AMERICAN PRICE

Gabriel Fauré

HUIT NOCTURNES

pour PIANO

Prix net : **60** fr.
(majoration comprise)

Propriété pour tous pays

Paris, J. HAMELLE Editeur
22, Boulevard Malesherbes, 22.

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

Imprimé en France

PRÉFACE

480811

Il est profondément regrettable qu'un élève de Chopin n'ait pas, sous les yeux de son maître, procédé à une révision complète de son œuvre. Ses intentions, ses nuances, ses pédales, ses doigtés indiqués, une tradition s'imposait aux exécutants et sans doute, aujourd'hui, n'entendrions-nous pas ces " rubato " maladifs, ces contorsions grimaçantes, ces mouvements déréglés qui violent la mesure, brisent la ligne musicale, dénaturent l'idée; quelques virtuoses vont plus loin, ajoutent des basses ou les alourdissent d'octaves pesantes, corrigent les textes. Un homme en... ski (ce n'est pas Paderewski) honora de commentaires de sa façon Préludes, Nocturnes, etc.; d'autres affublent d'oripeaux littéraires la poésie toute secrète des Nocturnes, la toute musicale splendeur des Polonaises. De quel droit, à quel titre, " qui te l'a dit ? " Si Chopin a dédaigné les titres soi-disant explicatifs, il l'a voulu ainsi. La première vertu d'un interprète, inconnu ou célèbre, mais surtout célèbre, est le respect religieux des œuvres.

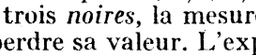
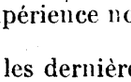
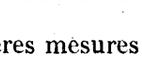
L'œuvre pianistique de Gabriel Fauré ayant, à nos yeux, la valeur et l'importance de l'œuvre de Chopin, il a paru prudent d'en donner une révision autorisée, d'en fixer, pour les pianistes et malgré eux, une interprétation qu'ils suivront, s'ils veulent traduire ce maître, qu'ils négligeront, s'ils le veulent trahir. M'assurant sur les conseils de mon maître, j'ai entrepris cette tâche.

Chaque musicien a son style et ses procédés. Chopin disait que la main gauche doit ignorer la main droite, que certains traits exigent des doigts allongés (Étude en *Sol bémol majeur*, Berceuse, etc...), que d'autres réclament une articulation des doigts recourbés (notamment tous les traits sur les touches blanches) ; que certains doigts sont plus aptes à certaines sonorités, etc... De tels préceptes assurent une exécution assez proche de la sienne, au point de vue technique. L'étude en *Fa mineur* du deuxième Livre, tous ou presque tous la jouent à deux temps, et voilà détruit l'effet charmant des triolets de croches (4/4) sous les triolets de noires (6/4). Même effet dans les deux Etudes pour la méthode de Moscheles. Ces trois pour deux, ces six pour cinq, cette main gauche imperturbable dans sa mesure, dans son dessin, dans son rythme, permettent au rythme, au dessin, à la mesure de la main droite de se dérouler nonchalamment, souples, libres et justes pourtant. Les quelques doigtés de Chopin, qu'a indiqués Claude Debussy dans l'édition Durand, n'invitent-ils pas à en généraliser l'application ? Tout cela, brièvement, caractérise la manière de Chopin. Voici les traits particuliers de la technique des œuvres de Gabriel Fauré.

Ceux qui ont entendu le maître ont été frappés, dès l'abord, de l'intérêt qu'il donne aux Basses. Elles soutiennent l'édifice sonore, meuvent et dirigent la masse harmonique. Leur valeur tonale est le fil, parfois discret, toujours solide, qui guide dans le labyrinthe des modulations. Que devient l'admirable rentrée du thème initial dans le 6e Nocturne, si l'on néglige les cinq notes de basses qui précisent, de si loin et de si près, le retour du ton de *Ré bémol* ? Même jeu des basses dans la 3e Valse. La magnifique ascension des marches d'harmonie de la 5e Barcarolle (page 9), perd toute sa puissance, si les notes de basses s'effacent devant la partie supérieure. Or, c'est une erreur commune et fatale de donner, au détriment des basses, tout l'intérêt à ce qu'on appelle " Le Chant ". Chez les vrais musiciens, l'harmonisation n'est pas seulement l'accompagnement d'un thème principal, elle vit de sa vie et il vit de la sienne : ce n'est qu'un seul être et une seule vie. Même sous l'aspect d'un simple accompagnement, elle met le chant en valeur, l'exalte, lui prête une force que seul il n'aurait pas. Les triolets de croches, dans le deuxième thème de la Sonate en *Si mineur* de Chopin (premier Mouvement), regardez-les d'un œil averti et me dites s'ils n'ont point une personnalité mélodique, une vertu agissante. Mais, pensez-vous que les noires syncopées de l'Allegretto en *Ut dièse mineur* du 6e Nocturne de Fauré ne soient là que pour soutenir le chant ? Les pianistes, trop souvent, ne jouent que d'une main...

Le temps fort de la mesure a aussi une grande importance. Le rythme, ne l'oublions pas, n'est créé ici que par le retour périodique et régulier d'un temps plus accusé que les autres. Même dans les " Nocturnes ", où la pensée est le plus discrète et souvent le plus subtile, ce sentiment du temps fort doit être manifesté.

Le mot " rubato " n'apparaît que rarement dans les œuvres de Gabriel Fauré. Dans l'interprétation, comme il sait cependant assouplir la mesure à l'expression de son idée, comme il sait faire désirer une modulation rare, préparer l'attaque d'une note imprévue. Qu'est-ce à dire ? Le maître a craint, en écrivant le mot, qu'on abusât de la chose et qu'il ne servit de prétexte à tous les égarements de la fantaisie et du mauvais goût. Le " Rubato " n'est pas une violation du " Tempo " ; il n'est que l'assouplissement expressif de la mesure.

Dans les mesures composées, 6/8, 9/8, Gabriel Fauré use fréquemment de la division du temps. La mesure à 9/8 très souvent, contient trois *noires*, la mesure à 9/8 se subdivise ainsi :  Or, le rythme initial de ces mesures ternaires ne doit jamais perdre sa valeur. L'expérience nous a contraint à écrire  au lieu de  que la plupart des pianistes jouent candidement à 3/4.

Il est tout à fait malséant d'affliger les dernières mesures des œuvres lentes d'un alanguissement faux, dans l'espoir d'un succès de mauvais aloi.

Enfin, il est d'une suprême indécence, ou si l'on aime mieux, il est de l'indécence la plus basse de ne point respecter de telles œuvres. Que de fois il nous faut entendre des traits simples aggravés d'octaves ; des notes de basse dont un pianiste honteux de son piano, mais qui devrait l'être de lui-même, fait des seize pieds, des trente-deux pieds, des prolongements d'accords où s'étalent de beaux silences. Pensent-ils donc que le maître ait besoin de leur collaboration ? Un acteur se ferait siffler qui changerait un mot dans un vers de Racine.

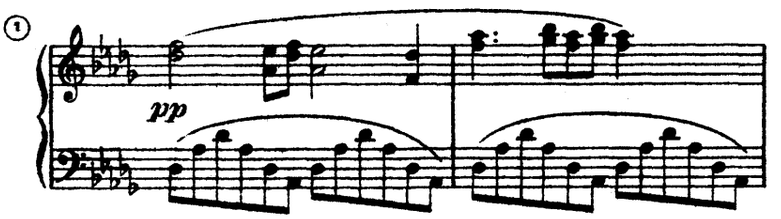
Donc, sentiment de l'importance souveraine des basses, attention donnée au temps fort de la mesure, et, aussi, souplesse presque constante et liberté des rythmes, maintien du rythme premier dans les mesures composées, respect absolu des textes.. A ces préceptes généraux, nous avons ajouté une analyse de toutes les œuvres et des observations particulières concernant l'interprétation, essayant ainsi de corriger les lacunes que présentent les textes musicaux. Les livres que les écoliers ont entre les mains fourmillent d'observations grammaticales, historiques ou littéraires. Qu'il s'agisse d'une édition de Sophocle, de Virgile ou de Pascal, l'élève peut, avec son texte éclairé de notes, assurer sa traduction ou son interprétation. En musique, rien de semblable. Un exercice de Czerny présente le même aspect que l'opus 111 de Beethoven. Peut-on s'étonner, après cela, de l'universelle incompréhension musicale ? Un pianiste, avant d'étudier les Sonates de Mozart ou de Beethoven, s'il veut, par extraordinaire, avoir quelques lueurs sur la date de leur composition, savoir à quelle manière appartient telle ou telle Sonate, connaître l'émotion dont elle est née, il lui faut rechercher les livres qui traitent de l'existence et des œuvres de ces maîtres. La vie est courte ; le pianiste travaille sa Sonate, sans rien savoir.

Comment une école aussi célèbre, à juste titre, que le Conservatoire National de musique, n'a-t-elle pas songé à combler cette lacune ?

J'ai mis, à la fin de chaque œuvre, une notice explicative que l'interprète consciencieux lira avant d'étudier l'œuvre. Laissant de côté les conseils purement techniques (ceux qui s'attaquent à ces œuvres doivent s'en pouvoir passer), j'ai attiré l'attention sur la musique même et sur l'interprétation. Dès qu'on pénètre les grandes œuvres musicales, la difficulté de l'exégèse épouvante. Il y a mille nuances dont l'indication est presque impossible. Ralentis ou accélérés imperceptibles mais indispensables, souplesse des rythmes, douceur ou éclat des sonorités, attaques particulières de certaines notes expressives, doigtés subtils et inusités, tout cela réclame une indication orale plutôt qu'écrite. Cependant, les hommes passent si les œuvres restent ; il faut une tradition, une tradition authentique. Notre effort tend à l'établir ; ce sera notre éternel honneur que cet effort ait été agréé du maître à qui il était voué.

ROGER DUCASSE

Les Nocturnes de Gabriel Fauré sont au nombre de 13. Nous avons réuni les sept premiers et admis auprès d'eux le huitième, des Pièces Brèves.

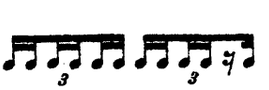
Les esprits curieux des formes et de leur origine étudieront les pâles œuvres de Field qui, un des premiers, mit cette appellation de " Nocturne " en évidence. Le titre a survécu à l'œuvre grâce à Chopin qui enferma dans cette forme les plus magnifiques idées. Son premier Nocturne en *Si bémol*, dédié à Mme Pleyel, créa aussitôt le caractère du Nocturne. C'est celui qui fixa, de si étrange façon, le sentiment et la sensation mystérieuse de la nuit. Personne avant lui, n'avait su exprimer la pénombre des soirs ou l'obscure clarté qui tombe des étoiles. Une impression telle que celle-ci :

est unique dans la vision musicale et d'ailleurs ne se renouvellera pas. Car il faudra arriver au splendide Nocturne en *Ut mineur* (n° 13), pour retrouver (et fortement transposée), cette coloration extérieure. Du deuxième au dernier, les Nocturnes n'éveilleront que bien vaguement cette vision étrange de l'ombre. Le titre restera, mais les idées, le cadre, les sensations en exigeraient un autre. Le Nocturne ne sera plus pour Chopin qu'un poème musical où s'exprimeront ses désirs, ses plaintes ou ses rêves. Plus rien d'extérieur ou de purement visuel ; rien que la nuit assombrie, inquiète, parfois lumineuse de son âme.

Entre les Nocturnes de Chopin et ceux de Gabriel Fauré, on ne voit aucune œuvre de transition. Lui seul a recueilli cet héritage du cœur et de l'esprit. Plus serrés de forme, plus précieux d'écriture, ses Nocturnes sont la suite amplifiée, enrichie, magnifiée des Nocturnes de Chopin.

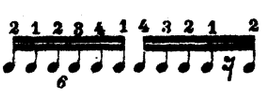
1er **Nocturne**. — Cet admirable Nocturne se divise en trois parties : un thème initial (*Mi mineur*), un deuxième thème dont le caractère s'oppose au caractère du premier, et, après son exposition conduit à une figure rythmique qui prépare le charmant dessin en *Ut majeur*. Court développement. Un trait sur la dominante où peu à peu arrive la dominante de *Mi bémol mineur*. Scandée d'abord à chaque temps, plus fréquente dans le sextolet de doubles-croches, elle reste bientôt seule, et annonce le trait en notes répétées, trait si nouveau, sur les battements duquel le premier thème viendra doucement se poser. Rappel du dessin d'accompagnement du deuxième thème et enfin conclusion sur une nouvelle idée, que le dessin précité relie au reste de l'œuvre.

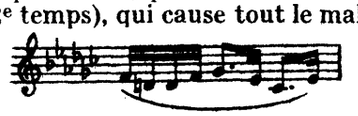
Si, dès les premières mesures, le thème doit dominer, il ne faut point négliger les accords dédoublant le temps qui soutiennent ce thème. *Portés par une main lourde, et non pesante*, ils suivent fidèlement les inflexions mélodiques du thème. Point de ralentissement dans les dernières mesures, mais, entre l'avant-dernière et la dernière, un très court arrêt qui précède l'accord terminal.

P. 4. — Le rythme qui s'établit le premier doit avoir toute sa valeur. Voici ce qu'on doit entendre

et non

(etc...), qui est affreusement boiteux.

Le second temps de ce trait est défiguré trop souvent, peut-être à cause du doigté : C'est ce quatrième doigt sur le *sol bémol* (2e temps), qui cause tout le mal ; il est facile d'y remédier. L'idée secondaire qui suit : souplesse quasi dansante à la gravité sombre de ce qui précède.





oppose sa

P. 5 Mes. 3. — Accuser le *sol* de la basse qui prépare la modulation en *Ut*. Ce thème doit être conduit à la main gauche dans un mouvement horizontal parfaitement calme. Il fait écho au thème réel de la main droite.

P. 7 Mes. 10 et suivantes. — Importance des basses et du dessin.

P. 8. Mes. 6. — Imperceptible arrêt avant l'attaque de l'accord de *la bémol*. P. 9, Mes. 4. Egalité de la note répétée par les deux mains — même interprétation que page 3. P. 11, Mes. 5. Pas d'arrêt dans la cadence : le mouvement reste le même. Toute cette fin dans une expression soutenue et contenue. Le " " de la 8e mesure vibrant, mais sans explosion dramatique. Dernière mesure, pas de ralenti.

2e **Nocturne**. — L'indication métronomique de la première édition est un peu lente ; 66, voire 69, donnent mieux à ce thème son allure balancée, mais sans lenteur. Observer que la partie intermédiaire, surtout dans la 2e mesure, ne doit point se substituer au thème. Ce n'est pas, à la lettre, une formule d'accompagnement mais plutôt un dessin mélodique dialoguant avec le chant. Remarquer, en passant, la différence de caractère entre le 1er Nocturne et celui-là ; cette tonalité claire de *Si majeur*, après la tonalité assombrie de *Mi bémol mineur*. Remarquer aussi l'assouplissement que donne au thème en *Si*, l'apparition fréquente de ces deux doubles-croches et la liberté expressive de l'accompagnement.

P. 4. — Importante formule d'accompagnement exposée seule. Imposer ce rythme volontaire, qui marque également chaque temps, et qui doit rester tout à l'heure sensible à l'oreille quand sur lui viendra se poser la douce mélodie.

P. 5. Mes. 2. — Tout ceci d'une exécution très souple sans ralentis ni rubato excessifs.

P. 6. Mes. 1. — Uu peu élargi. Le " Tempo " reprend à la 2e mesure.

P. 7. Mes. 3. — Ménager le crescendo et précipiter un peu la cadence jusqu'à la dernière ligne où reprend un fragment du thème.

P. 8. Dernière ligne. — Activer le mouvement et traiter toute la page 9, un peu comme un trait de virtuosité, mais toujours sans exagérer la vitesse. " De la musique avant toute chose ".

P. 10. — Ne pas arrêter maladroitement le trille à l'attaque (*Fa* ♯) du chant. Même observation qu'au début quant au dessin de la main droite. Celui de la main gauche, ondoyant et souple, sans heurter les sixtes dont il est entremêlé.

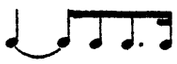
P. 11. — Pas d'arrêt dans les accords de la dernière mesure.

3e Nocturne. — Ce Nocturne moins grand et moins complexe que le premier est de la même veine musicale que le second. C'est un des seuls qui se sert de l'accompagnement simple, laissant au chant toute son intensité et tout son relief ; les accords de la main gauche dans le premier thème, les arpèges de la main droite dans le second, ne font que soutenir le chant sans apporter un intérêt spécial. C'est ici, sur ce dessin régulier de la main gauche que le rubato peut et doit s'exercer librement, exigé par le dessin mélodique, ensuite par le mélange alterné de triolets et de duolets.

P. 3. Mes. 1 et 2. — Le triolet du 3e temps doit s'exécuter presque ainsi : , c'est-à-dire que les deux dernières notes ont, expressivement, moins de valeur que la 1e. Nuance un peu subtile et délicate, mais réelle.

P. 3. Accolade 4. Mes. 1re. — La main droite exécute son accompagnement de triolets avec le plus de régularité possible : tout l'intérêt est à la main gauche. Même observation, Page 4.

P. 4. Accolade 5. — Se méfier de la dernière croche du dernier temps, qu'on a une tendance à suspendre et précipiter et à jouer ainsi :



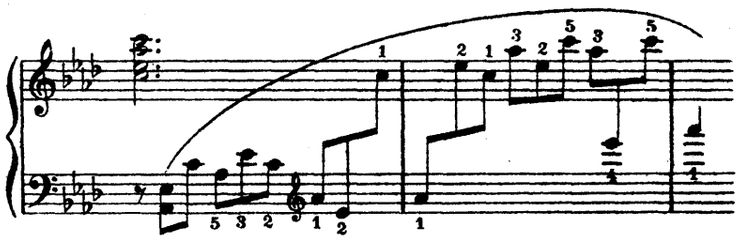
P. 5. — Entre la dernière mesure de la 2e accolade et la 1re de l'accolade suivante, très léger arrêt.

Accol. 4. — Retour du thème initial. — Eviter la lourdeur dans le dessin de la main gauche.

Accol. 5. Mes. dern. — Ralentir un peu ce 3e temps.

P. 6. Accol. 2. Temps 3 des deux dernières mesures. — Mettre un peu en dehors le triolet de la main gauche.

P. 7. — Les dernières mesures devraient être notées ainsi :



4e Nocturne. — Il semble que le 3e Nocturne ait différé, un temps, cette gradation souveraine qui va du 1er au 8e. Le 4e nocturne vient, non pas renouer, mais plutôt resserrer les anneaux de cette chaîne magnifique. Nous allons, dès maintenant contempler le développement d'une pensée maîtresse d'elle-même, s'amplifiant, s'enrichissant pas à pas jusqu'au Nocturne en *Ut dièse mineur*, qui, avec le 6e, semble le point culminant de la musique de piano de Gabriel Fauré. Le thème initial s'expose dans une sonorité large dont le rythme doit s'assouplir au deuxième temps de la deuxième mesure. Il est regrettable que les *si bémols* inférieur et supérieur (P. 3. Acc. 2. Mes. 2), ne puissent vibrer qu'avec le secours de la pédale qui apporte dans la descente chromatique des deux mains une certaine confusion de sonotiré.

Saisissons cette occasion de le dire : on joue avec les doigts, non avec les pieds. Les premières années d'étude de piano devraient se faire avec des pianos sans pédales ; l'attention et l'effort des élèves ne porteraient que sur l'éducation de leurs doigts (indépendance et sonorité). Ecoutez-les jouer une fugue de Bach : c'est le laboratoire du vide. Quant à l'usage commun de la Pédale, il est déplorable. Pédale gauche = p ou pp ; Pédale droite = f ou ff. Le vrai est que les pédales modifient le son. elles ne le créent jamais ; c'est la pression du doigt sur la touche (ainsi que sur les instruments à cordes) qui donne à la note son expression, son caractère, sa vie. Il est nécessaire de rappeler que plus l'œuvre a de plasticité harmonique et de chromatisme et plus doit être discret et judicieux l'usage de la pédale droite.

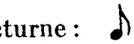
P. 4. — Après l'exposition et la répétition en octaves du chant initial, la musique s'infléchit vers le ton sombre de *Mi bémol mineur*. La nuit vient, deux notes, une dans le haut, l'autre dans le grave, se posent sur le fléchissement régulier de l'accompagnement ; la seconde de ces deux blanches doit se faire un peu attendre.

P. 5. — Après le jeu de ces deux éléments, retour du thème de deux notes, sur un accompagnement assoupli par ce rythme nouveau : gradation agogique qui aboutit (Page 6) au thème en *Sol bémol majeur*, thème de passion et de grâce dont les deux blanches précitées séparent la répétition — Crescendo — épanouissement du thème en *Sol bémol* qui descend graduellement et s'achève sur le dessin des *doubles-croches* et des deux *blanches*, lesquelles fournissent la transition et le retour au thème initial.

P. 7. Acc. 3. — Exécuter fidèlement le trait descendant qui part de la main droite et passe ensuite à la main gauche, 4e accolade. Entre la fin de la première mesure et le début de la seconde, (acc. 6), très courte suspension, affirmant la tonalité et préparant la rentrée du dessin déjà entendu.

P. 8. Acc. 5. Dernières mesures. — J'ai souvent entendu, le trait terminé, reprendre l'accord sans le frapper. Cela est opposé aux idées du Maître, et n'a d'ailleurs aucune raison d'être. Par l'effet de la pédale, l'accord et le trait ne font qu'un tout.

P. 9. Acc. 5. — Entre la première mesure et la deuxième, imperceptible arrêt.

5e **Nocturne.** — Ce Nocturne est écrit dans le ton quasi pastoral de *Si bémol majeur*; l'idée initiale s'expose sur un rythme d'accompagnement remarqué dans le 3e Nocturne :  Partagé entre trois compartiments bien distincts : 1° du début au bas de la page 3 ; 2° de la dernière mesure de cette page 3 à la dernière de la page 4 ; 3° de cette mesure à la première de la page 5, où, après un arrêt sur la dominante (malgré la tonique à la base), après quelques traits de transition, s'expose un deuxième thème dans le ton initial. Arrêt de l'exposition sur la tonique. C'est la première fois, dans les Nocturnes, que nous trouverons une exposition aussi longue, et présentant dans une même tonalité, deux thèmes différents.

L'interprétation en doit être très simple. Le trait sur l'accord de *Bé majeur* (P. 3, 2e acc.) en mesure. La deuxième partie du thème (page 4), plus en dehors, sans oublier l'importance mélodique de la basse descendante, sur la gamme diatonique d'*Ut mineur*.

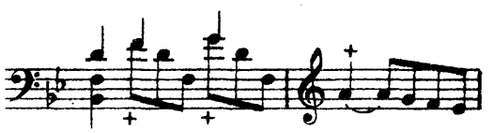
Troisième partie. (Acc. 2 et 3), plus expressif, grâce eu jeu enharmonique du *do bémol* et du *si*.

(Acc. 4). — Intensité de la sonorité jusqu'au *si bémol*, point culminant de ce thème : la main gauche collabore à l'impression totale (ne pas l'oublier) ; apaisement.

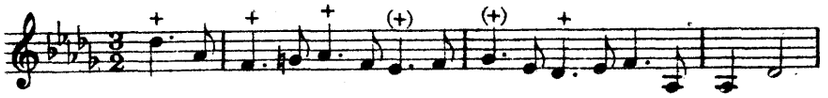
P. 5. Thème 2. — Ce thème doit être exposé simplement, plus accentué dans sa répétition sous l'accompagnement de sixtes (dernières mesures) ; les tierces de l'accompagnement : un peu en dehors, puisqu'elles offrent le dessin mélodique important ; léger arrêt avant de plaquer l'accord terminal.

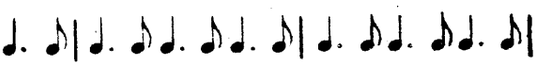
P. 6. — Thème agité et rapide en *Si bémol mineur*, procédant par répétition de deux mesures en deux mesures : l'exécuter comme il est écrit. Retour de ce thème (P. 7. Acc. 3. Mes. 3), conduisant au développement d'un fragment du 2e thème. Tout ceci (Page 8) doit être joué quasi scherzando, du moins quant à l'accompagnement. Prédominance de la ligne mélodique supérieure. Reprise de l'idée en *Si bémol mineur*, qui, après une montée, atteint sa plus haute expression avec l'apparition ff du thème 2. Le thème apparaît successivement aux deux mains, sur un dessin d'arpèges ascendants. Nous retrouvons souvent ce procédé d'écriture pianistique (7e et 8e Nocturnes, Barcarolles, en *La*, et en *Sol bémol*, 5e Impromptu, Ballade, Thème et Variations), qui réclame la parfaite indépendance des deux mains.

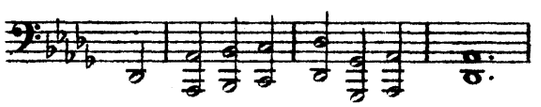
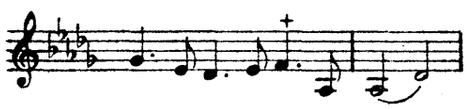
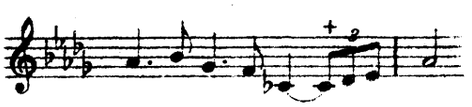
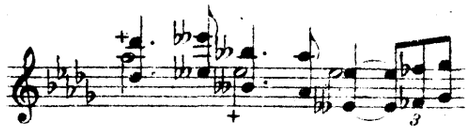
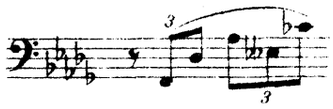
P. 11. — (Même effet dans la transition) : modulation de *Si majeur* en *Si bémol* par la sixte augmentée sur *Sol bémol*, (invisible, mais présente). Réexposition assouplie des balancements de triolets. Même interprétation qu'au début.

P. 13. Acc. 4. Mes. 2. Conclusion. — Nouvelle idée musicale, charmante, alliant son dessin binaire avec le dessin ternaire de l'accompagnement. Mettre un peu en dehors la première note des triolets de la basse.

Nous reverrons cette intention dans les quatre dernière mesures du Nocturne suivant. Tout ceci doit être souple et doucement sonore. Dernière mesure, l'intérêt mélodique est à la première note des triolets de la basse.

6e **Nocturne.** — Voici, avec le 7e Nocturne, les deux œuvres suprême du génie de Gabriel Fauré. Une impérieuse maîtrise de soi-même, la perfection souveraine de la forme et de l'écriture, mais d'abord, et surtout, la splendeur des idées musicales. Point de littérature, point de texte, point de commentaires ; des thèmes musicaux uniquement mis en œuvre par la fantaisie ailée et la raison substantielle.

Dès le seuil de cette œuvre, une admirable phrase apparaît, grave, lumineuse, comme le marbre ardent d'une statue antique. Des accords figurés en *triolets*, simples accords parfaits ou de septième, attachant aux flancs du beau corps leur harmonieuse sinuosité. Mais la simplicité essentielle du dessin mélodique qui prend ses points d'appui principaux sur les notes de l'accord parfait de tonique (ou sur les bonnes notes du ton) :

le rythme régulier de son mouvement :



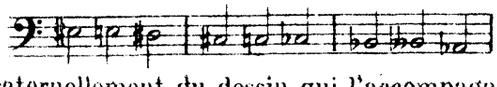
l'auguste placidité des basses profondes :

le calme intervalle d'octave, où elle se déroule ; l'admirable quarte inférieure, atteinte par franchissement du seul large intervalle (6te) de toute la phrase :

tout crée une impression si puissante de paix que mouvement, rythme, inflexions, semblent les éléments d'une étrange et éternelle stabilité. Mais écoutez : un petit triolet de croches et au dernier temps de la mesure :

et voici le frémissement discret d'une vie qui s'éveille. Ce membre de phase revient, et, plus pressant, atteint le ton de *La majeur,* Un instant, il vibre dans la lumière. Mais ce n'était qu'une variante de la première partie du thème ; la seconde succède, à l'aigu, cette fois en octaves, et avec quelle douceur d'abord, quelle passion exaltée, ensuite, jusqu'à l'apaisement impérieux qui suit la *quarte* et *sixte* ; puis, tout va se perdant aux extrémités du clavier. Cependant, les *blanches* des basses avaient quitté la région sombre du piano et s'étaient glissées entre les deux notes du chant en octaves qu'elles renforcent.

les *triolets,* à la main droite au début, passent à la main gauche. L'absence de la première note de leur groupe,

crée un halètement que réclamaient les poussées ascendantes du thème qui, par trois fois, se fait entendre, montant jusqu'à son épanouissement suprême. Alors, ô merveille, alors les basses regagnent leur région profonde, les *triolets* reprennent leur place un moment abandonnée, la structure initiale est rétablie ; la cadence peut se faire. Rappelez-vous la mélodie du "Parfum impérissable". Ces deux phrases, de la même époque, obéissent à la même courbe mélodique; le frémissement de leur émotion est le même. N'étant point asservie à un texte littéraire, la "phrase" du "Nocturne" a plus d'ampleur et un développement plus libre. Mais filles du même génie, leurs traits sont semblables. Bien plus, les harmonies qui les vêtent, graves d'abord, puis souriantes, réservent le charme fuyant des synonymes enharmoniques aux mesures qui précèdent la cadence finale où s'affirme la tonalité. Toutes deux, enfin, jusque dans l'abandon, gardent la dignité patricienne d'une émotion qui se connaît, d'une passion qui se maîtrise.

P. 3. Acc. 5. Développement du 2e thème. — Longue ascension vers *ut ♯ mineur.* Retour du fragment au thème initial et à la mesure 3/2 sur les dernières mesures conclusives du thème initial. Arrêt en *ré bémol majeur* (Page 5).

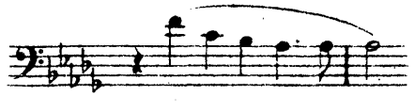
3e Partie. Mesure à 4 2. — Dessin mouvementé de sous le nouveau thème en *La* qui occupe la Page 6 et les premières mesures de la P. 7. (Acc. 2. Mes. 2). Rappel du thème en *Ut mineur,* coupé d'arpèges et de gammes descendantes.

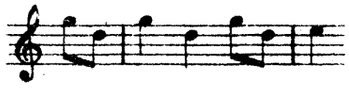
P. 8. — Jeu sur ce thème. Puis, Tempo 1o, retour du dessin de doubles-croches et du thème qu'il soutient.

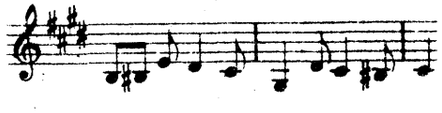
P. 9. Acc. 3. — Même thème en valeur diminuée, dont la montée progressive aboutit à la mesure à 3/2, à la tonalité initiale, et aux premières notes du thème en *Ré bémol.* Le retour passager de ce thème n'est qu'un artifice subtil permettant la surprise de la tonalité de *I a majeur,* sur laquelle, rentrera insidieusement le thème initial. Réexposition après quelques mesures, l'age 11, acc. 4.

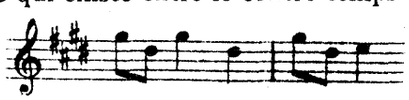
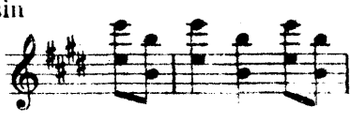
Reposant sur ce magnifique soubassement chromatique,  se produit la conclusion avec le thème qui. disais-je plus haut, s'approche fraternellement du dessin qui l'accompagne.

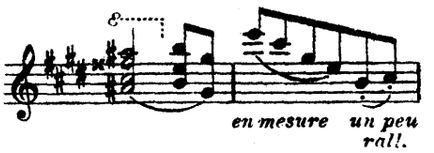
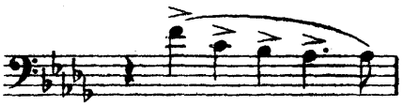
L'interprétation de cette œuvre et du 7e Nocturne réclame une intelligence, une sensibilité, une maturité de jeu, si j'ose dire, bien difficiles à obtenir. Tout souci de virtuosité pure doit disparaître. Le pianiste, s'il a pénétré l'œuvre, ne doit point donner l'impression qu'il l'interprète, mais qu'il la crée. Dans ces deux œuvres peut-être plus que dans beaucoup d'autres, s'impose la parfaite indépendance des deux mains. Ces blanches sonores qui soutiennent le chant doivent être entendues. On peut dire que dans les mesures des deux premières accolades le rubato n'existe pas Il faut arriver à la première mesure de la 3e accolade, 6e temps, pour sentir un assouplissement léger du rythme dans le *triolet* de croches. Même page 1, dernière mesure marquer un peu le *si bémol* qui opère l'union entre les deux tonalités de *La* et de *Ré bémol.*

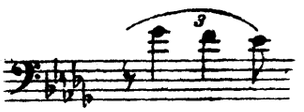
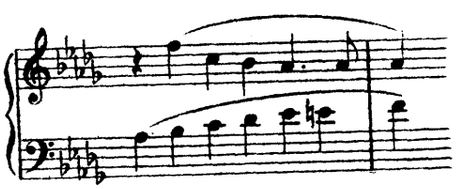
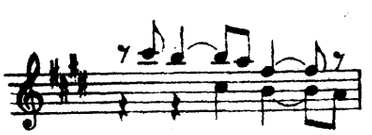
P. 2. — Faire un peu attendre le premier temps de la 2e mesure. Même observation, 2e Mes. des Acc. 2 et 3. 2e Mes. 4e Acc., très en mesure, sans élargir; le sentiment de largeur naît du dessin même qui, bien que réparti entre les deux mains, n'en reste pas moins une seule ligne mélodique.

2e **Partie.** — La première mesure (page 2, Allo), ne doit pas prendre immédiatement le mouvement indiqué, qui n'aura son véritable rythme qu'à la 2e mesure, ou, si l'on veut, à partir de la 3e noire de la première ; nuance assez difficile à faire avec justesse, mais qui doit être.

P. 3. (Acc. 1., 3e temps de la 2e et 3e Mes.), ces deux croches un peu soulignées.

P. 3. (Acc. 2) Mes. 1. — (Un peu en dehors le dessin) :



ce dessin syncopé a d'ailleurs plus de valeur que les accords en contre-temps de la main gauche; il faut faire sentir, sans lourdeur, évidemment, la différence qui existe entre le contre-temps et la syncope. Ce Dessin reproduction du dessin précité demande la même interprétation. 

Page 3 Acc. 4. — Mes. 2. Interpréter ainsi :

P. 3 Acc. 5. Mes. 3. — Faire attendre (très peu) le dernier *ut* ♮ Même observation pour le *ré* ♯ Acc. 5. Mes. 3.
P. 4. Acc. 2. Mes. 2. — Le *ré* ♯ un peu attendu ; 3e mesure un peu pressée ; 4e mesure *mi* ♮ attendu ; 4e accolade, imperceptible arrêt entre la 4e mesure de la 3e accolade et la 1re mesure de l'accolade suivante.
Acc. 5, Mes, 2. — Le dessin

presque élargi.
(Page 4)

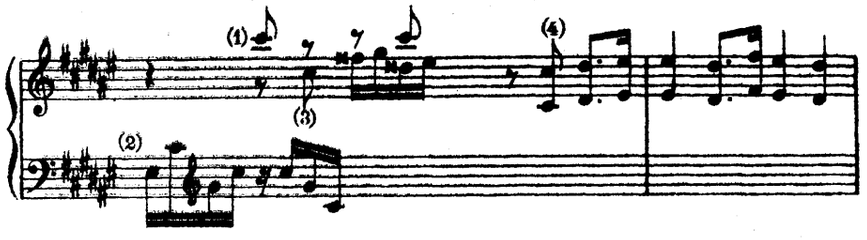
P. 5. Mes. 2. — A la main gauche
un peu souligné.

Le trait qui suit, en mesure et tranquille.
3e **Partie**. — Allo Mo = entre 84 et 88 = ♩ , car les oscillations des métronomes ne sont jamais les mêmes. La première *double croche* de l'accompagnement un peu marquée ; les *triolets* de *noires* (main droite) et de *croches* (main gauche) très souples.
P. 7. Acc. 2. Mes. 1. dernier temps. — Cédez un peu — 2e mesure : prise au-dessous du mouvement, elle s'accélère un peu dans le trait, gamme descendante d'*Ut*. Même observation pour les mesures suivantes jusqu'à la 2e (3/2, 5e accolade), où les doigts peuvent enfin (n'est-ce pas ?) se donner plaisir d'aller vite.
P. 8. — " Piu moderato ", comme il est indiqué — 2e accolade — 2e mesure. Faire attendre le *mi* et le *fa dièse*.
Accolade 3 : activer un peu les trois mesures dans la montée.
4/2. Tempo 1o. — Même interprétation que page 5 — même observation *triolets* de *noires* et de *croches*.
P. 9. Mes. 2. — Si la pédale semble indispensable dans l'attaque de l'accord de *Mi*, et par conséquent dans les premières notes des traits, elle doit être enlevée dès le 2e temps pour éviter la confusion et permettre le diminuendo.
3e accolade : Agiter le mouvement et ménager le crescendo jusqu'au 3/2 ***ff*** ; l'entrée du thème A. à la Basse.
Accol. 2. P. 10. — Si l'on attaque le *mi* avec le secours de la pédale, la quitter très vite et ne la reprendre qu'au 3e temps.
Acc. 3. — Observer le 𝄐 et les silences. Le thème de la main droite doit être repris seul, j'entends sans la prolongation par la pédale du *mi* de la basse, ce qui est affreux.
Marquer l'entrée de la main gauche (4e accolade. Page 10). C'est elle à qui l'on doit cette modulation exquise et inattendue de *La* en *Ré bémol*. L'arrivée sur le *la bémol* (dernier temps de la 2e mesure) doit être ***ppp*** . Même interprétation que Page 1. 4e accolade, 1re mesure, prendre au-dessous du métronome (intérêt des Basses). — 5e accolade, dernier temps, 1re mesure : Elargi, reprendre le mouvement en donnant tout son intérêt mélodique à

dans la mesure suivante, le *la* d'en haut ***pp*** — marquer, discrètement, la lenteur du *fa* ♭ à se détacher du *mi* ♭ pour devenir *mi* ♮ attiré vers le *fa* fuyant.
L'avant dernière mesure dans le mouvement, sauf le 2e temps qui permet un fléchissement de rythme.
7e **Nocturne**. — Ce Nocturne adopte, à peu près, le plan du Nocturne précédent, mais avec des idées d'un autre caractère. Son thème initial est unique dans l'œuvre du Maître. Un dessin d'accompagnement syncopé, loin de donner à cette exposition une allure heurtée et claudicante, adoucit au contraire sa gravité. D'ailleurs, le retour régulier de la syncope corrige ici ce que cet artifice rythmique a parfois de haletant.
P. 3. Acc. 3. Mes. 2, — Reprise du thème sur le dessin initial varié. Repos à la dominante, deuxième partie.
P. 4. — " Un poco Mosso ". Deuxième idée en deux parties, opposant sa passion contenue à la vivacité du premier thème. — 3e accolade, mesure 1, deuxième partie de l'idée.

