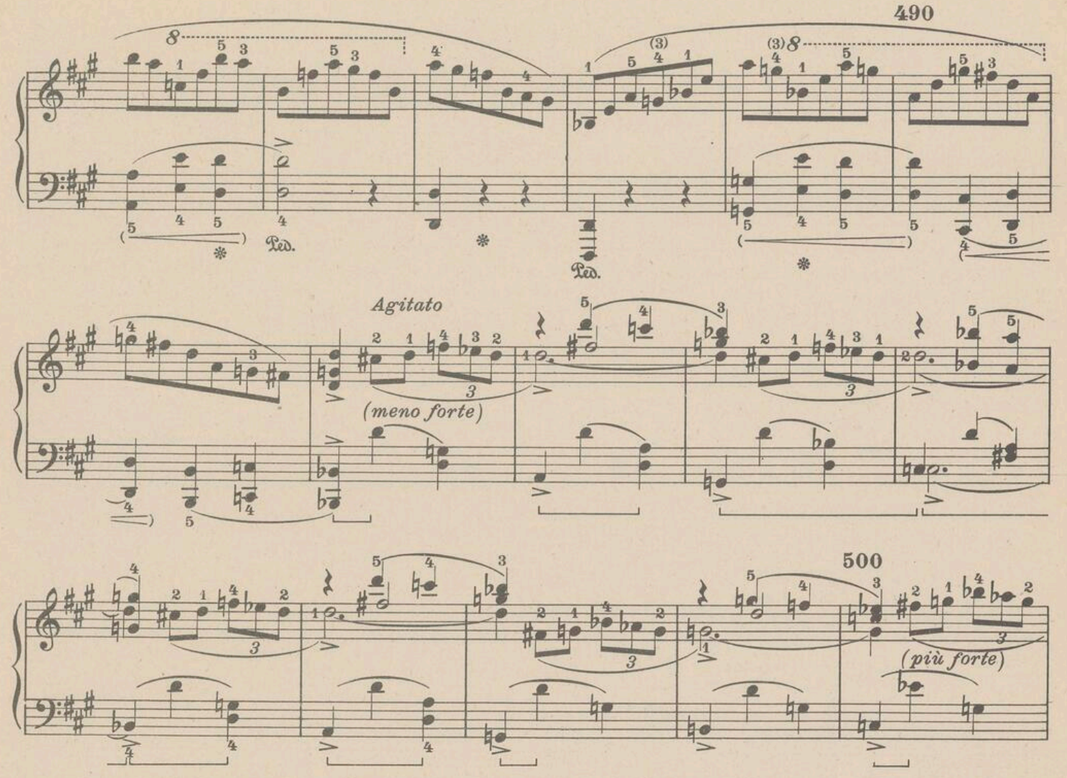
fz



476 - La tempestosa esaltazione di questo brano si otterrà, più che con una velocità eccessiva, con la robustezza degli arpeggi e con una pronuncia eloquente dei disegni melodici della mano sinistra, le cui ottave debbono suonarsi legate. I « do diesis » delle batt. 479 e 480 vigorosamente punteggiati, a differenza dei « do diesis » della batt. 478, che è tenuto.

476 - Ce n'est pas par une vitesse excessive que l'on atteindra à l'exaltation orageuse de ce passage, mais plutôt par la vigueur des arpèges, et par un relief éloquent des dessins mélodiques de la main gauche, dont les octaves doivent être bien liées. Les « do dièse » des mesures 479 et 480, énergiquement pointés, à différence du « do dièse » de la mesure 478, sur lequel on doit rester.

476 - The stormy exaltation of this passage will be obtained not so much by excessive speed, as by the strength of the arpeggios and with a clear execution of the melodic patterns of the left hand, whose octaves must be played « legato ». The Cs sharp in bars 479 and 480 should be vigorously punctuated unlike the C sharp in bar 478, that is held.



492 - « Agitato » più nel senso di una progressiva concitazione del sentimento che di una vera e propria accelerazione del movimento. La tensione ha raggiunto un grado tale che la tenue melodia della batt. 309 non vi ha resistito e si è spezzata in frammenti di tre note, sotto l'azione ostinata e per così dire perforante del disegno ritmico che prima l'accompagnava ed ora fieramente le contrasta. (Tale disegno esige ora una pronuncia ben più vigorosamente incisiva). Questi frammenti sembrano correre or qua or là nella ricerca disperata di un'impossibile salvezza. Si noterà che il disegno ritmico, con piglio provocatorio, entra ora per primo; e che lo smembramento della melodia le fa perdere il suo accento espressivo sulla terza nota, la quale per un geniale accorgimento rinnovatore, viene a trovarsi sulla terza battuta del periodo ritmico anzichè sulla prima.

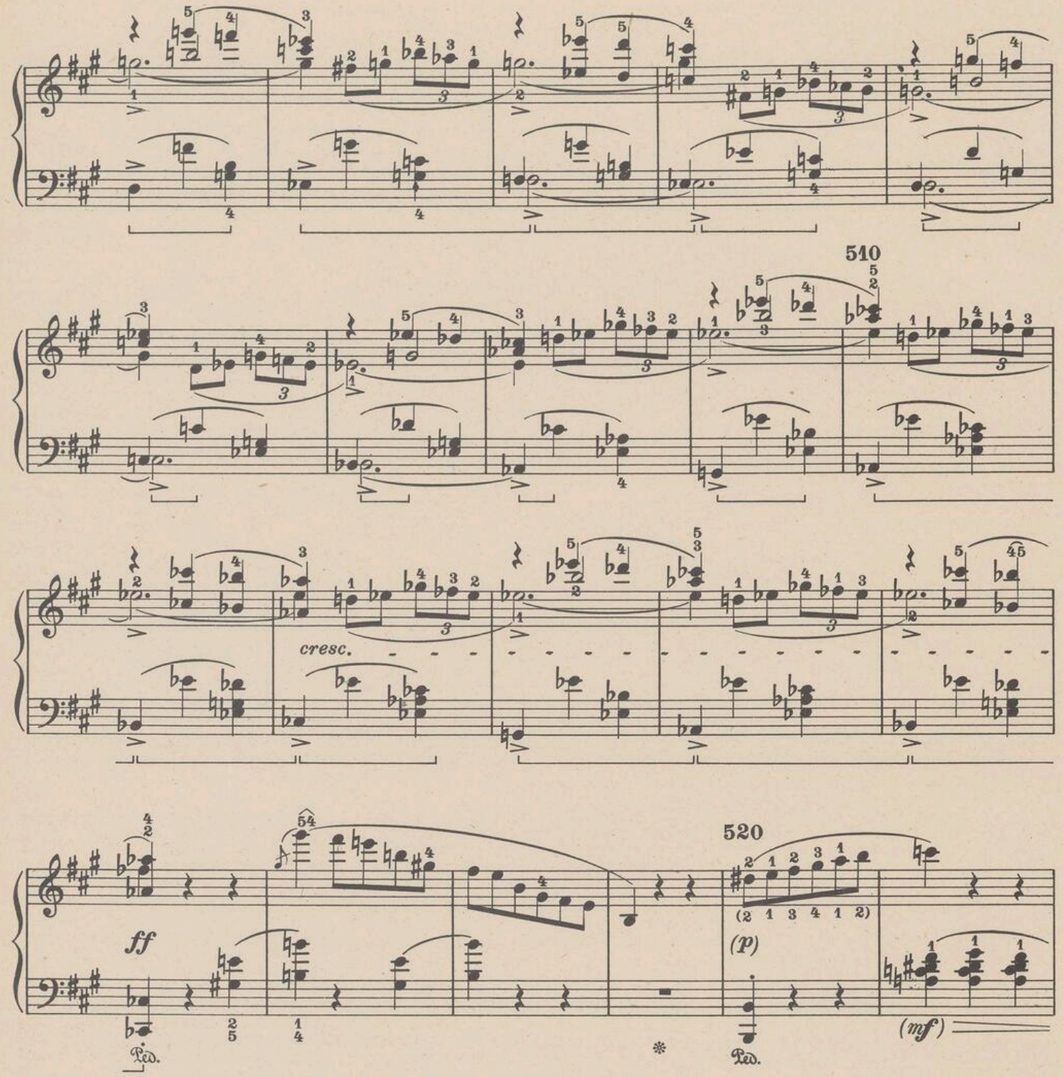
Per rendere più poeticamente la sensazione dell'ostinata lotta che si svolge nelle 24 battute 492-515, sarà opportuno non solo variare le sonorità, ma anche evitare la simmetria di un seguito di sei periodi di quattro battute, adottando questa più incalzante suddivisione: 6+2, 6+2, 4+4.

492 - « Agitato » plutôt dans le sens d'une excitation progressive du sentiment, que d'une véritable accélération du mouvement. La tension est devenue telle que la délicate mélodie de la mesure 309 n'y a pas résisté, et elle s'est brisée en fragments de trois notes, sous l'action obstinée et, pour ainsi dire, perforante du dessin rythmique qui l'accompagnait d'abord, et lui oppose, maintenant, un fier contraste. (Ce dessin exige, maintenant, une prononciation bien plus vigoureuse et incisive). On dirait que ces fragments, en courant ça et là, cherchent désespérément un impossible salut. L'on peut remarquer que le dessin rytmique entre, maintenant, le premier, d'un air provocateur; et que le morcellement de la mélodie lui fait perdre son accent expressif sur la troisième note, qui, par une géniale trouvaille rénovatrice, ne vient plus tomber sur la première mesure de la période rythmique, mais sur la troisième.

Dans le but d'exprimer avec plus de poésie la sensation de la lutte obstinée qui se déroule dans les 24 mesures 492-515, on tâchera non seulement de varier la sonorité, mais aussi d'éviter la symétrie d'une suite de six périodes de quatre mesures, ayant recours à cette subdivision beaucoup plus pressante: 6+2, 6+2, 4+4.

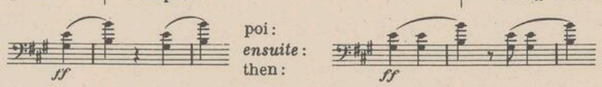
492 - « Agitato » means here a progressive excitement of feeling rather than a real quickening of the movement. The tension has attained such a height that the tender melody in bar 309 is unable to stand it and is shattered in fragments of three notes, under the obstinate and piercing action of the rhythmical pattern that first accompanied, and is now in sharp contrast with it. (This pattern now requires a much more vigorously incisive execution). It seems as if these fragments were running hither and thither seeking desperately for the safety they cannot find. It will be noted that the rhythmical pattern now comes on first, with provocatory mien, and that the dismembering of the melody makes it loose its expressive accent on the third note, which thanks to a clever innovating device falls on the third bar of the period, instead of on the first.

To express more poetically the sensation of the obstinate struggle that develops in the 24 bars 492-515 it is advisable not only to change the sonority, but also to avoid the symmetry of a sequel of six periods of four bars, adopting this more urgent subdivision: 6+2, 6+2, 4+4.



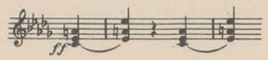
516 - La riapparizione, nel pieno dello sviluppo, di uno degli elementi caratteristici della prima parte, sia pure in un aspetto più inquieto ed aggressivo, conferma quanto abbiamo osservato a batt. 265.

