

ÉDITION NATIONALE
DE MUSIQUE CLASSIQUE

N° 5138

ALFRED CORTOT

*Édition de Travail
des Œuvres de*

CHOPIN

BALLADES

Op. 23 - 38 - 47 - 52

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

ALFRED CORTOT

IMPRIMÉ EN FRANCE

ÉDITIONS SALABERT — PARIS

COLLECTION MAURICE SENART

22, RUE CHAUCHAT, 22 (9^e)

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

LES BALLADES DE CHOPIN

Robert Schumann rapporte, déclarant le tenir de la bouche même de Chopin, que les Ballades furent inspirées par la lecture des poèmes de son compatriote et ami Adam Mickiewicz, proscrit par les Russes de cette Pologne dont il chantait trop audacieusement à leur gré les gloires et les aspirations nationales.

Il serait vain, assurément, de chercher dans la traduction musicale un commentaire précis des textes qui frappèrent l'imagination de Chopin. Ce qu'il retient du verbe pathétique de Mickiewicz, c'est l'esprit ardemment patriotique qui l'anime, bien plutôt que l'argument ou que l'image. Il nourrit son génie à la flamme d'une généreuse indignation qu'il partage et qu'il chérit. Il y trouve le stimulant d'une inspiration qui, nulle part ailleurs, ne s'affirme plus hautement créatrice que dans ces quatre compositions, évocatrices des légendes et de l'atmosphère de son pays.

Néanmoins, l'interprète se priverait d'une précieuse ressource en ne tentant pas de retrouver sous la magnifique éloquence des notes, encore qu'elle se suffise à elle-même, le secret de l'impression première qui l'a pu déterminer.

Nous pensons l'y aider en reproduisant ici, d'après la version qu'en donna Laurent Ceillier, dans ses commentaires de notre série de Concerts de 1924, le résumé des quatre poèmes qui, selon la tradition, ont suggéré à Chopin la conception de ses œuvres immortelles. Puisse-t-il y découvrir le vrai reflet de l'émotion qui dicta ces pages au sublime musicien de l'âme polonaise.

1^{re} BALLADE "Conrad Wallenrod"

La Ballade en prose qui est la source inspiratrice de cette composition constitue le dernier épisode de la quatrième partie de Conrad Wallenrod, légende historique d'après les chroniques de Lithuanie et de Prusse (1828), épisode dans lequel, Wallenrod, à l'issue d'un banquet et surexcité par l'ivresse, vante l'exploit des Maures se vengeant des Espagnols, leurs oppresseurs, en leur communiquant, au cours d'effusions hypocrites, la peste, la lèpre et les plus effroyables maladies qu'ils avaient au préalable volontairement contractées, et laisse entendre, dans la stupeur et l'épouvante des convives, que lui aussi, le Polonais, saurait au besoin insuffler la mort à ses adversaires, dans un fatal embrassement.

2^{me} BALLADE "Le Switez" (*ou le lac des Willis*)

Ce lac "uni comme une nappe de glace, où, la nuit, se mirent les étoiles" est situé sur l'emplacement d'une ville jadis assiégée par les hordes russiennes. Pour échapper à la honte qui les menaçait, les jeunes filles polonaises obtinrent du ciel d'être englouties dans la terre subitement entr'ouverte sous leurs pieds, plutôt que d'être livrées aux vainqueurs.

Changées en fleurs mystérieuses, elles ornent désormais les bords du lac. Malheur à qui les touche!

3^{me} BALLADE "L'Ondine" (*le Willi*)

C'est ici le tableau de la séduction féminine. Sur les bords du lac, le jeune homme a juré fidélité à la jeune fille entrevue. Celle-ci qui doute de la constance des hommes, malgré les protestations de l' amoureux s'éloigne et réapparaît sous la forme charmeuse d'une Ondine. A peine a-t-elle tenté le jeune homme qu'il succombe à l'ensorcellement. Puni, il sera entraîné dans l'abîme aquatique et condamné à poursuivre en gémissant, l'ondine glissante qu'il n'atteindra jamais.

4^{me} BALLADE "Les trois Budrys" (*Ballade lithuanienne*)

Les trois Budrys — ou les trois frères — sont envoyés par leur père en des expéditions lointaines, à la recherche des plus riches trésors. L'automne passe, puis l'hiver.

Le père pense que ses fils ont péri à la guerre...

Au milieu des tourbillons de neige, chacun pourtant revient à son tour; mais tous trois, comme unique butin, ne ramènent qu'une fiancée...