Dessin en imitation :
Ce fragment est l'épanouissement, et si j'ose le dire la fin lyrique de cette idée, si apparenté au rythme syncopé du premier thème que celui-ci (Page 5, 4e accolade, 2e mesure), en découle, semble-t-il, naturellement.

Page 4 — Tempo 1° en *Ré mineur* : gradation arrivant sur la dominante de *Sol dièse mineur*. Le fragment précité apparaît dans toute sa force et aboutit au retour au thème initial en *Ré dièse mineur*.

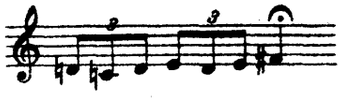
Terminaison de la 2e partie.

Troisième partie 4/4 en *fa ♯ majeur*. All°.

Aussitôt après l'effet lumineux de la dominante, dans le haut du piano un dessin de 𝅘𝅥𝅯 (comme dans la 3e partie du 6e Nocturne) se fait entendre par quatre fois, établissant ainsi l'atmosphère (note haute) et le fond (dessin de croches) où se posera la 3e idée, souple, tendre, dialoguant avec une partie inférieure. Cette partie se divise en deux compartiments. Le premier va de la Page 6, dernière accolade, jusqu'à la 2e mesure, 4e accolade, Page 7. Cette troisième partie de l'idée intensifie l'expression du premier fragment jusqu'à cette idée secondaire en *Fa dièse majeur* (4e accolade), qui n'est que la transition conduisant au développement de la deuxième partie de l'idée. Reprise de la 1re idée sur de légères gammes montantes jusqu'à la dernière mesure — 4e accolade, page 10.

Ici apparaissent, pour fournir le crescendo au sommet duquel apparaîtra le thème initial magnifié (page 12, mesure 1) les quatres figures de l'allegro 1°. La note claire, initiale, le dessin des *croches*, le fragment de la transition.

Page 11. — Long et magnifique crescendo conduisant au rythme 3/2, à la tonalité d'*Ut dièse* et aux thèmes initiaux.

Rappel du dessin fragmentaire (3).

et, après une mesure d'apaisement (*triolets* sur le triton),

reprise du thème initial sur l'accompagnement enrichi de *tierces*, dont les *noires* à la main gauche imitent le dessin syncopé. Brève réexposition du thème. Conclusion en *Ré bémol majeur* (tonalité plus claire que le *Do dièse* (bien que synonyme) avec le thème de l'all° sur des gammes et des arpèges ascendants.

Interprétation. — Le thème grave doit dominer la ligne souple, mais volontaire de l'accompagnement syncopé, appuyé sur les basses sonores. A partir du 3e temps de la 2e mesure, ne pas atténuer l'intérêt de ces Basses et les grands sauts d'octave dans la plus belle sonorité du piano.

3e Accolade. — Entre les mesures 1 et 2, brève respiration qui permet, (effet souvent signalé), d'accuser l'entrée du thème : la variante des *triolets* sur dessin syncopé crée un mouvement qu'il est inutile d'exagérer, en le pressant — mais presser un peu, avec la plus grande discrétion d'ailleurs, entre la fin de la première mesure (4e accolade) et la suivante, pour revenir dans les deux dernières mesures à la tranquillité du mouvement initial.

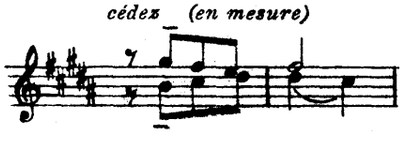
P. 4. — " Un poco piu mosso . — La gradation ascendante de ce thème doit hâter un peu son mouvement à partir de la 2e mesure (Acc. 1), jusqu'à la 2e (Acc. 2) ; ne pas omettre de donner (Acc. 3. Mes. 1, 2, 3) toute son expression au fragment du thème que nous retrouverons dans le courant de l'œuvre.

Page 5. Acc. 5. — Tempo 1°. Réapparition du thème initial.

Gradation. — Quelque mouvement dans le *ff* du thème :

jusqu'à la 2e mesure, accolade 4.

L'effet indiqué : ne peut s'obtenir qu'en quittant la pédale immédiatement après avoir frappé l'*ut* de la Basse, lequel, maintenu par la pédale, dévore la partie supérieure et annihile l'effet du « p » subito. Tout ce qui suit est très soutenu et très lié, jusqu'à l'explosion du dessin initial (2e mesure, 2e accolade) Pag 6.

All°. — Cette note (*ut dièse*) *pp* doit cependant être exécutée en laissant tomber d'assez haut *une main lourde, mais non pesante*. Marquer la première double-croche de l'accompagnement et, à l'arrivée du thème, (5e accolade, 2e moitié du 3e temps) user du rubato qui pourrait se noter ainsi *très approximativement* :

c'est-à-dire que les deux premières *croches*, *si*, *sol*, prennent un peu de la valeur du temps suivant.

Mais, je le répète, cela est difficilement " notable ".

P. 7. Acc. 1. — Séparer un peu la 3e mesure de la première.

2e accolade, céder légèrement. — Acc. 3. Mes. 2. Le mouvement reprend sa régularité.

P. 9. Acc 3. — Accord de *Si bémol majeur* : prendre le *ré* ♯ avec la main gauche, l'arpège de l'accord en dixième brisant le calme indispensable ici.

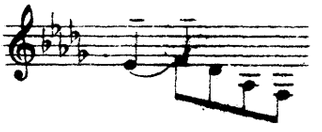
Acc 5. Mes. 3. — Ralentissez et diminuez, pour laisser en évidence le theme rubato de l'Allo. Après l'arpège brillant. Page 10, 1re mesure, 4e accolade, observer 1o la note , qui s'est présentée au début de l'Allo et

qui va persister jusqu'au dessin rythmique du thème initial (Page 12). 2o Prendre cette gradation moins vite que la mesure précédente ; 3o Attention aux basses indispensables à la solidité ; d'ailleurs, à partir de la 2e mesure (2e accolade, Page 11) ces basses sont marquées en *noires* dont la pédale fait, d'ailleurs, des *blanches* réelles.

Page 13. — Observer les 4 *croches* :

Accol. 3.

ralenties et expressives.

3/2 thème de l'Allo Rubato. Léger arrêt entre la 2e mesure (5e accolade) et la 1re de la Page 14. Les deux mains se partagent le thème et l'accompagnement qui doivent être parfaitement distincts l'un de l'autre. Tout ceci souple léger, et dans une sonorité très poétique. (5e accolade, 1re mesure). Faire attendre la résolution sur la *tierce*, laquelle,

trois fois entendue, a une saveur singulière. Pas de ralenti, si ce n'est entre l'avant-dernier et le dernier accord.

On a inséré ici la 8e Pièce Brève dont le thème calme et les gammes alternatives des deux mains s'enlacent si harmonieusement. Si cette œuvre n'a pas l'ampleur et le développement des œuvres précédentes, elle en garde l'écriture et les harmonies chatoyantes qui n'appartiennent qu'à Gabriel Fauré.

A Madame M. Baugnies.

1er Nocturne.

(en Mi ♭ mineur.)

Gabriel Fauré, Op, 33.Nº 1.

cantabile espressivo

♩ = 52 **Lento.**

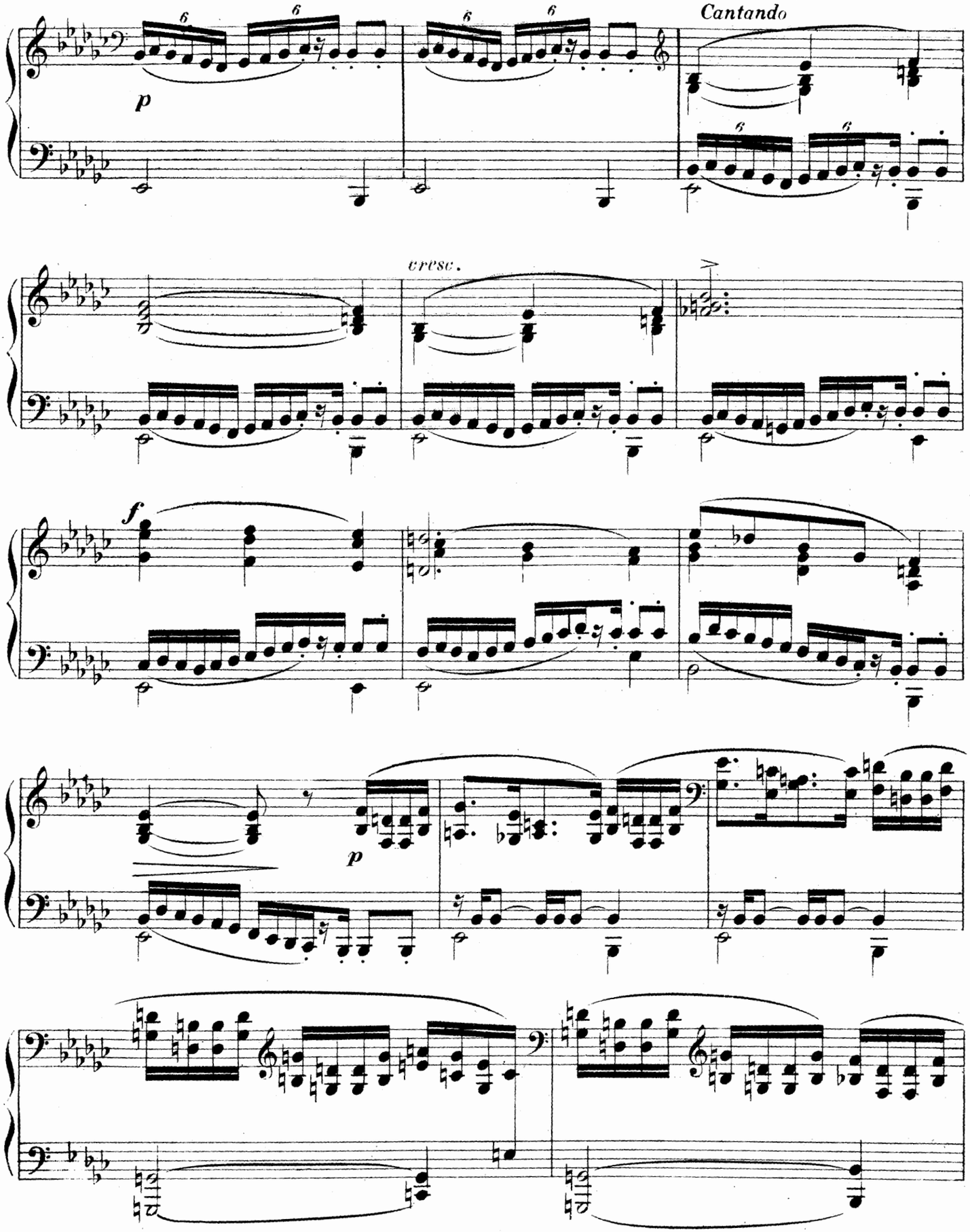
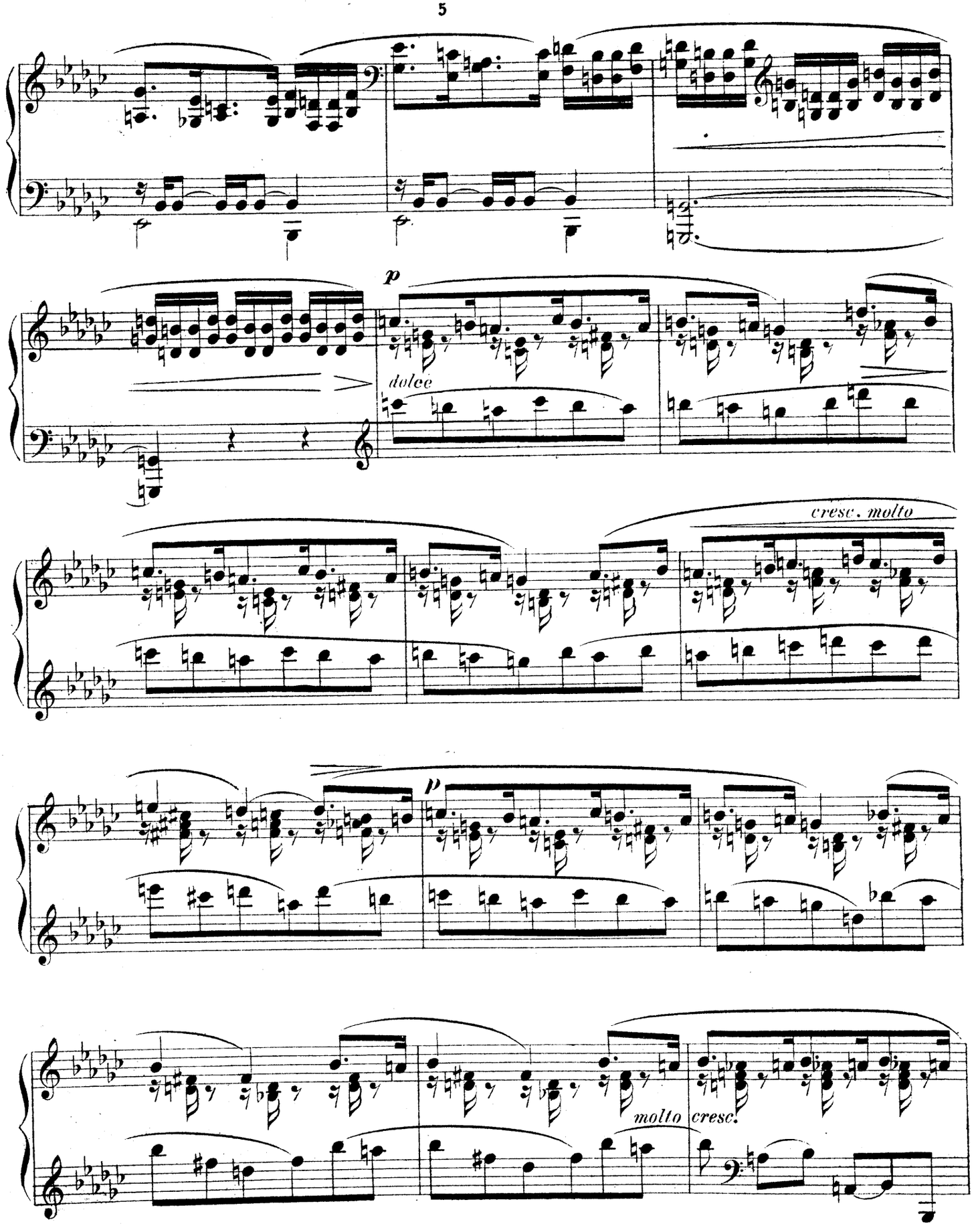
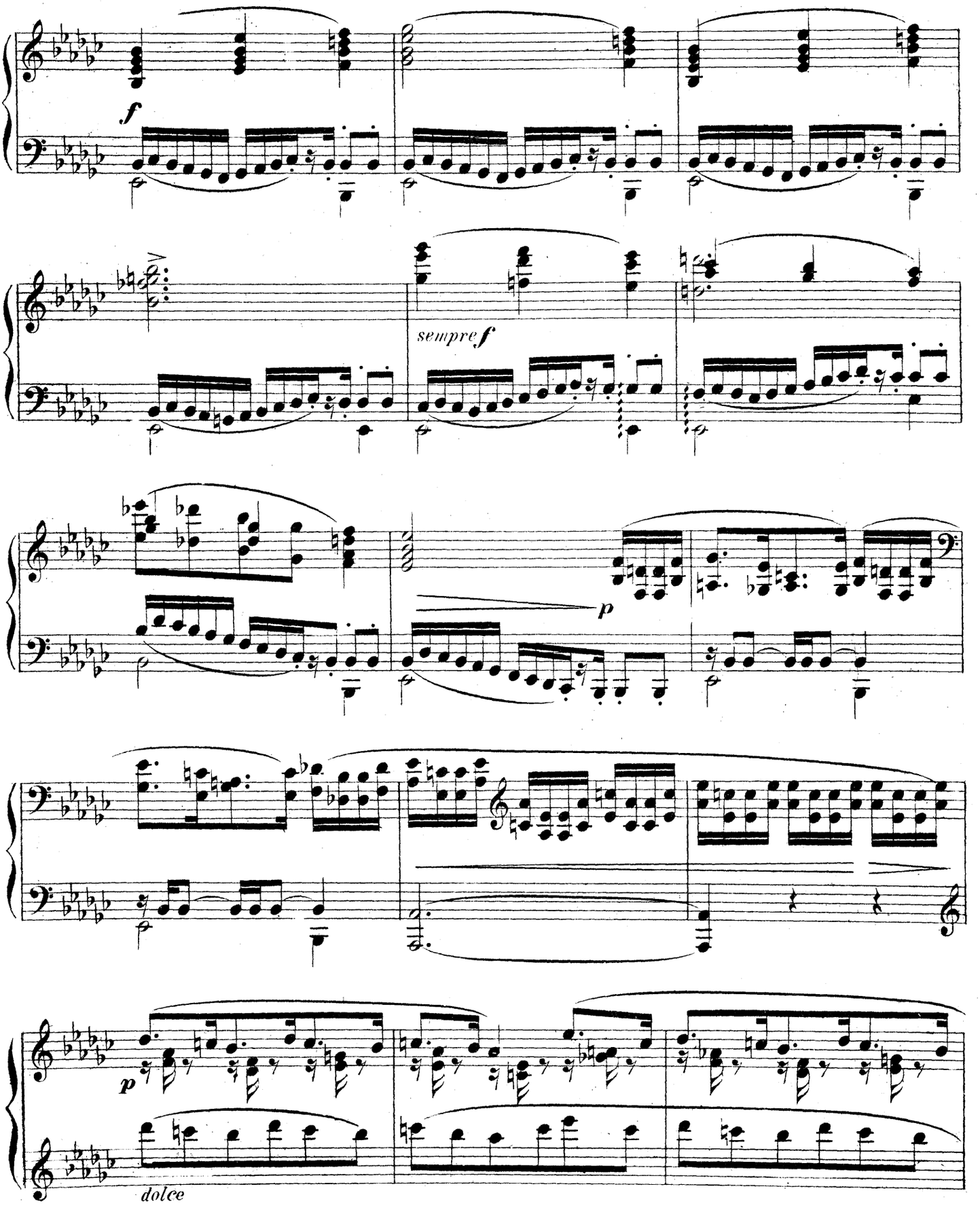
Piano.

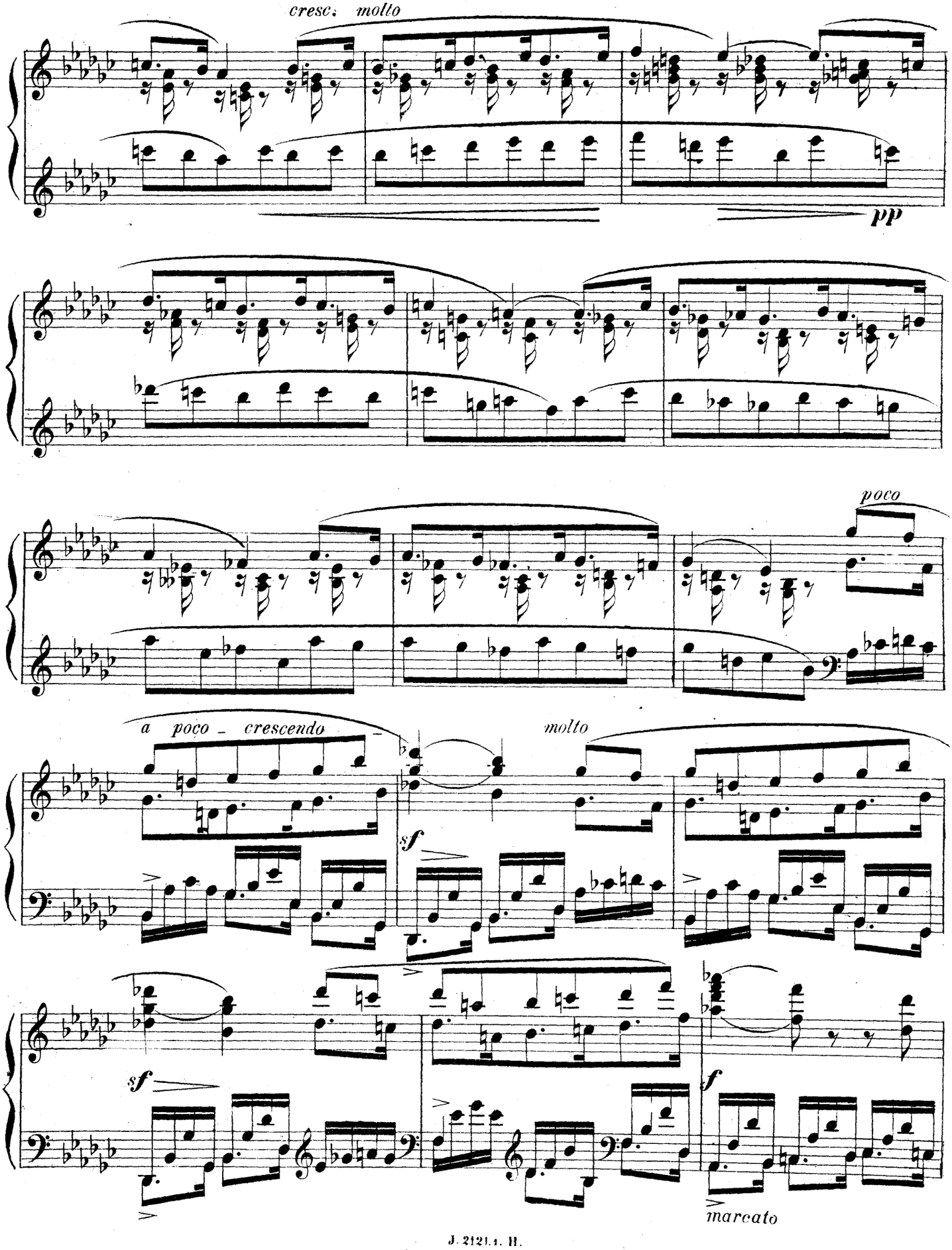
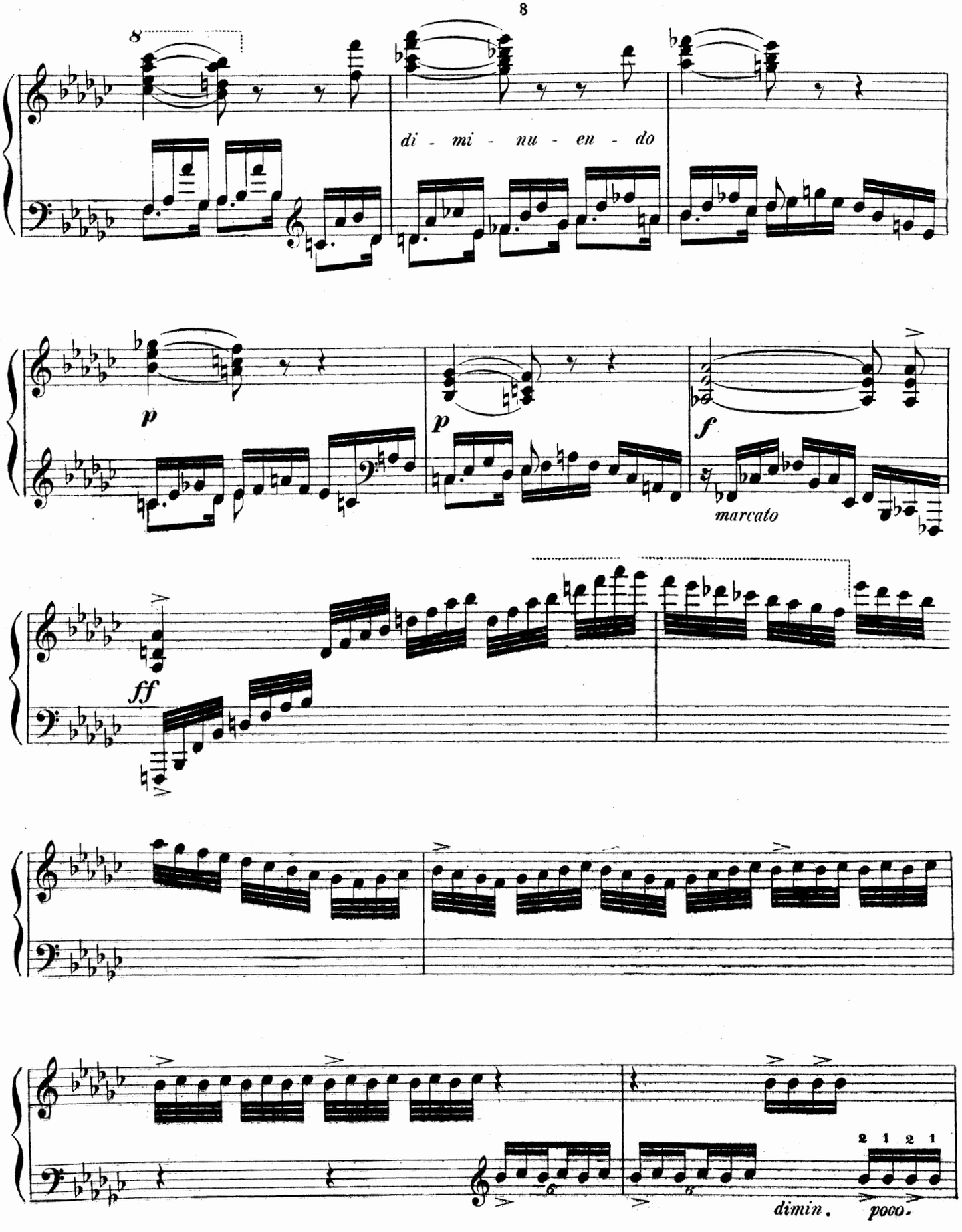
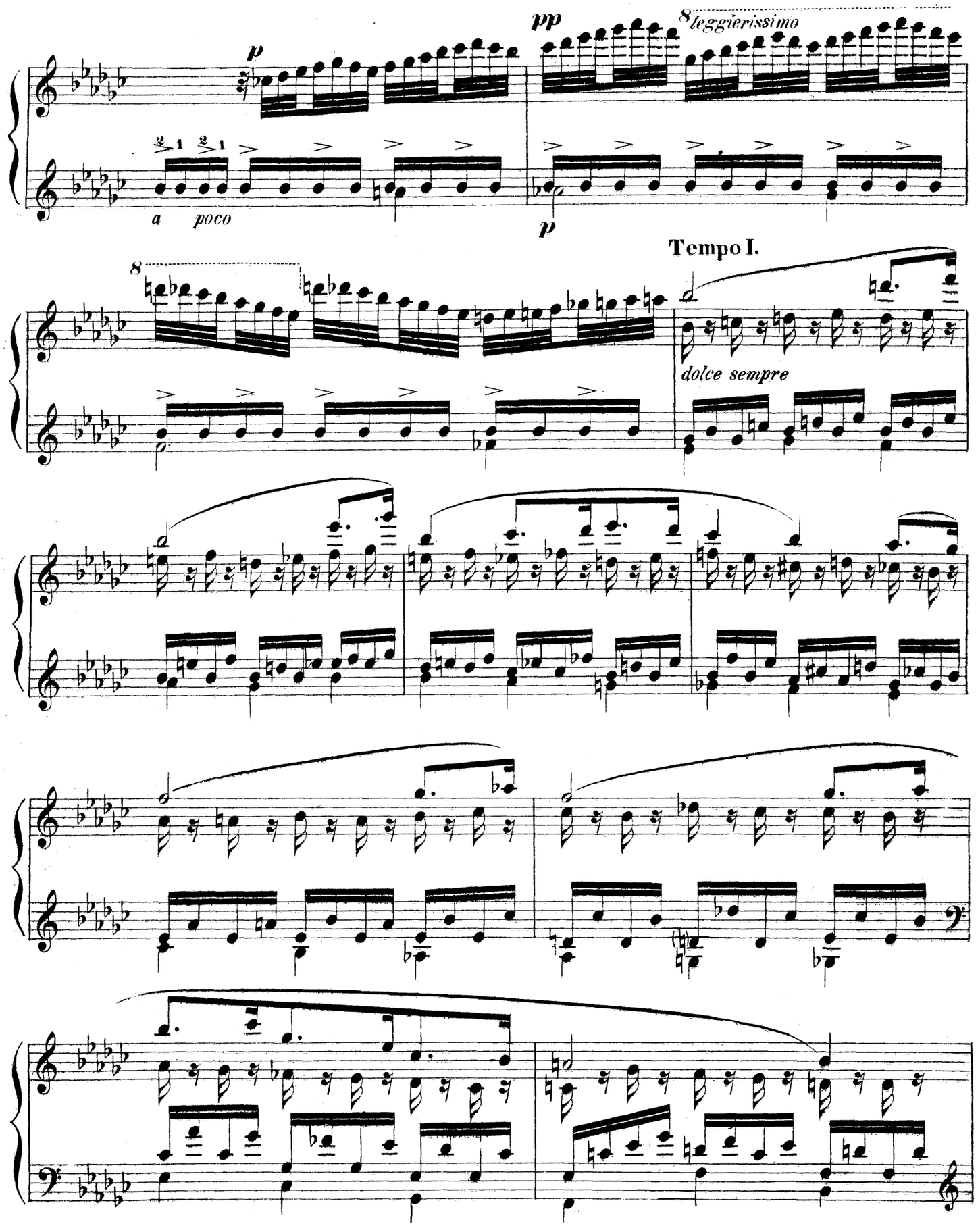
pp sempre

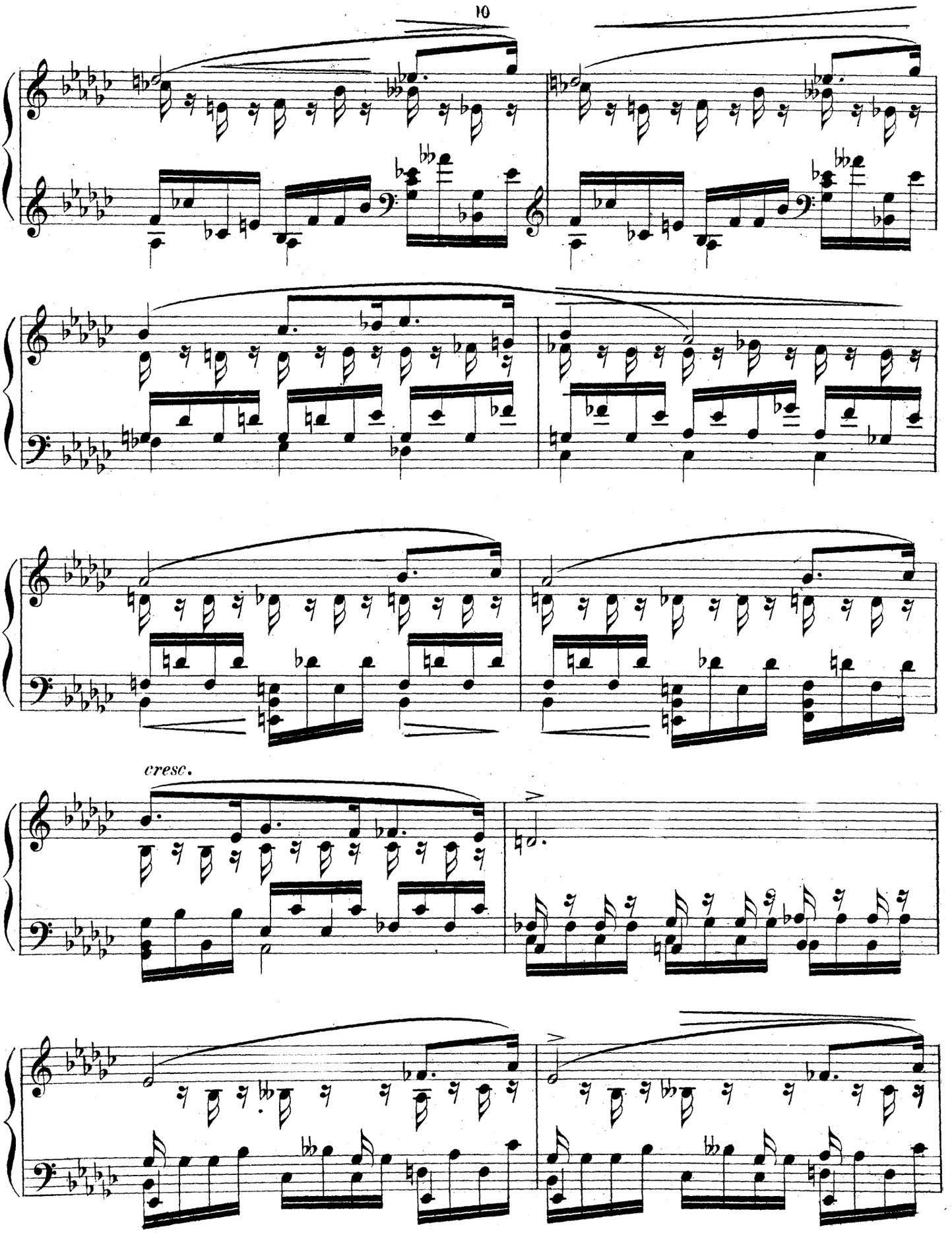
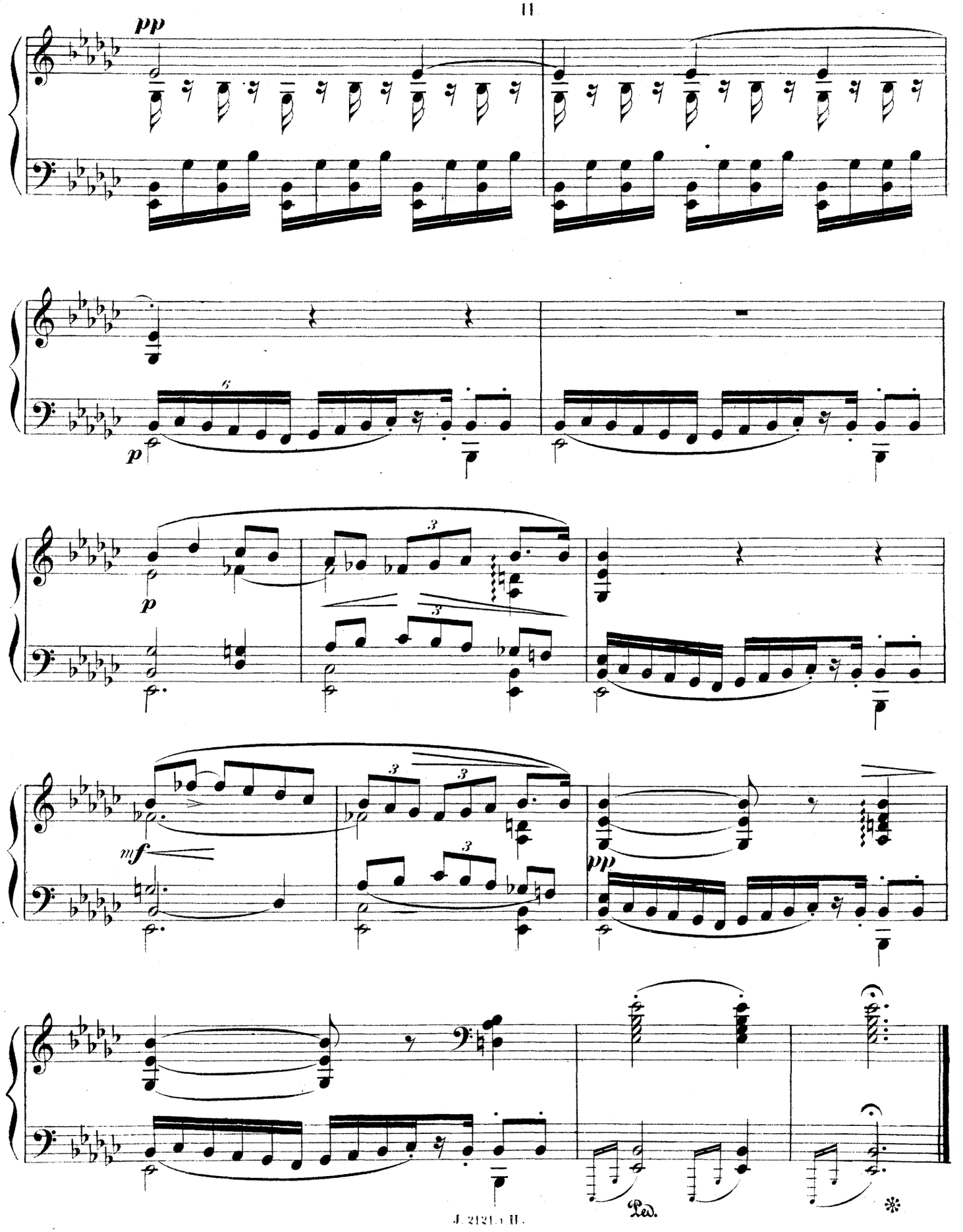
simil.

cresc.

pp

J. Hamelle. Editeur. 22. Boulevard Malesherbes. J 2121 . H.

Cantando
cresc.

p
dolce
cresc. molto
p
molto cresc.

f
sempre f
p
p
dolce


cresc. molto
pp
poco
a poco - crescendo
molto
sf
sf
f
marcato

8
di - mi - nu - en - do
p
p
f
marcato
ff
dimin.
poco.
2 1 2 1

pp
8 leggierissimo
p
a poco
p
Tempo I.
8
dolce sempre


cresc.

pp
p
p
mf
pp
Ped.
*

À Madame Félix Gayon.