Dare pieno risalto agli squilli:



poi:

e più oltre ai più minacciosi:



516 - *La réapparition, en plein développement, d'un des éléments caractéristiques de la première partie, quoique sous un aspect plus inquiet et agressif, corrobore ce que nous avons déjà remarqué à la mesure 265. Donner le plus grand relief aux rappels de trompette:*

ensuite:

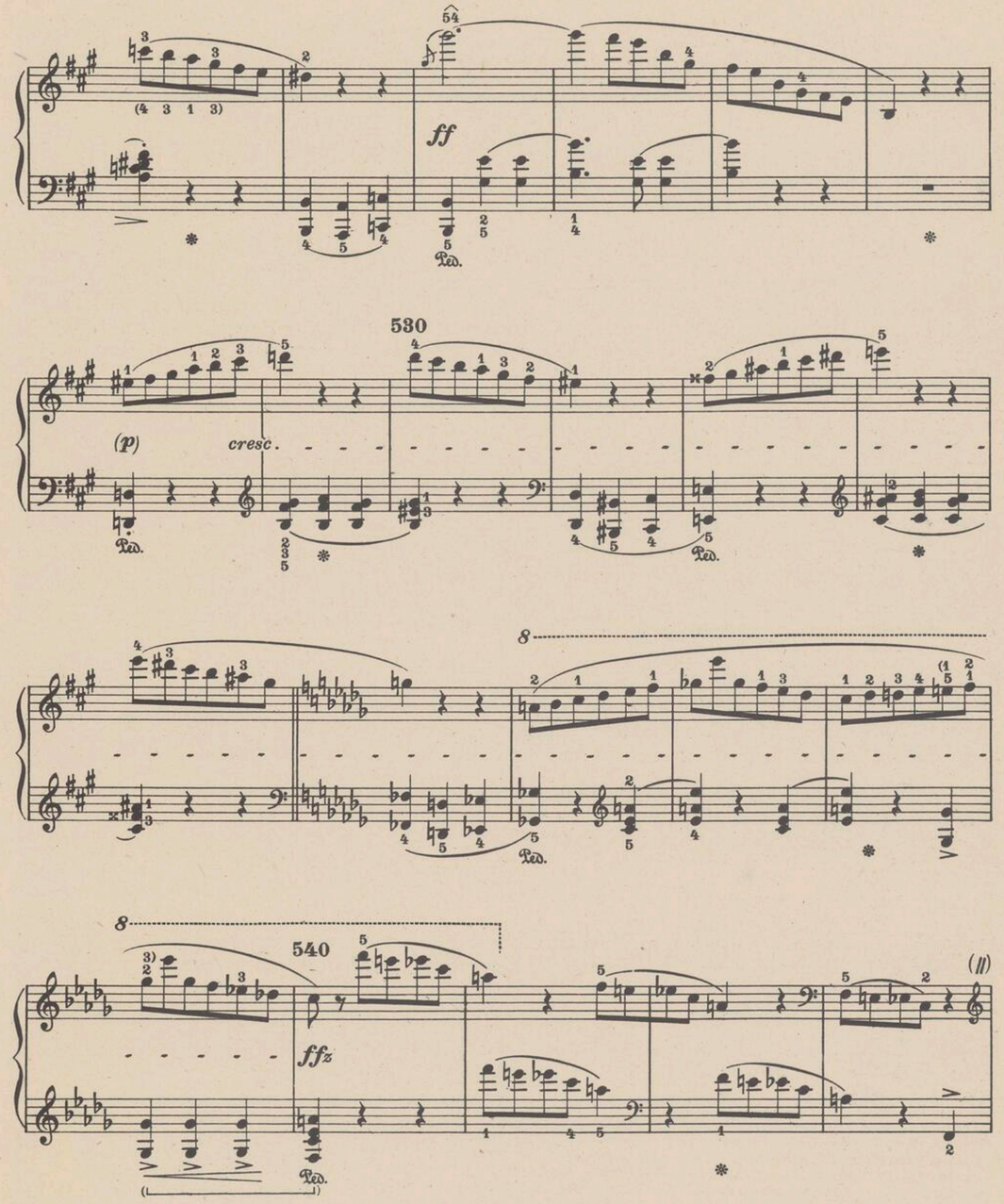
et plus loin aux plus menaçants:

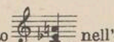
516 - The reappearance, in the full development, of one of the characteristic features of the first part, even though it has a more restless and aggressive effect, confirms what we remarked in bar 265.

Bring into relief the trumpet calls:

then:

and later on the more threatening:



536 - L'accordo  nell'edizione « Oxford » non porta il mi bemolle: crediamo si debba aggiungere.

536 - *L'accord dans l'édition « Oxford » ne porte pas le mi bémol; nous croyons que l'on devrait l'ajouter.*

536 - The chord: in the « Oxford » edition has not the E flat. We think it should be added.

sempre con fuoco

ff

550

560

dim.

544 - Nell'episodio culminante che qui s'inizia le sorti della lotta a poco a poco si capovolgono. La melodia prende uno slancio volitivo sul primo tempo forte, e, assunto per otto battute un aspetto nuovo e più imperioso, riesce a far ripiegare su se stesso il disegno ritmico. Alla fine entrambi gli elementi sono stremati, ma il frammento melodico ha l'ultima parola alla batt. 580, dove il disegno di crome non ricompare. Alla batt. 582 la melodia può finalmente riposarsi su una nota più lunga.

544 - *Dans l'épisode culminant qui commence ici, les sorts de la lutte peu à peu sont renversés. La mélodie s'élance délibérément sur le premier temps fort et, ayant pris pendant huit mesures un nouvel aspect, plus imperieux, parvient à faire replier sur soi-même le dessin rythmique. Les deux éléments seront à la fin épuisés, mais le fragment mélodique a le dernier mot à la mesure* 580, *où le dessin des croches cesse de paraître. À la mesure* 582, *la mélodie peut se reposer, enfin, sur une note plus longue.*

544 - In the culminating episode beginning here, the fortunes of the struggle change. The melody takes a resolute leap on the first strong beat and taking for eight bars a new and more imperious aspect, succeeds in forcing back the rhythmical pattern. At the end, both features are exhausted, but the melodic fragment has the last word in bar 580, where the quaver pattern does not reappear. In bar 582 the melody can finally rest on a longer note.

570

calando

580

smorzando

(pp)

(Tempo I.)

sottovoce

590

ff

600

pp

ff

610

fz

pp

ff

pp

586 - Il « fa » tenuto sembra dare alla domanda un senso più supplichevole.

586 - *Le « fa » tenu semble souligner une interrogation plus suppliante.*

586 - The F that is held here seems to give the question a more beseeching tone.

620

ff

630

ff

p

640

ff

pp

con anima

650

660

670

680

690

cresc.

700

(ff)

710

720

716 - Dare la massima luminosità a questo « la maggiore », sorprendente ritorno della tonalità della parte mediana.

716 - *Donner le plus grand éclat à ce « la majeur », surprenant retour de la tonalité de la partie médiane.*

716 - Throw into full relief this A major, a surprising return of the tonality of the middle part.

(fp) cresc.

730 Più mosso

fz f

740

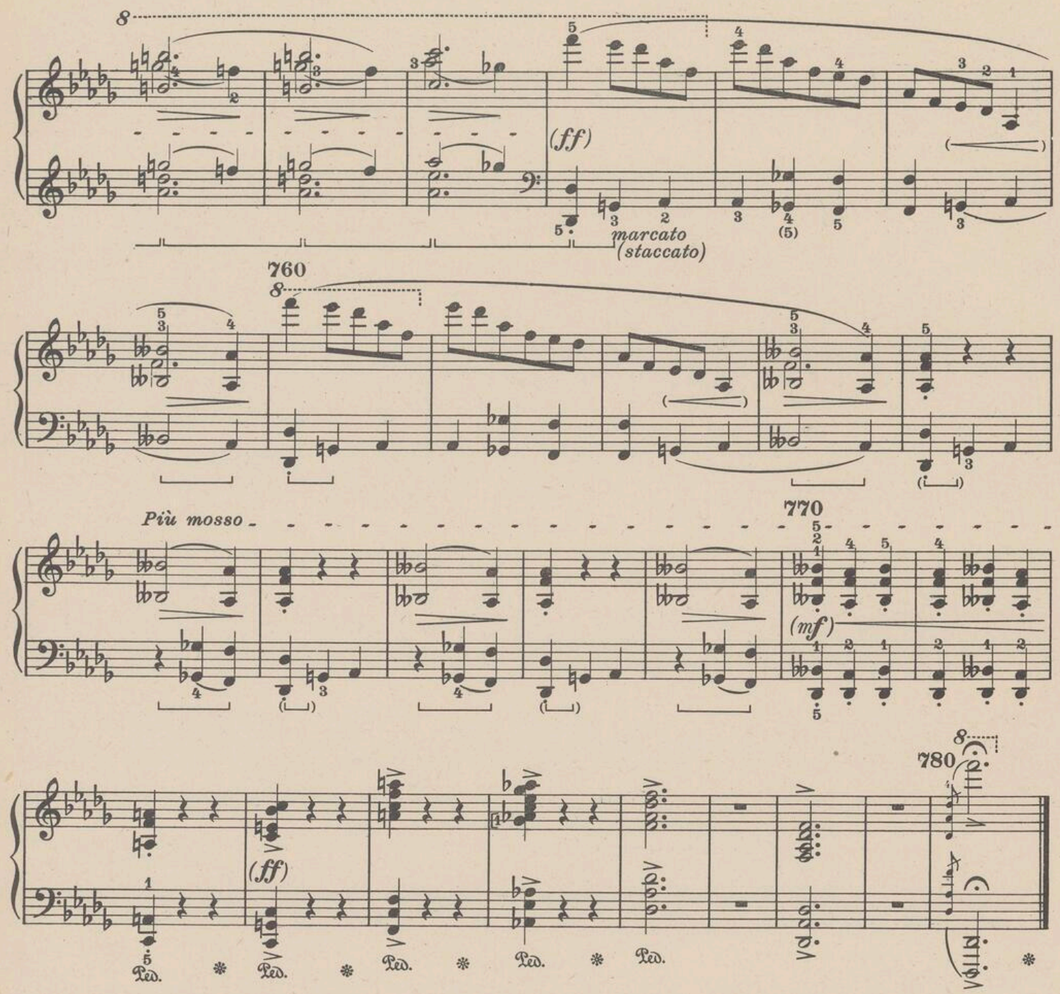
750 stretto e cresc.

724 - Esercizi preparatori:

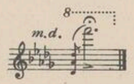
724 - *Exercices préparatoires :*

724 - Preparatory exercises:

etc.



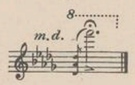
780 - Così l'edizione « Oxford ». Ma è lecito supporre che si tratti d'una inesattezza di posizione del segno 8 Infatti la versione:



è di gran lunga preferibile, non tanto perchè consente una maggiore arditezza nel salto, ma sopratutto perchè assicura all'accordo finale una sonorità molto più luminosa. Vedansi, a riprova, i salti analoghi negli Studi Op. 10 n. 11 e Op. 25 n. 5 dello stesso Chopin.

Quanto all'esecuzione del saito, si tenga il busto un poco ravvicinato alla tastiera, in modo che esso non debba minimamente spostarsi nell'attimo in cui le mani compiono il rapidissimo movimento divergente.

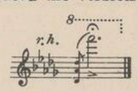
780 - *Telle l'édition « Oxford ». Mais il est permis de supposer qu'il s'agit d'une inexactitude dans la position de l'indication:* 8 *En réalité la version:*



est bien préférable, non seulement parce qu'elle prête à plus de hardiesse dans l'exécution du saut, mais surtout parce qu'elle assure à l'accord final une sonorité bien plus éclatante. Comparer, en effet, avec les sauts dans les Études Op. 10 n. 11 et Op. 25 n. 5 du même auteur.

Quant à l'exécution du saut, rapprocher quelque peu le bust au clavier, de façon à éviter le moindre déplacement à l'instant même du mouvement rapide des mains.

780 - Such is the « Oxford » edition. But we may suppose that it is a mistake in the position of the mark: 8 Indeed the version:



is a much better one, not so much because it allows of greater daring in the leap, but especially because it gives the final chord a much more brilliant sonority. Compare with the leaps in Chopin's Studies Op. 10 n. 11 and Op. 25 n. 5.

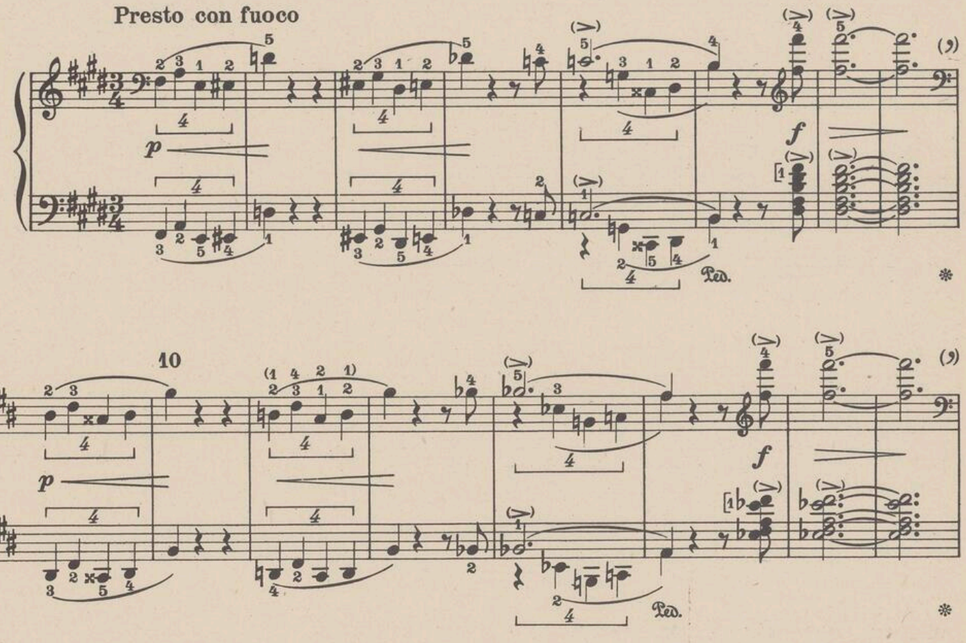
As regards the execution of the leap, the body should be held a little nearer to the key-board, to avoid any additional movement that would trouble the quick diverging movement of the hands.

al suo amico Adolfo Gutmann

SCHERZO N.° 3

Op. 39

Presto con fuoco



La forza e la novità dell'invenzione, il fremito dell'energia ritmica (affine a quella degli Scherzi di alcune sinfonie di Beethoven, come la settima e la nona), la concisione, l'unità della costruzione, la perfezione della veste pianistica, un che di lampeggiante, di corrusco e di splendente, fanno di questo Scherzo (pubblicato nel 1840) uno dei capolavori chopiniani d'una « modernità » che si direbbe perenne.