2me Nocturne.

(en si majeur.)

♩ = 60 **Andantino espressivo.**

Gabriel Fauré, Op.33, N°2.

cantando

Piano.

mezzo p

molto espressivo

cresc.

dimin.

poco f

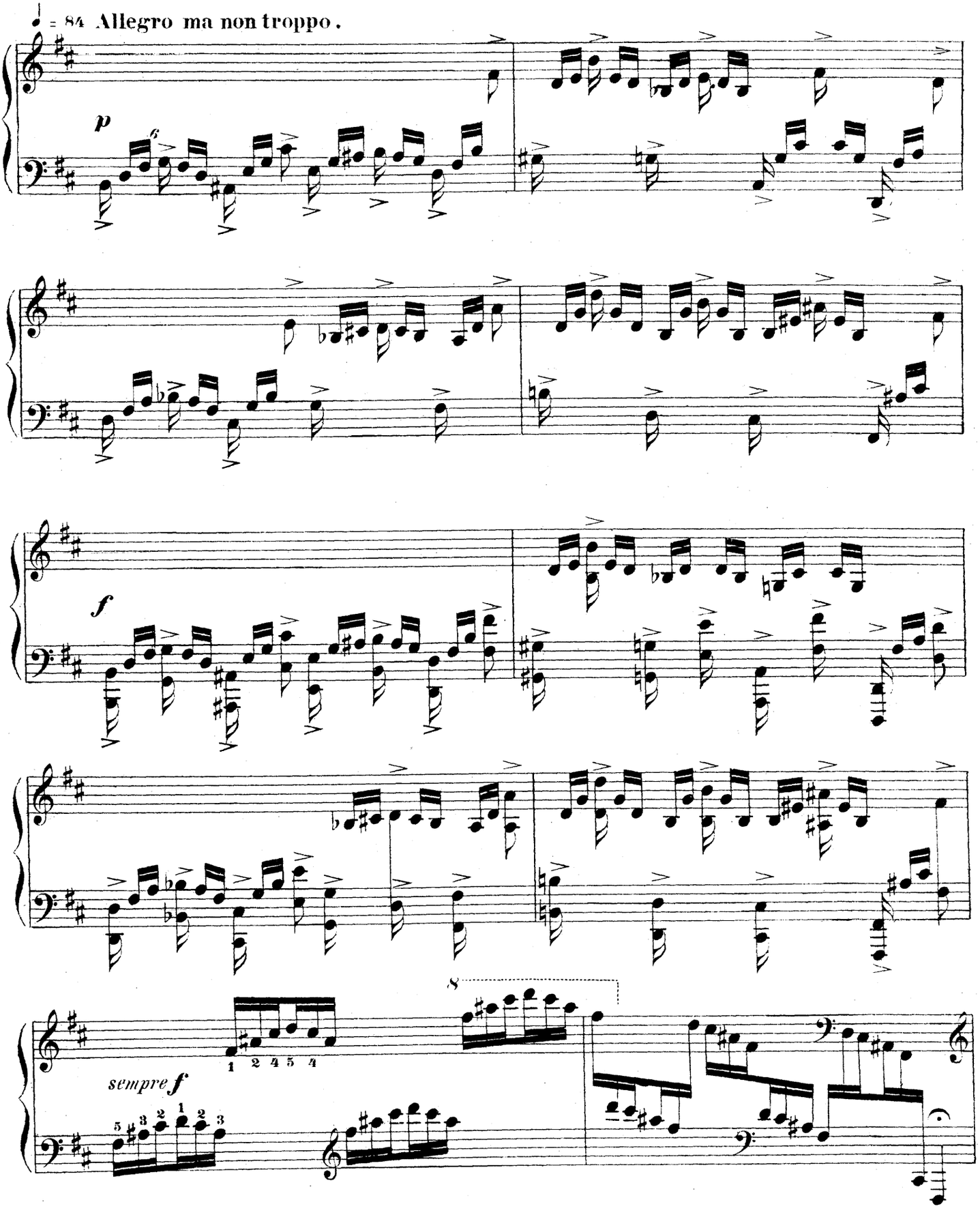
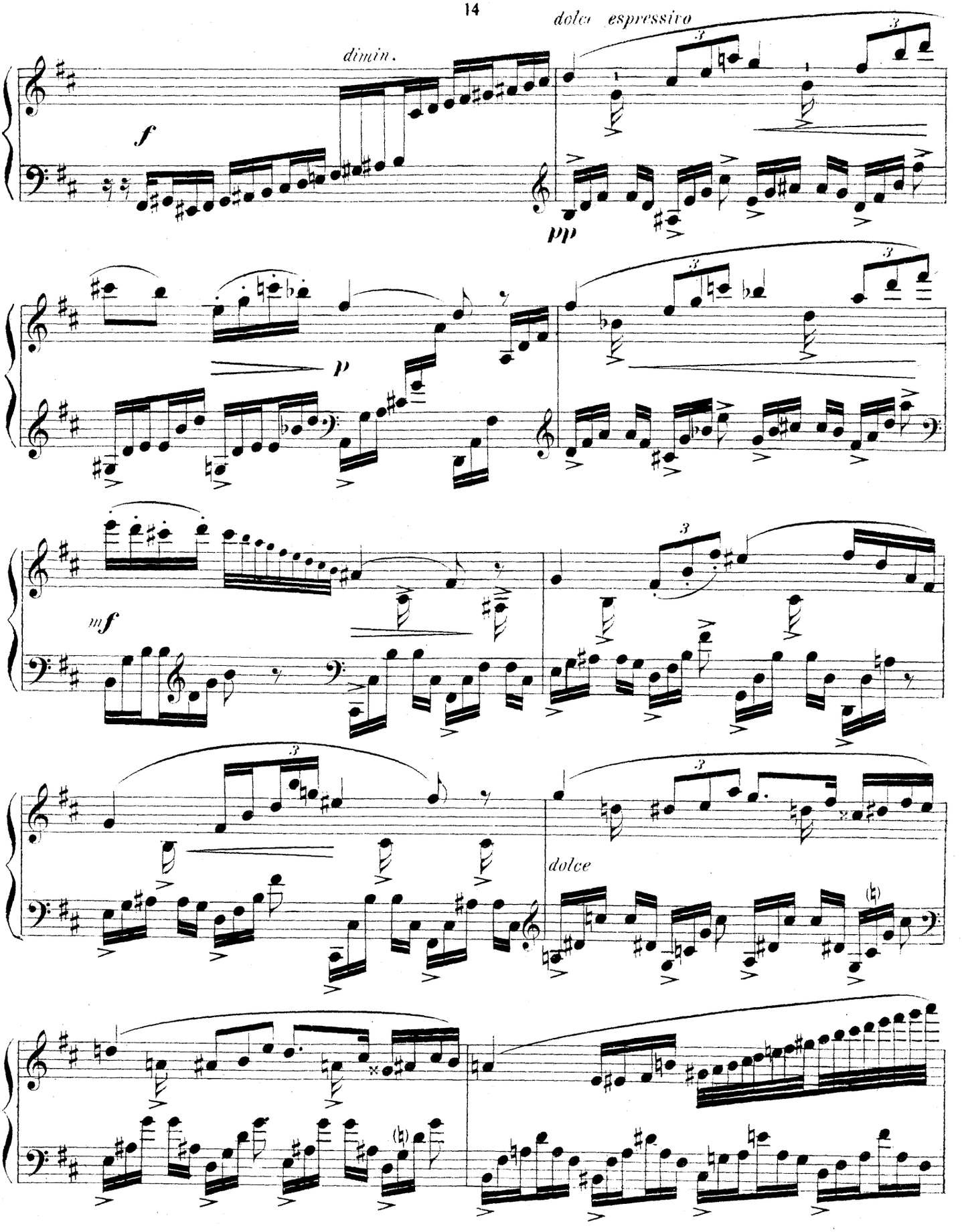
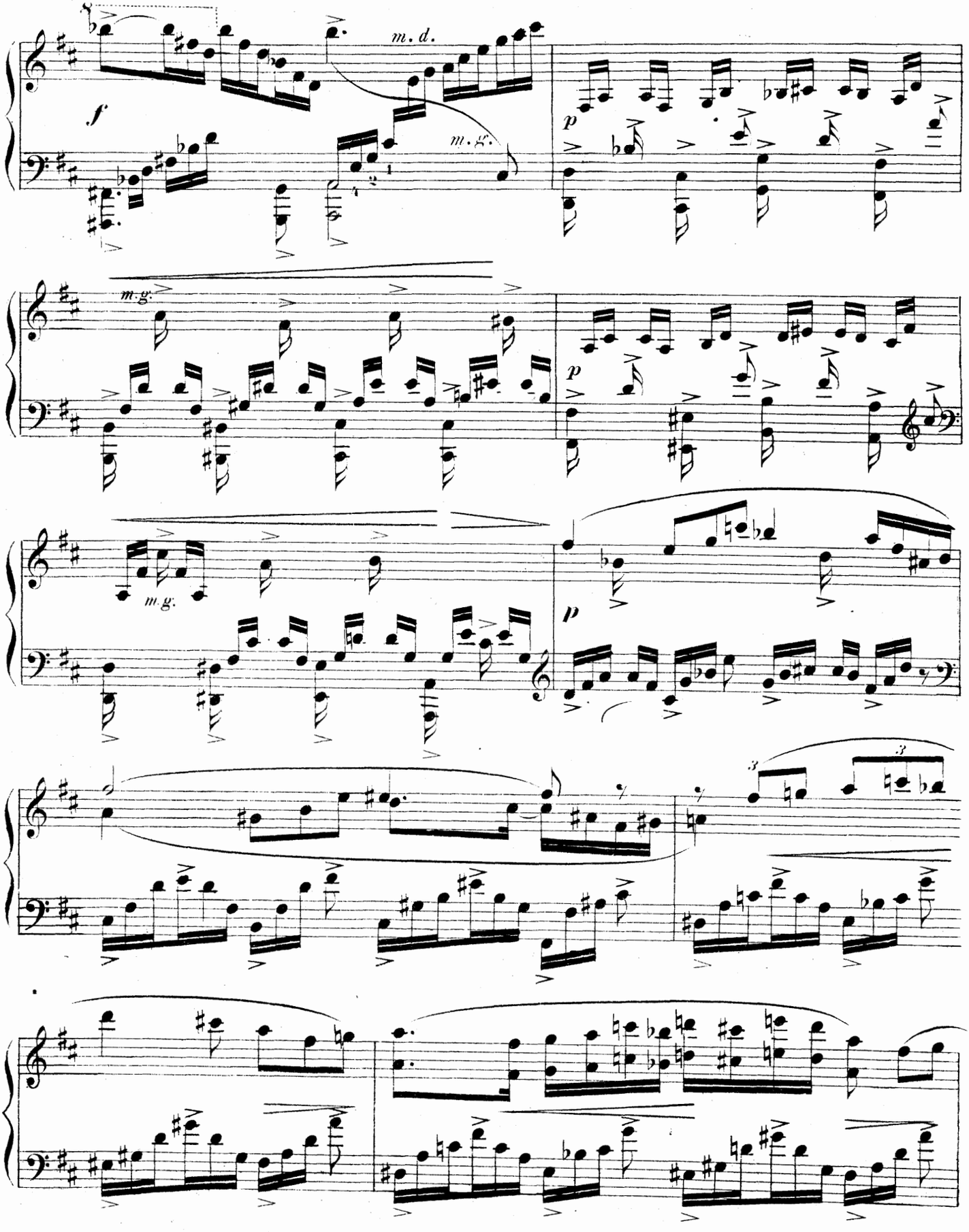
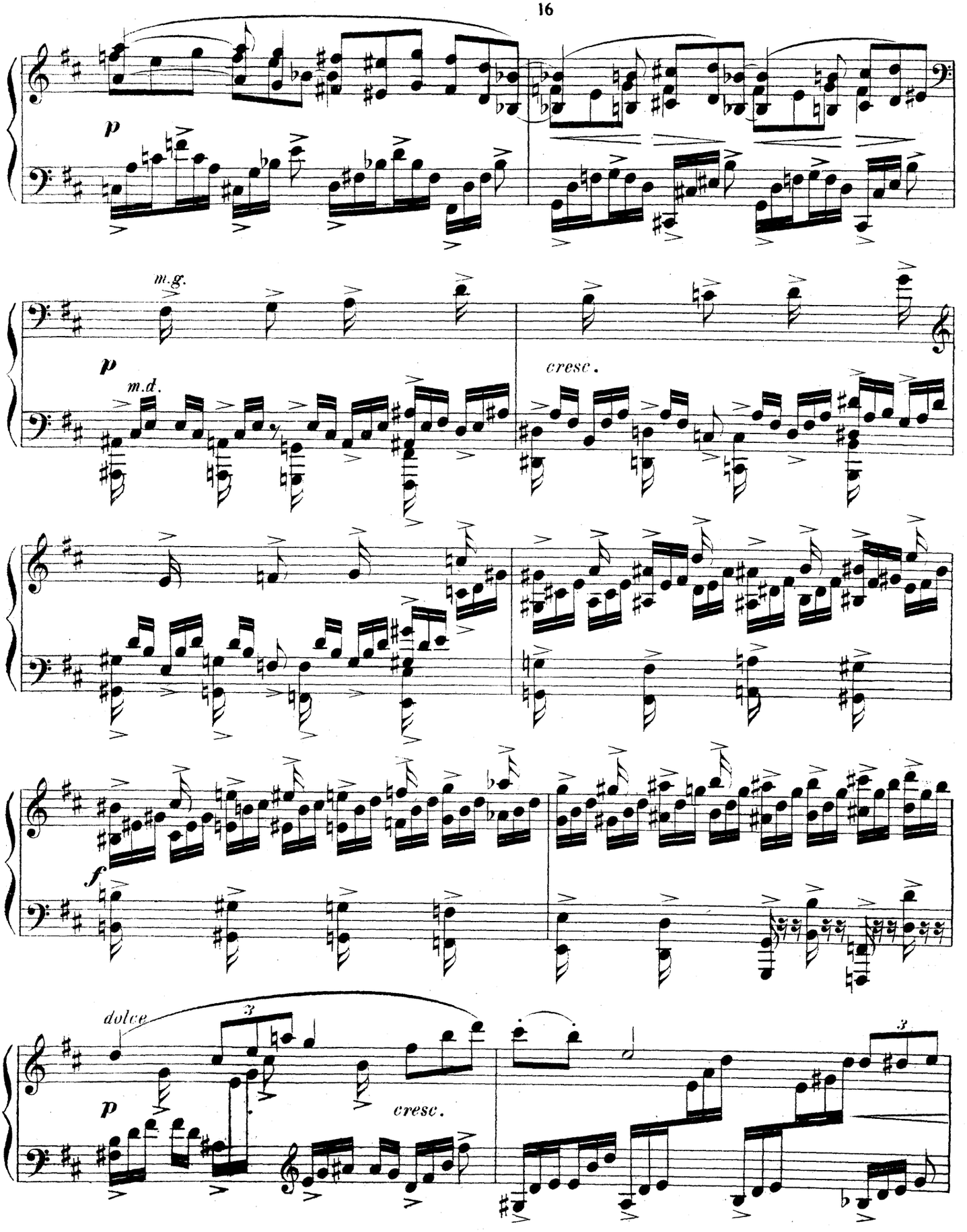
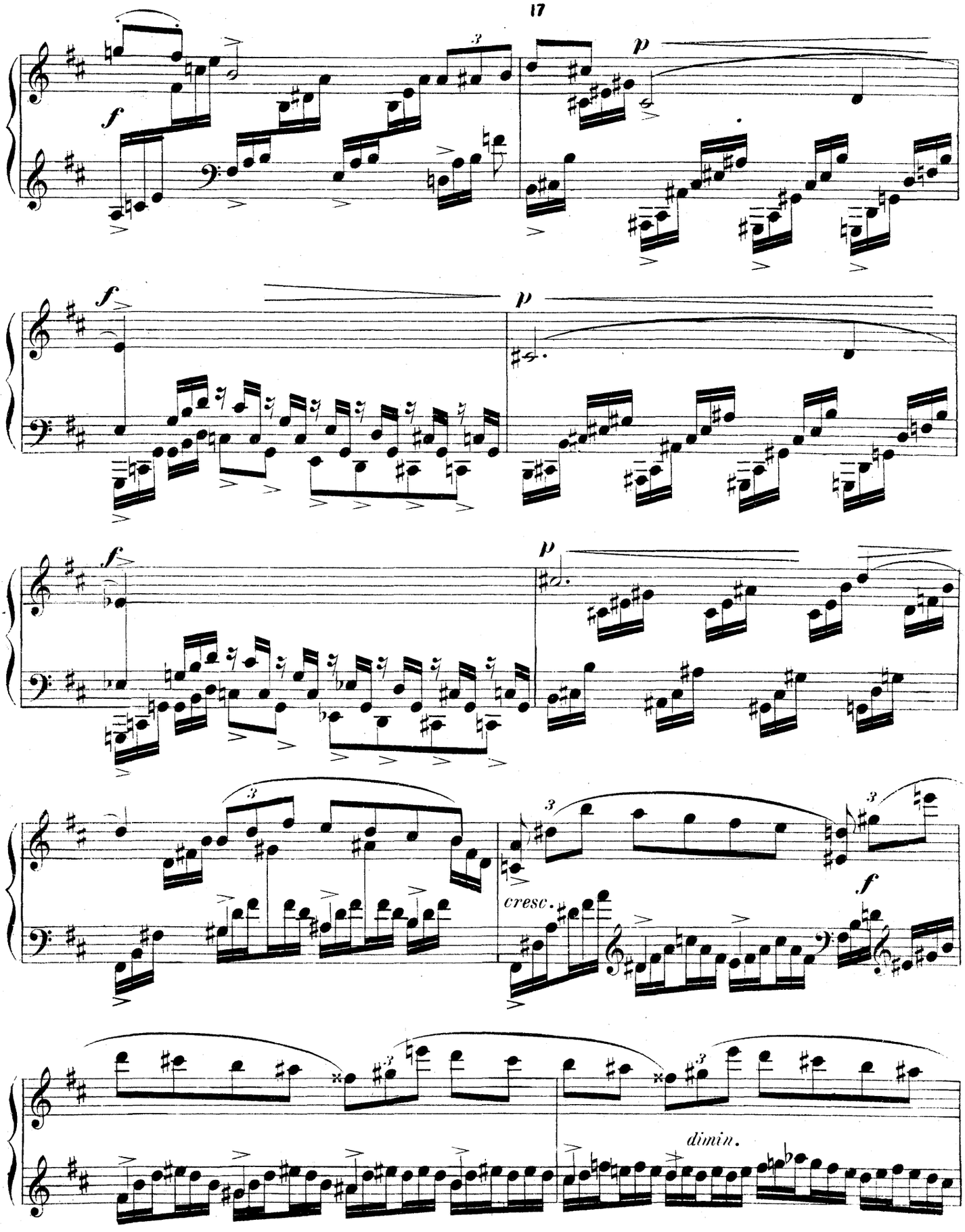
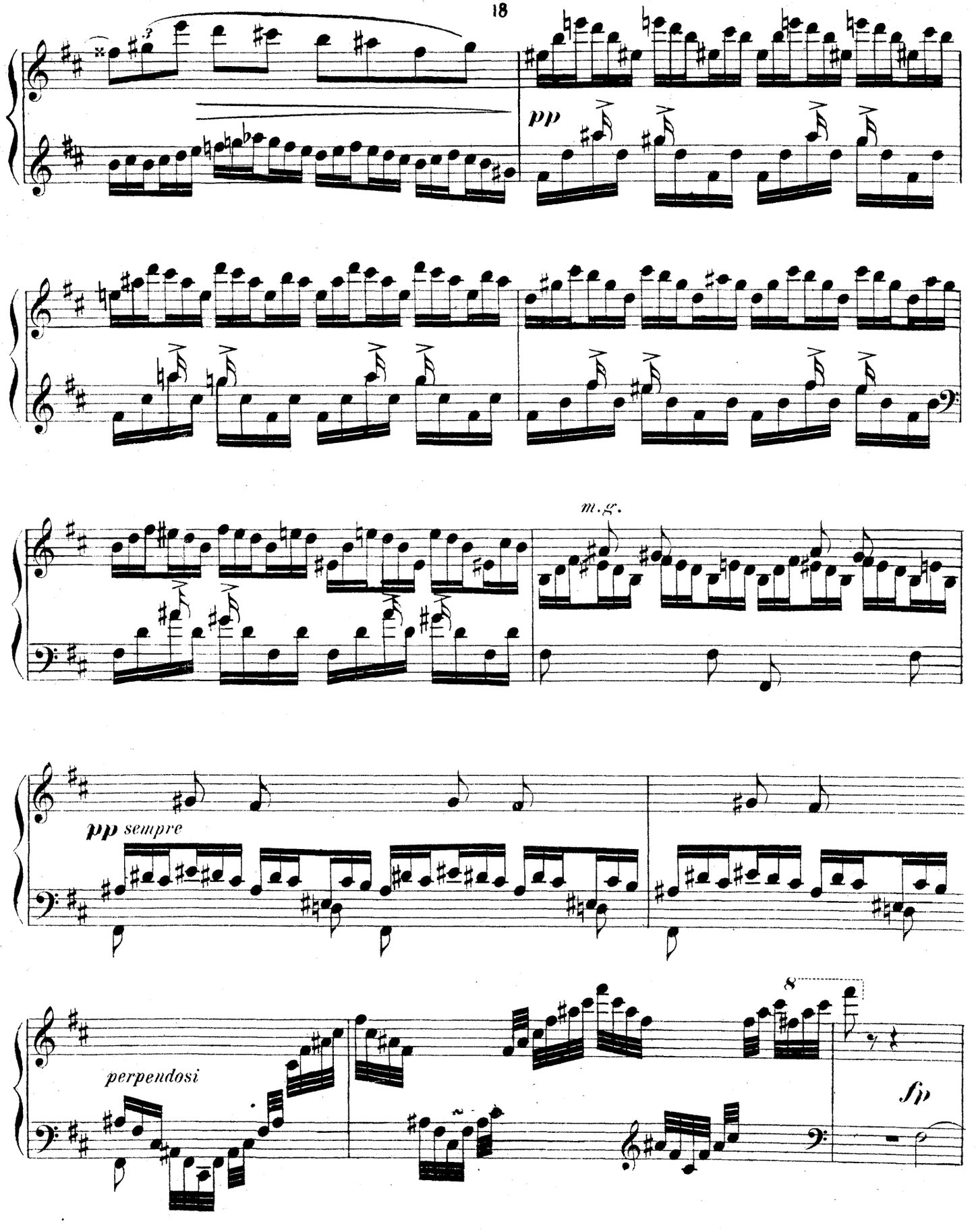
p

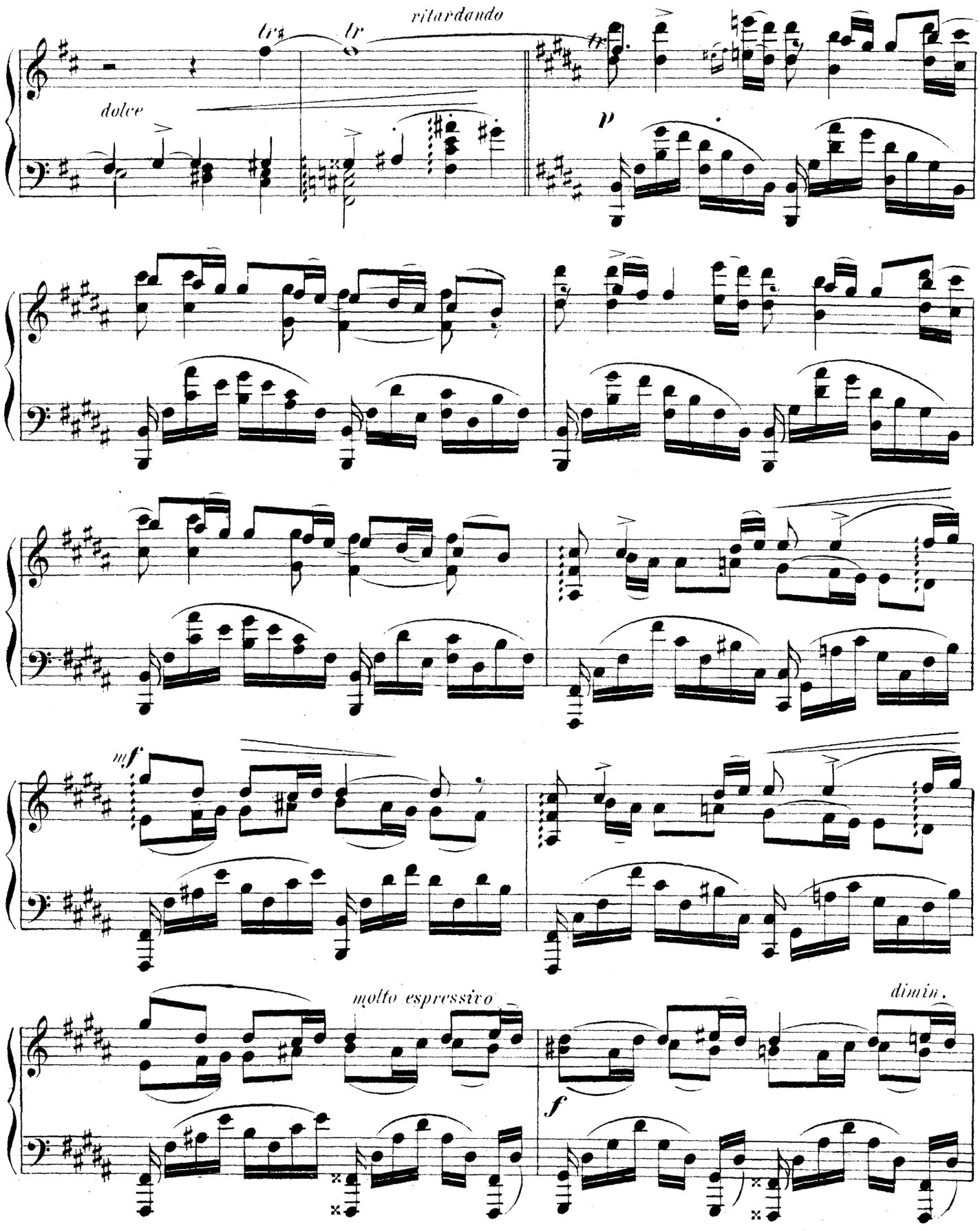
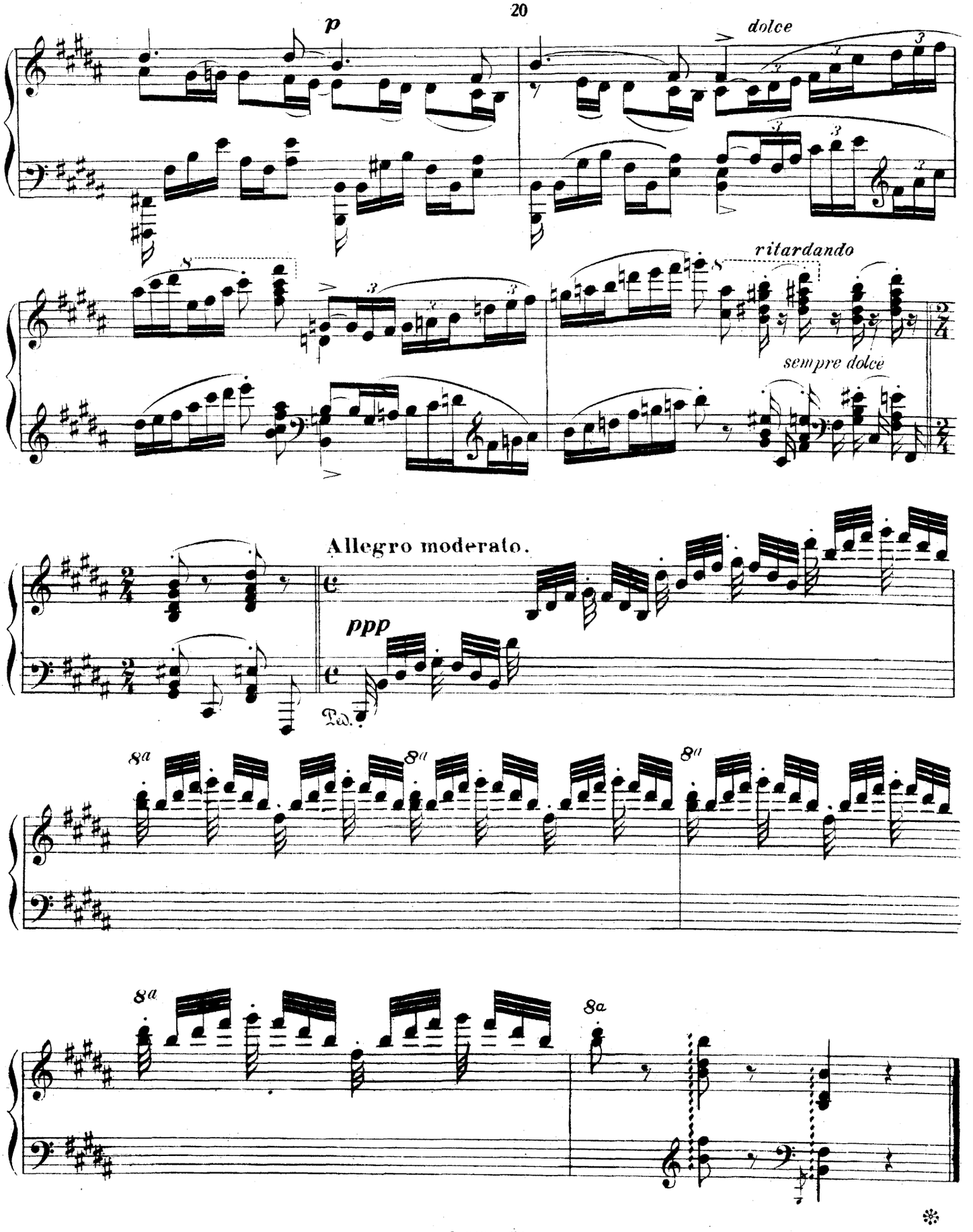
dolcissimo

poco a poco rall.

long

Ped. Ped.

Paris, J. Hamelle Editeur, 22 Boulevard Malesherbes. J. 2122. 2. H.

♩ = 84 Allegro ma non troppo.
p
f
sempre f
8

dolce espressivo
dimin.
f
pp
p
mf
dolce

m. d.
m. g.
f
p
m. g.
p
m. g.
p

p
m.g.
p
m.d.
cresc.
f
dolce
3
p
cresc.
3

f
p
f
p
f
p
cresc.
f
dimin.

pp
m.g.
pp sempre
perpendosi
8
fp

Tempo I. (Andantino espressivo.)

p
dolce
ritardando
sempre dolce
Allegro moderato.
ppp
Ped.
8a

À Madame A. Bohomoletz.

3me Nocturne.

(en la ♭)

Andante con moto. Gabriel Fauré, Op. 33, N° 3

♩ = 80. *molto espressivo*

Piano.

mf

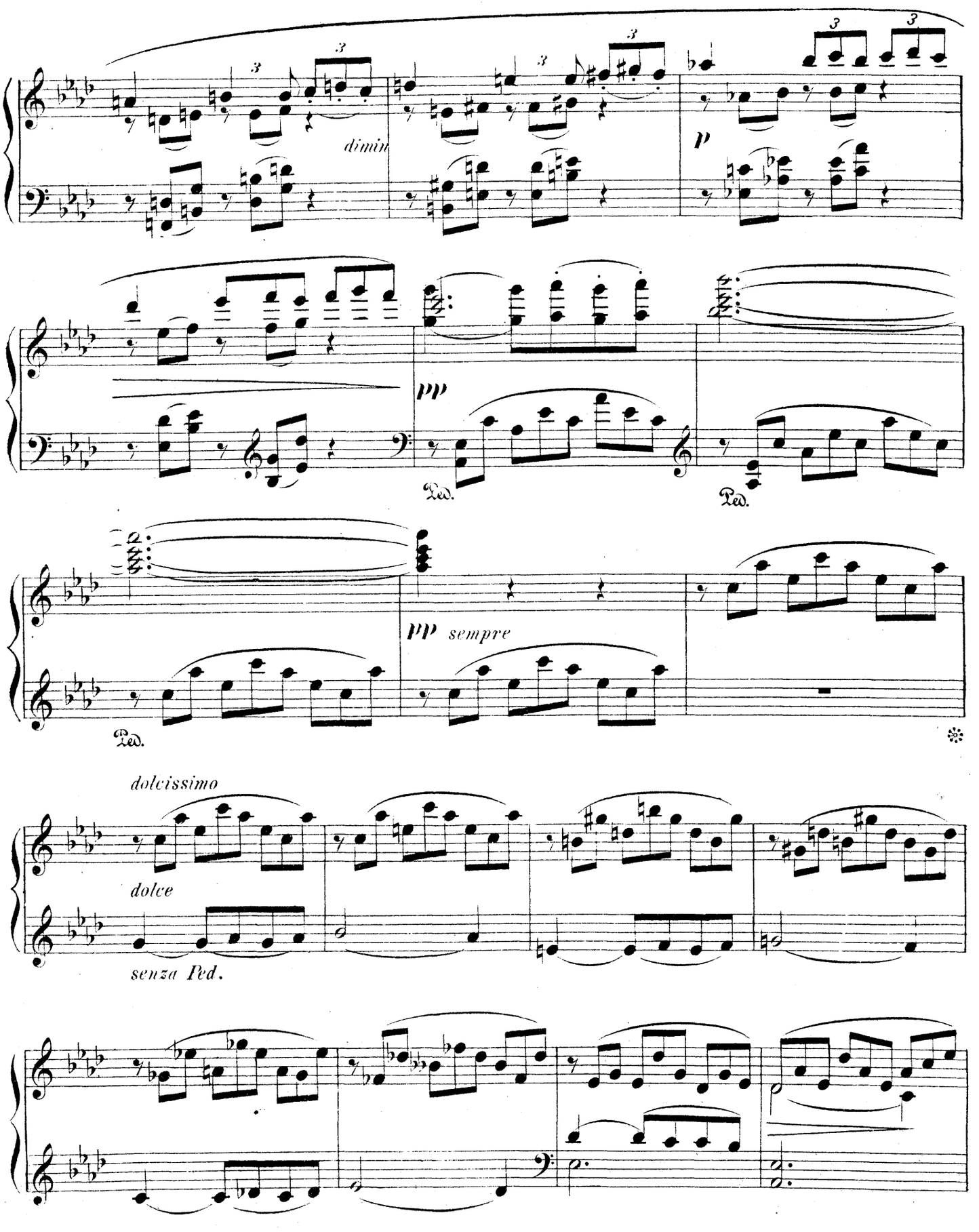
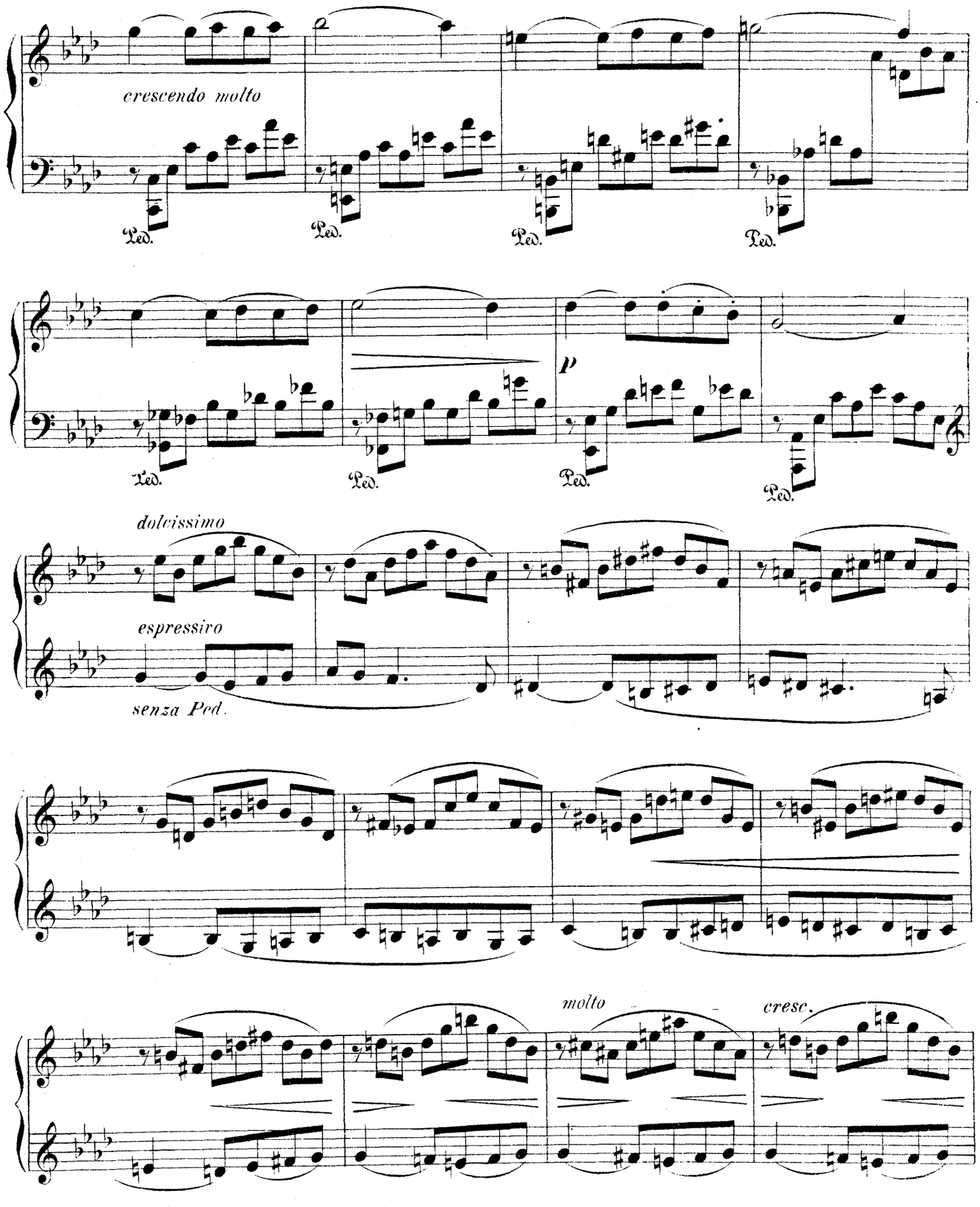
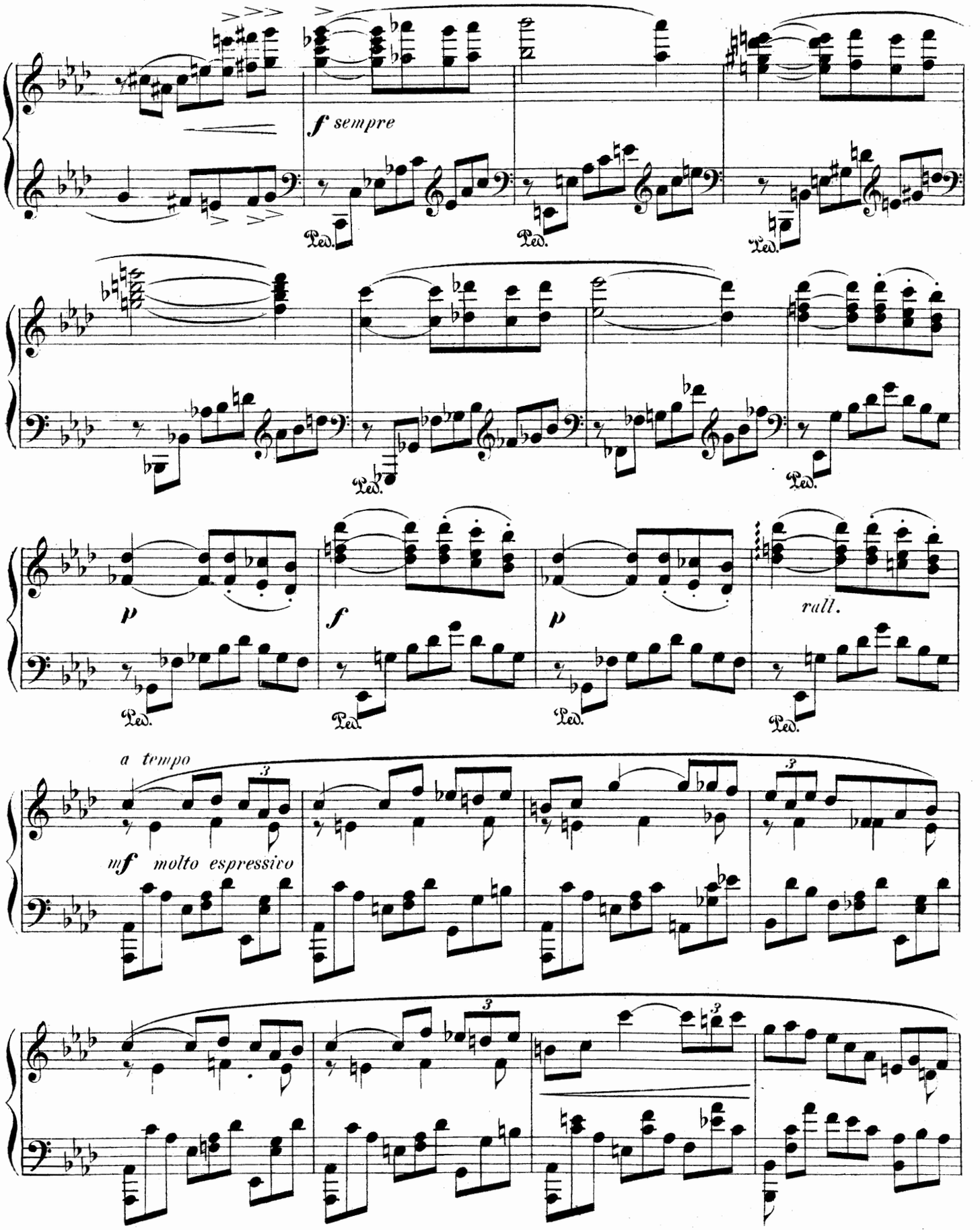
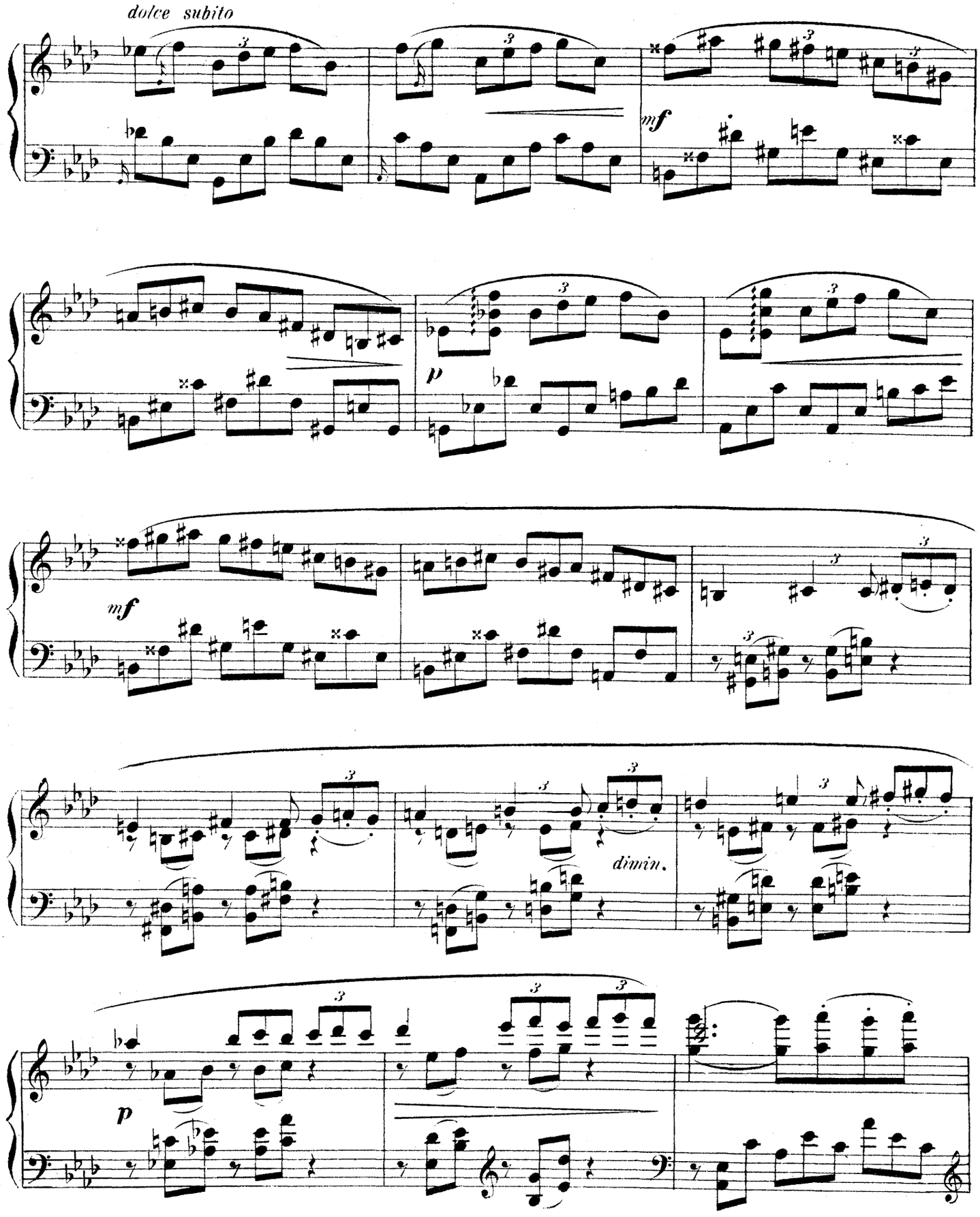
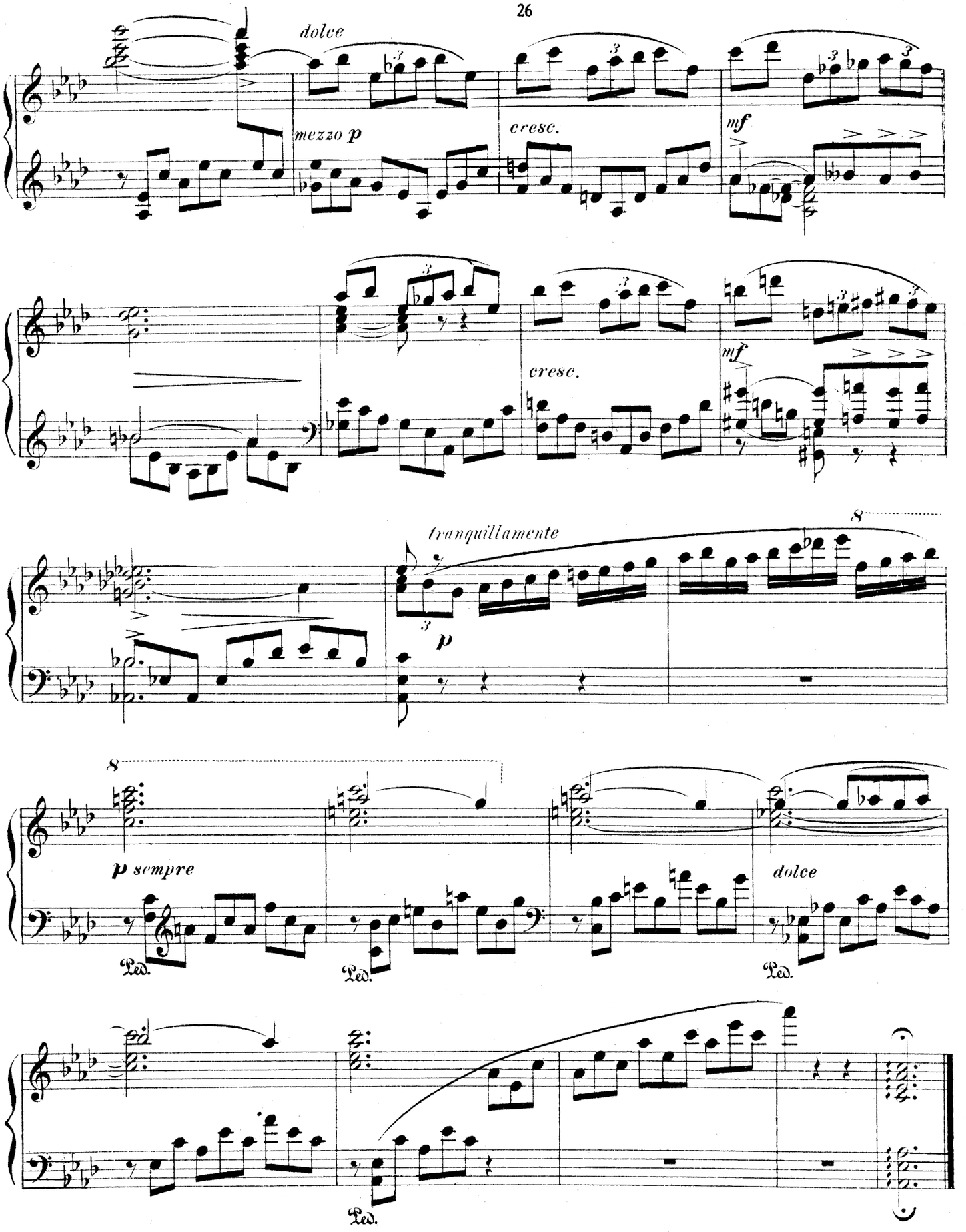
dolce subito

mf

p

mf

p

Paris, J. Hamelle, Editeur, 22 Boulevard Malesherbes.

dimin
p
pp
Ped.
Ped.
pp sempre
Ped.
dolcissimo
dolce
senza Ped.

crescendo molto
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
dolcissimo
espressivo
senza Ped.
molto
cresc.

f sempre
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
f
p
rall.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
a tempo
mf molto espressivo

dolce subito
mf
p
mf
dimin.
p

dolce
mezzo p
cresc.
mf
cresc.
mf
tranquillamente
p
p sempre
dolce
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

à Madame la Comtesse de Mercy-Argenteau.

4me Nocturne.

(en Mi ♭ majeur)

Gabriel Fauré, Op. 36.

Andante molto moderato.

(56 = ♩)

Piano.

dolce

poco a poco

cresc.

mf

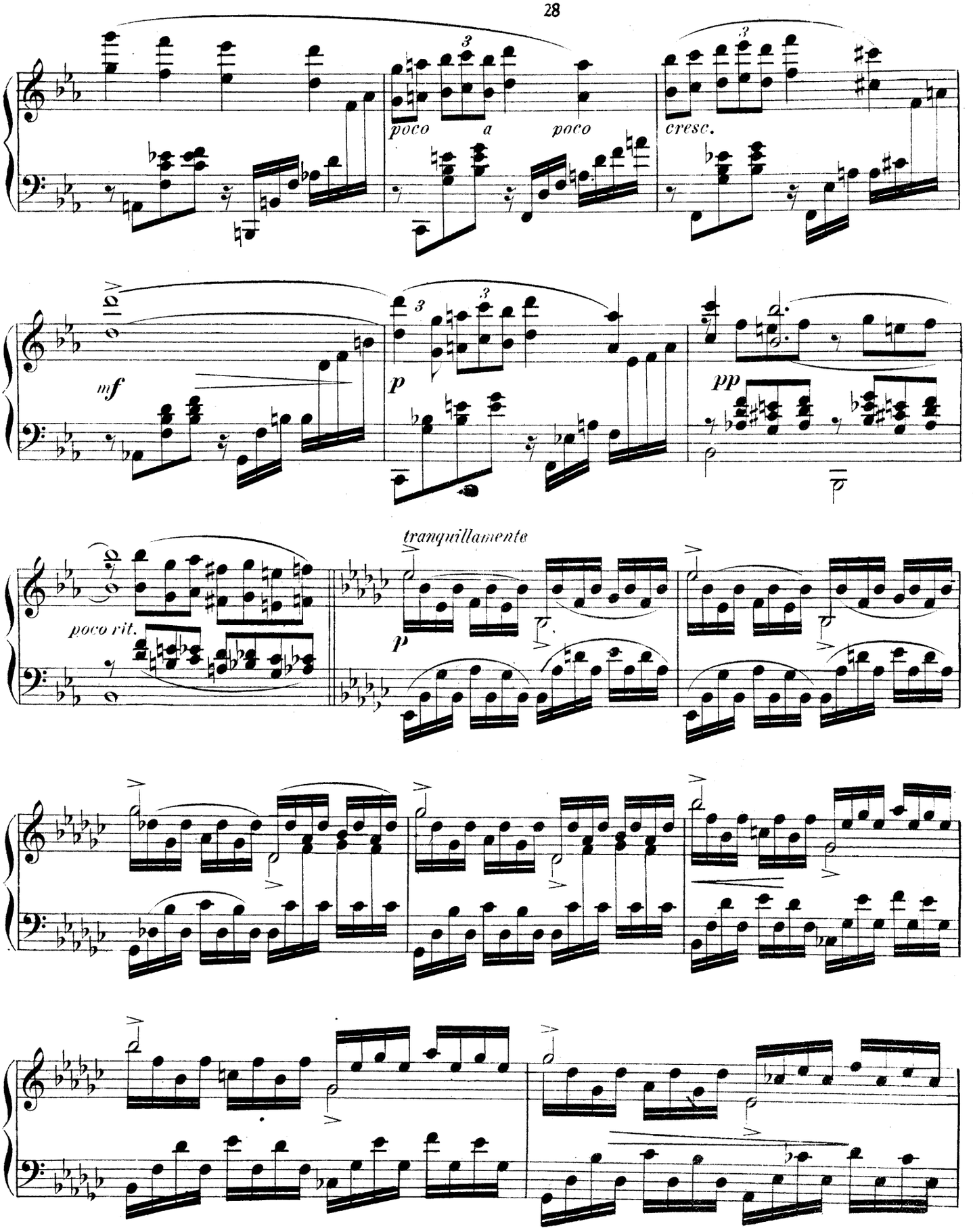
p

poco rit.

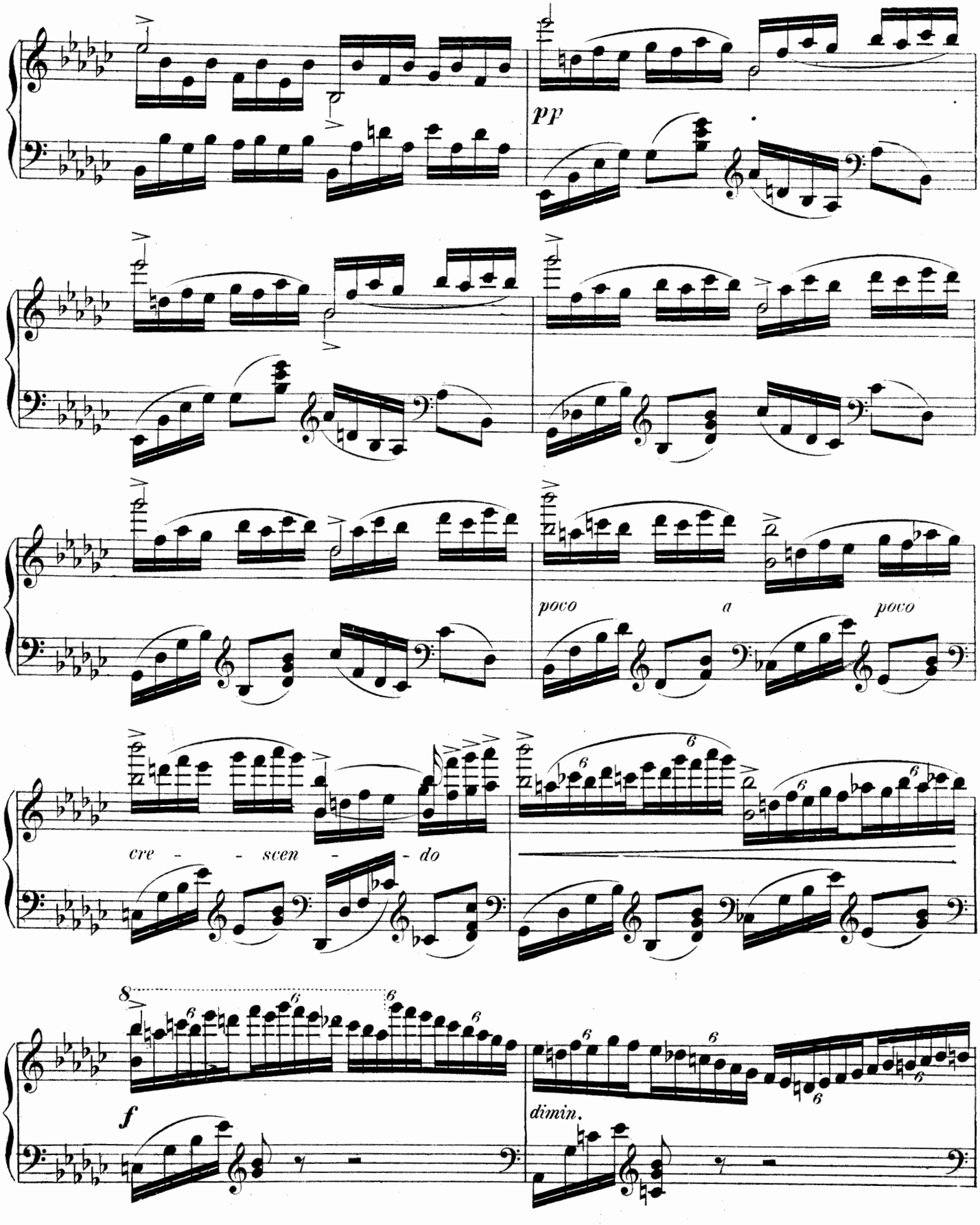
a tempo

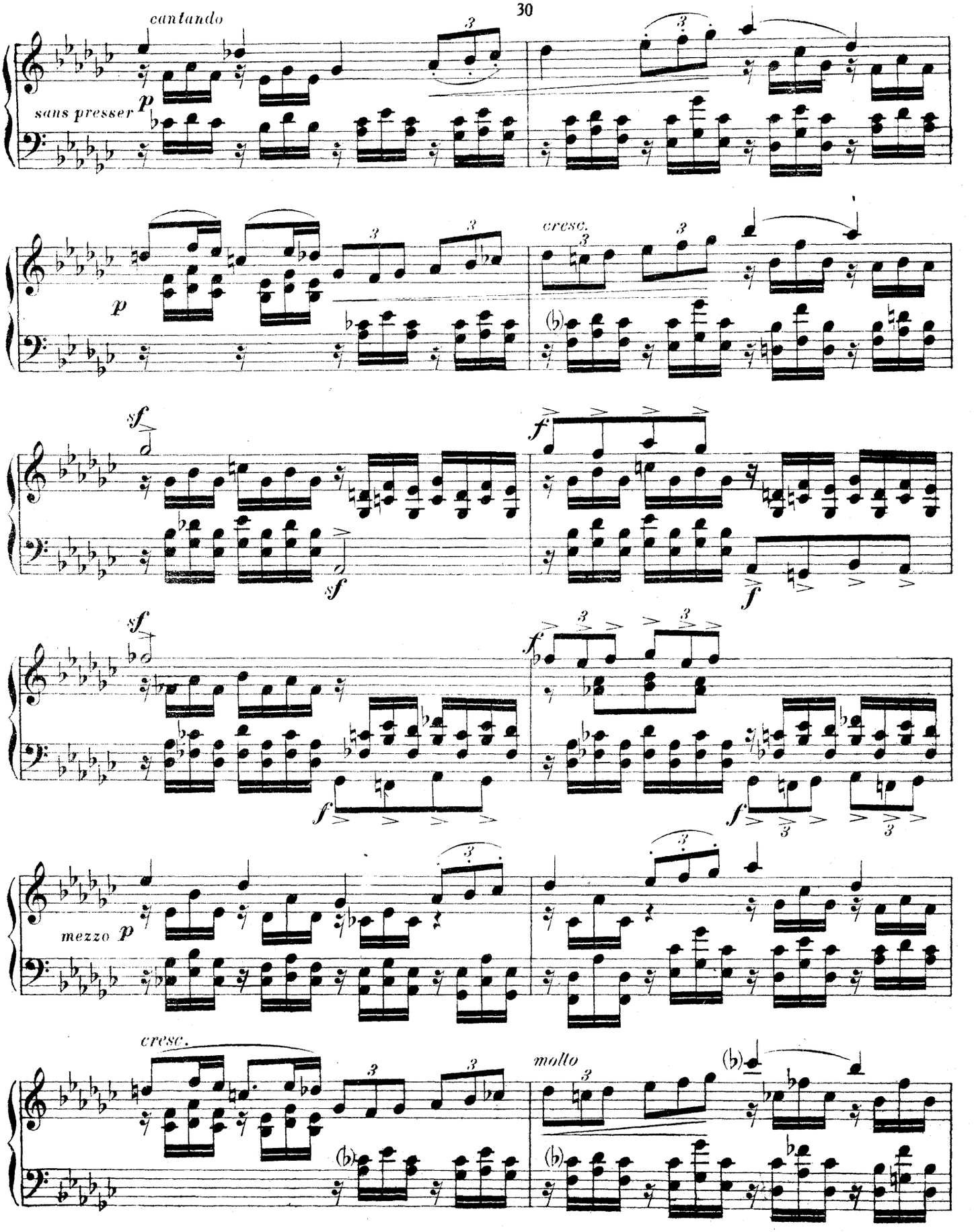
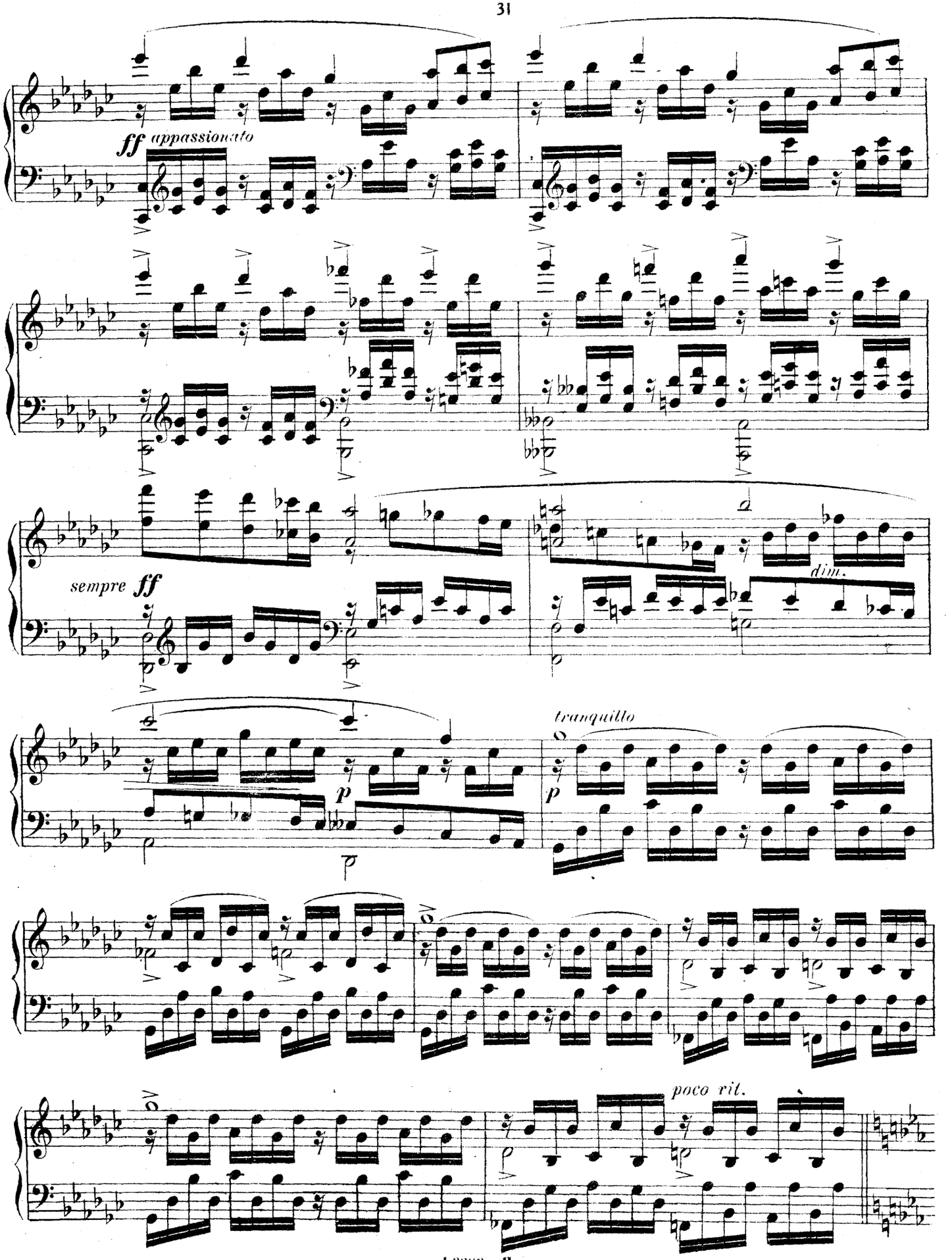
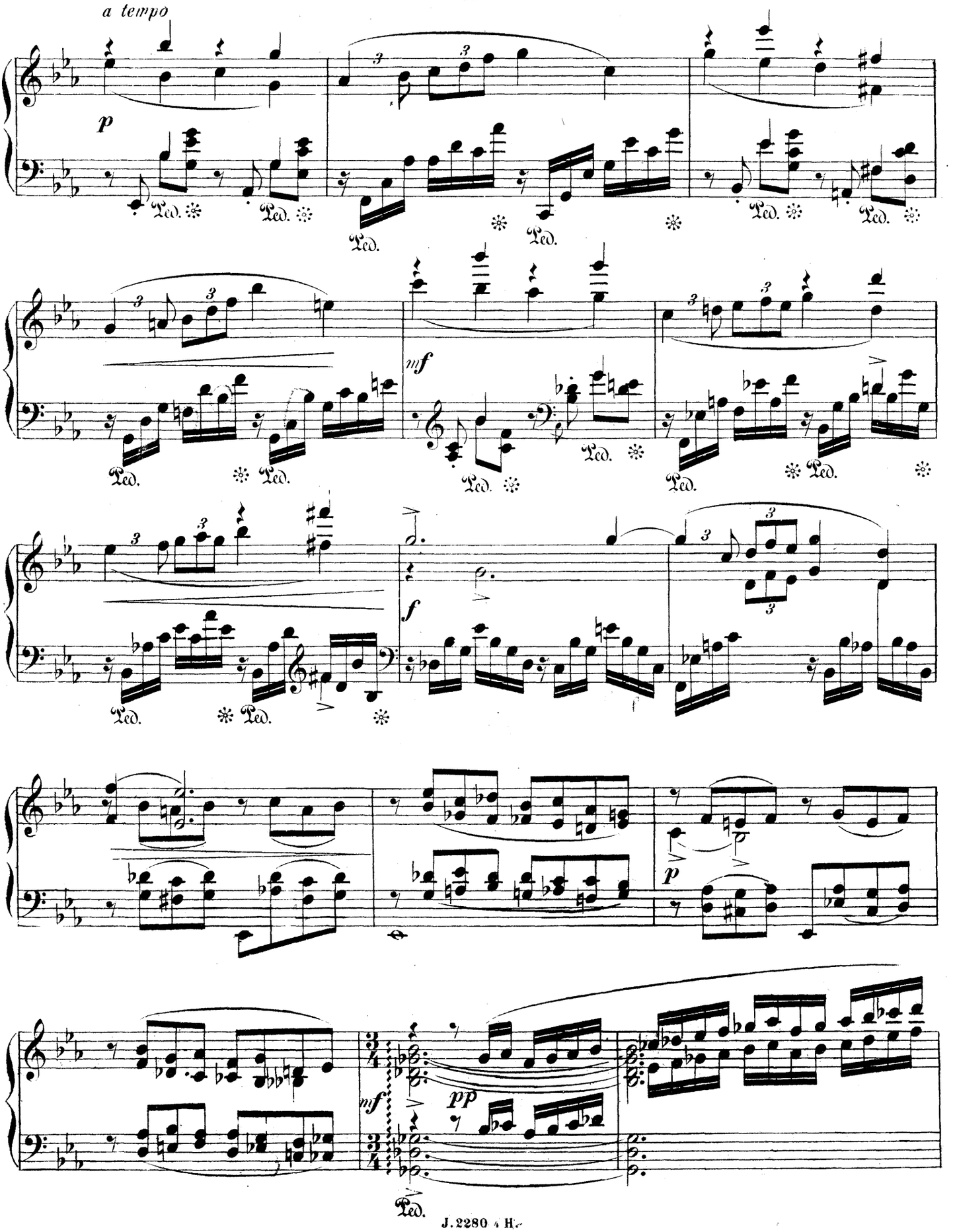
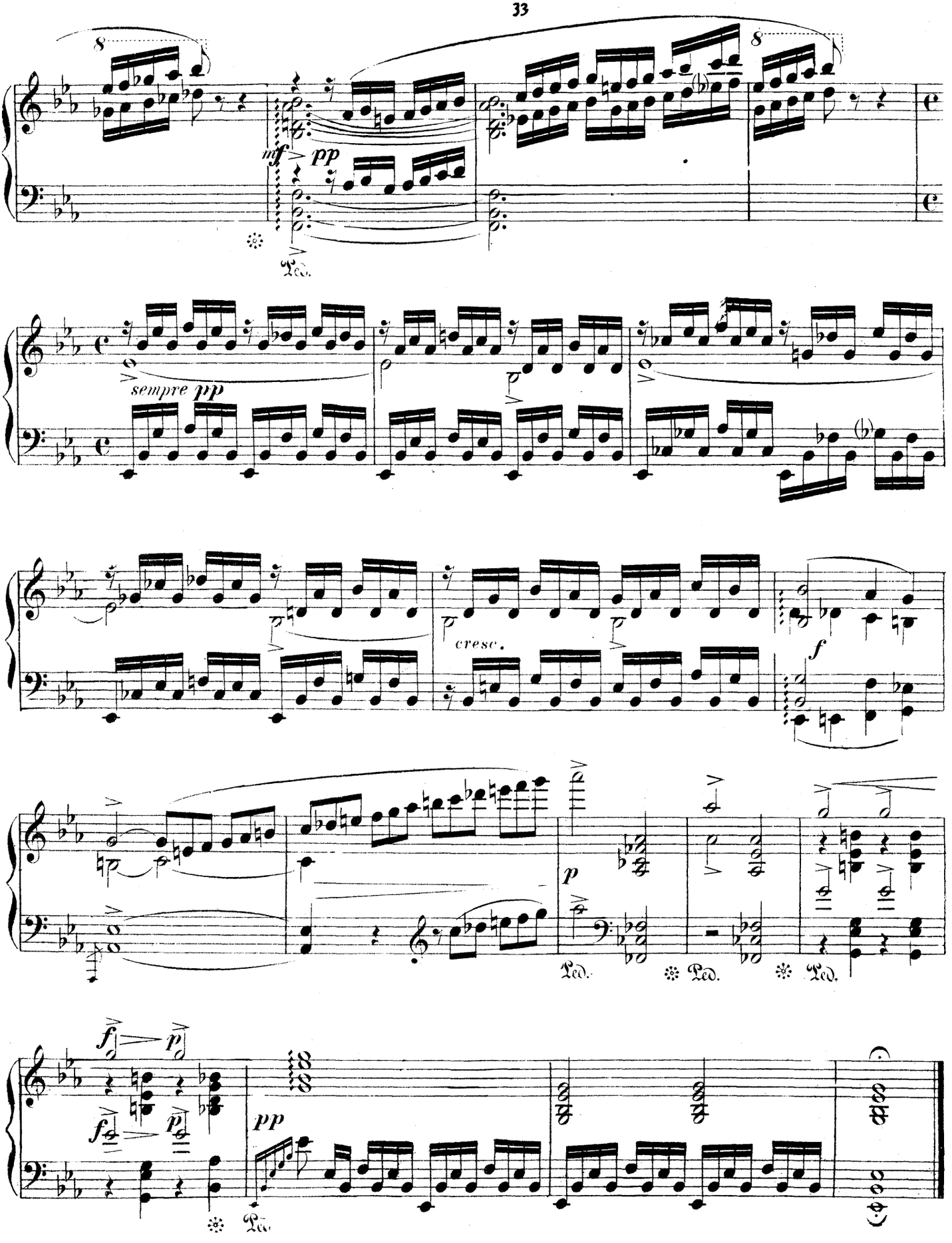
pp

dolce e cantabile

Paris, J. Hamelle, Editeur, 22 Boulevard Malesherbes. J. 2280 . H.