Battuta 1 - Si ponga ogni cura nel rendere plasticamente il contrasto psichico e dinamico fra i due elementi introduttivi. I disegni iniziali, quasi ombre sfuggenti, dapprima eludono con la forma fluida delle quartine il ritmo di 3/4, poi al richiamo imperioso dei tre squilli si condensano a poco a poco nelle taglienti terzine del tema principale, che scatta risolutamente alla batt. 25.

6 - L'uso del pedale qui indicato non si può concepire che suonando pianissimo i due « si », altrimenti sarà opportuno riservarlo ai due accordi.

Analogamente più oltre.

La force et la nouveauté de l'invention, le frémissement de l'énergie rythmique, (proche de celle des « Scherzos » de quelques unes des Symphonies de Beethoven, telles la 7ème e la 9ème), la concision, l'unité de la construction, la perfection de la forme pianistique, quelque chose de flamboyant, de scintillant, de lumineux, font de ce Scherzo (publié en 1840) un des chefs-d'oeuvre de Chopin, d'une « modernité » que l'on dirait éternelle.

Mesure 1 - S'efforcer de réaliser plastiquement le contraste psychique et dynamique entre les deux éléments introductifs.

Les dessins du début, tels des ombres fugitives, parviennent à éluder d'abord, par la forme fluide des quartolets, le rythme 3/4. Ensuite, aux trois impérieux rappels, il se condensent, petit à petit, dans les tranchants triolets du thème principal, qui se déclanche résolument à la mesure 25.

6 - L'emploi de la pédale, indiqué ici, n'est admissible que si l'on joue « pianissimo » les deux « si »; car autrement il faudra le réserver aux deux accords.

Pareillement plus loin.

The strength and novelty of the invention, the quiver of the rhythmical energy (akin to that of the Scherzi of some Symphonies by Beethoven, such as the seventh and the ninth), the conciseness, the unity of construction, the perfection of the pianistic form, some unknown flashing, shining, sparkling quality, make of this Scherzo (published in 1840) one of Chopin's masterpieces, which may be said to be perenially modern.

Bar 1 - Care should be taken to achieve plastically the psychic and dynamical contrast between the two introductory features. The first patterns, like fleeting shades, first elude the rhythm 3/4 with the fluid form of their quadruplets, then, at the three imperious trumpet-calls gradually condense in the sharp triplets of the principal theme, that springs resolutely up in bar 25.

6 - The use of the pedal marked here can only be understood by playing the two Bs very low: otherwise it is advisable to use it only for the two chords. The same should be done later on.

20

(risoluto)

30

ten.

40

50

21 - Con una certa ampiezza, ma con determinazione.

27 - Per questo passo d'ottave staccate possono valere due diverse diteggiature: l'uso esclusivo del primo e quinto dito oppure l'uso del quarto dito sui tasti neri. Soltanto dopo averle ben studiate entrambe si adotterà quella che consente la più vigorosa ed omogenea nettezza d'attacco.

36 - Al disegno di semiminime converrà un « non legato ».

39-40 - Si noti l'identità fra questo disegno e quello delle prime due battute.

21 - *Avec une certaine ampleur, mais sans hésitation.*

27 - *Deux différents doigtés peuvent être établis pour ce passage d'octaves détachées: emploi exclusif du premier et du cinquème doigt ou bien emploi du quatrième sur les touches noires. Ce ne sera qu'après les avoir soigneusement travaillés tous les deux qu'on adoptera celui qui permettra plus de vigueur et d'homogénéité dans l'attaques des octaves.*

36 - *Au dessin des noires convient un « non legato ».*

39-40 - *Remarquer l'identité de ce dessin avec celui des deux premières mesures.*

21 - Rather broadly but with decision.

27 - Only after comparing the practical results will the executant be able to decide by which fingering (using only the first and fifth finger, or the fourth on the black keys) it is easier for him to obtain the most vigorous and uniform clearness in the attack of these octaves.

36 - The crotchet pattern should be played « not legato ».

39-40 - Note the identity between this pattern and that of the first two bars.

60

70

80

90

57 - Leggiero ma solido e uguale lo staccato della mano sinistra.

75 - Ricordiamo che il segno > indica piuttosto un « appoggiato » che un vero sforzato. Ben tenute le minime puntate.

57 - *Léger mais solide et bien égal le « staccato » à la main gauche.*

75 - *Il ne faut pas oublier que le signe > signifie plutôt un « appoggiato » qu'un « sforzato ». Bien tenir les blanches pointées.*

57 - The « staccato » of the left hand should be light but solid and even.

75 - Remember that the mark > means that the note should be pressed rather than « sforzata ». Hold well the dotted minims.

100

ff

110

120

p

f

53

Ped.

130

p

54

140

f(meno staccato)

132 - Sensibile l'oscillazione melodica:

132 - *Sensible l'oscillation mélodique:*

132 - This melodic oscillation should be clearly heard:

150

rallent.

Meno mosso

160

sostenuto

(p)

Ped.

155 - Dai quattro « la bemolli » di transizione:

che rispondono a:

nasce, nella tonalità di do diesis maggiore (scritta enarmonicamente in re bemolle), un'ampia e solenne melodia quasi di corale, della quale s'è avvuta una premonizione ritmica alle batt. 136-139. Nei riposi dopo ciascuno dei quattro versetti che la compongono, continua però a fluire la vitalità del ritmo della prima parte, con un leggierissimo fremito di sestine di crome che derivano il loro profilo melodico dall'inciso tematico delle batt. 31-33.

Eseguire il corale con sonorità piena e nobile e con un fervore quasi religioso: le dita premano elasticamente il fondo dei tasti. Le sestine invece appena sfiorate.

E essenziale collegare idealmente l'ultimo accordo di ogni versetto del corale col primo del seguente, mediante un uso accorto del pedale nelle pause. Questo per evitare che l'insinuarsi del disegno di sestine fra un versetto e l'altro ne spezzi la logica successione melodica. Studiare dapprima tutta la parte del corale omettendo le sestine: si osserverà che il punto culminante dell'espressione è nel terzo versetto.

Il « sostenuto » indicato da Chopin si riferisce naturalmente soltanto al corale, e non alle sestine.

Esercizi preparatori per il disegno di crome:

155 - *Des quatre « la bémols » de transition:*

qui répondent aux:

surgit dans la tonalité de « ut dièse majeur », (énharmoniquement écrite en « ré bémol »), une mélodie large et solennelle, comme d'un choral, dont on a eu la prémonition rythmique aux mesures 136-139. *Même pendant les repos qui suivent les quatre versets qui la composent, la vitalité du rythme de la première partie continue de couler, avec une frémissement très léger de sextolets de croches, qui dérivent leur profil mélodique de l'incise thématique des mesures* 31-33.

Exécuter le choral avec une ferveur presque religieuse et une sonorité pleine et noble, que l'on obtiendra par la pression élastique des touches, alors que les sextolets seront à peine effleurés.

Il est essentiel de joindre idéalement le dernier accord de chaque verset du choral avec le premier du successif, moyennant l'emploi avisé de la pédale pendant les silences. Ceci pour éviter que l'introduction, entre les versets, du dessin des sextolets, puisse en briser la logique succession mélodique.

Etudier d'abord tout le choral en omettant les sextolets.

L'expression atteint son maximum au troisième verset.

Le « sostenuto » indiqué par Chopin se rapporte, bien entendu, au choral et non pas aux sextolets.

Exercices préparatoires pour le dessin des croches:

155 - From the four A flat of transition:

that answer to:

a broad and solemn melody in C sharp major (written enharmonically in D flat) rises like a choral. We had already a rhythmical foretaste of it in the bars 136-139. But in the pauses, after each of the verses that compose it, the vitality of the rhythm of the first part continues to flow with a very slight vibration of quaver sextuplets whose melodic profile derives from the thematic clause of bars 31-33.

Execute the choral with full and noble sonority, and with an almost religious fervour. The fingers should press the keys elastically and deeply. The sextuplets, on the contrary, should be played very lightly.

It is essential to ideally link the last chord of each verse of the choral with the first of the following one, by a wise use of the pedal in the pauses, so as to avoid that the penetration of the pattern of sextuplets between the verses should break their logical melodic succession. Study at first the choral part without the sextuplets. Remark that the climax of the expression falls on the third verse.

The « sostenuto » marked by Chopin, refers only to the choral and not to the sextuplets.

Preparatory exercises for the quaver pattern:

etc.

etc.

etc.

etc.

Similmente per la mano sinistra.
Studiare poi il passo originale coi ritmi:

Pareillement pour la main gauche.
Etudier ensuite le passage originel, suivant les rythmes:

The same thing for the left hand.
Later on study the original passage with the rhythm.

170

180

190

200

210

220

230

200 - Si sottolinei con un senso di maggior freschezza di ritmo la più luminosa chiarità derivante al corale dalla trasposizione all'ottava superiore.

200 - *Souligner avec un sens de plus grande fraîcheur de rythme la clarté plus lumineuse conférée au choral par la transposition à l'octave supérieure.*

200 - The brighter clearness that the choral acquires in the transposition to the higher octave should be underlined by greater freshness in the rhythm.

240

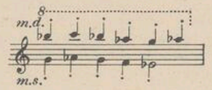
pp

fz (p) leggiero

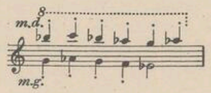
250

fz (p)

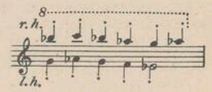
243 - Ben accentuato, ma senza secchezza, il triplice mi bemolle, la risonanza del quale dovrà vibrare a lungo, specie se si adotterà l'uso più moderno del pedale da noi suggerito, che consiste nel toglierlo gradatamente con minimi e rapidi movimenti. Si otterrà così non solo l'effetto del graduale svanire del basso, ma anche una vibrazione più sonora degli arpeggi ed un più delicato scintillio del loro profilo melodico:



243 - *Bien accentué, mais sans sécheresse, le triple « mi bémol »; sa résonance devra vibrer longuement. L'on y parviendra facilement en adoptant l'emploi plus moderne de la pédale que nous conseillons; c'est-à-dire: ôter graduellement la pédale, par des mouvements minimes et rapides. L'on obtiendra ainsi non seulement l'effet d'un évanouissement graduel de la basse, mais aussi une vibration plus sonore des arpèges, ainsi qu'un étincellement plus délicat de leur profil mélodique:*



243 - Well accentuated, but without harshness, the triple E flat, whose resonance should last long, especially if the modern use of the pedal we suggested is adopted: it consists in raising it with small and quick movements, thus obtaining not only the effect of a gradual fading away of the bass, but also a more sonorous vibration of the arpeggios and a more delicate brilliancy of their melodic profile:



260

fz (p)

270

fz (p)

(dim.)

280

cresc.

(p)

271 - Le trattine che seguono la forcella e sopratutto il « cresc. » a batt. 276, lasciano supporre che Chopin abbia dimenticato di segnare qui un « diminuendo ».

282-283 - Con la linea ondulata indichiamo una lieve ondulazione del pedale.

271 - *Les petis traits qui suivent le signe* < *et surtout le « crescendo » à la mesure 276, font supposer que Chopin ait oublié, ici, un « diminuendo ».*

282-283 - *Par la ligne ondulée nous entendons indiquer une légère ondulation de la pédale.*

271 - The dashes that follow the fork and above all the « cresc. » in bar 276 lead us to suppose that Chopin forgot here to mark a « diminuendo ».

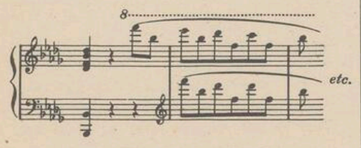
282-283 - The wavering line indicates a slight undulation of the pedal.