poco a poco
cresc.
mf
p
pp
poco rit.
tranquillamente
p

sempre tranquillo



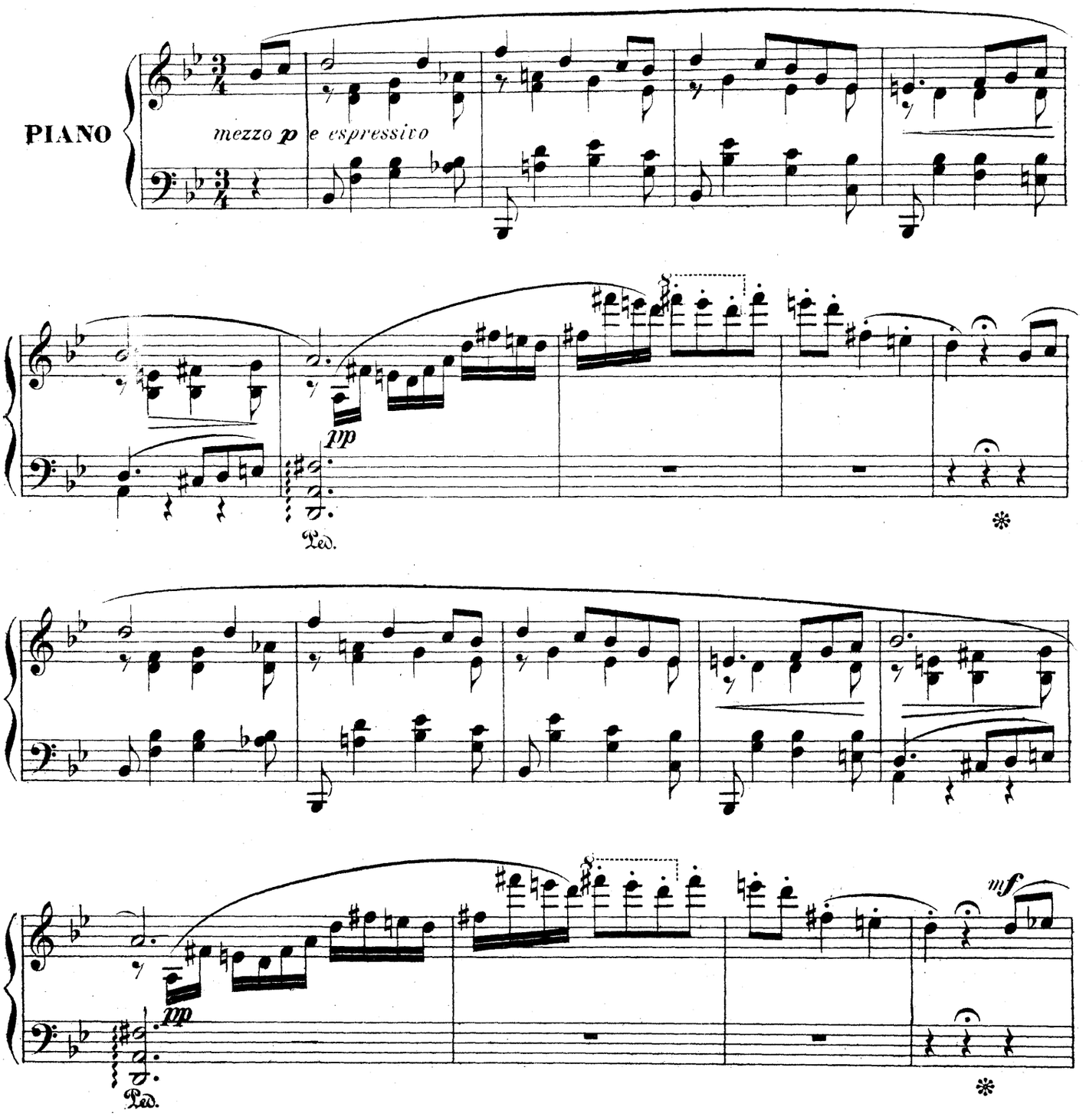
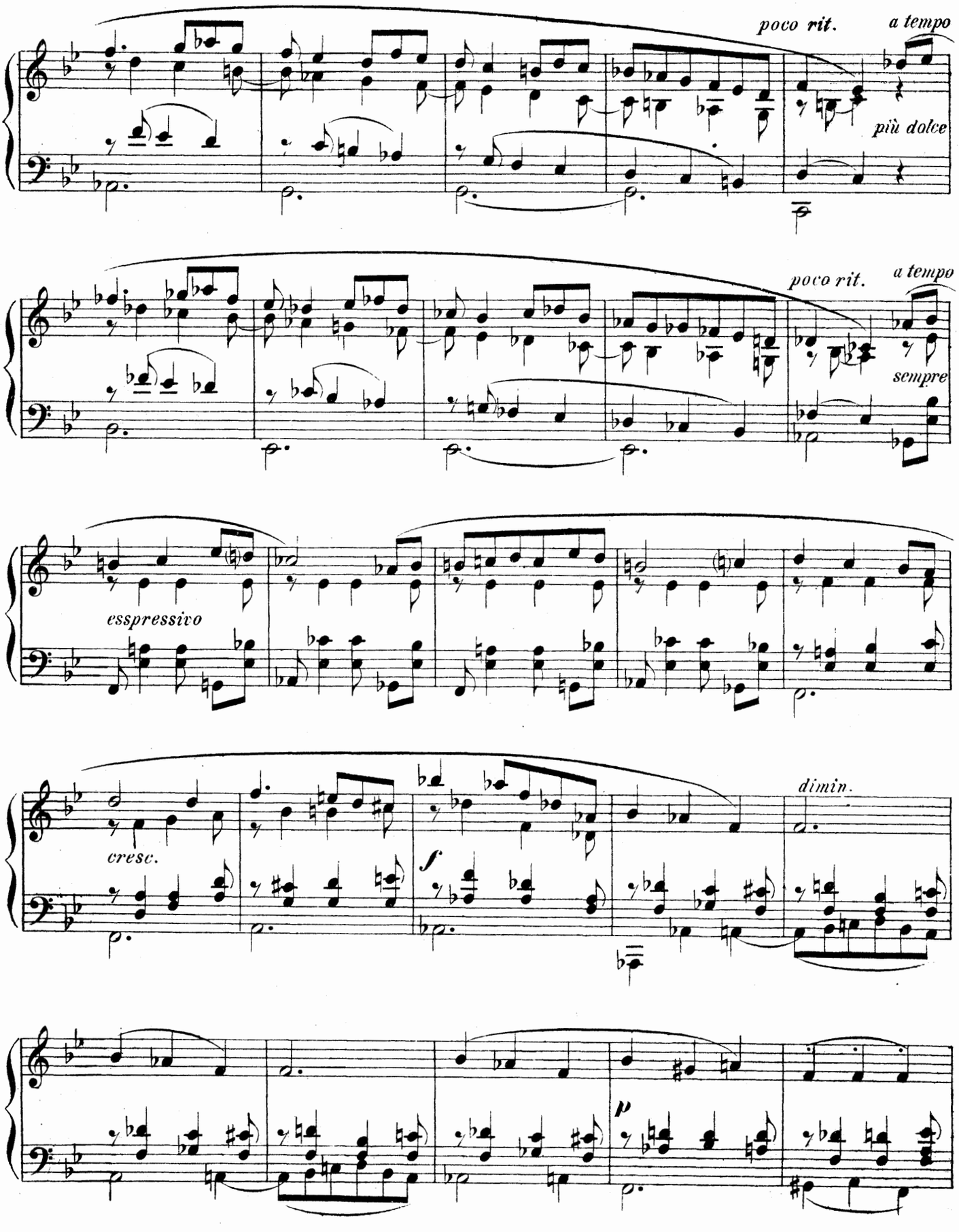
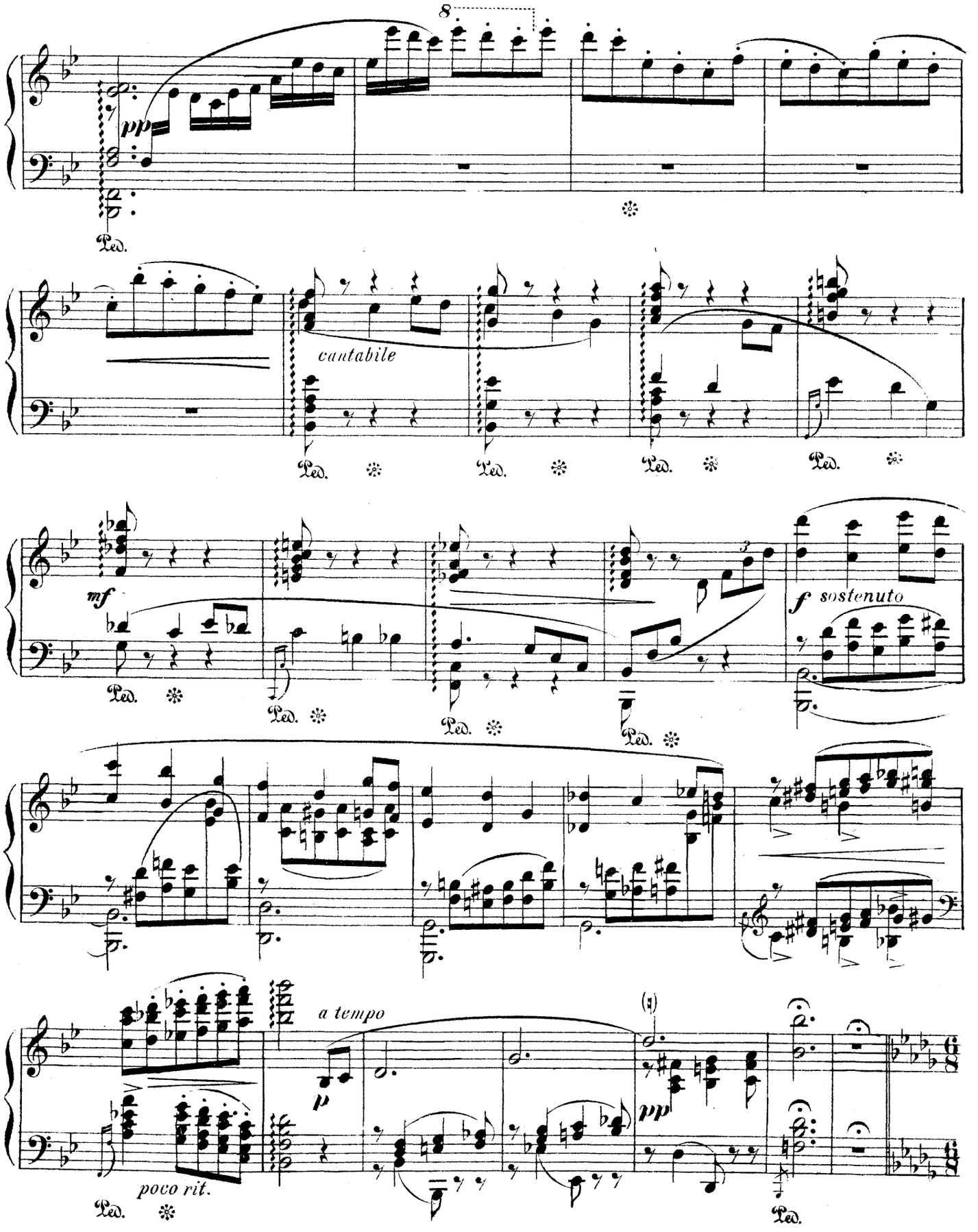
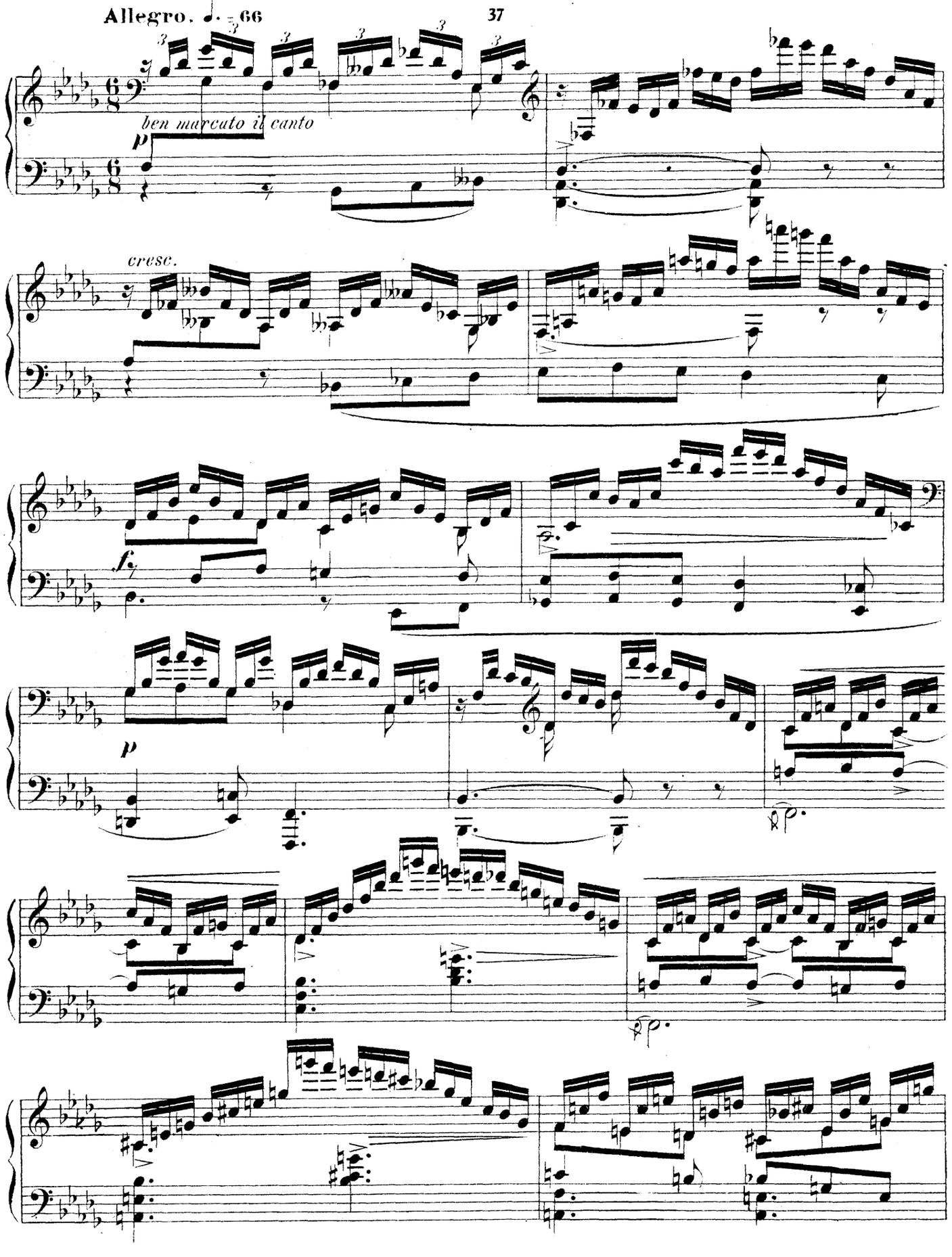
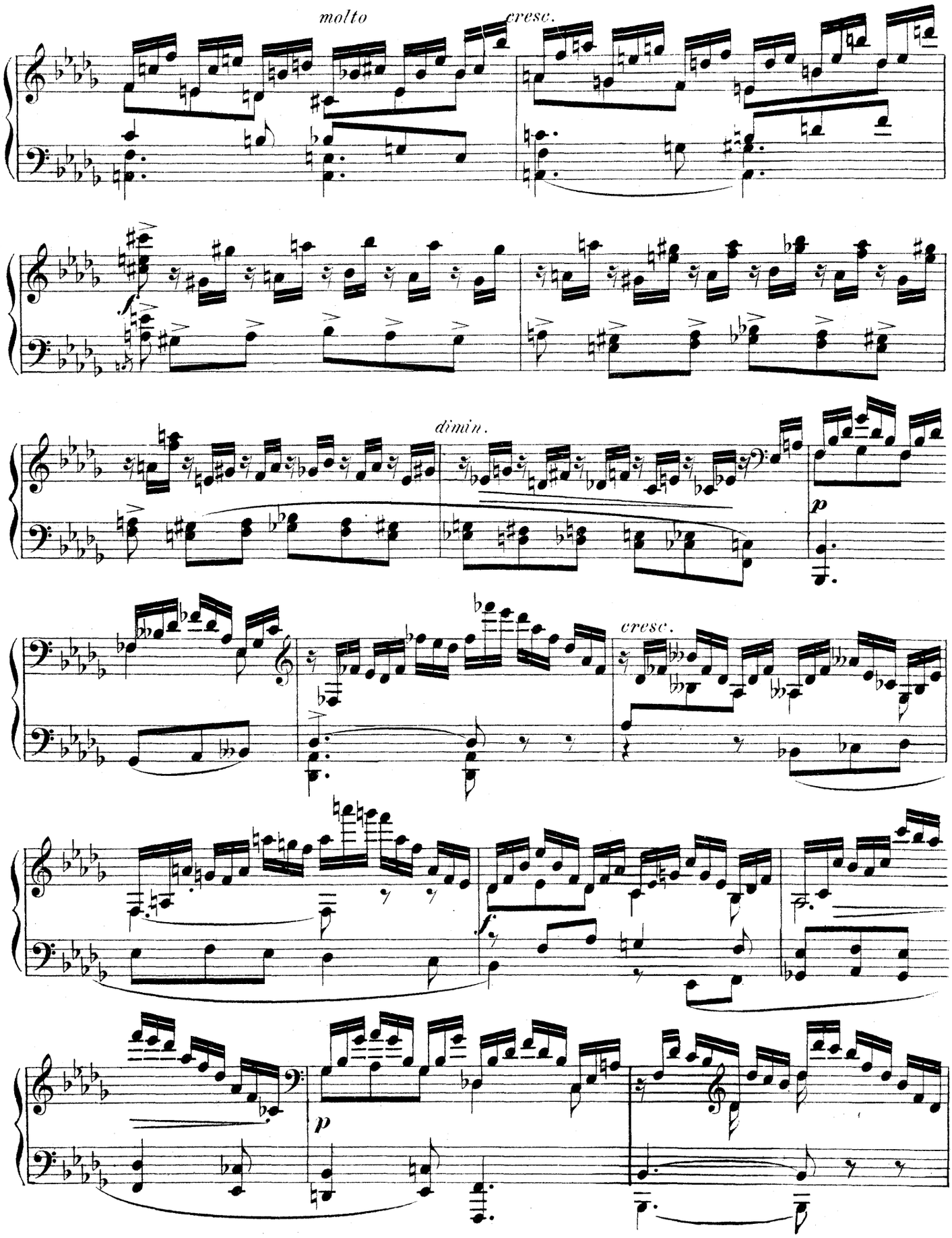
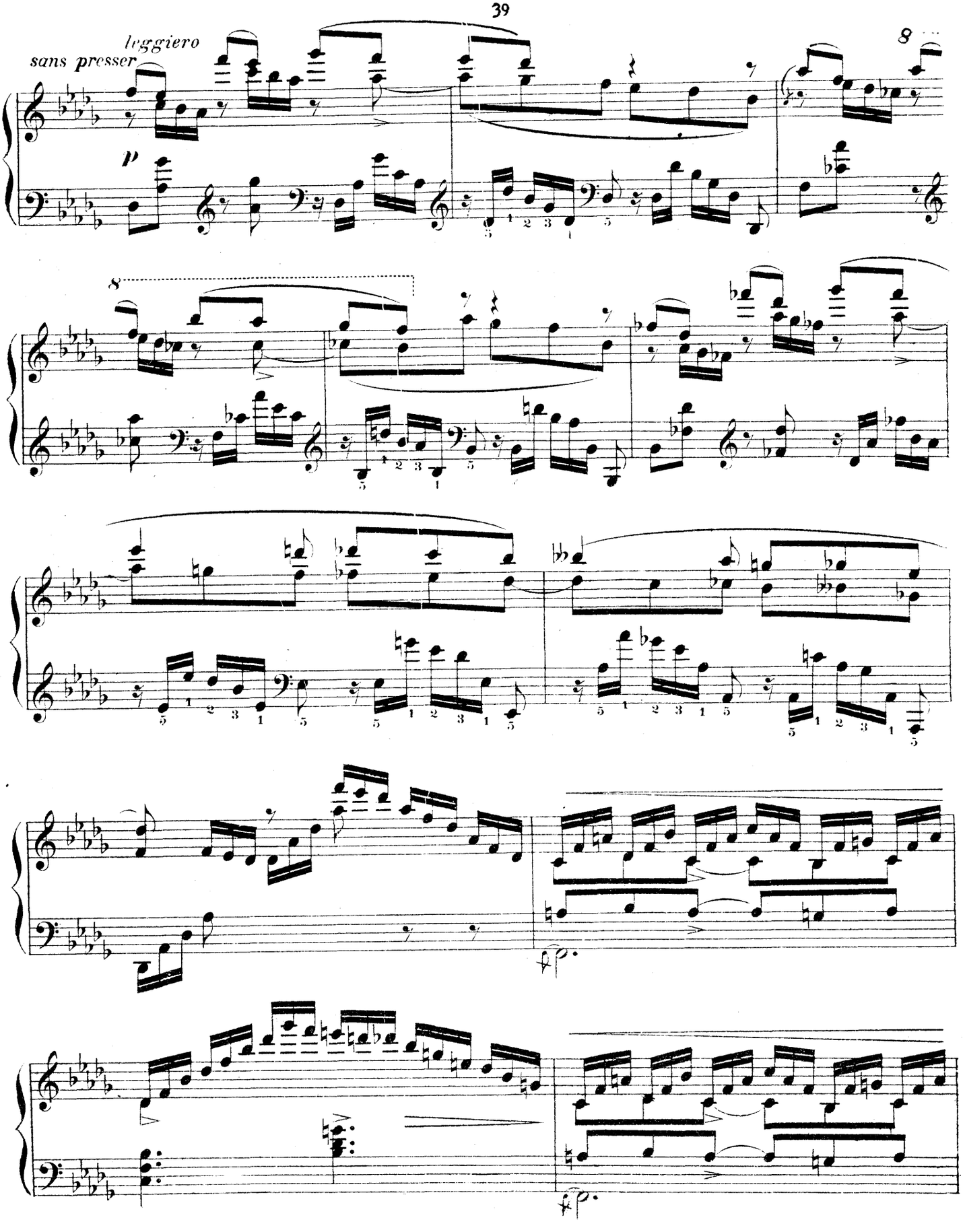
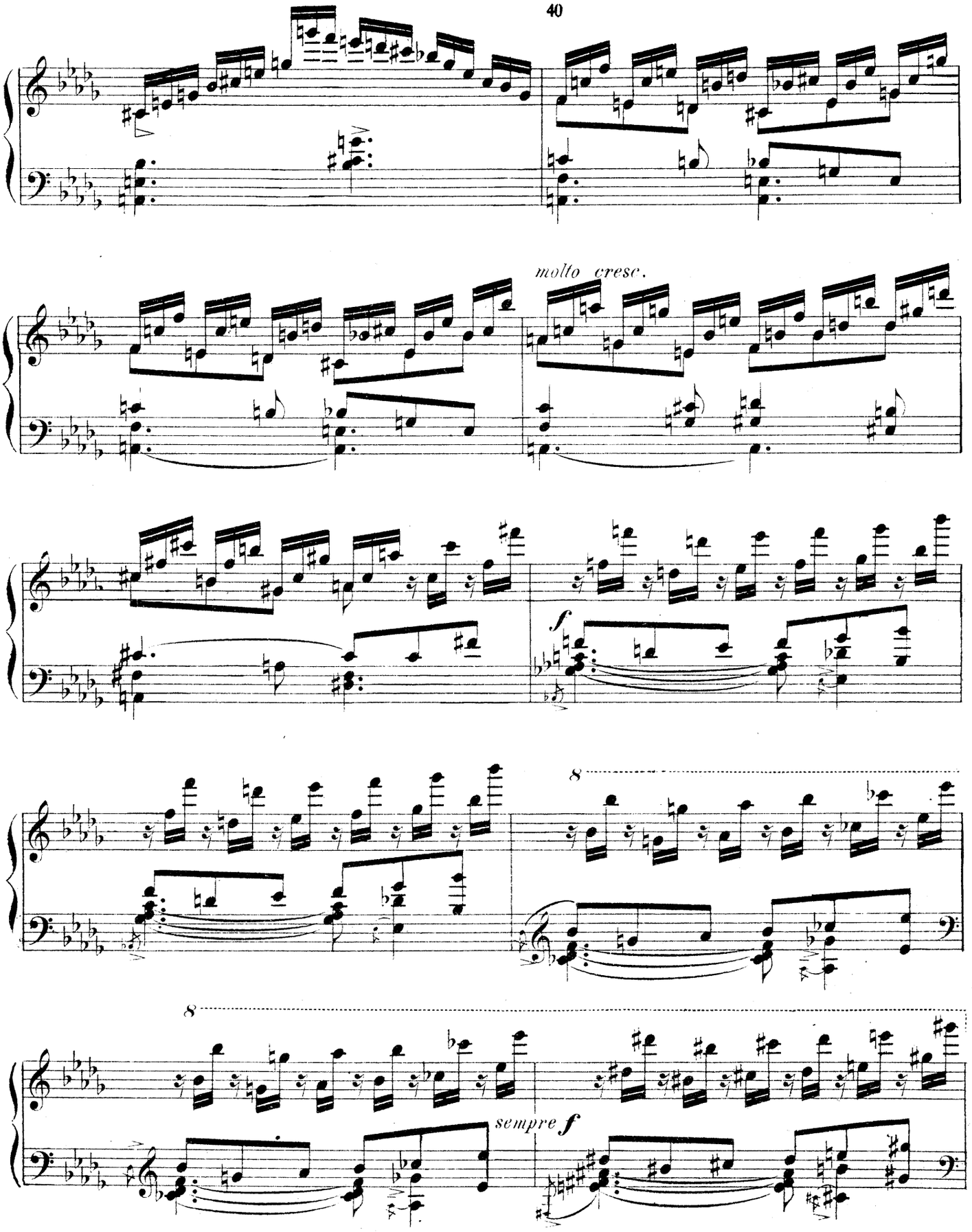
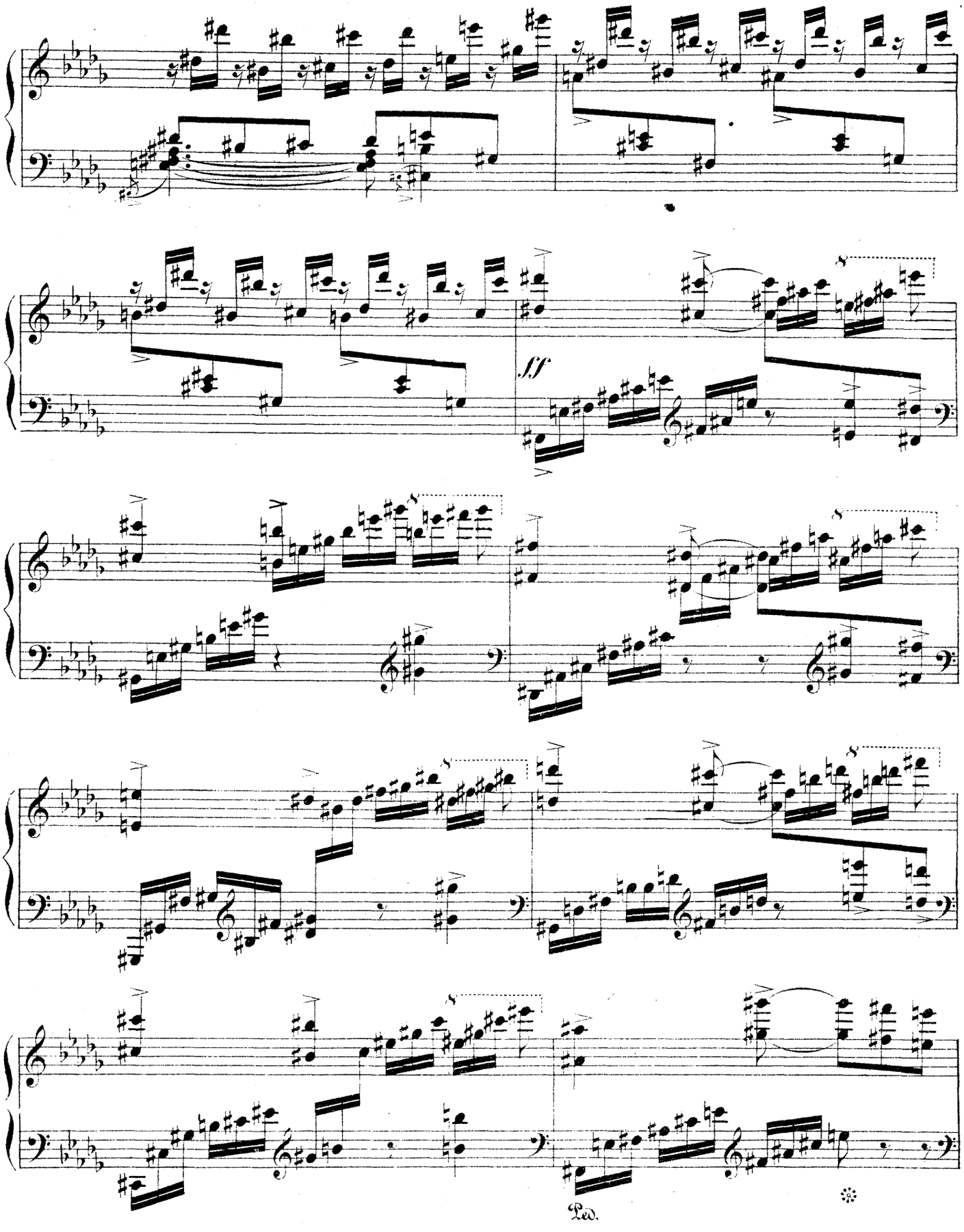

cantando
sans presser
p
cresc.
sf
f
mezzo p
molto

480811

a tempo
p
Ped.
mf
f
p
mf
pp
Ped.

8
mf
pp
Ped.
sempre pp
cresc.
f
p
Ped.
Ped.
Ped.
f
p
f
p
pp
Ped.

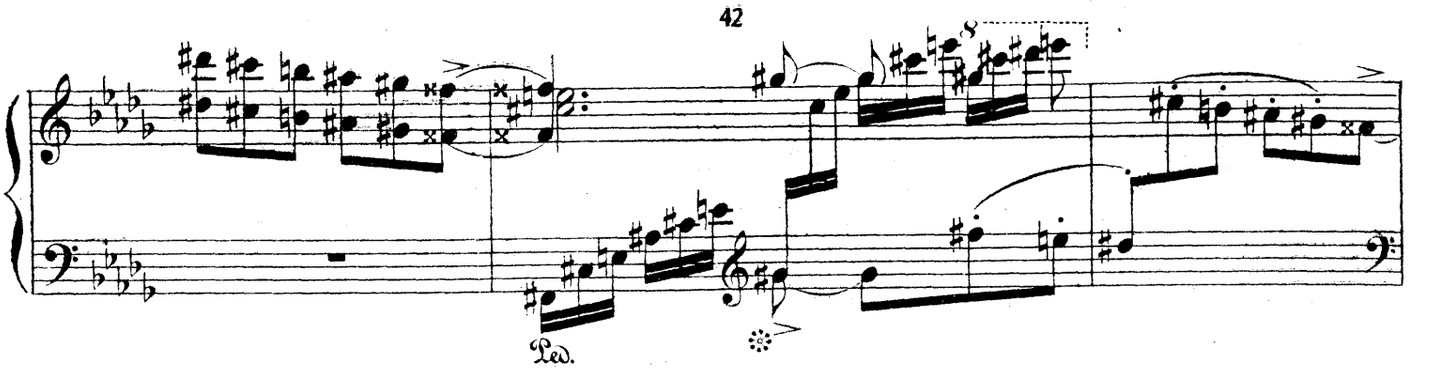
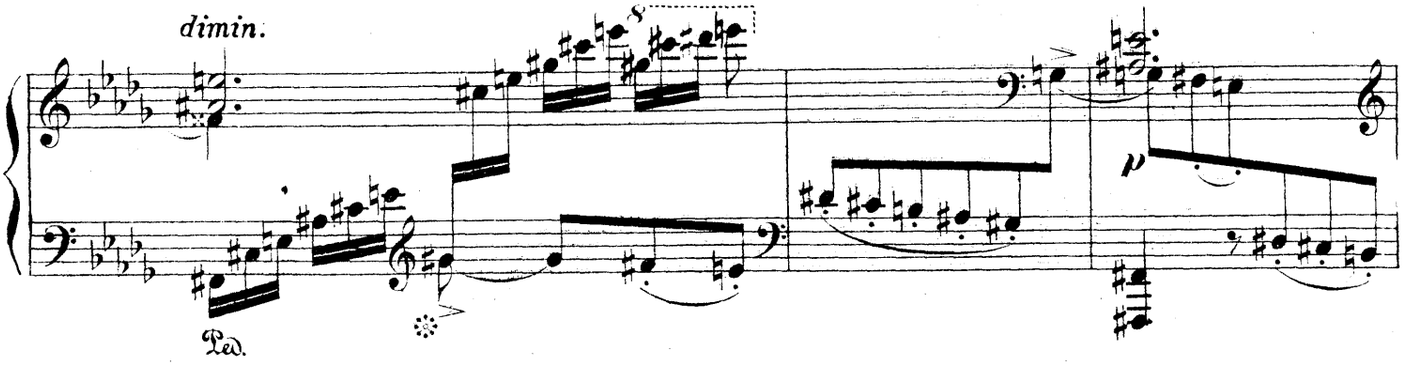
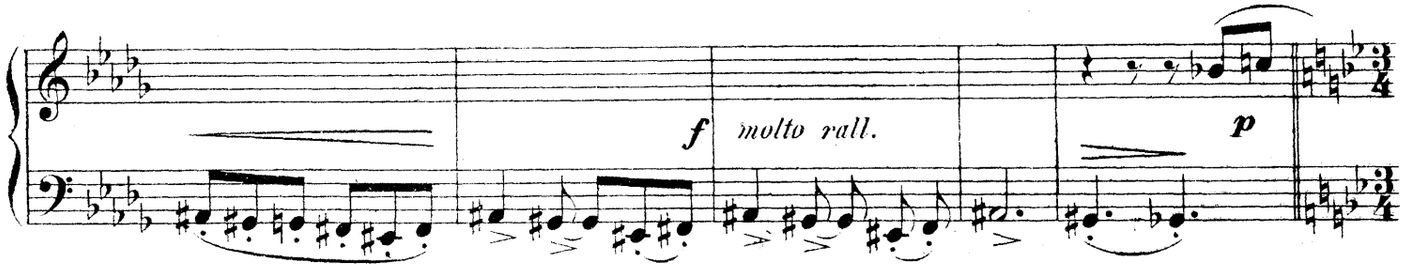
à Madame Marie P. Christofle.