290

300

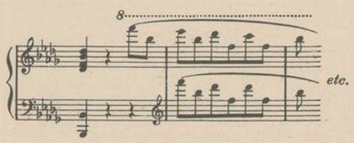
310

315 - L'edizione « Oxford » reca la versione:



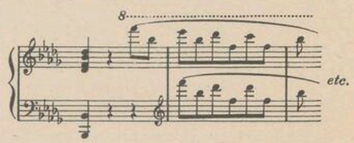
dovuta evidentemente alla minore estensione della tastiera nell'epoca di Chopin.

315 - *L'édition « Oxford » porte cette version :*



dûe, évidemment, à la moins grande extension du clavier, à l'époque de Chopin.

315 - The « Oxford » edition has the following version:



evidently due to the shorter compass of the key-board in Chopin's times.

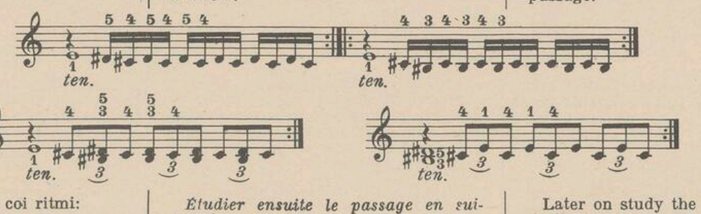
320

(sostenuto)

330

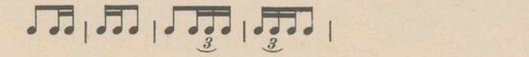
340

336 - Eserciżi per assicurare l'uguaglianza nei passaggi del pollice, quanto mai necessaria per la vaporosità di questo ricamo:



Studiare poi il passo coi ritmi:

336 - *Exercices pour assurer, dans le passage du pouce, l'égalité absolument nécessaire à la finesse de cette dentelle :*



Étudier ensuite le passage en suivant les rythmes :

336 - Exercises to secure that smoothness in the passages of the thumb, so necessary for the lightness of this passage:

Later on study the passage with the rhythms:

(deciso) 350 stretto

f cresc.

360 accelerando Tempo I. 370

ff

380 ten.

p

f ff

Ped. *

390 400

p (p)

348 - Ci sembra che al « forte » prescritto da Chopin debba corrispondere una ripresa decisa del movimento (beninteso del « Meno mosso »). Confrontare con la batt. 562 del primo Scherzo.

360 - Il duello fra il « la » e il « sol diesis » si prolunga al di là della ripresa del tema principale e non si conclude che alle batt. 374-375. In queste prime sei battute i « la » siano più duri ed ostinati dei « sol ».

348 - *Il nous semble qu'au « forte » prescrit par Chopin, doive correspondre une reprise décidée du mouvement (du « Meno mosso », bien entendu). Comparer avec la mesure 562 du premier « Scherzo ».*

360 - *Le duel entre le « la » et le « sol dièse » se prolonge au delà de la reprise du thème principal et ne conclut qu'aux mesures 374-375.*

Dans ces premières six mesures, les « la » doivent ressortir plus durs et obstinés que les « sol ».

348 - We think that a resolute resumption of the movement (we mean of course the « Meno mosso ») should correspond to the « forte » marked by Chopin. Compare to the 562nd bar of the first Scherzo.

360 - The duel between A and G sharp is prolonged beyond the resumption of the principal theme and concludes only in bars 374-375. In these first six bars the As are harder and more obstinate than the Gs.

410

cresc.

420

430

440

f

ff

sostен.

(meno stacc.)

450
(Meno mosso)

460

470

480

449 - Il ritorno del corale dopo la riesposizione del tema principale lo fa apparire come una « seconda idea ».

449 - *Le retour du choral, après la réexposition du thème principal, semble lui confier le rôle d'une « deuxième idée ».*

449 - The reappearence of the choral after the resumption of the principal theme almost gives it the character of a « second subject ».

490

(Più lento)

500

510

494 - Il corale, privato dalla tonalità minore della sua solennità, assume un aspetto quasi spettrale. Si direbbe che, abbandonate le maestose navate, si raccolga sotto le volte anguste e nude della cripta della cattedrale. Rinunciando all'azione del pedale destro si otterrà una sonorità più misteriosa ed ascetica.

494 - *Le choral, dénué de sa solennité par le mode mineur, prend un aspect presque spectral. On dirait qu'il se recueille au-dessous des voûtes étroites et nues de la crypte de la cathédrale, après en avoir abandonné les nefs majestueuses. En renonçant à l'action de la pédale de droite, on obtiendra une sonorité plus mystérieuse et ascétique.*

494 - Th choral, that the tonality in minor deprives of its solemnity, takes on an almost ghostly aspect. It seems as if it had left the majestical aisles and had hidden under the narrow and bare vaults of the crypt of the cathedral. By renouncing the « forte » pedal, a more mysterious and ascetic sonority will be obtained.

520

(p)

Ped.

530

(pp)

Ped.

(smorz.

e rit.

540

poco a

poco cresc.

(p)

Ped.

518-521 e 526 529 - Queste nuove « oscillazioni » persuadono, meglio dello stesso corale, della sua derivazione ritmica dalle batt. 136-139. Impressionante il dileguarsi del corale in una sospesa lontananza.

530 - Adattare a questo passo gli esercizi indicati a batt. 336.

541 - Nella stupenda perorazione finale (basata su un pedale di dominante), il corale risorge e si trasfigura un'ultima volta per amplificarsi in un vasto e magnanimo canto.

Sostenerlo con una sonorità calda, piena e nobile, che non forzi lo strumento; fraseggiare ad ampie arcate (Chopin ne ha segnata anzi una sola).

La mano sinistra fornisca con le sestine (di cui la prima riproduce per diminuzione il motivo del corale) uno sfondo vibrante di sonorità e di ritmo. Questo sarà vivificato ancor più se si darà rilievo, come suggerisce Cortot, ai battimenti di timpano:

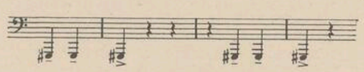
518-521, *et* 526-529 - *Ces nouvelles « oscillations », mieux que le choral même, prouvent sa dérivation rythmique des mesures* 136-139.

L'évanouissement du choral dans le lointain est vraiment impressionant.

530 - *Adapter à ce passage les exercices indiqués à la mesure* 336.

541 - *Dans la superbe péroraison finale (basée sur une pédale de dominante) le choral reparaît, et par une dernière transfiguration il s'amplifie en un chant large et généreux. On doit le soutenir par une sonorité chaude, pleine et noble, qui ne force pas l'instrument. Phraser avec ampleur (Chopin n'a indiqué qu'une seule liaison).*

La main gauche fournira avec les sextolets (dont le premier reproduit par diminution le motif du choral), un arrière-plan vibrant de sonorité et de rythme. Ce rythme sera d'autant plus vif si l'on relèvera, suivant le conseil de Cortot, les battements de timbale:



518-521 and 526-529 - These new « oscillations » convince us even more than the choral itself, that it is derived, rhythmically, from the bars 136-139. The effect of the choral fading away in the distance is very impressive.

530 - Adapt to this passage the exercises shown for bar 336.

541 - In the splendid final peroration (based on a pedal of the dominant) the choral rises again and changes shape, for the last time, widening into a great and magnanimous song. It should be played with warm, full and noble sonority, without forcing the instrument, and very broadly phrased (Chopin marked only one slur for the whole melody). The left hand, with the sextuplets (the first of which reproduces the first notes of the choral in diminution) provides a sonorous and rhythmical background which will be even more effective if, as Cortot suggests, the tymbal beats be emphasized:

(e riprendendo il tempo)

Ped.

550

Ped.

Ped.

Ped.

560

Ped.

Ped.

570

ff

stretto

(poco allarg.)

Ped.

Tempo I.
con fuoco

580

590

573 - « Con fuoco »; ma imbrigliare il movimento per non lasciarsene travolgere. Le sestine ben articolate (« non legato »), ma con la mano aderente alla tastiera. Studiarle applicando vari ritmi. Incisivi gl'inquieti disegni della mano sinistra.

573 - « *Con fuoco* »; *mais en maîtrisant le mouvement pour ne pas s'en laisser emporter. Les sextolets bien articulés (« non legato ») mais avec la main adhérente au clavier; les étudier en y appliquant différents rythmes.*
Incisifs les dessins inquiets de la main gauche.

573 - « Con fuoco », but check the movement so as not to be carried away by it. The sextuplets well articulated (« non legato ») but with the hand closely adherent to the keyboard. Study them with different rhythms. The restless patterns in the left hand must be incisive.

600

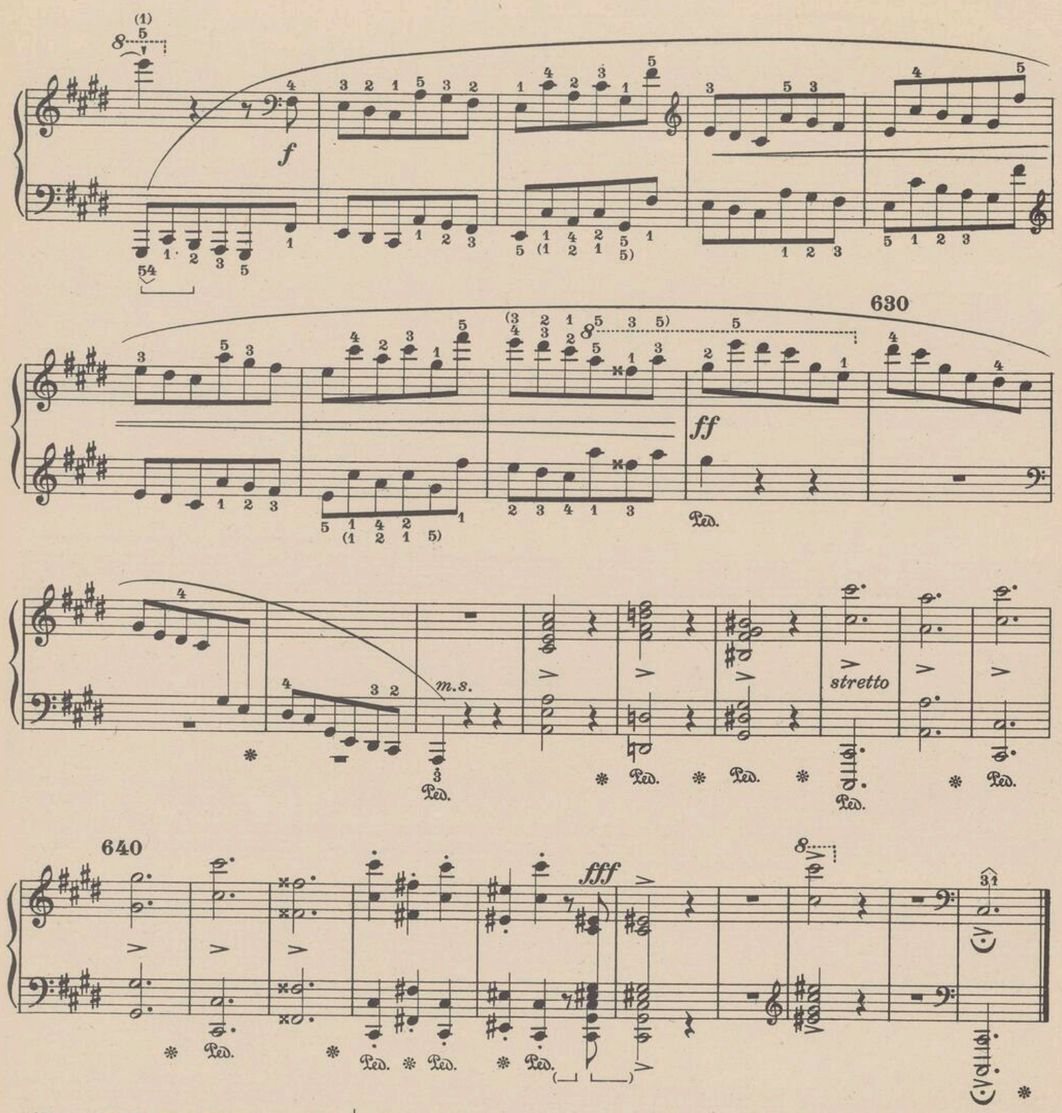
610

620

597 - Scandire le due crome della mano sinistra e non confonderle col trillo seguente, sul quale si dovrà pronunciare la frase della mano destra con pieno vigore di ritmo.

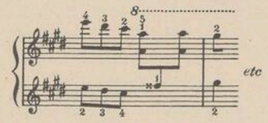
597 - *Scander les deux croches de la main gauche, et ne pas les confondre avec le trille qui suit, sur le quel on devra prononcer la phrase de la main droite avec pleine vigueur de rythme.*

597 - Scan the two quavers of the left hand, and do not let them mingle with the following trill, on which the phrase of the right hand should be played with great rhythmical vigour.



621 - Valgano le medesime indicazioni date a batt. 573 (ma qui il passo è « legato »).

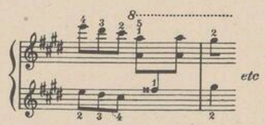
628 - Per le mani meno robuste proponiamo questa lieve modificazione:



634-636 - Osservare le pause.

621 - *Suivre les mêmes indications de la mesure 573; (mais ici le passage est « legato »).*

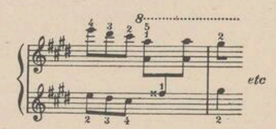
628 - *En faveur des mains moins solides, nous proposons cette légère modification:*



634-636 - *Observer les pauses.*

621 - The same suggestions given in bar 573 hold good here (but this time the passage is « legato ».

628 - For less strong hands we propose this slight change:

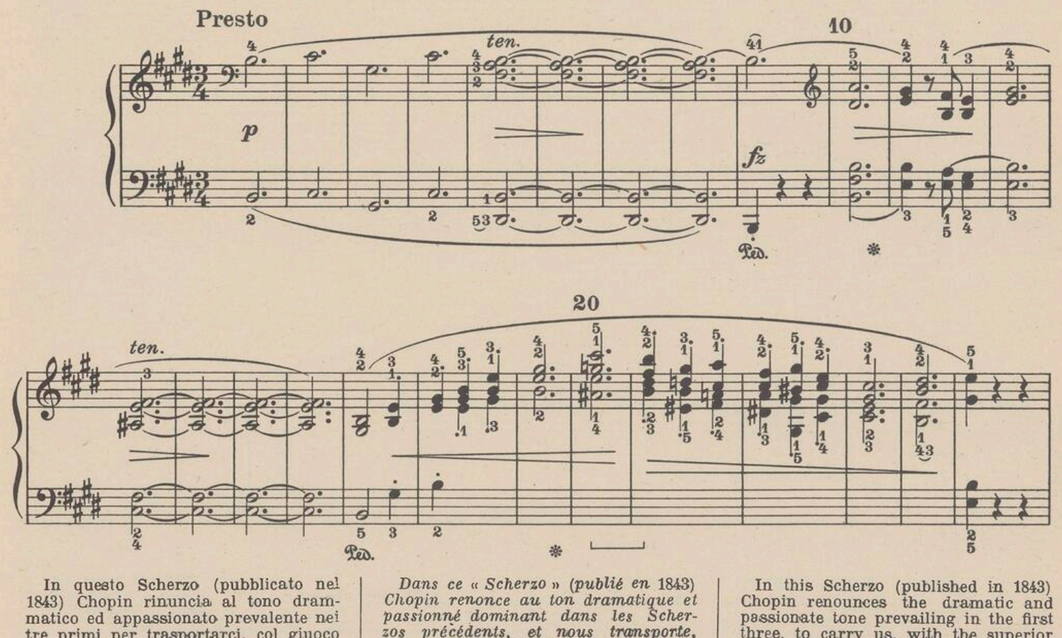


634-636 - Observe the pauses.

a Mademoiselle Clotilde de Caraman

SCHERZO N.º 4

Op. 54



In questo Scherzo (pubblicato nel 1843) Chopin rinuncia al tono drammatico ed appassionato prevalente nei tre primi per trasportarci, col giuoco superiore e preziosissimo della sua fantasia, nel regno dell'irreale fiabesco, ove tutto è senza peso. In una luce cangiante, in una varietà sorprendente di ritmi e di sonorità, è un formarsi e dissolversi senza posa di spunti melodici ora gioiosi, ora meditativi, ora sfioranti una lieve malinconia; un alternarsi di sospensioni e di slanci, un intrecciarsi di aeree danze tra fremiti silvani che fanno pensare allo Shakespeare del « Sogno di una notte di mezz'estate ». Nulla predomina, ma tutto si fonde senza disordine in una spontanea armonia.

L'esecuzione sia quanto più possibile immateriale: si elimini ogni asperità derivante dalla conformazione dei passi (sovente più difficili di quanto sembri a prima vista). Pur conservando la massima precisione al giuoco delle dita, si trovino quei movimenti elastici del polso e del braccio che consentono alla mano la scioltezza necessaria per « tornire » i passi. Guardarsi dall'esagerare la portata dinamica delle forcelle. « Presto »: più nel senso della « agilità » che della precipitazione del movimento.

Battuta 17 - Leggieri e « mezzo staccati » gli accordi. Porre dolcemente in rilievo il loro profilo melodico.

Dans ce « Scherzo » (publié en 1843) Chopin renonce au ton dramatique et passionné dominant dans les Scherzos précédents, et nous transporte, par le jeu supérieur et rare de sa fantaisie, dans le royaume de l'irréel féerique, où tout est immatériel. Dans une lumière changeante, parmi une variété surprenante de rythmes et de sonorités, paraissent et disparaissent sans trêve les débuts d'idées mélodiques tantôt joyeuses, tantôt méditatives ou vaguement mélancholiques: c'est une suite alternée d'élans et d'arrêts, au milieu de frémissements sylvestres, un entrelacement de danses aériennes qui font penser au Shakespeare du « Songe d'une nuit d'été ».

Rien ne prédomine. Tout se fond sans désordre dans une harmonie spontanée.

L'exécution doit être, autant que possible, immatérielle, et exempte de toute asperité dérivée de la conformation de certains passages (plus difficiles qu'ils ne semblent du premier abord). Tout en assurant la plus grande précision au jeu des doigts, le poignet et le bras devront garder dans leurs mouvements la souplesse nécessaire à la tournure des passages. Prendre garde à ne pas exagérer la valeur dynamique des « crescendo ». « Presto »: plutôt dans le sens de l'agilité que de la précipitation du mouvement.

Mesure 17 - Légers et « semi-staccati » les accords. Souligner délicatement leur profil mélodique.

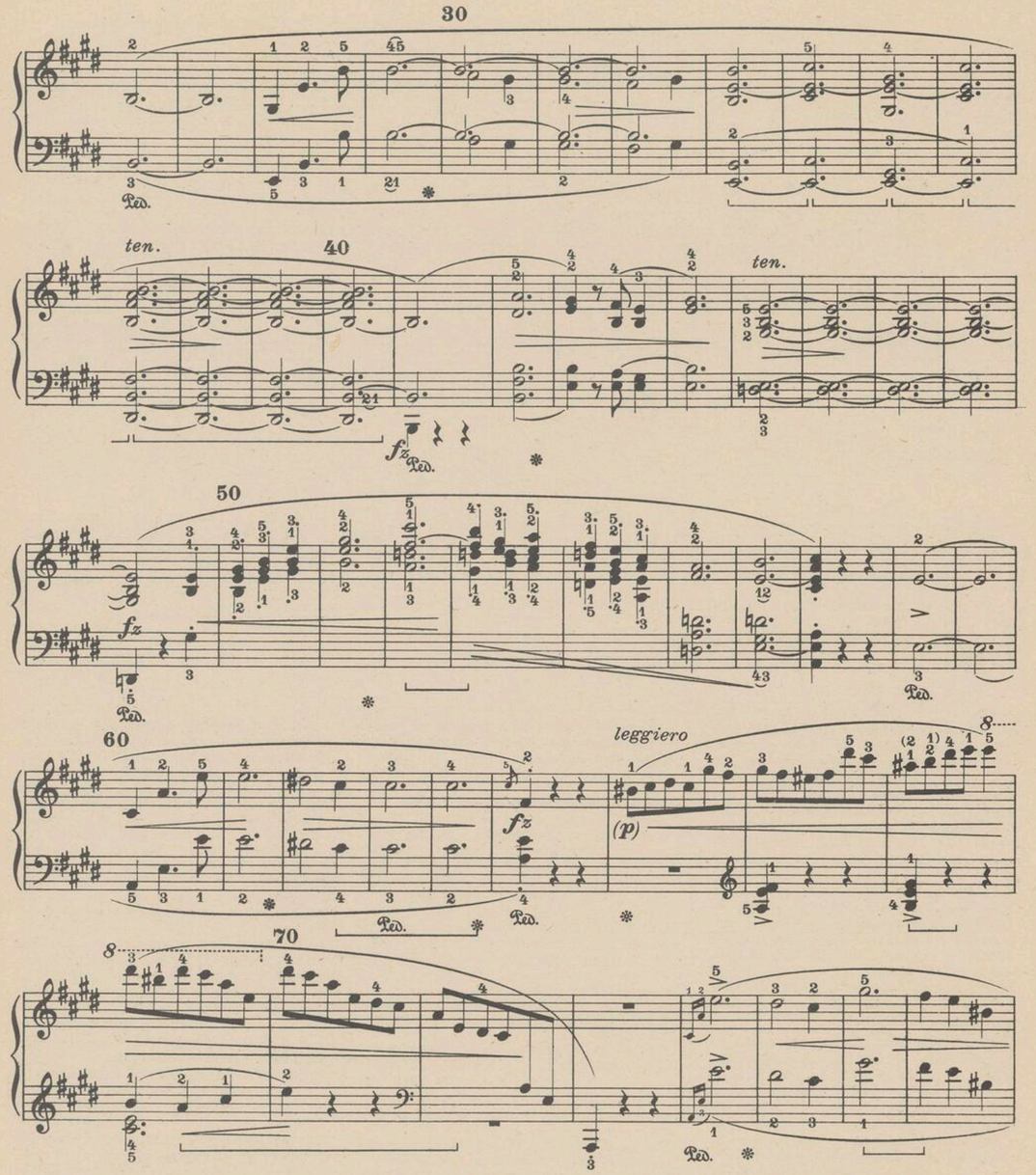
In this Scherzo (published in 1843) Chopin renounces the dramatic and passionate tone prevailing in the first three, to carry us, with the superior and precious play of his fancy, to the realm of fabulous unreality where everything is weightless. In a changing light, in a stunning variety of rhythms and sonorities, melodious patterns forme and dissolve incessantly, now gay, now meditative, now slightly melancholic: a sequel of pauses and springs, a weaving of aerial dances among sylvan flutters that lead us to think of Shakespeare in the « Midsummer Night's dream ». No one feature predominates, but everything blends without confusion in a spontaneous harmony.

The execution should be as immaterial as possible: the executant should strive to avoid all harshness arising from the form of the passages that do not always seem difficult at first sight. While preserving the greatest precision in the play of the fingers, the executant should find those elastic movements of the wrist and arm that allow the hand to shift more easily so as to round off the passages.

Beware of exaggerating the forks.

« Presto »: more in the sense of « agility » than of quickness of movement.

Bar 17 - Play the chords lightly and half staccato. Bring their melodic profile into gentle relief.



52-53 - L'edizione « Oxford » presenta qui una legatura tra i « fa diesis », legatura che non ricompare però in nessuno dei passi analoghi.