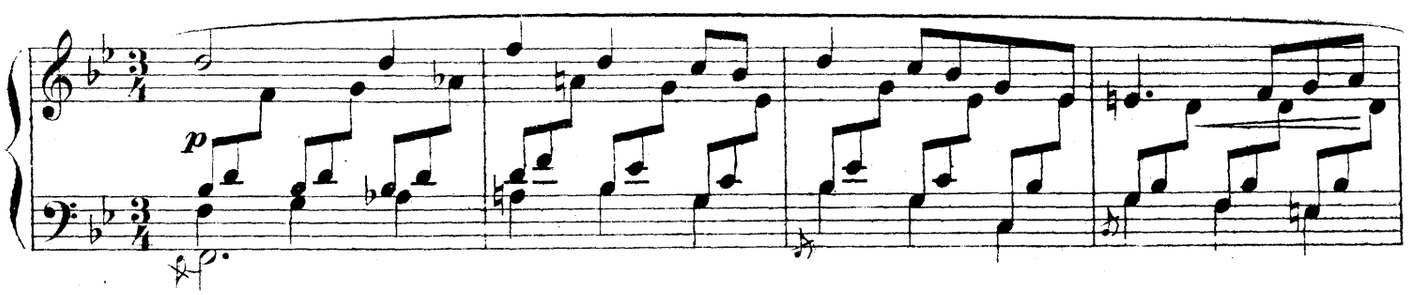
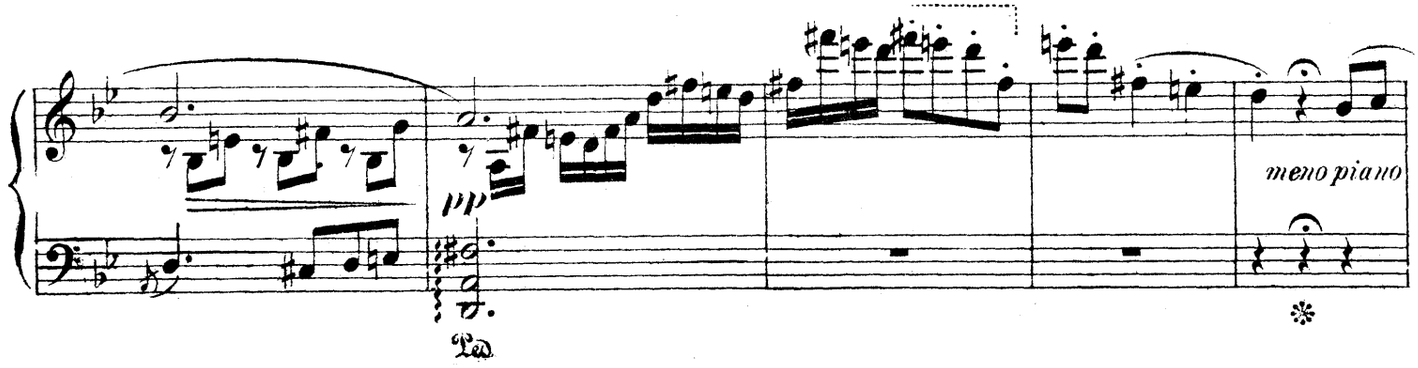
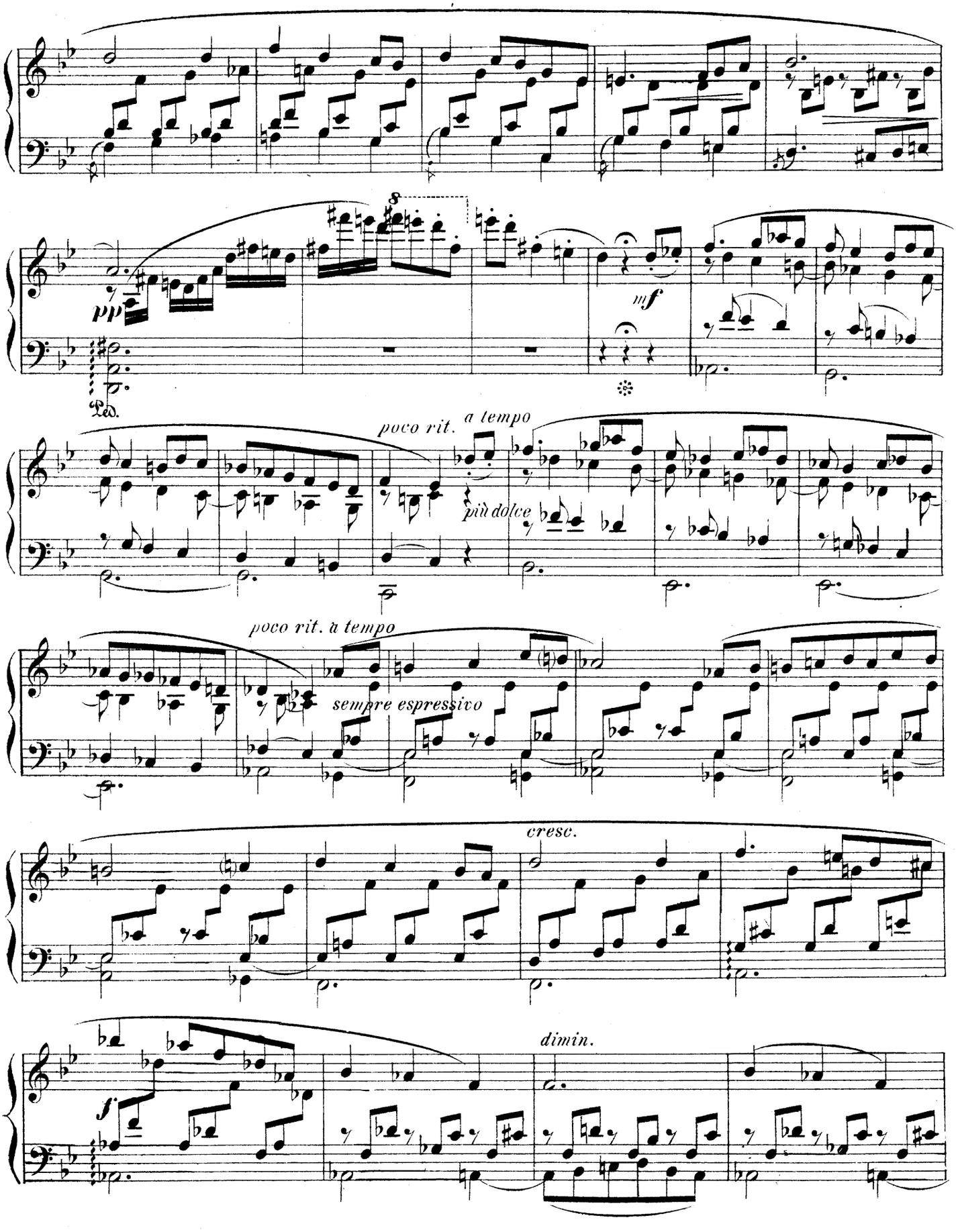
5me Nocturne.

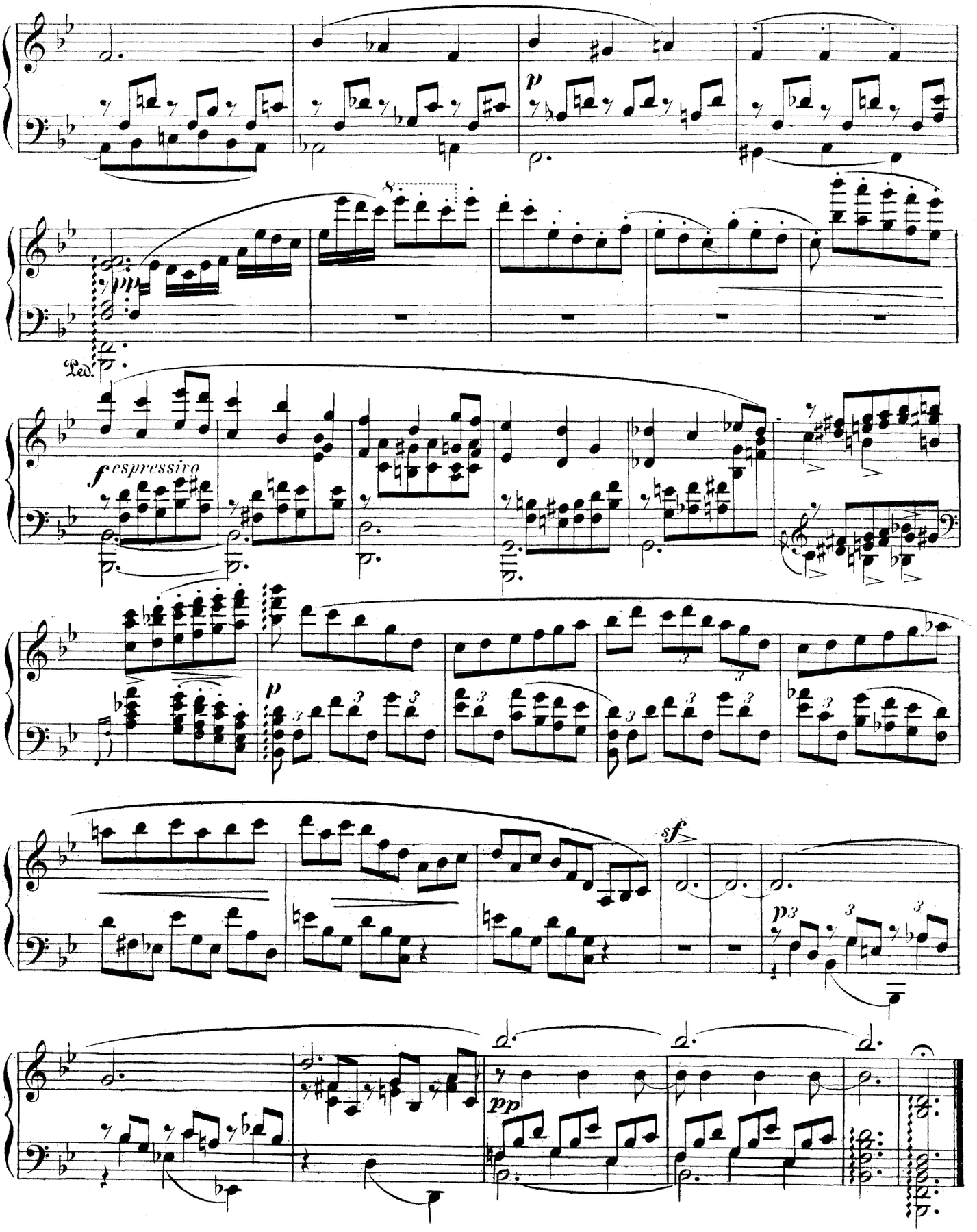
(en Si ♭ majeur.)

Andante quasi Allegretto. ♩ = 96.

Gabriel Fauré, Op. 37.

Paris, J. Hamelle, Editeur, 22 Boulevard Malesherbes.

poco rit.
a tempo
più dolce
poco rit.
a tempo
sempre
esspressivo
cresc.
f
dimin.
p

8
pp
Ped.
cantabile
mf
f sostenuto
a tempo
p
pp
poco rit.

Allegro. ♩. = 66
ben marcato il canto
cresc.

molto
cresc.
f
dimin.
p
cresc.
f
p

leggiero
sans presser
p
8
8
fp.
fp.

molto cresc.
f
8
8
sempre f

ff
8
Ped.

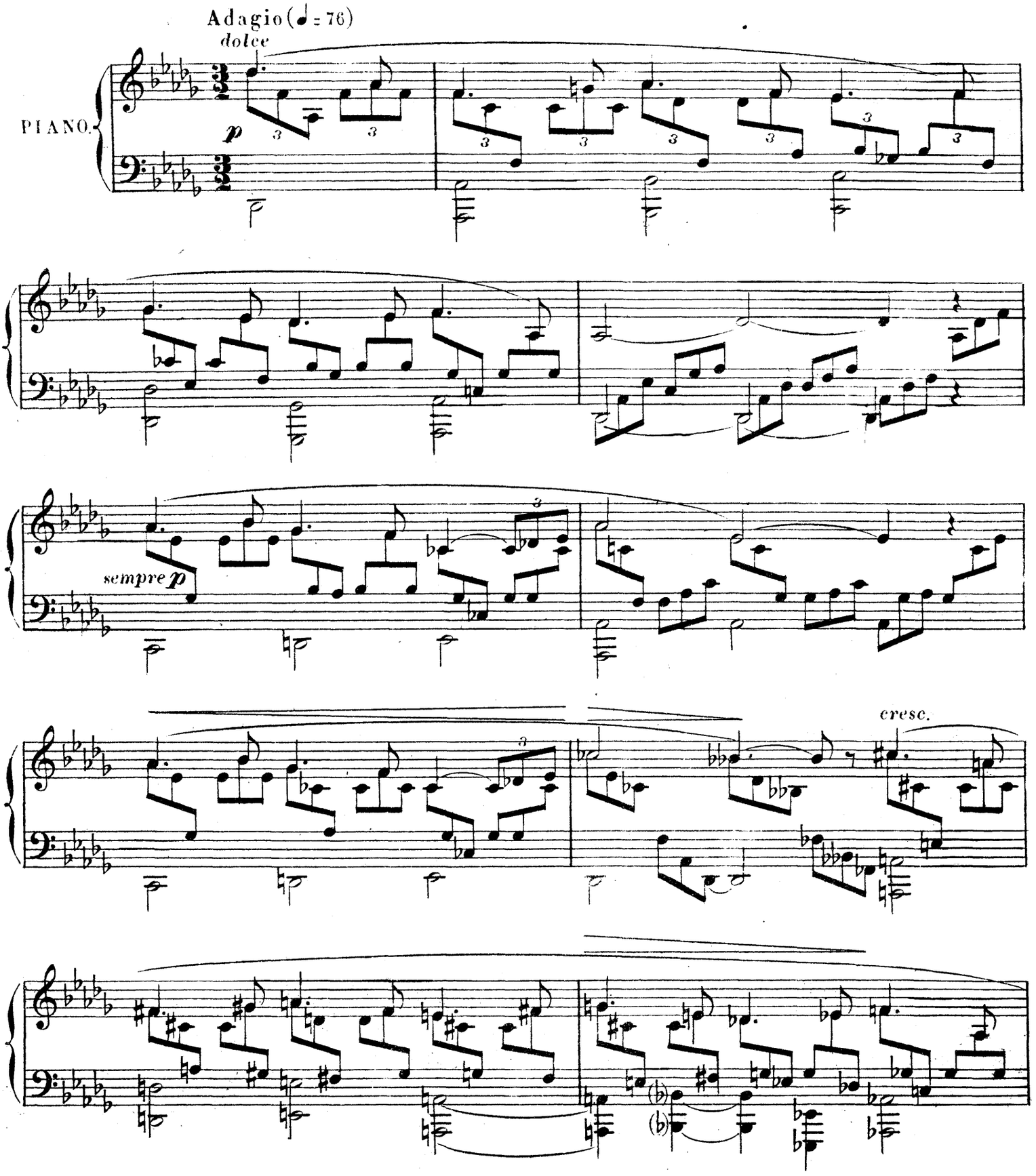
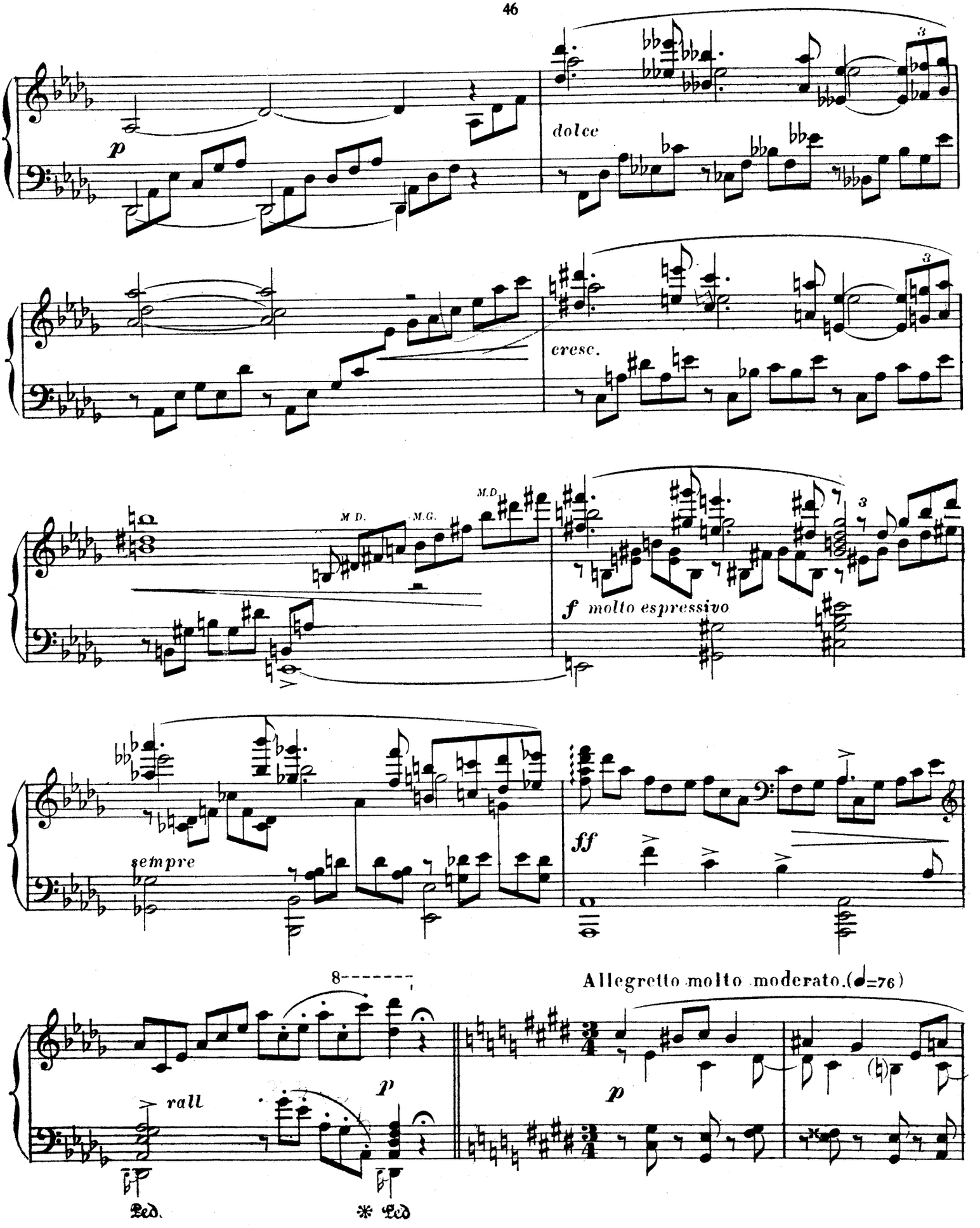
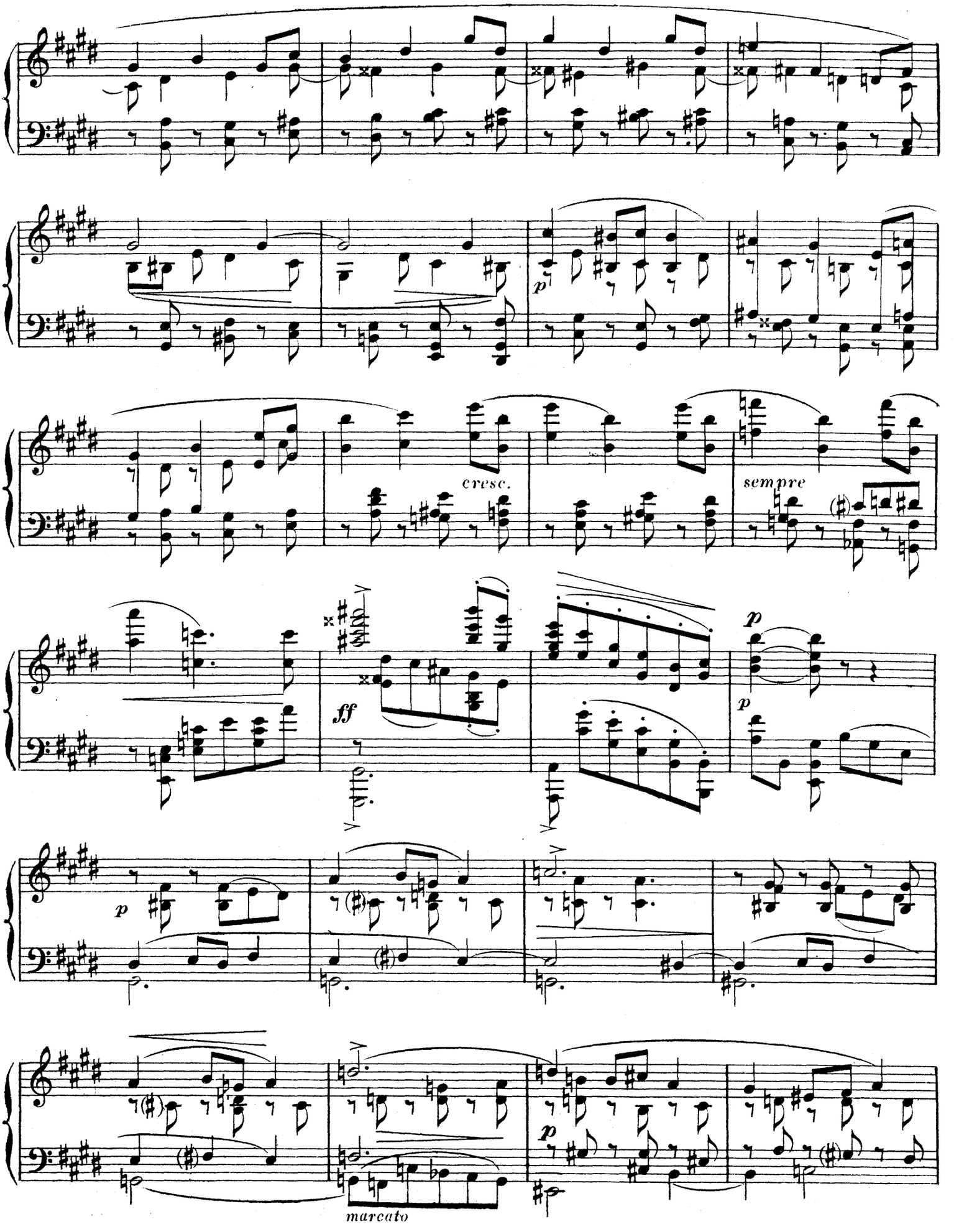
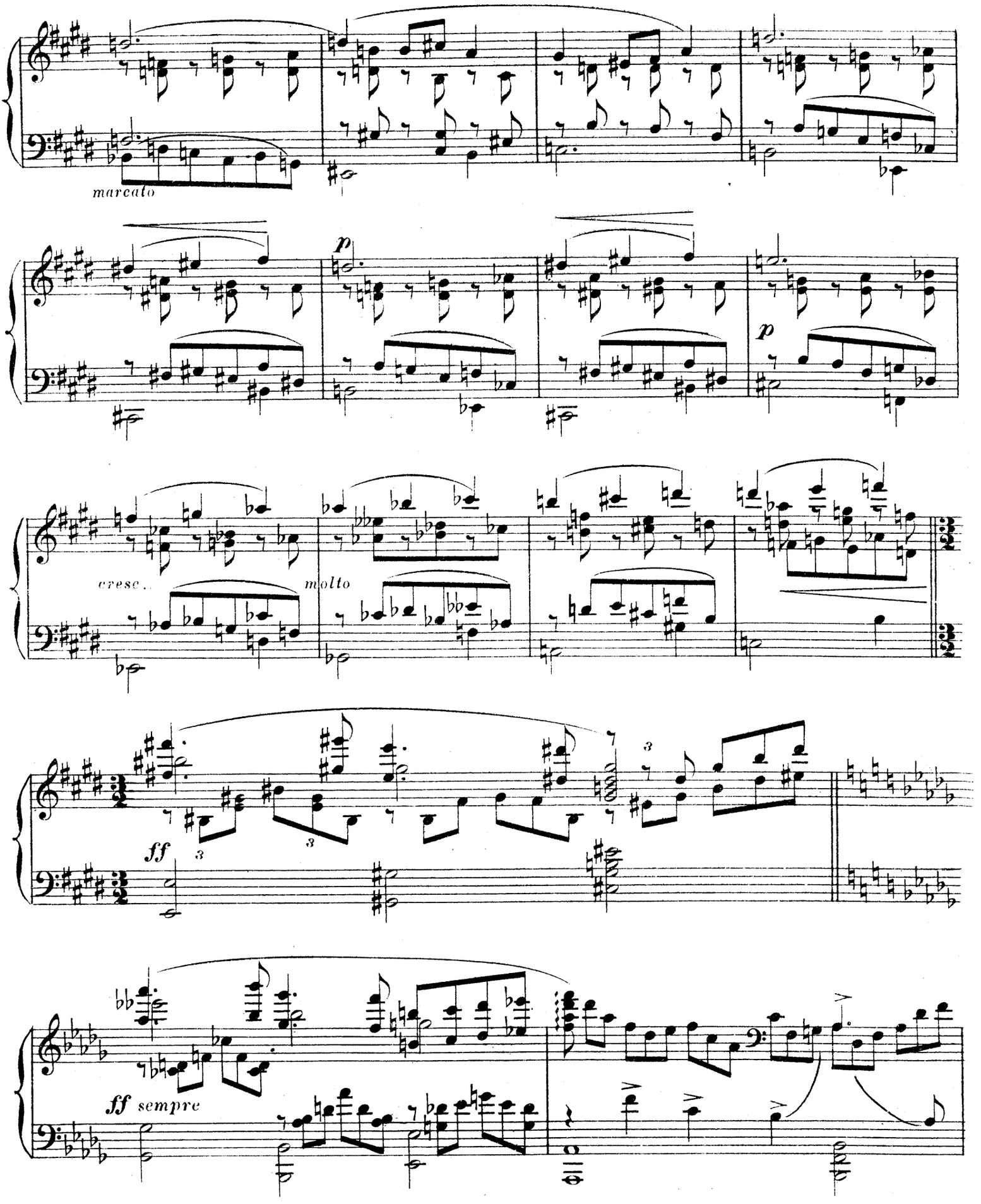
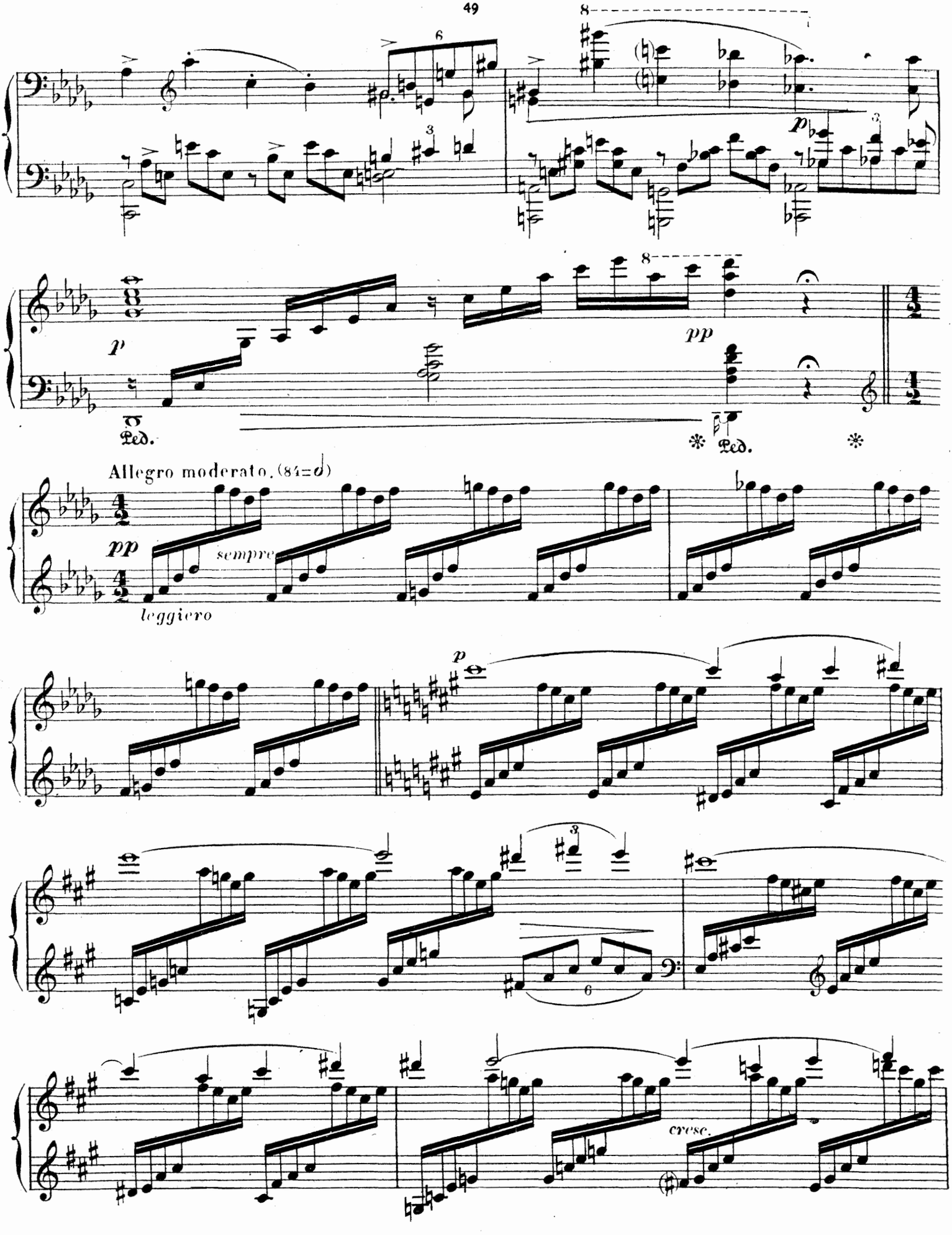
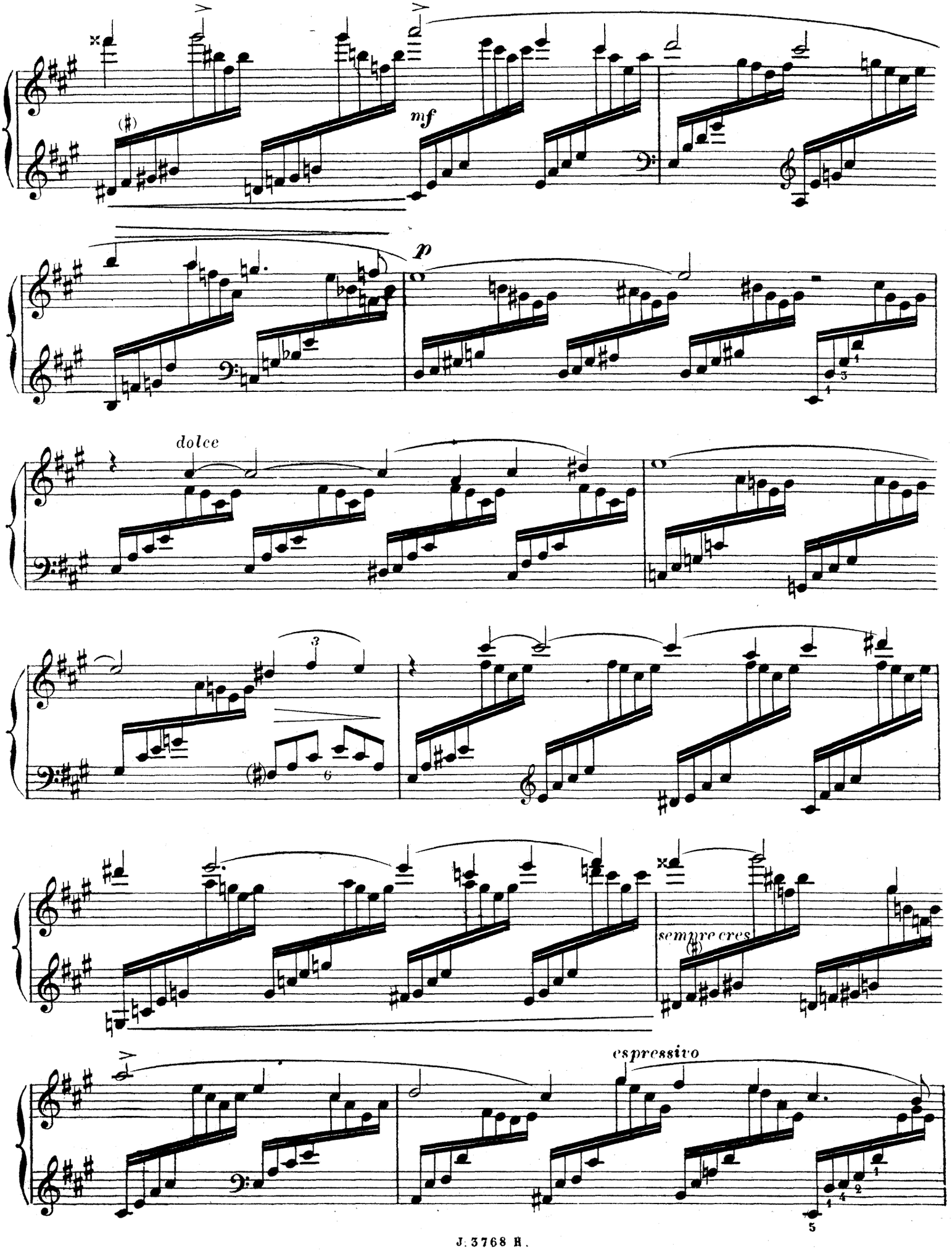
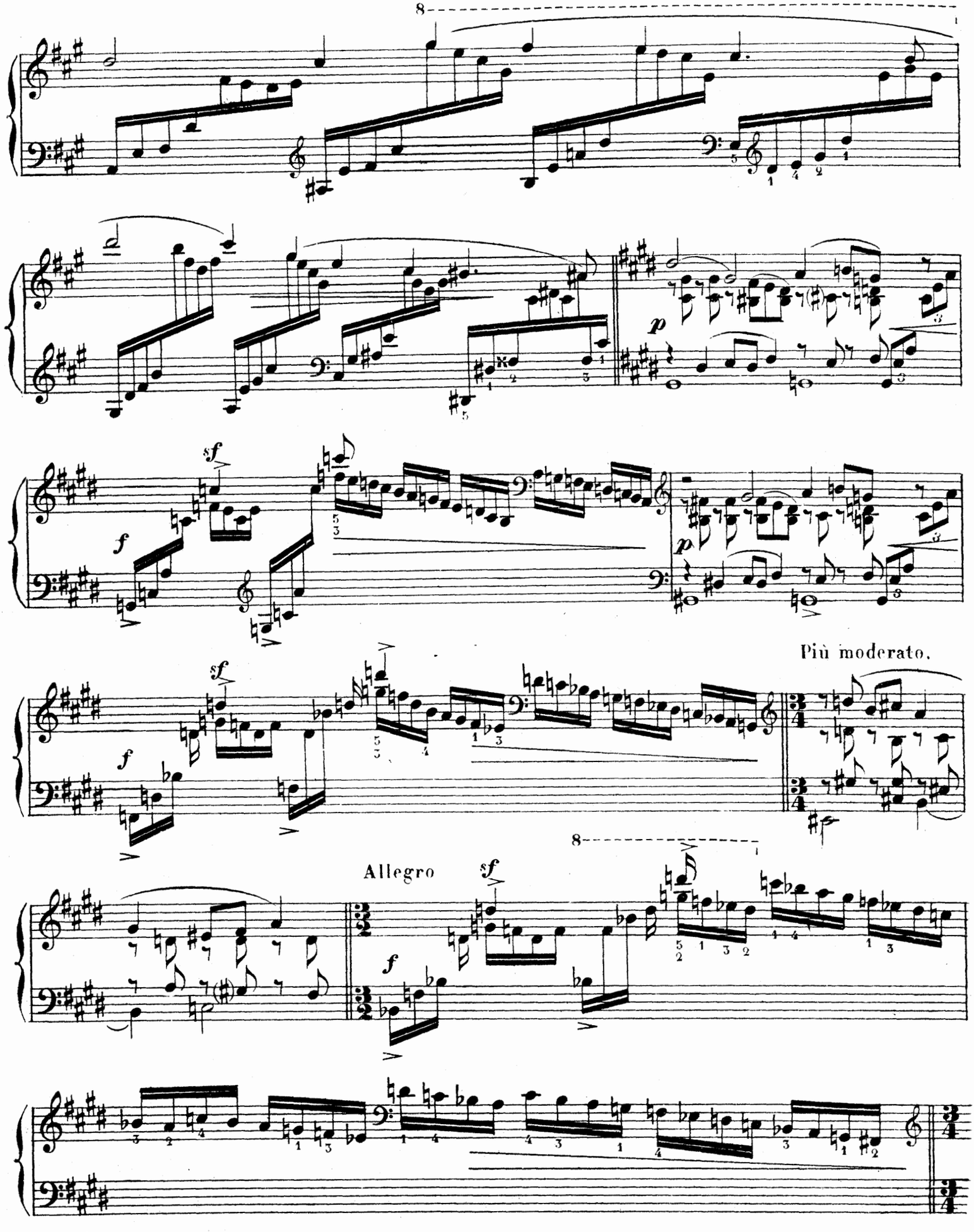


Andante quasi Allegretto. ♩ = 96.



8
pp
Ped.
mf
poco rit.
a tempo
più dolce
poco rit. a tempo
sempre espressivo
cresc.
f
dimin.

p
pp
Ped.
f espressivo
p
sf
p3
pp

A Monsieur EUGENE d'EICHTHAL.

6me NOCTURNE

GABRIEL FAURÉ

Paris, J. HAMELLE, Editeur 22 Boulv Malesherbes.

p
dolce
cresc.
M.D.
M.G.
M.D.
f molto espressivo
sempre
ff
8
rall
p
Allegretto molto moderato.(♩=76)
p
Ped.
* Ped

cresc.
sempre
ff
p
p
p
p
marcato

marcato
p
p
cresc.
molto
ff
3
3
3
ff sempre

Ped.
Ped.
Allegro moderato. (84=♩)
pp
sempre
leggiero
p
cresc.

mf
p
dolce
sempre cres.
espressivo

8
sf
f
p
sf
f
Più moderato.
8
Allegro
sf
f

Più moderato.

espressivo

p

p

cresc.

p

sempre cresc.

Tempo I.

pp

cresc.