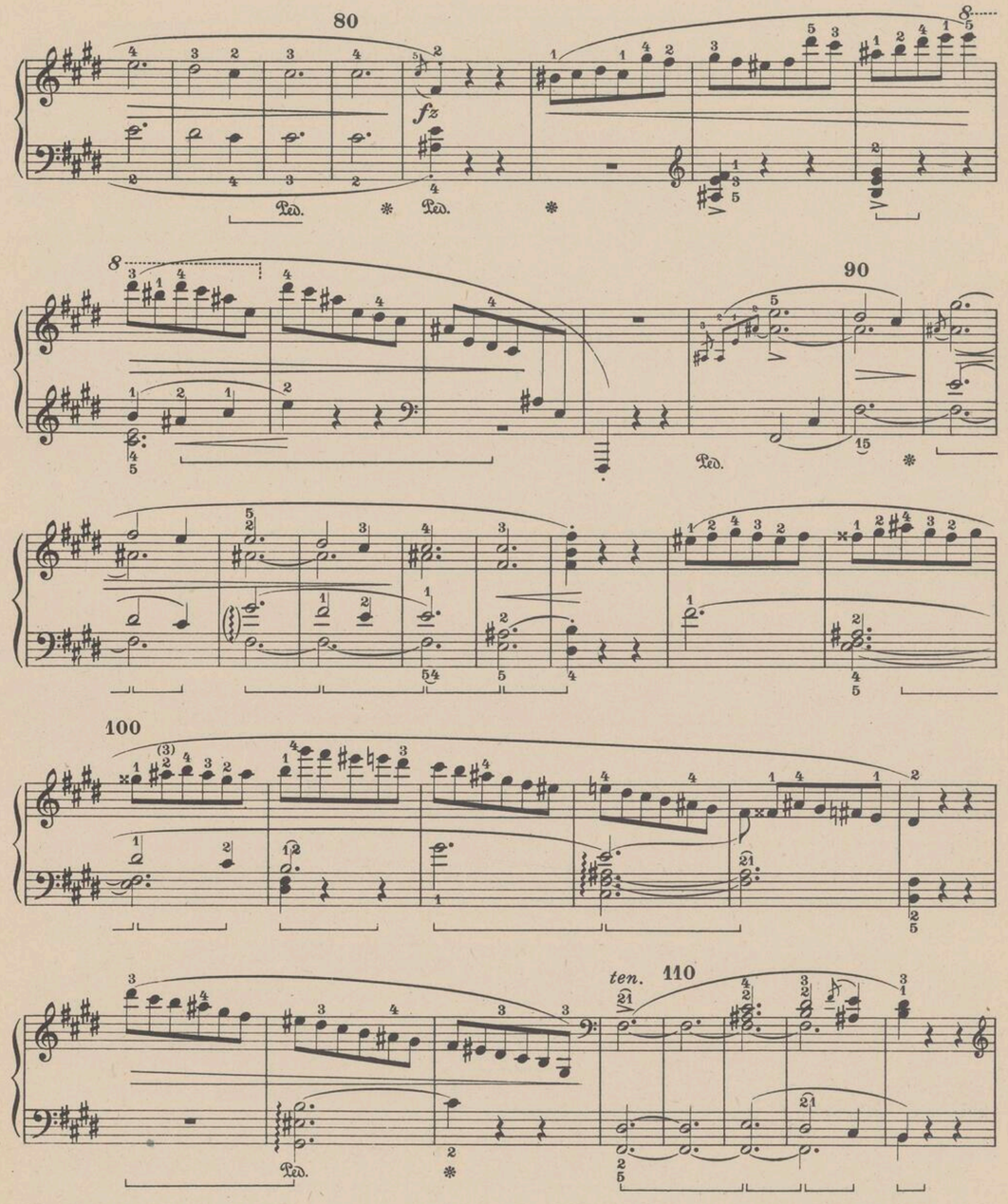
58 - La linea melodica generale, che si prolunga di qui sino alla batt. 121, non venga spezzata dagli eleganti (e non già ingombranti) arabeschi che ne commentano i riposi.

52-63 - *L'édition « Oxford » porte ici, entre les fa dièse, une liaison; liaison qui, d'autre part, l'on ne rencontre plus dans les passages analogues.*

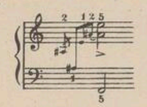
58 - *La ligne mélodique générale, qui va d'ici à la mesure* 121, *ne doit pas être entrecoupée par les arabesques élégants (et point encombrants) qui en commentent les repos.*

52-53 - The « Oxford » edition has a slur here, between the two F sharp, but it appears in no other similar passage.

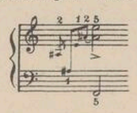
58 - The general melodic line, that goes from here to bar 121, must not be broken by the elegant (and not cumbrous) patterns that embellish its pauses.



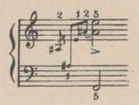
89 - Esecuzione più agevole:

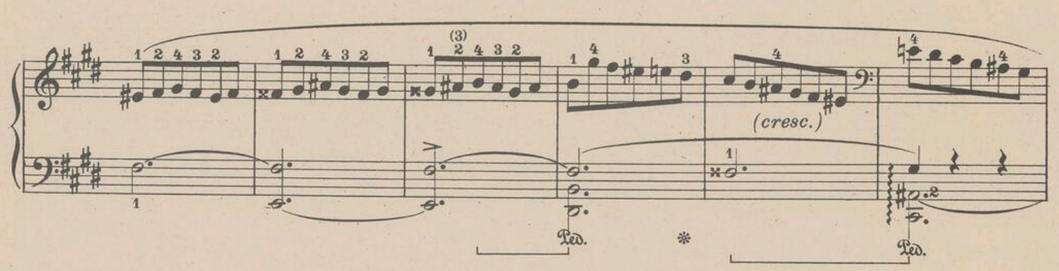


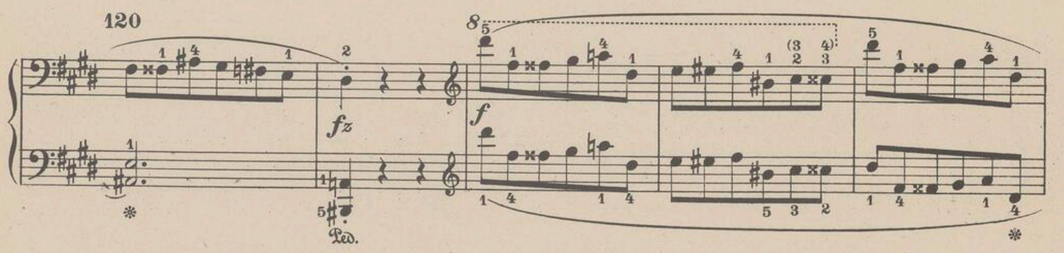
89 - *Exécution plus aisée*:

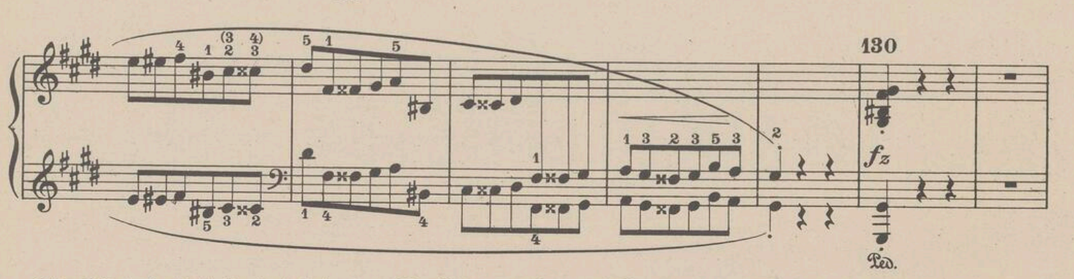


89 - Easier execution:





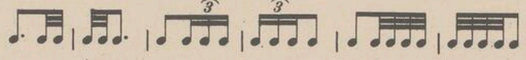




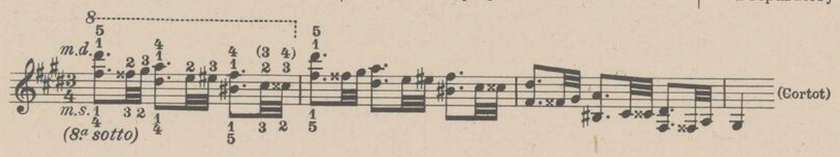
122 - Riferirsi alle indicazioni date alle batt. 9 del primo Scherzo e 573 del terzo. Si raccomanda anche qui una forte « presa » sui tasti, per non scivolare. Ottenere un robusto legato. Studiare a mani separate prima gli esercizi preparatori, poi, lentamente, il passo originale, al quale si applicheranno dapprima i ritmi:

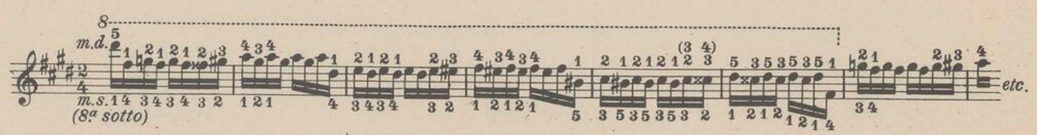
122 - *S'en rapporter aux indications données à la mesure 9 du premier Scherzo, et à la 573 du troisième. Ici aussi il faut assurer une solide « emprise » des touches, pour ne pas glisser. Obtenir un legato robuste.*
Etudier, les mains séparées, d'abord les exercices préparatoires; ensuite, lentement, le passage originel, auquel on appliquera, d'abord, les rythmes:

122 - Refer to the suggestions given for bar 9 of the first Scherzo and 573 of the third. We recommend here also a strong « hold » on the keys so as not to slip. Secure a strong legato. Study with separate hands, first the preparatory exercises, then, slowly, the original passage, to which the following rhythms must first be applied:



Esercizi preparatori:





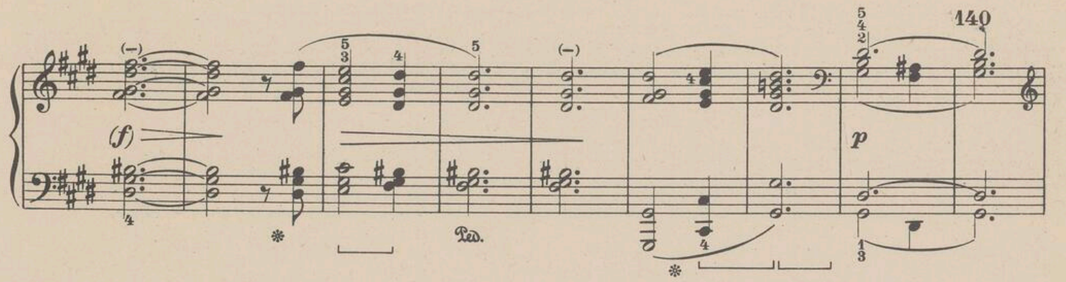
130 - L'accento su questo accordo ribadisce l'accento della batt. 121.

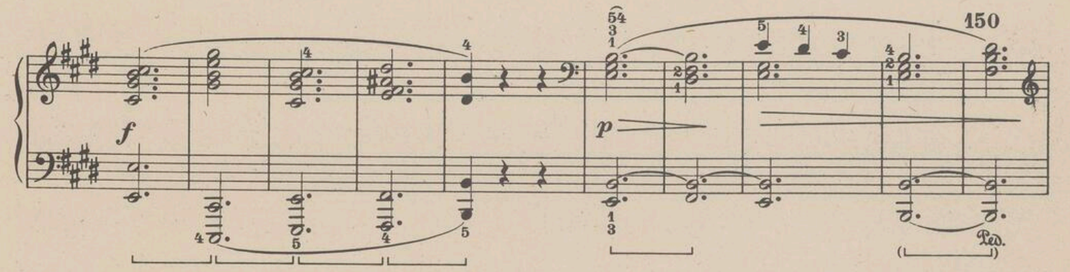
Exercices préparatoires:

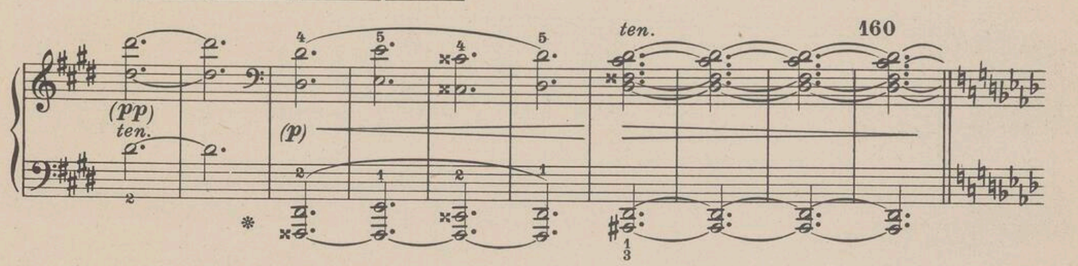
130 - *L'accent sur cet accord confirme l'accent de la mesure* 121.

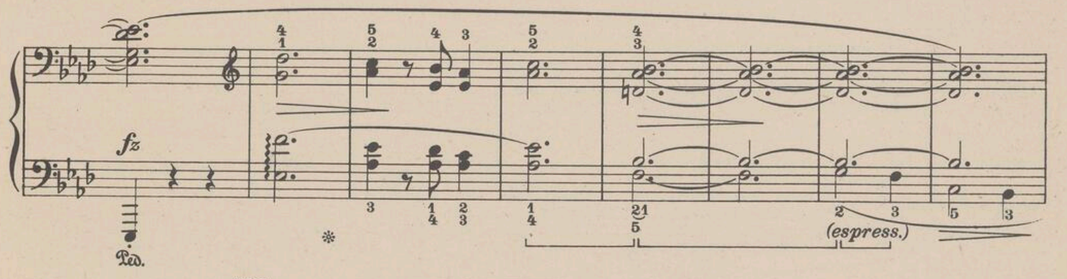
Preparatory exercises:

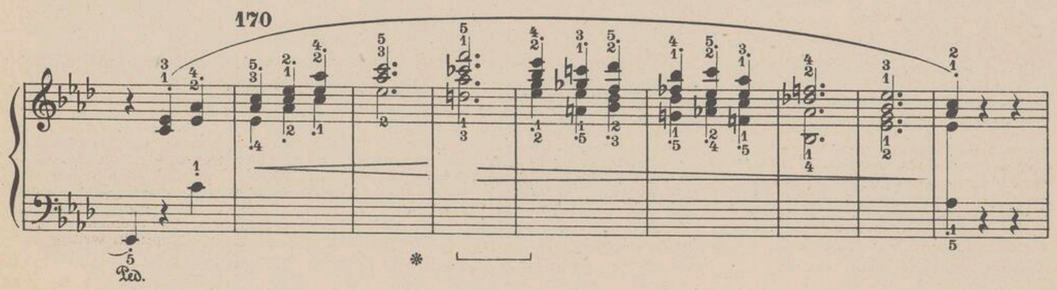
130 - The accent on this chord confirms the accent of bar 121.