8

f

sempre f

espressivo

p

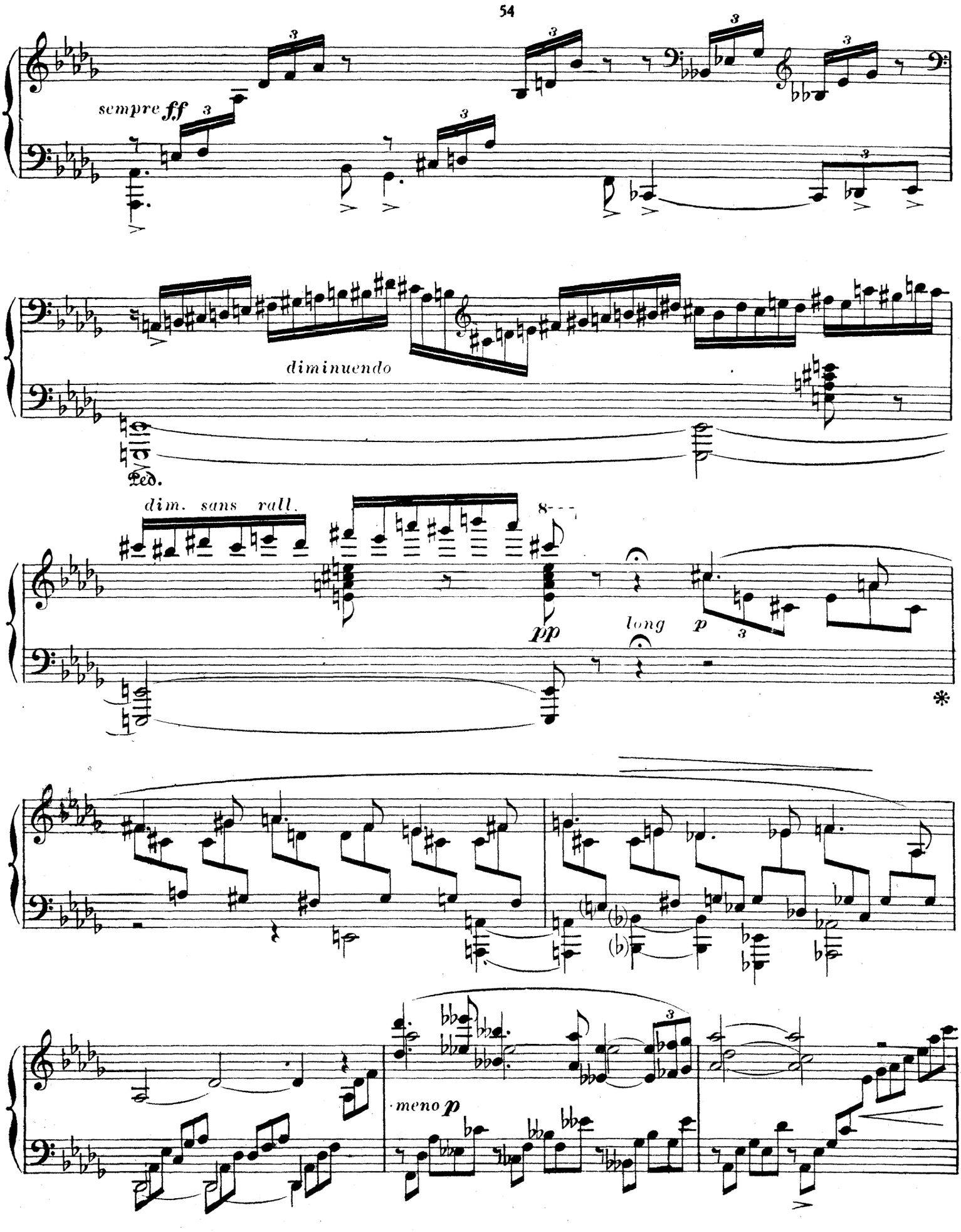
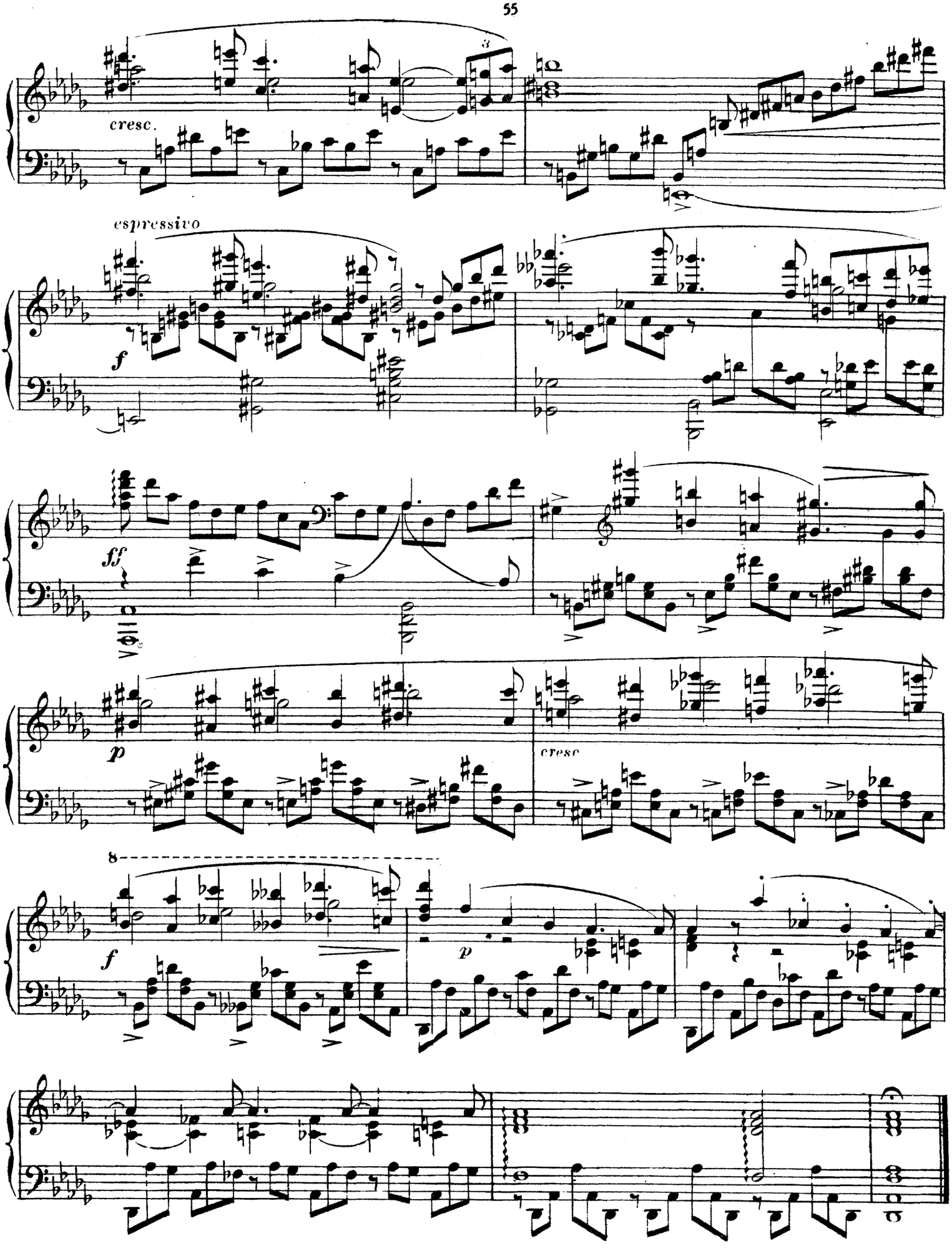
marcato

molto cresc.

sempre marcato

f

(𝅗𝅥=𝅗𝅥 de la mesure précédente)

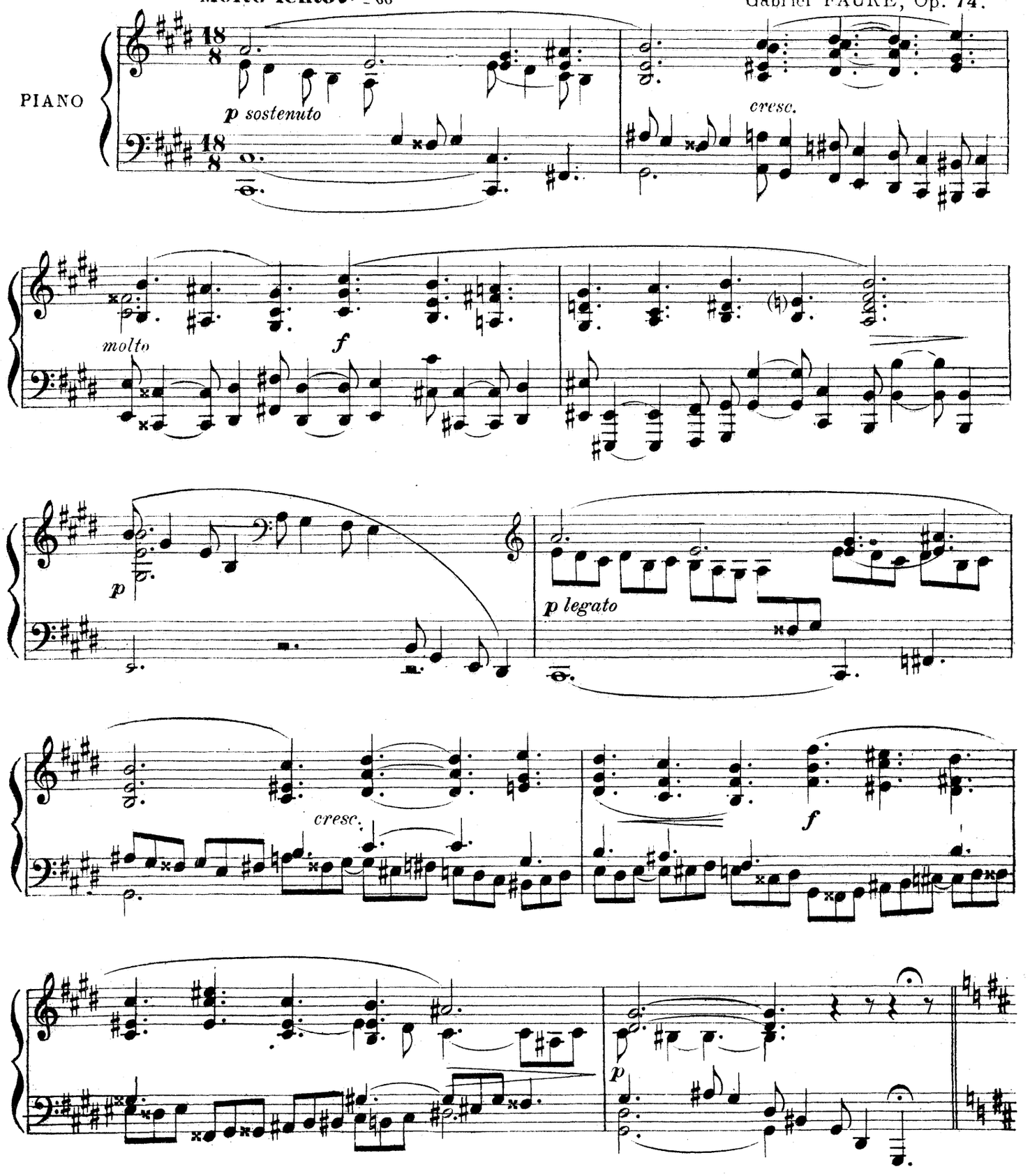
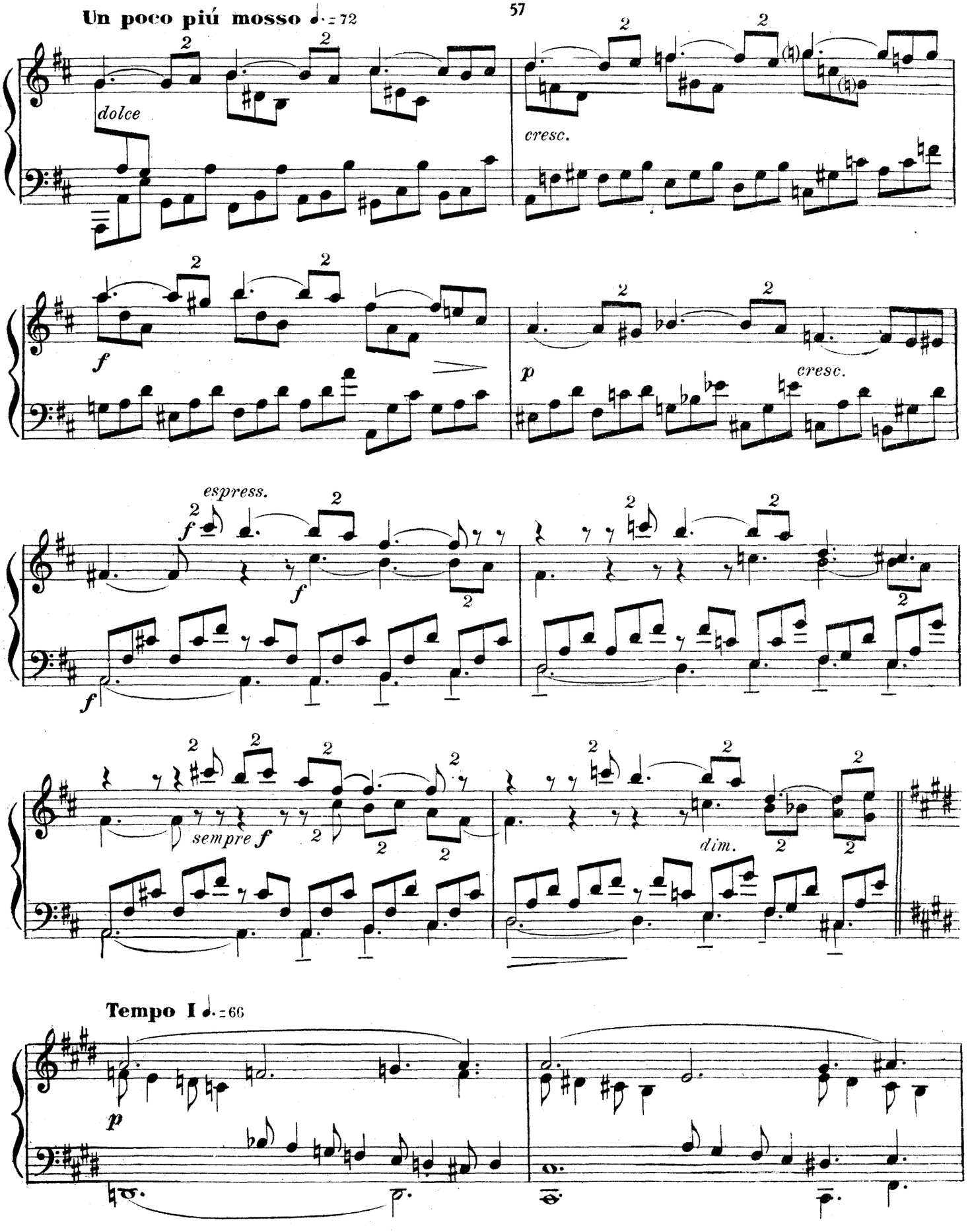
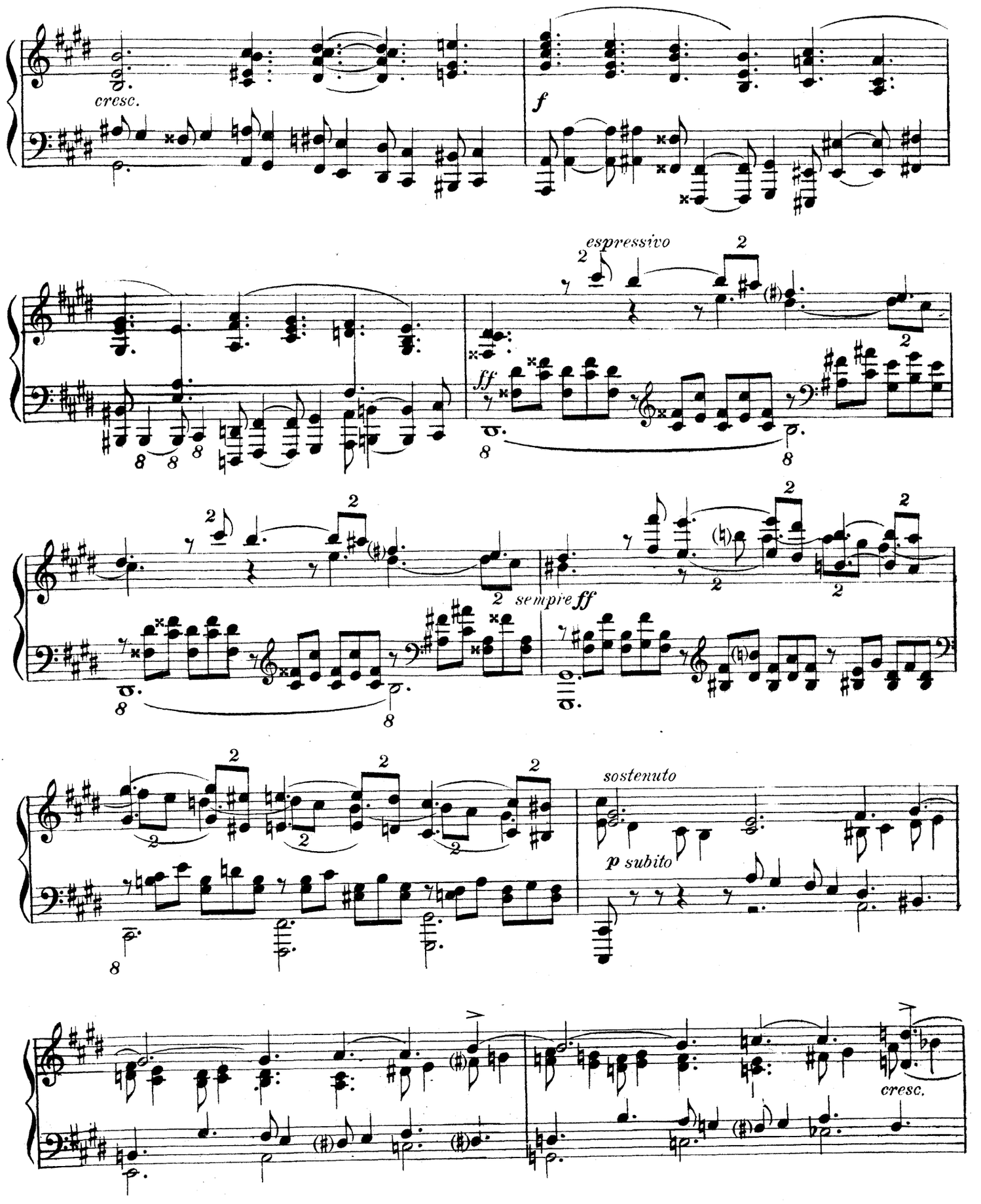
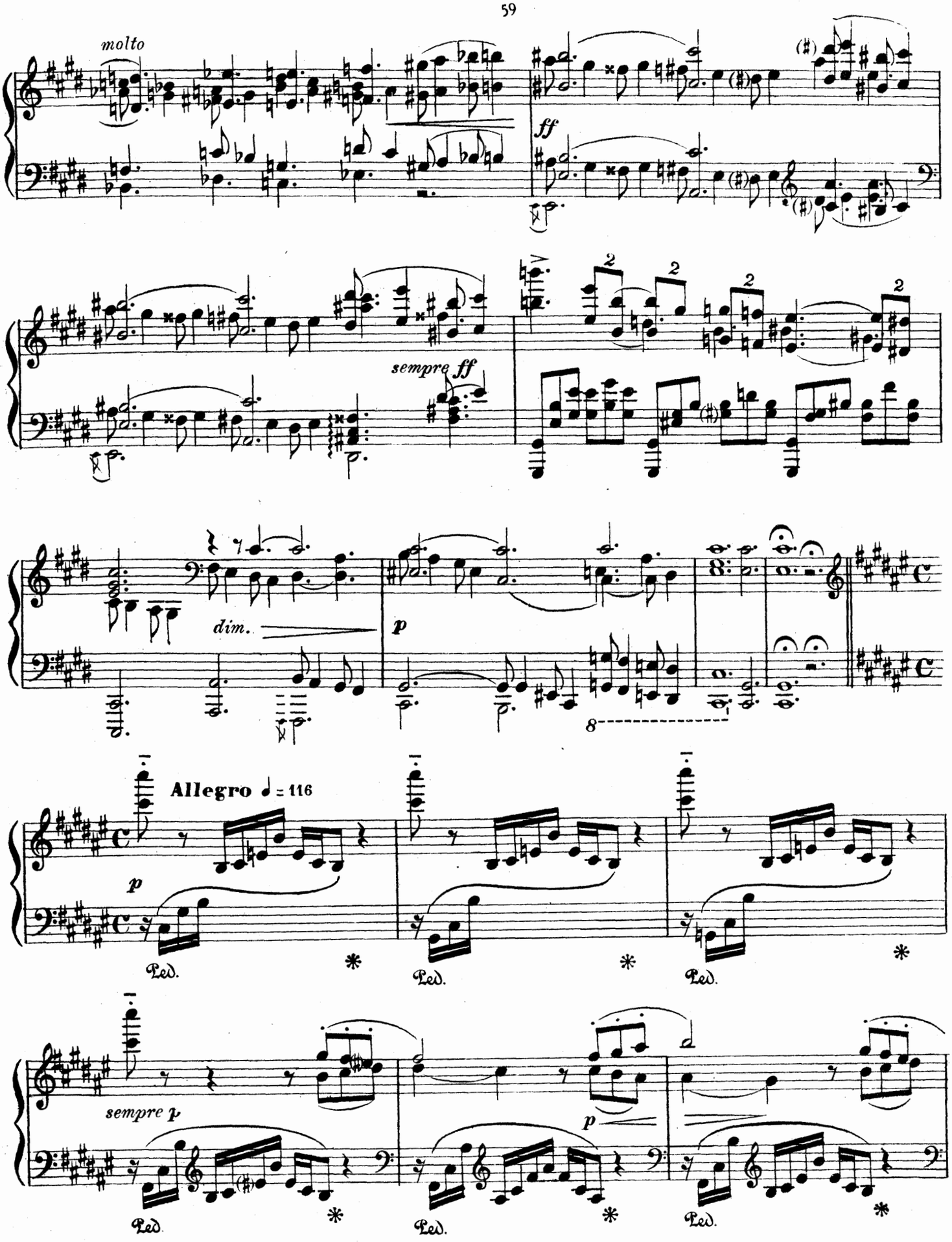
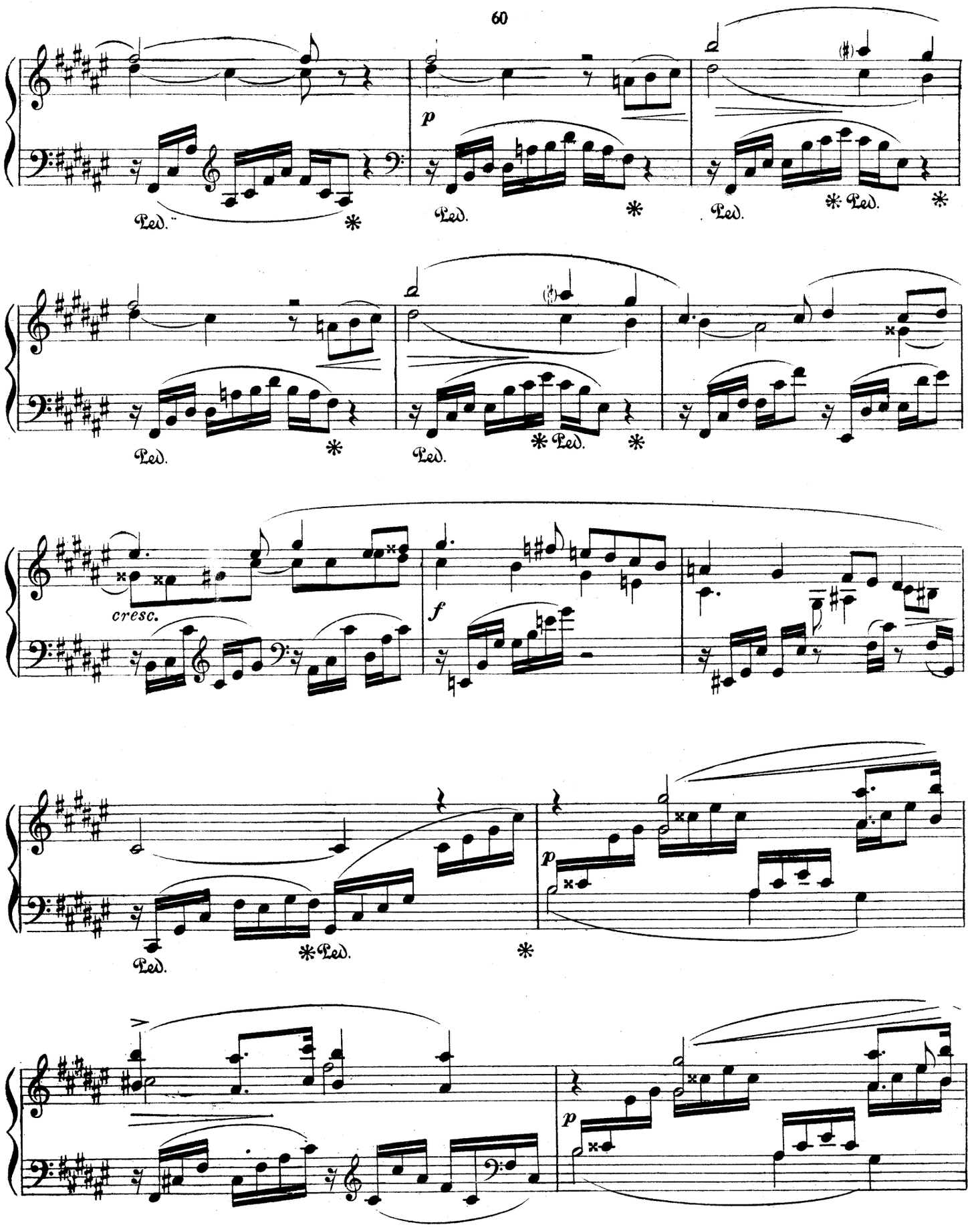
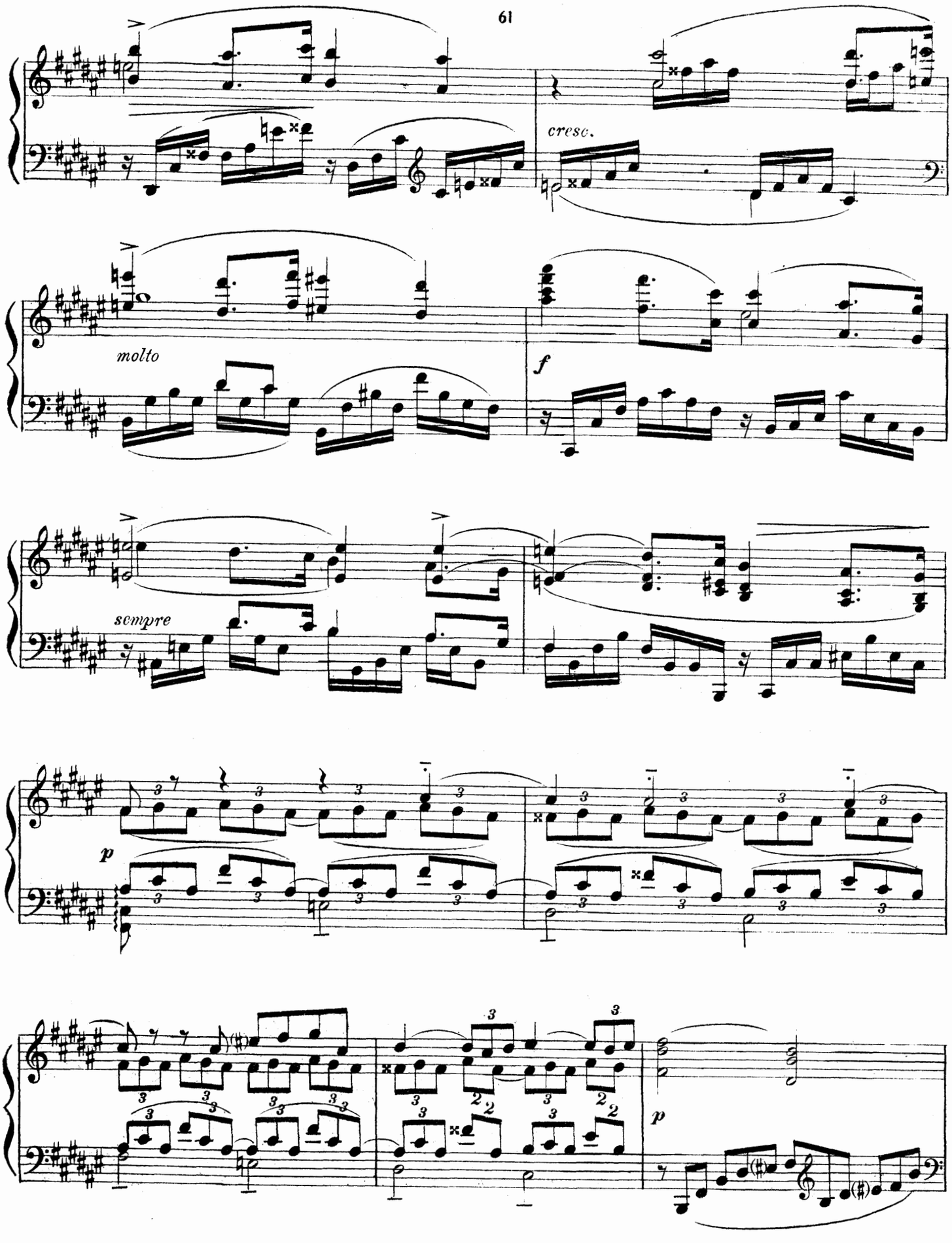
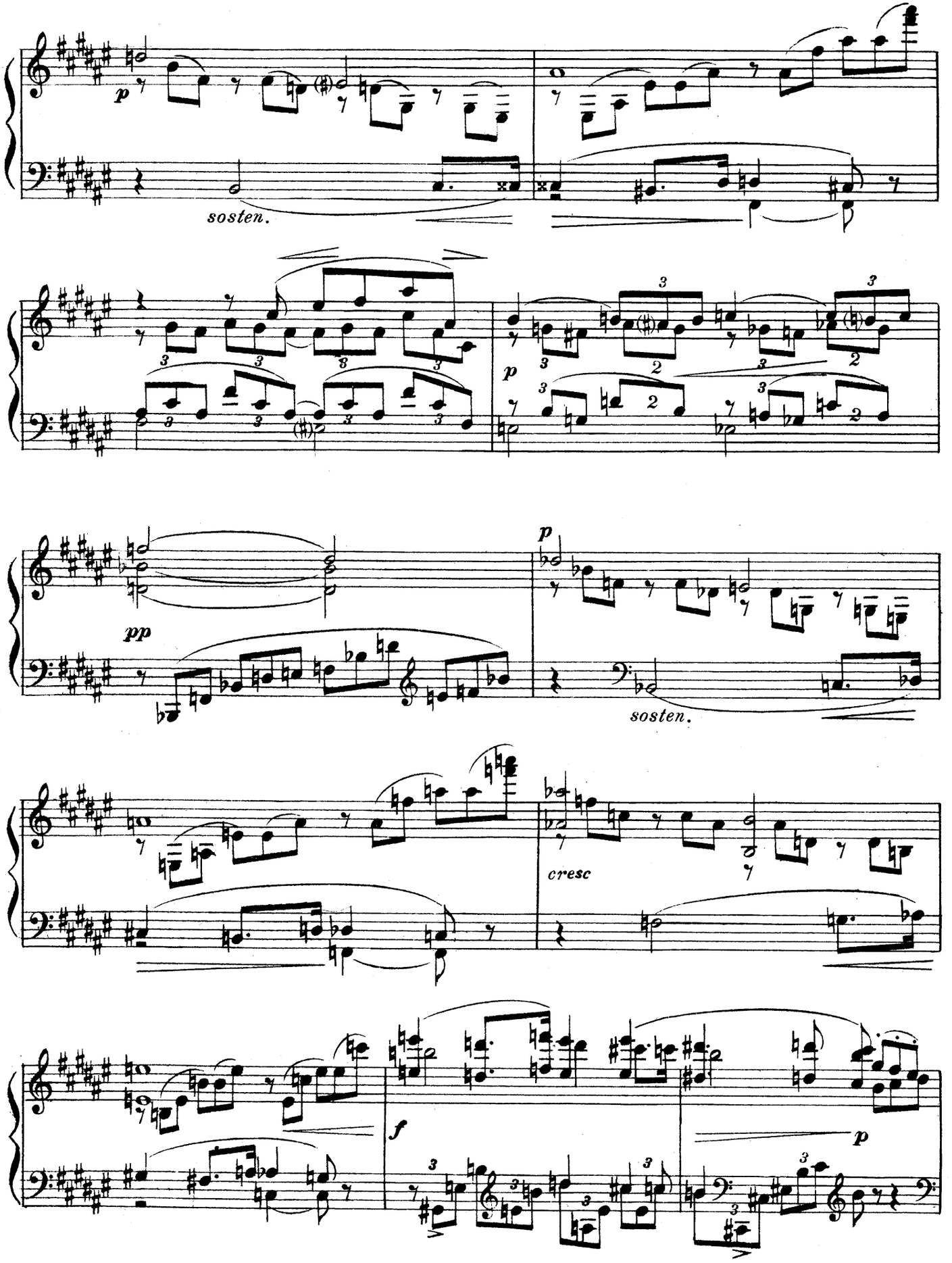
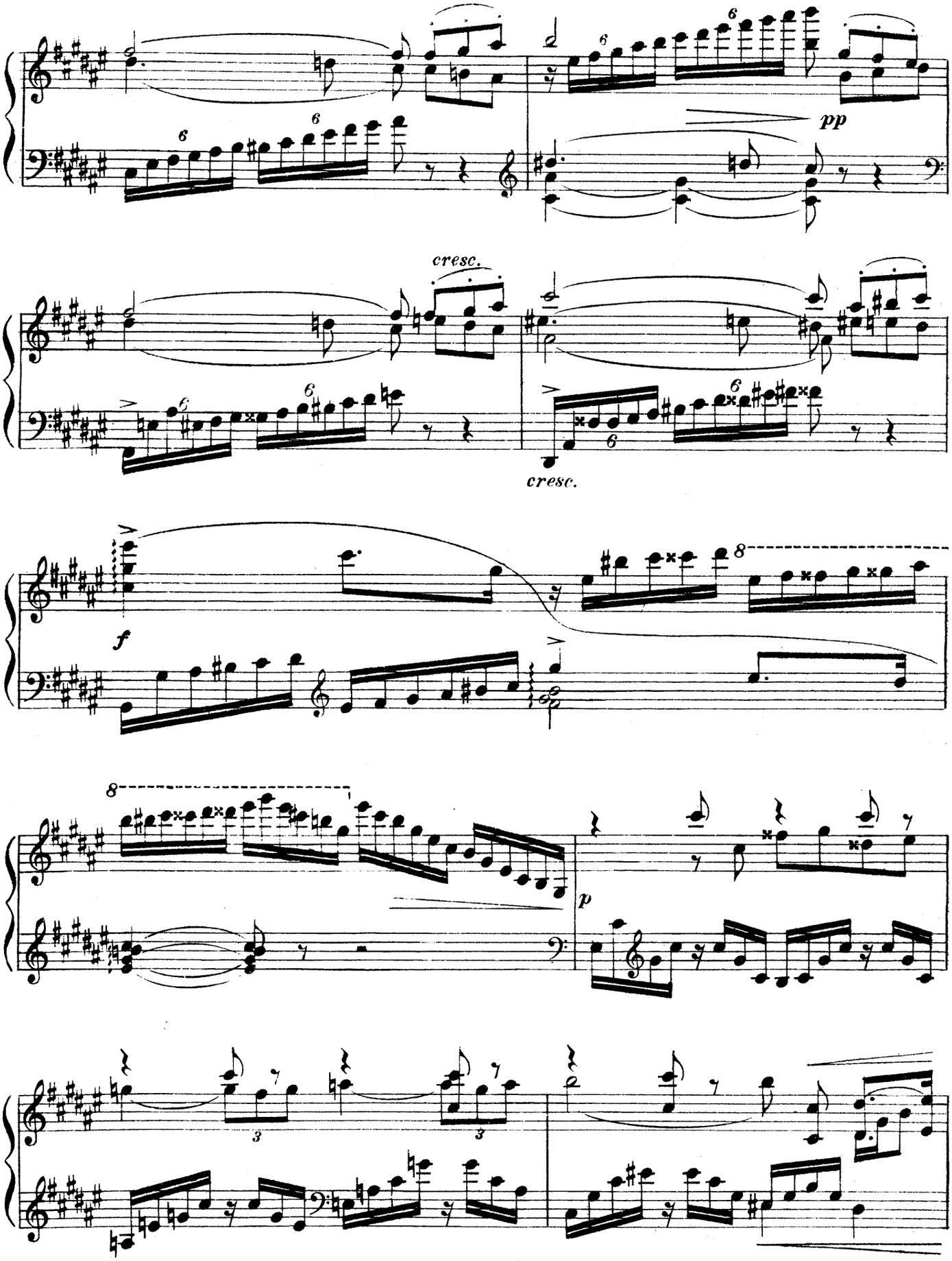
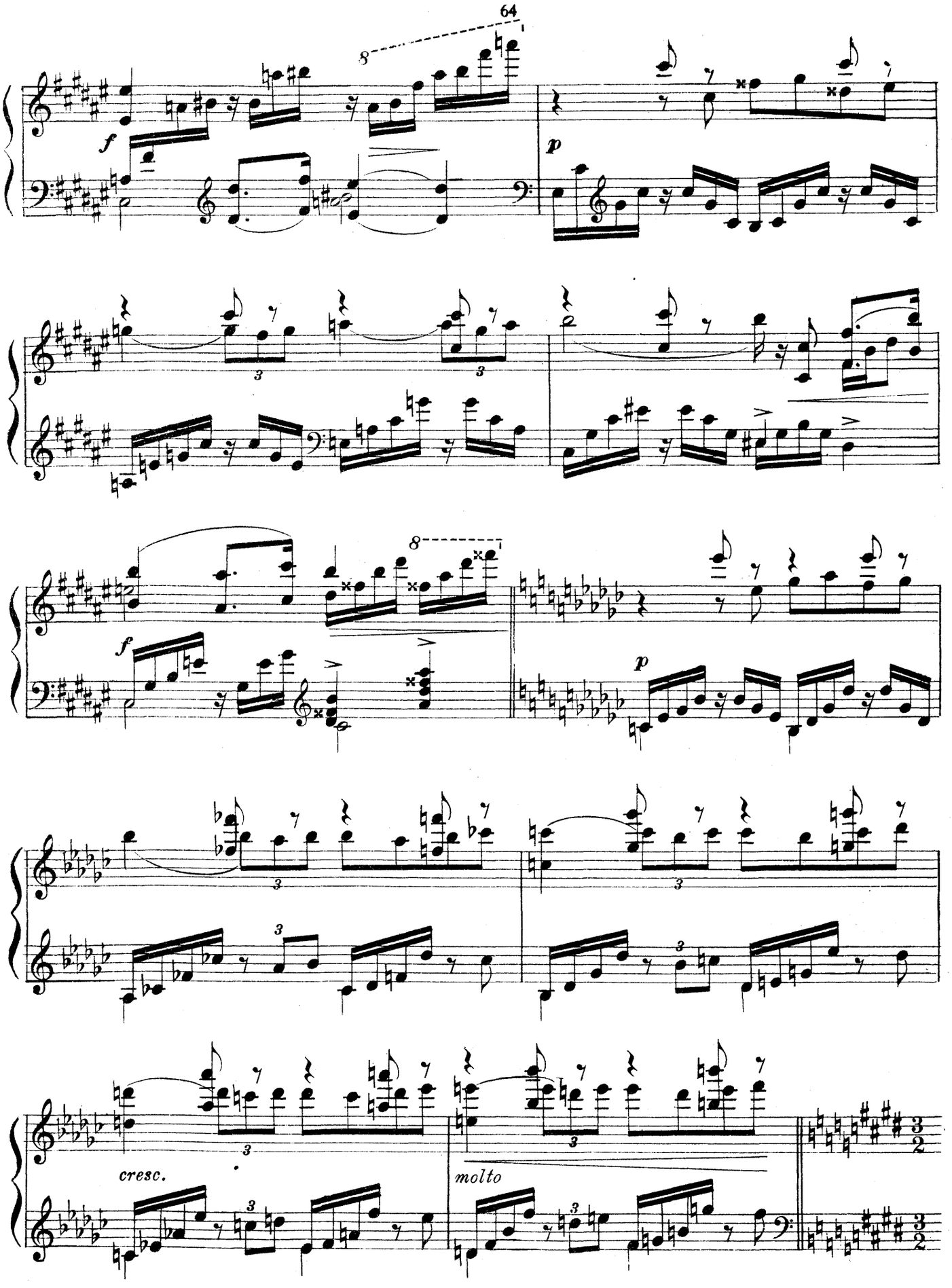
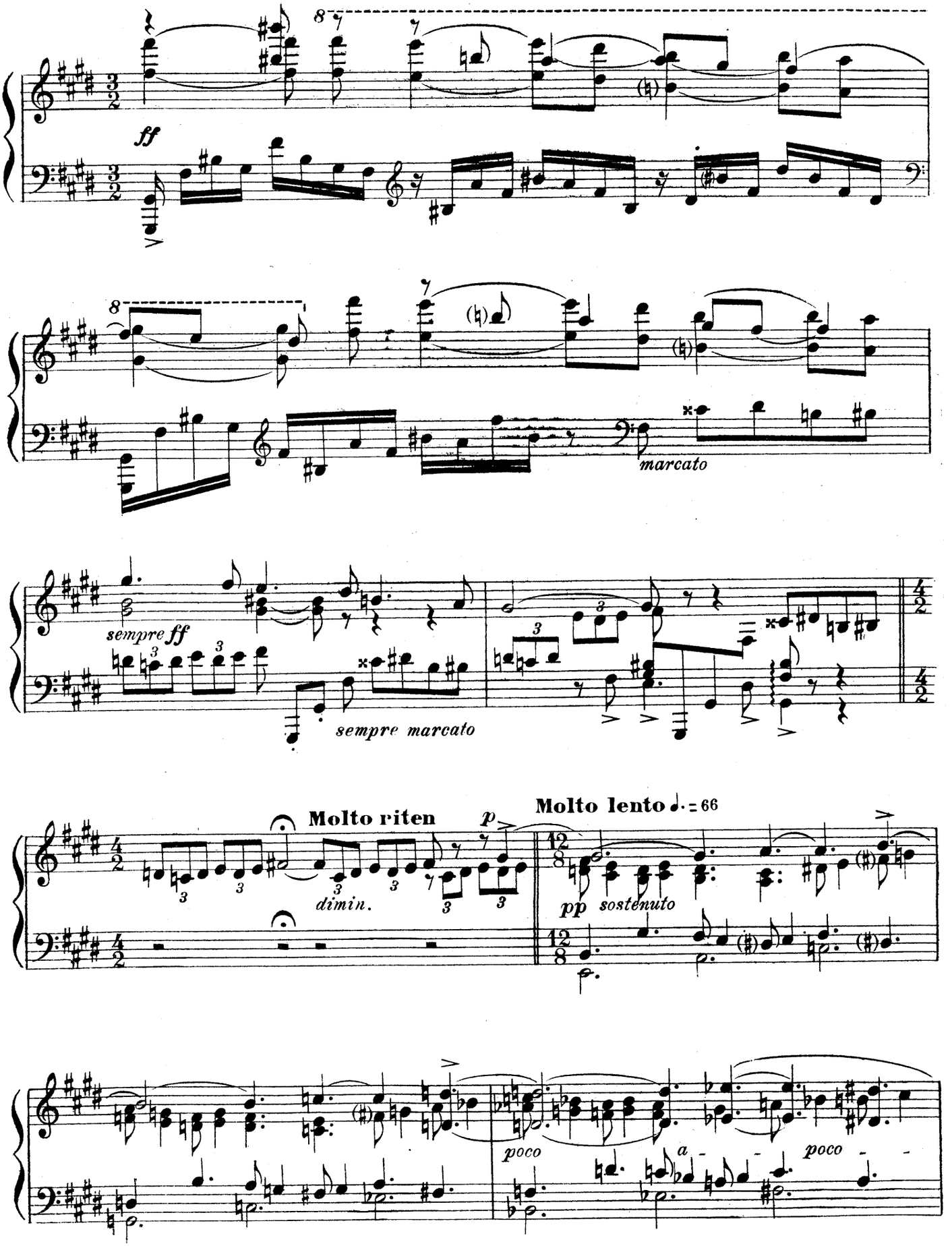
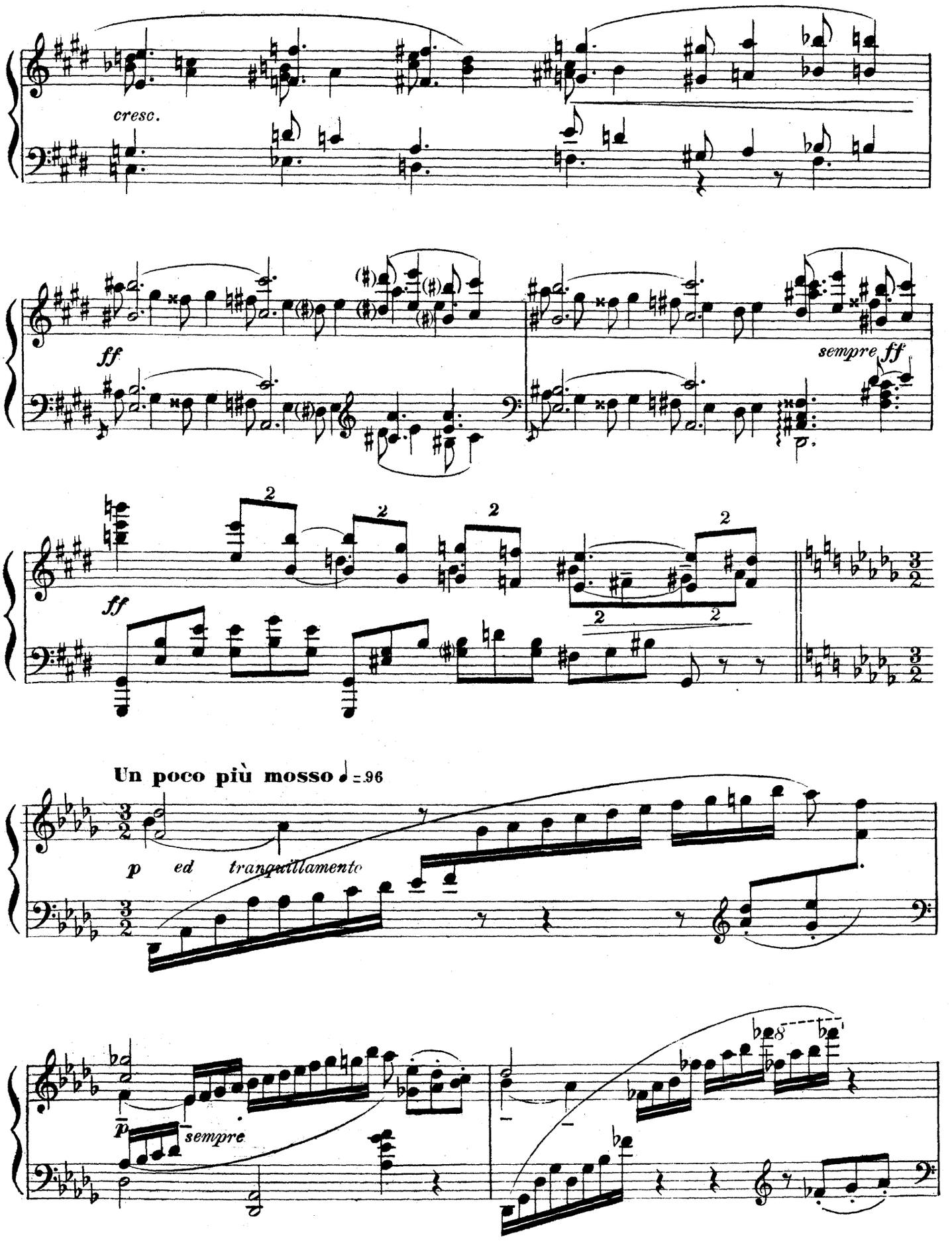
ff

sempre ff
diminuendo
Ped.
dim. sans rall.
pp
long
p
meno p

cresc.
espressivo
f
ff
p
cresc
8
f
p

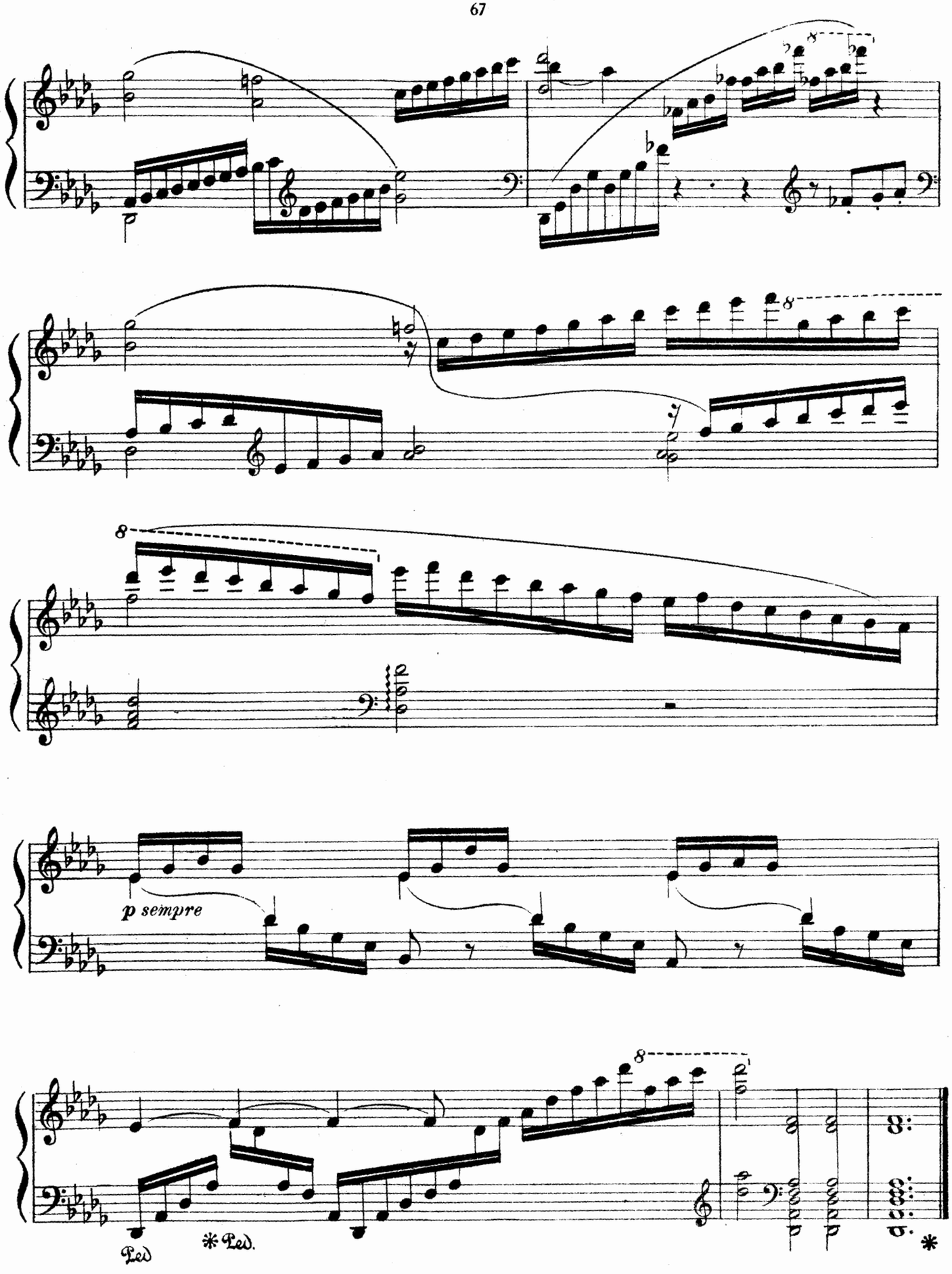
CONCOURS DU CONSERVATOIRE DE PARIS
(Femmes) 1919

A Madame Adéla MADDISON.

7e NOCTURNE

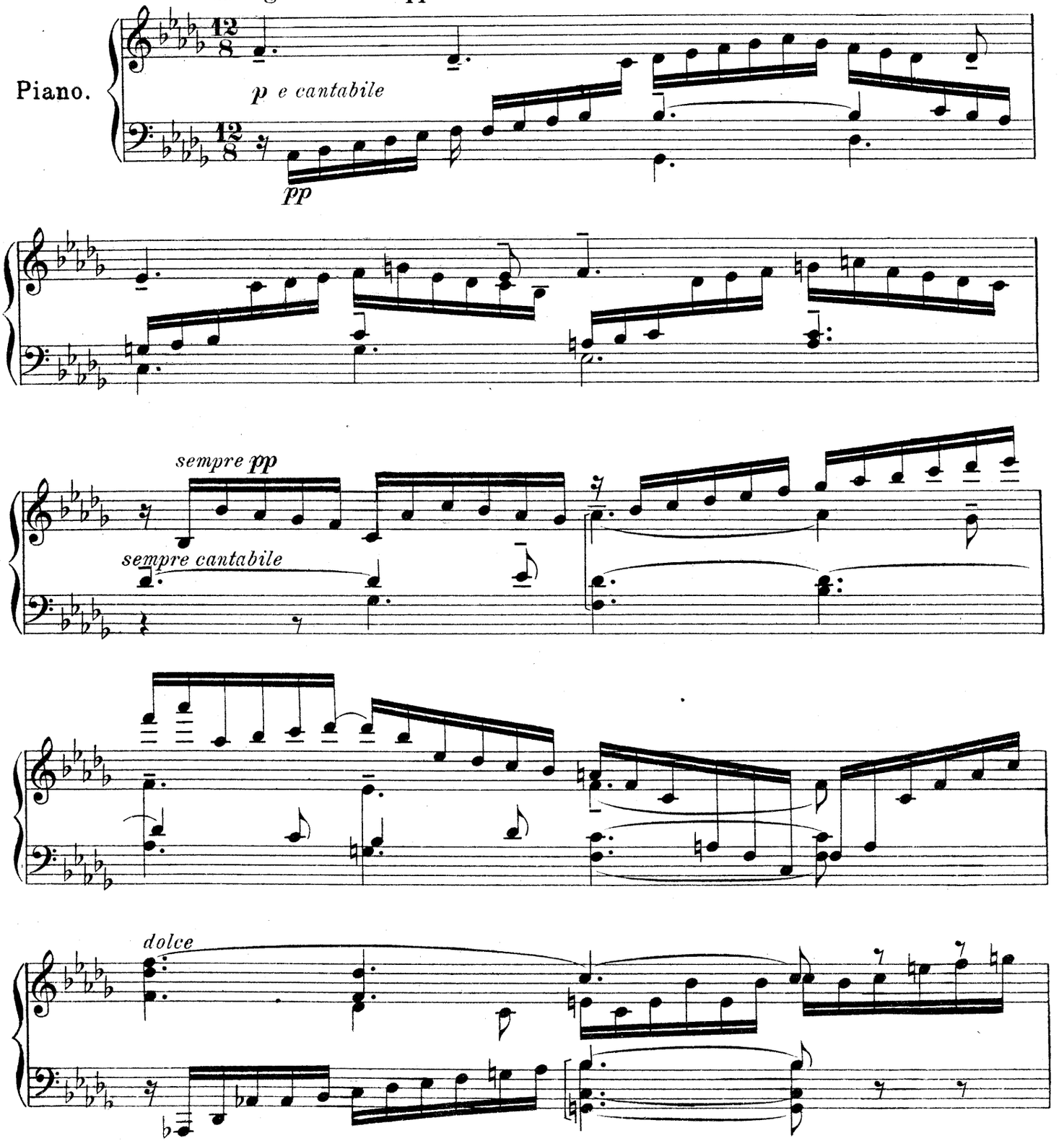
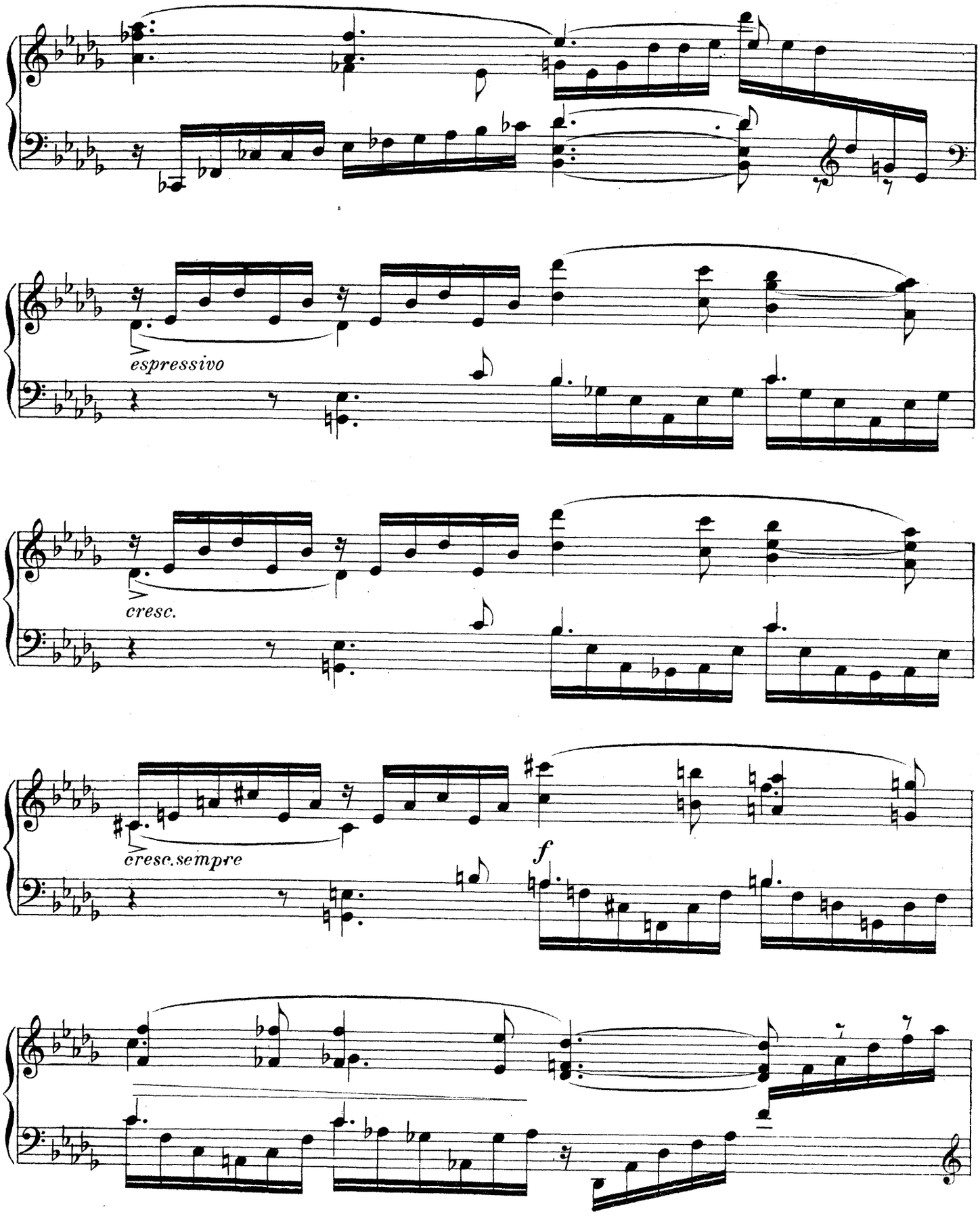
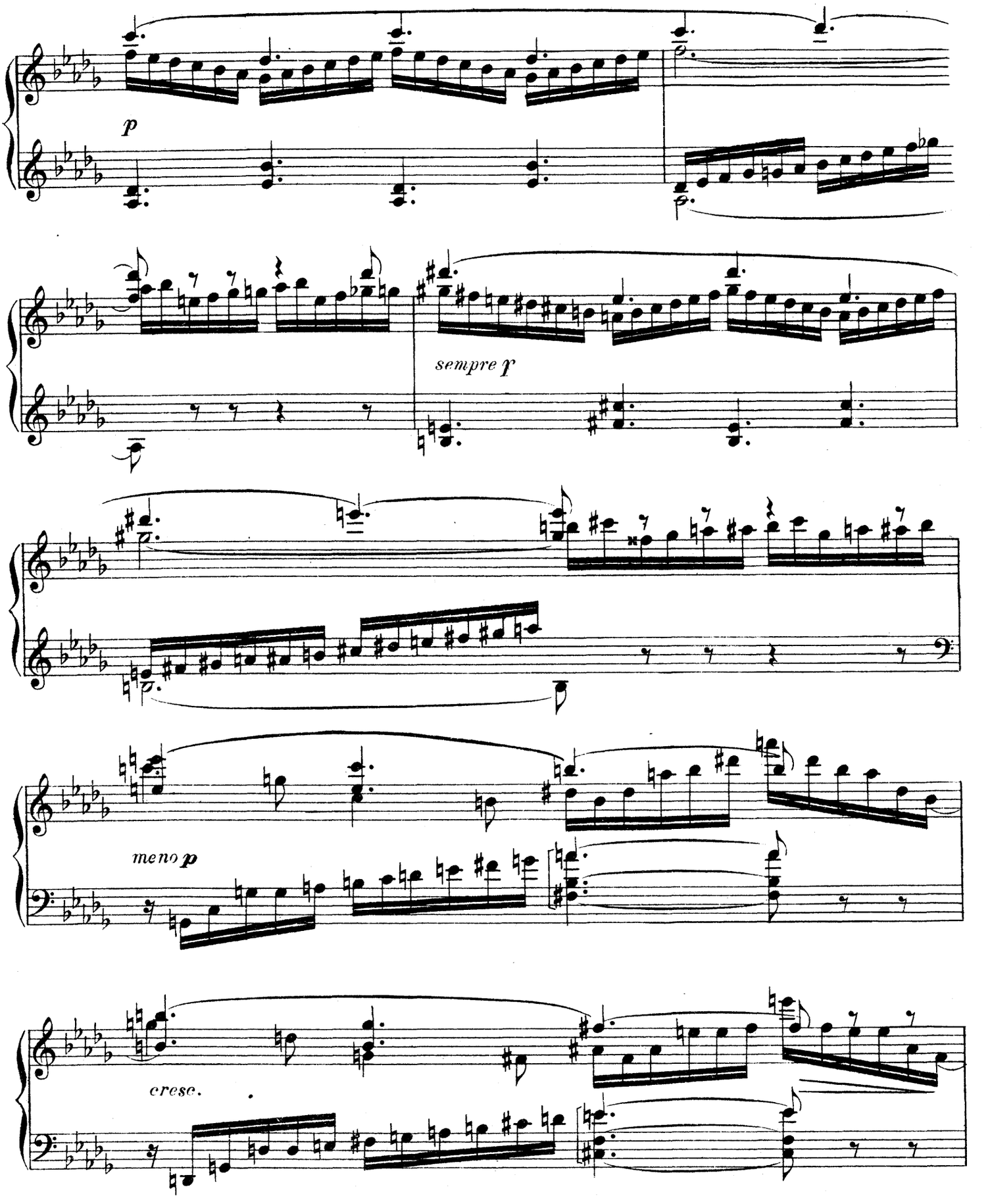
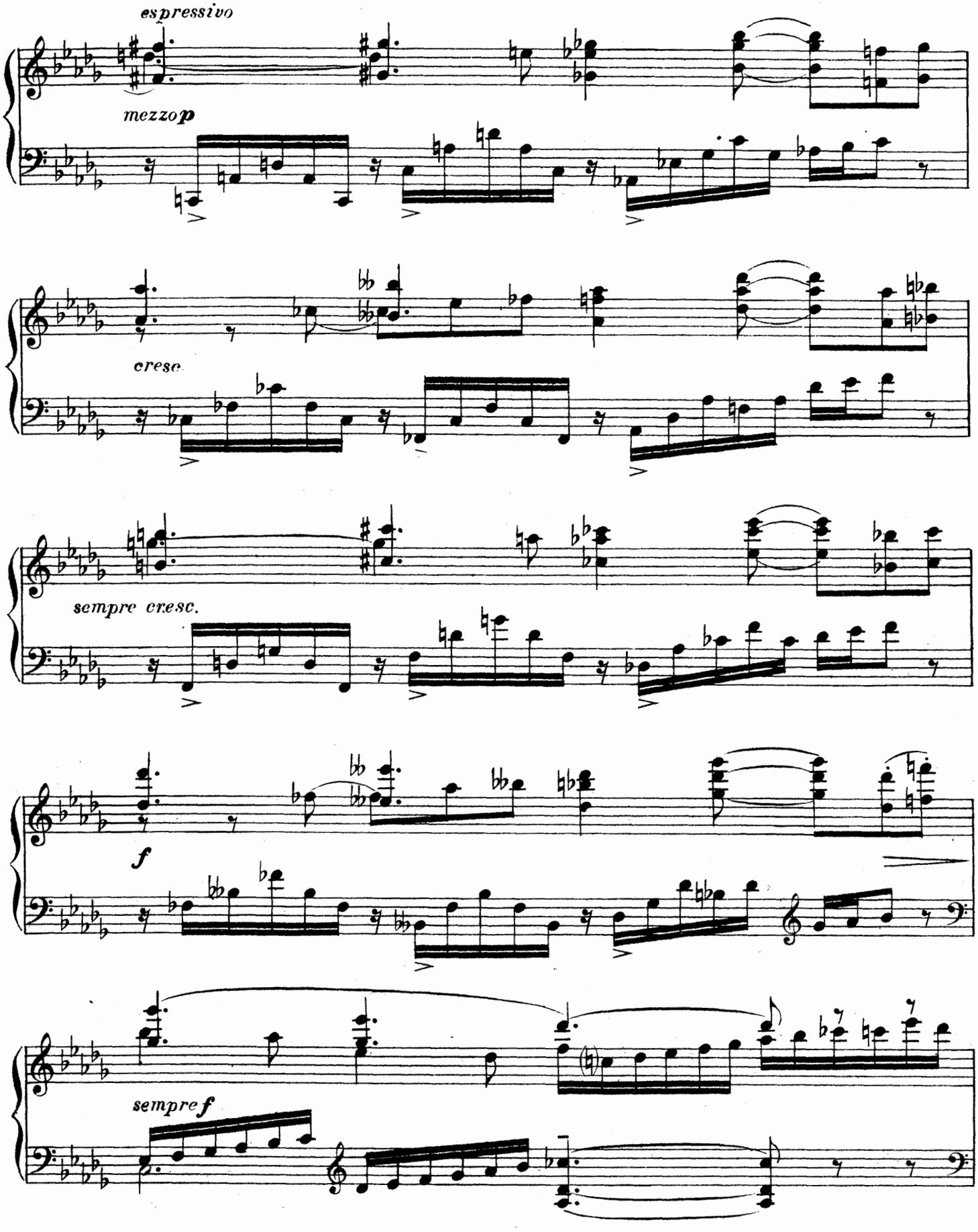
Molto lento ♩. = 66

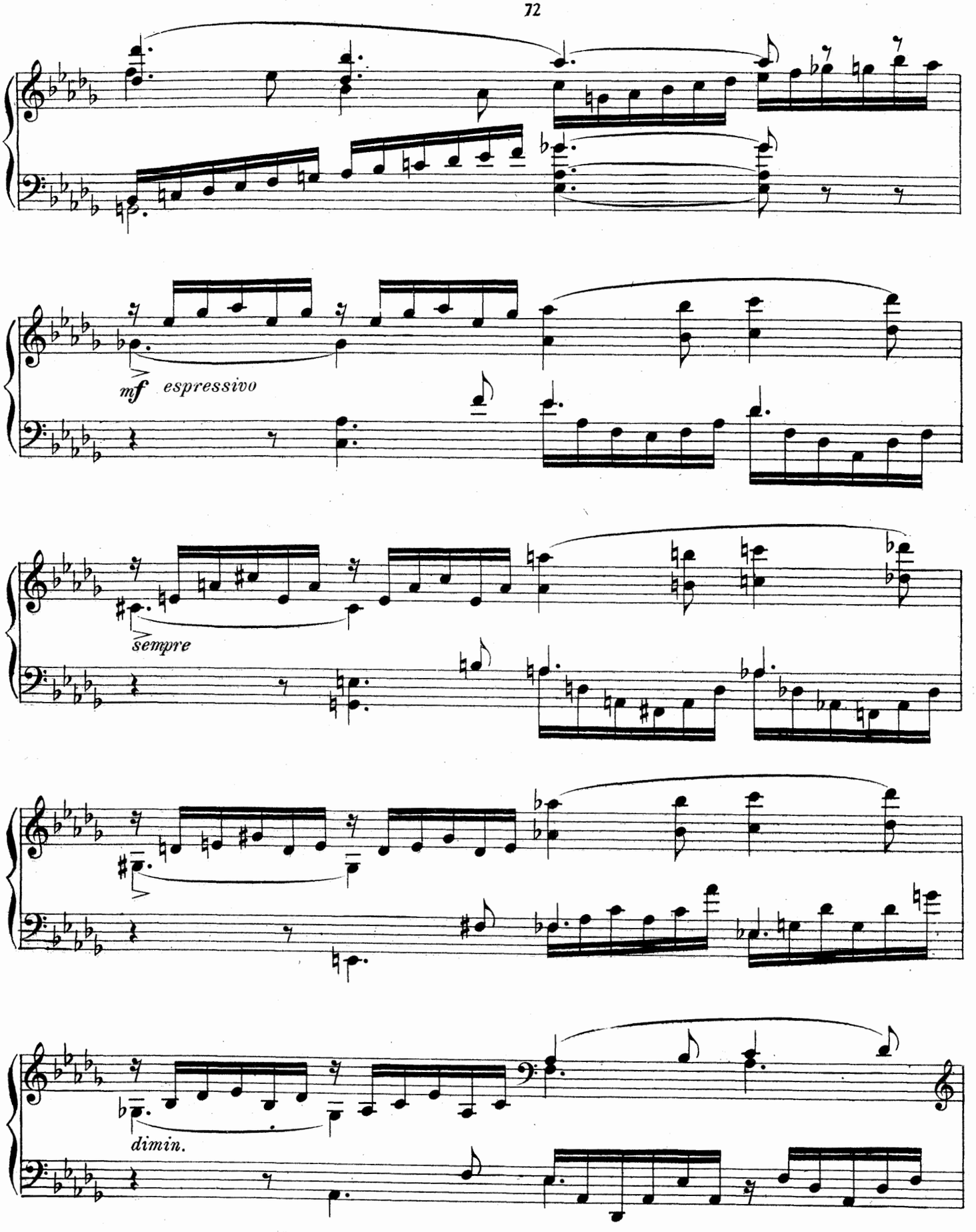
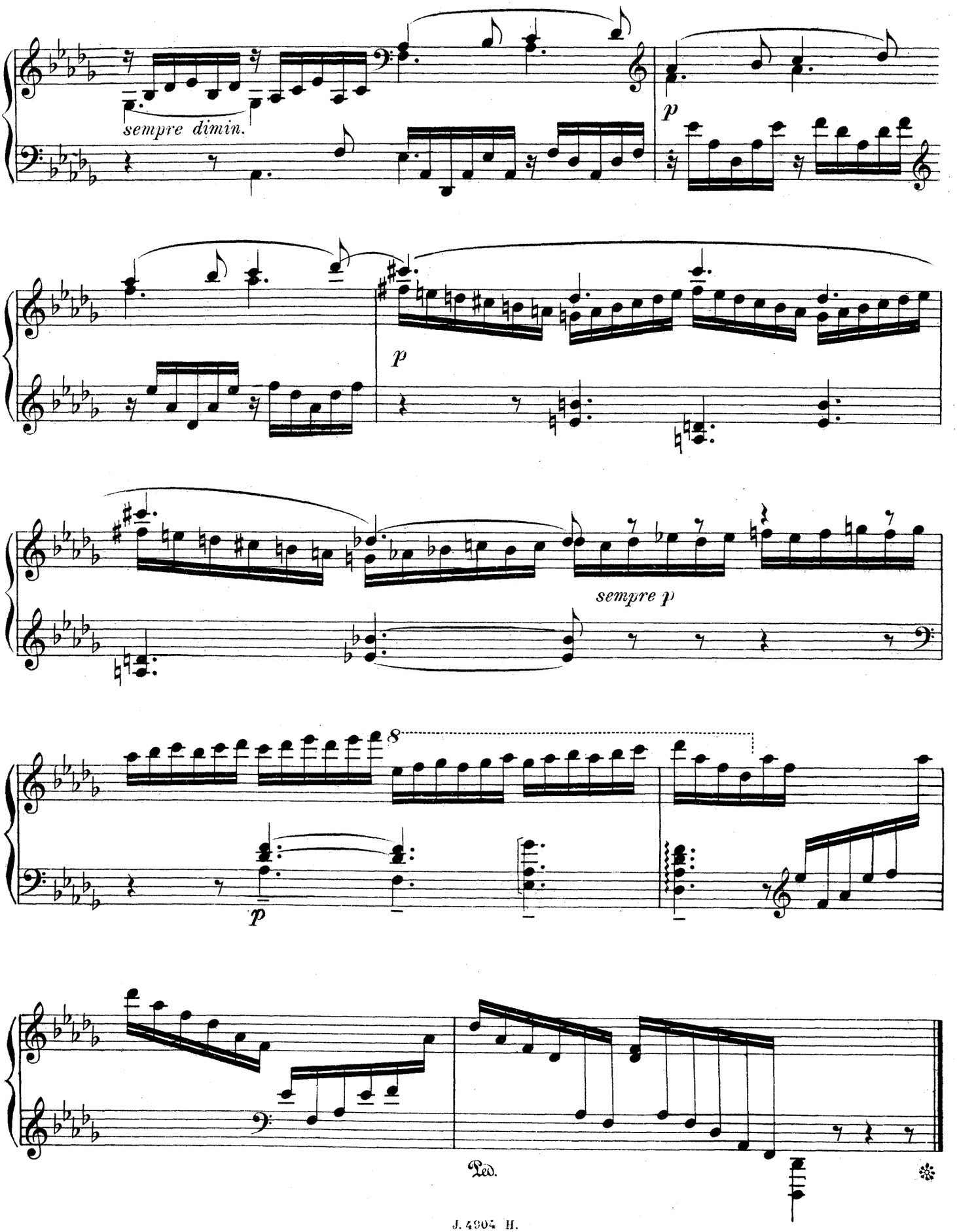
Gabriel FAURÉ, Op. 74.

J. HAMELLE, Editeur, 22 Boulv Malesherbes. J 4483 H

Un poco piú mosso ♩. = 72
dolce
cresc.
f
p
cresc.
espress.
f
f
f
sempre f
dim.
Tempo I ♩. = 66
p

cresc.
f
espressivo
ff
sempre ff
sostenuto
p subito
cresc.

molto
ff
sempre ff
dim.
p
8
Allegro ♩ = 116
p
Ped.
sempre p
p

p
Ped.
*
cresc.
f
p

cresc.
molto
f
sempre
p
p

p
sosten.
p
pp
p
sosten.
cresc
f
p

pp
cresc.
cresc.
f
p

8
f
p
3
3
8
f
p
3
3
3
3
cresc.
molto

ff
marcato
sempre ff
sempre marcato
Molto riten
dimin.
p
Molto lento ♩. = 66
pp sostenuto
poco
a
poco

cresc.
ff
sempre ff
ff
Un poco più mosso ♩ = 96
p ed tranquillamente
p sempre


p sempre
Ped
* Ped.
*

VIII.
8e Nocturne.

Gabriel Fauré Op. 84. Nº 8.

Adagio non troppo. (♩. = 58)

espressivo
cresc.
cresc. sempre
f

p
sempre p
meno p
cresc.

espressivo
mezzop
cresc
sempre cresc.
f
sempre f


mf espressivo
sempre
dimin.

sempre dimin.
p
p
sempre p
8
p
Ped.

NOCTURNES DE GABRIEL FAURÉ

Table des Matieres

		PAGES
1er	Nocturne, en Mi ♭ mineur (à Madame M. Baugnies)	3
2me	— en Si majeur (à Madame Louise Guyon)	12
3me	— en La ♭ majeur (à Madame A. Bohomoletz) . . .	21
4me	— en Mi ♭ maj. (à Mme la Comtesse de Mercy-Argenteau) . .	27
5me	— en Si ♭ majeur (à Madame Marie P. Christofle . .	34
6me	— en Ré ♭ Majeur (à Monsieur Eugène d'Eichthal) .	45
7me	— en Ut ♯ mineur (à Madame A. Maddison) . . .	56
8me	— (en Ré ♭) extrait des pièces brèves	68