180

190

200

210

217 - L'arabesco che nasce nei bassi e sale con svelta spirale verso gli acuti, s'attorciglia per un attimo intorno alla vaga melodia di valzer. In quel momento la melodia viene ceduta alla mano sinistra dalla destra, che continua le volute dell'arabesco. Il problema dell'uguaglianza in questo scambio, che deve avvenire senza che l'orecchio lo percepisca, è un nonnulla a confronto di quello risolto con suprema eleganza di scrittura da Chopin.

217 - *L'arabesque qui naît dans les basses et monte par une svelte spirale vers le haut, s'entortille, pendant un instant, autour de la ravissante mélodie de valse. À ce moment la mélodie passe de la main droite à la main gauche, tandis que la droite continue les volutes de l'arabesque. Le problème de l'égalité, dans cet échange qui ne doit pas être perceptible, est insignifiant, comparé à celui résolu, avec une suprême élégance d'écriture, par Chopin.*

217 - The arabesque that starts in the bass and rises in a quick spiral towards the high notes, twines for an instant round the lovely waltz tune. Then the melody is taken over by the left hand from the right, that continues the flourishes of the arabesque. The problem of the smoothness of this change, that must take place without the ear perceiving it, is a trifle compared to the problem so elegantly solved by Chopin in writing it.

220

230

240

240 - Così l'accordo della mano sinistra nell'edizione di « Oxford », anche batt. 840. Molte edizioni hanno:

241-242 - L'estensione delle tastiere attuali consente di uniformare questo passo a quello delle batt. 225-226 (ugualmente alle batt. 841-842):

240 - *Tel l'accord de la main gauche dans l'édition « Oxford », à la mesure 840 aussi. Beaucoup d'éditions portent:*

241-242 - *L'Extension actuelle du clavier permet d'uniformer ce trait à celui des mesures* 225-226 *(de même aux mesures* 841-842):

240 - Thus the left hand chord in the « Oxford » edition, also in bar 840. Many editions have:

241-242 - The compass of the modern key-board makes it possible the following rendering of this passage, in accordance to that of bars 225 226 (the same at bars 841-842):

250

(p)

Ped.

260

Ped.

(più f)

Ped.

270

decresc.

Ped.

280

ten.

(p)

fz

Ped.

249 - Degna di nota l'analogia di questo passo con il tema del Valzer a batt. 840. Molte edizioni hanno:

249 - *Remarquable l'analogie entre ce passage et le thème de la Valse Op. 42.*

249 - The similarity of this passage to the theme of Waltz Op. 42 is worth noticing.

290

ten.

(espr.)

p

Ped.

300

Ped.

310

ten.

f

Ped.

320

Ped.

330

leggiero

340

350

cresc. ed accel.

353 - È l'unico episodio che tenda ad un'espressione drammatica. Pur pronunciando vivamente e con intensità crescente ogni elemento (e specialmente le ottave incalzanti della mano sinistra), non si cada mai in una sonorità aspra, disdicevole al carattere generale del pezzo.

357 - È necessario, qui e nelle battute analoghe, tenere gli accordi di minime.

353 - *C'est le seul épisode qui tend vers le dramatique. Tout en soulignant vivement, avec une intensité toujours croissante, chaque élément, (en particulier les octaves pressantes de la main gauche) l'on ne doit jamais sortir une sonorité âpre, malséante au caractère général du morceau.*

357 - *Ici et dans les mesures analogues, il est nécessaire de tenir les accords de blanches.*

353 - This is the only episode that has a trend towards dramatic expression. Though playing each feature (and especially the urgent octaves of the left hand) with liveliness and increasing intensity, never give them a hard sonority unbecoming to the general character of the piece.

357 - Here and in the similar bars, it is necessary to hold the minims chords.

360

370

380

stretto

390

ritenuto

384 - Questo breve recitativo dapprima arresta e placa la precedente concitazione, poi fa presentire il ritmo della cantilena seguente, che ne scaturisce senza transizione. Per una giusta pronuncia del recitativo, è necessario rendersi conto che lo « sforzato » iniziale cade su una battuta anacrusica, l'ultima di un periodo di quattro battute, e che le ultime quattro battute del recitativo stesso possono considerarsi come una grande anacrusi della lunga cantilena. Per maggiore chiarezza diamo qui sotto la struttura ritmica di questa bellissima transizione:

384 - *Ce court récitatif calme et arrête, d'abord, l'excitation qui précède, et fait pressentir, ensuite, le rythme de la cantilène suivante, qui en jaillit sans transition.*

Pour atteindre à une prononciation correcte du récitatif, il faut se rendre compte que le « sforzato » initial tombe sur une mesure anacrousique, la dernière d'une période de quatre mesures; et que les dernières quatre mesures du récitatif même, peuvent être considérées comme une grande anacrouse de la longue cantilène.

Pour plus de clarté nous donnons, ci-dessous, la structure rythmique de cette belle transition:

384 - This short « recitative » first brings the previous agitation to a stop, calming it down, then lets the rhythm of the following « cantilena » be heard, that springs from it without transition. To play the « recitative » rightly, it should be realized that the « sforzato » at the beginning falls on an anacrusic bar, the last of a period of four bars, and that the last four bars of the « recitative » may themselves be considered as a long anacrusis of the « cantilena ». For clearness' sake we give here below the rhythmical structure of this very beautiful transitional passage:

Più lento

400

410

(tranquillo)

420

pp

393 - Le più raffinate risorse del tocco dovranno contribuire a rendere il « respiro interiore » di questa melodia senza pause, che sembra esprimere l'aspirazione o la nostalgia di una fata per un mondo più « umano ». Secondo il temperamento dell'esecutore, nell'espressione della melodia prevarrà la dolcezza o la tristezza, ma l'una non dovrà escludere l'altra: meglio se si compenetreranno in un sentimento ineffabile. Si eseguano tutti i gruppetti cantabilmente e senza fretta.

La mano sinistra dovrà curare il legato, l'uguaglianza e l'omogenea armoniosità dell'accompagnamento, basato su un ritmo di barcarola.

393 - *Les ressources les plus raffinées du toucher seront utilisées pour réaliser le « souffle intérieur » de cette mélodie sans pauses, qui paraît vouloir exprimer l'aspiration (ou la nostalgie) d'une fée, vers un monde plus « humain ».*

Selon le tempérament de l'exécutant, primeront, dans la mélodie, la douceur ou la tristesse; mais l'une sans exclusion de l'autre; mieux encore si elles sauront se fondre dans un sentiment ineffable.

Les roulades seront exécutées sans hâte, d'une manière chantante. La main gauche soignera le « legato », l'égalité et l'homogénéité de la sonorité de l'accompagnement, basé sur un rythme de barcarolle.

393 - The most refined resources of touch should contribute to render the « inner breath » of this uninterlupted melody, that seems to express the aspiration or the longing of a fairy for a more « human » world. According to the temperament of the executant, sweetness or sadness will prevail in the expression of the melody, but the one should not exclude the other, still better if they blend to produce an ineffable feeling. Execute the turns in the « cantabile » style and without haste.

The left hand must pay attention to the « legato », the smooth and even harmony of the accompaniment, based on a barcarolle rhythm.

430

(semplice)

(sostenuto sonoro)

p

440

450

460

pp

449 - Esecuzione:

449 - *Exécution:*

449 - Execution:

sostenuto

470

(movendo un poco)

480

490

480 - Esecuzione:

480 - *Exécution:*

480 - Execution:

500

510

(sotto)

520

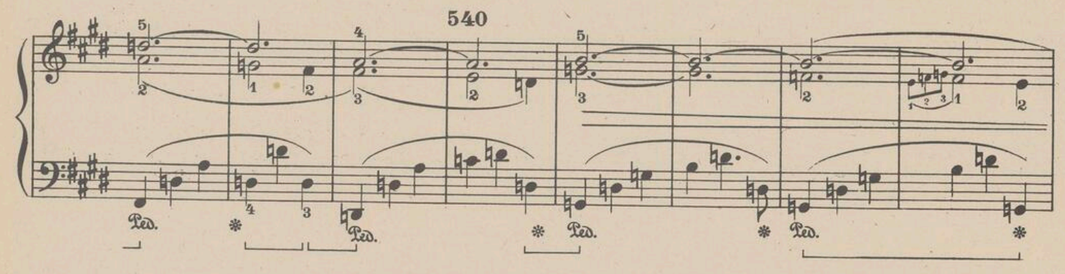
(p)

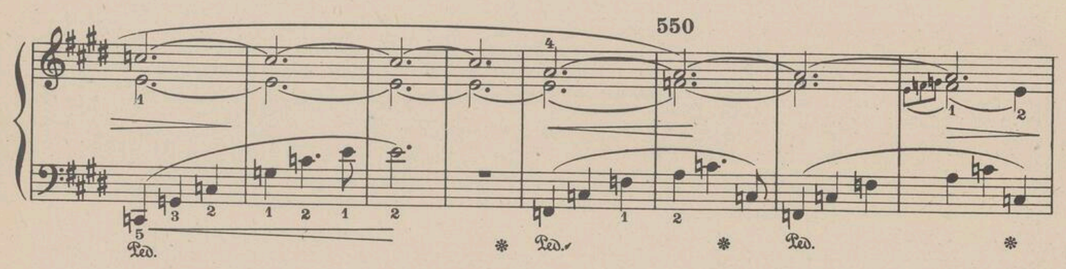
530

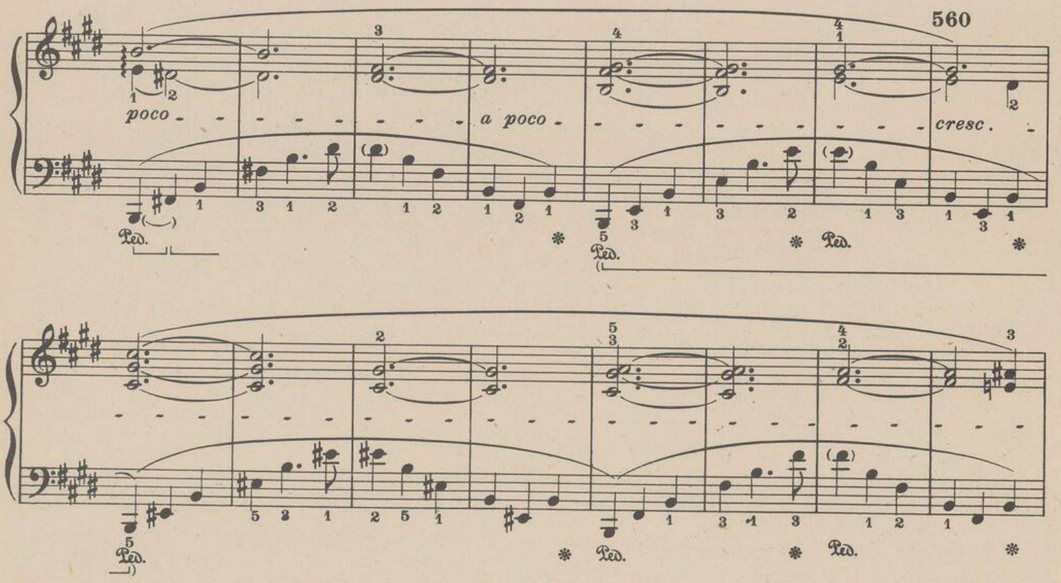
499 - L'espressione, che a partire dalla batt. 467 s'era fatta più calda ed espansiva, torna a velarsi qui, per ricomporsi nell'atmosfera iniziale.

499 - *L'expression qui, à partir de la mesure 467, était devenue plus chaude et plus expansive, se voile de nouveau ici, et rentre dans l'atmosphère du début.*

499 - The expression that from bar 467 had grown warmer and more expansive, here again becomes veiled and then settles back into the original atmosphere.





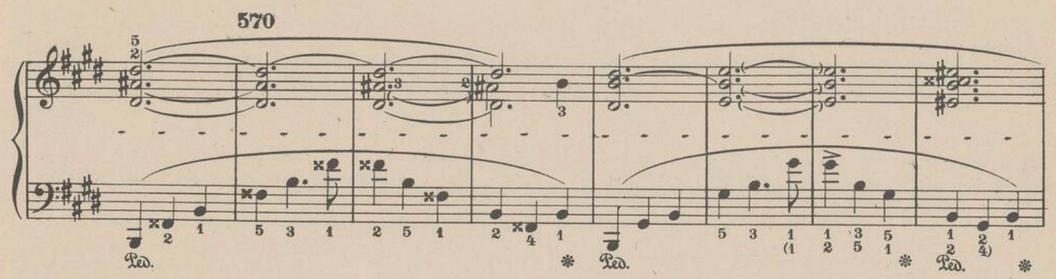


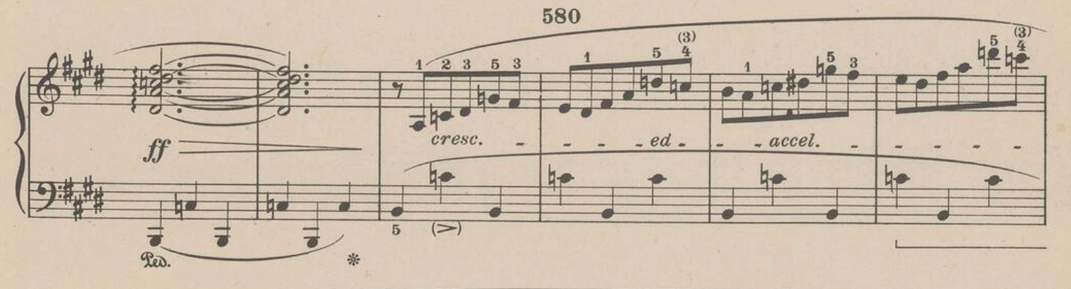
553 - L'ardore espressivo di questa breve perorazione, che prepara mirabilmente la riesposizione della prima parte, culminerà nel « ff » della batt. 577. Il passo della progressione melodica è ampliato con un geniale accorgimento ritmico, che raddoppia il periodo (da due a quattro battute) raddoppiando l'estensione del disegno del basso, basato su un pedale di dominante.

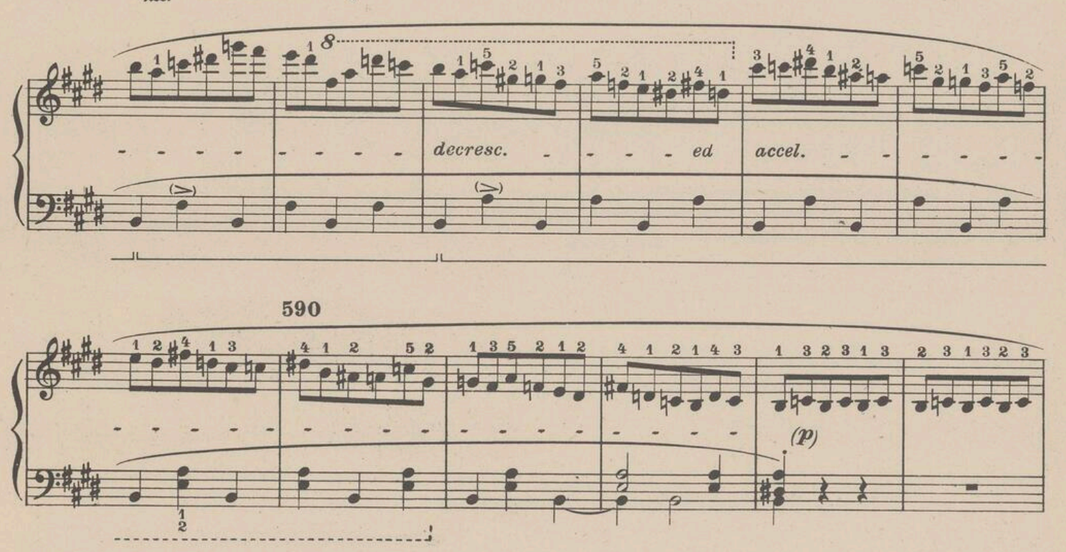
553 - *L'ardeur expressive de cette courte péroraison, qui prépare admirablement la réexposition de la première partie, atteindra à son maximum dans le « ff » de la mesure 577.*

Le pas de la progression mélodique est amplifié par un génial procédé rythmique, qui redouble la période (de deux à quatre mesures) en redoublant l'extension du dessin de la basse, basé sur une pédale de dominante.

553 - The expressive ardour of this short peroration, that admirably prepares the recapitulation of the first part, reaches a climax in the « ff » in bar 577. The course of the melodic progression is amplified by a very brilliant rhythmical device that doubles the period (from two to four bars) doubling the extension of the pattern of the bass, based on a pedal of the dominant.







579 - Si noti con quale abilità Chopin riaccende, al calore dell'accordo di nona della batt. 577, le sestine di crome, che sembrano uscirne crepitando. Esse guizzano verso gli acuti prolungando la vibrazione dell'accordo, e ridiscendendo si propagano sotto forma di trillo alla riesposizione, ove i temi s'irradiano a loro volta di nuova luce e calore.

Studiare il passo con le varianti ritmiche già indicate altrove.

579 - *Remarquer l'habileté par laquelle Chopin rallume, à la chaleur de l'accord de neuvième de la mesure 577, les sextolets de croches qui paraissent en jaillir en crépitant. Ils frétillent vers les aigus en prolongeant la vibration de l'accord; en redescendant ils se propagent sous forme de trille à la réexposition, où les thèmes, à leur tour, s'éclairent de lumière et chaleur renouvelées.*

Etudier le passage d'après les variantes rythmiques déjà indiquées ailleurs.

579 - Remark how skilfully Chopin renews, by the warmth of the chord of ninth in bar 577, the quaver sextuplets that seem to spring crakling from it. They flash upwards, towards the high notes prolonging the vibrations of the chord, and redescending they propagate in the shape of a trill to the recapitulation in which the themes, in their turn, radiate new life and warmth.

Stundy this passage with the rhythmical variations already shown.

600

cresc.

Tempo I.

f

640

fz

Ped.

620

630

sempre f

(meno f)

640

fz

Ped.

650

660

(p)

fz

670

(p)

680

fz

Ped.

8

Ped.

690

Ped.

700

Ped.

ten. 710

720

cresc.

fz

Ped.

8

ff

730

fz

(f)

Ped.

740

p

f

Ped.

750

p

f

Ped.

760

ten.

(mf)

Ped.

770

ten.

p

Ped.

780

fz

Ped.

790

cresc.

f

ten.

800

sf

cresc.

ff

Ped.

810

(f)

Ped.

820

fz p

leggiero

Ped.

8

Ped.

Ped.

830

Ped.

Ped.

840

850

860

(p)

Ped.

889 - Nuovo pedale sulla dominante, la cui risoluzione definitiva è tenuta in sospeso fino al termine della iridescente cascata d'accordi che precede la « coda » (batt. 925).

Le sestine si sgranino distintamente, ma come un fruscio e non come un trillo di bravura.

870

880

(p)

(più f)

f

f p

889 - *Nouvelle pédale sur la dominante, dont la résolution définitive est gardée en suspens jusqu'à la fin de la cascade iridescente d'accords qui précède la « coda » (mesure 925).*

Les sextolets doivent s'égrener nettement, mais plutôt comme un bruissement que comme un trille de bravoure.

889 - New pedal on the dominant. whose final solution is kept waiting till the end of the iridescent cascade of chords that precedes the « coda » (bar 925). The sextuplets should be played clearly, but as a rustling sound and not as a trill of virtuosity.

890

Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

900

Ped. * Ped. * Ped. *

910

decresc.

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

909 - Esecuzione:

909 - *Exécution*:

909 - Execution:

Ped. * Ped. * Ped.

p *dim.*

920

rallentando *pp*

Ped. *

930

a Tempo *Più presto (poco a poco)*

cresc.

Ped. * Ped. * Ped. *

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

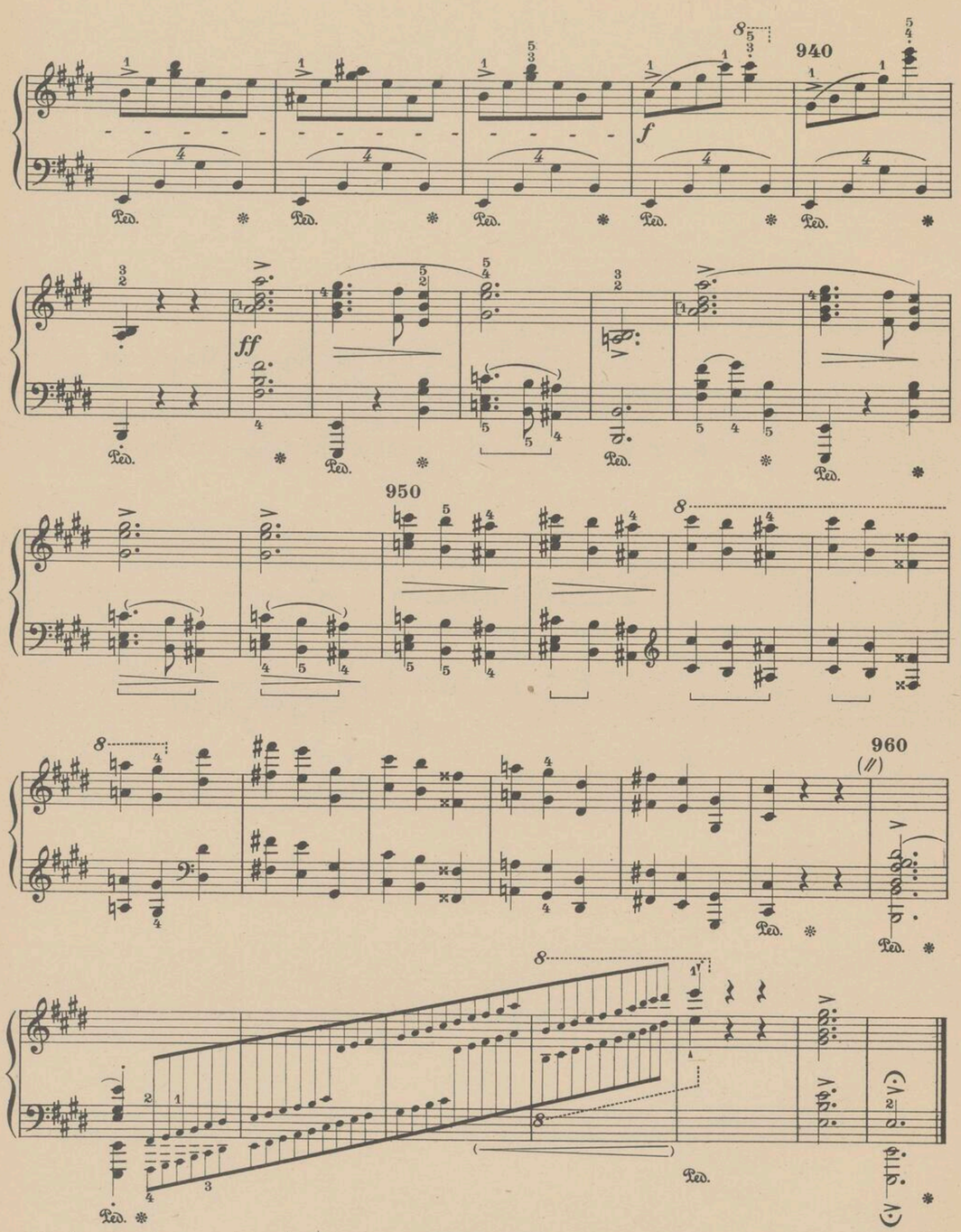
926 - Esercizi preparatori:

926 - *Exércices préparatoires*:

926 - Preparatory exercises:

etc. *etc.*

etc.



941 - Accentare vigorosamente questo tripudiante tumulto.

941 - *Accentuer vigoureusement ce tumulte exultant.*

941 - Accentuate with vigour this jubilant clamour.

REVISIONI DI

ALFREDO CASELLA

BACH . . – IL CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO
1° Vol.
2° Vol.
INVENZIONI: a 2 e a 3 voci
SUITES FRANCESI
SUITES INGLESI
CHOPIN – VALZER
STUDI
NOTTURNI
PRELUDI
BALLATE
IMPROVVISI

EDIZIONI CURCI S. A. - MILANO

44 31/4

EDIZIONI
CURCI
MILANO

Stampato in Italia

1948 - B. ULLMANN & C. INC. STAMP. MUSICALE - MILANO

4431/n
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

F. CHOPIN

SCHERZI

EDIZIONE CRITICO-TECNICA A CURA DI

GUIDO AGOSTI

PROFESSORE PER LA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO PER LA
MUSICA D'INSIEME PRESSO L'ACCADEMIA DI S. CECILIA IN ROMA
E PER IL CORSO DI PERFEZIONAMENTO PIANISTICO
PRESSO L'ACCADEMIA CHIGIANA IN SIENA

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONI CURCI S.A. - MILA