FRÉDÉRIC CHOPIN

1810-1849

BALLADES

INDEX

Nº 1 (page 4) *Largo* *f pesante* *dim.* *Moderato* *dolce* Op. 23 Sol mineur (1836)

Nº 2 (page 22) *Andantino* *sotto voce* Op. 38 Fa majeur (1838)

Nº 3 (page 34) *Allegretto* Op. 47 La b majeur (1841)

Nº 4 (page 49) *Andante con moto* *p* Op. 52 Fa mineur (1842)

4^{me} BALLADE

à Madame la Baronne de ROTHSCHILD

Andante con moto

PIANO

(1) La plus belle, sans doute, et la plus riche de substance musicale, la 4^{me} Ballade n'a pas connu pendant longtemps la popularité dont jouirent ses devancières. Il ne faut probablement en chercher la raison que dans sa qualité même.

Son caractère méditatif, la nature contenue de son émotion, la réserve et la subtilité dont témoigne une écriture nettement orientée vers le style polyphonique, ne pouvaient lui valoir la faveur des virtuoses au même titre que les accents chaleureux, les contrastes marqués, les effets sûrs des trois premières.

De plus, la légende de Mickiewicz dont on suppose que Chopin a pu s'inspirer, n'offre à l'imagination qu'un sujet aux péripéties duquel il serait puéril de vouloir rattacher le texte musical.

Il n'y a lieu, croyons nous, que d'en retenir la nostalgique atmosphère septentrionale, et de ne chercher dans la rêveuse fantaisie de Chopin que la prolongation idéalisée d'un récit ou flotte la poésie naïvement aventureuse des conteurs de son pays.

Il a fallu dans la mentalité des interprètes l'heureuse évolution de ces dernières années et que les succès d'estrade cessent d'être l'essentiel de leurs préoccupations, pour qu'ils se laissent pénétrer par le miracle de cette musique secrète et profonde, pour qu'ils goûtent dans les intonations mélancoliques de cette géniale improvisation stylisée, les accents précurseurs de l'impressionnisme en chemin et pour qu'ils donnent, enfin, à cette œuvre, la place exceptionnelle qui lui revient dans la production de Chopin.

Quelques mesures d'introduction, dans lesquelles une phrase triste et douce, semble surgir du souvenir, comme si le musicien rassemblait, irréels encore et imprécis, les éléments de sa future narration.

Le dessin d'octaves liées de la main droite ne sera énoncé dans la sonorité à la fois sensible et voilée qui lui convient, que grâce à un mouvement assoupli du poignet posant les doigts sur les touches et permettant de timbrer sans heurt la note supérieure de chaque octave. S'habituer à ce mouvement au moyen des exercices suivants dans lesquels sont également prévus les difficultés d'extension de ce passage.

à transposer chromatiquement sur tous les degrés

(2) Travailler ainsi la liaison du pouce et du second doigt:

a Tempo

(3) Il nous paraît plus approprié au caractère d'improvisation de ces premières mesures de ne faire partir l'*a tempo* que du temps levé de la mesure suivante, (sur le premier *fa* de basse) et de jouer les croches liées de la main droite seule, dans un sentiment de prolongation du point d'orgue, comme un trait d'union destiné à relier l'introduction au thème.

On trouvera du reste la confirmation de cette manière de phraser dans la coupe mélodique des entrées du sujet au cours des mesures suivantes.

(4) Dans toute cette exposition monodique du thème, on veillera à modeler la sonorité par la pression des doigts de la main droite et non par leur attaque.

La ponctuation expressive de chaque période du thème repose d'une manière à peu près constante sur la donnée suivante:

Le développement du caractère mélodique de la phrase peut amener à donner au second groupe (suspensif) un accent plus insistant qu'au premier (interrogatif) mais le sens général du motif n'est pas altéré.

On prononcera clairement les harmonies portées de la main gauche, tout en veillant à l'extrême discrétion de leur caractère d'accompagnement et en évitant toute sécheresse.


Le meilleur travail d'égalisation de la sonorité de la main gauche consiste à faire supporter alternativement par chaque doigt le poids des accords:

(travailler ainsi toute la partie de main gauche de cette première partie)

Nous tenons au sujet de ce travail à prévenir le reproche de minutie excessive qui peut nous être adressé par des pianistes moins enclins que nous à considérer comme indispensable l'étude des détails secondaires d'une interprétation. Lorsque nous insistons dans l'examen technique d'un passage sans difficultés apparentes, ce n'est que parce que l'indifférence habituelle de son exécution met une lourde entrave au parfait essor de la pensée musicale. Dans le cas présent, quelle que soit la qualité d'émotion et de sonorité de la main droite, si l'accompagnement ne lui crée pas un fonds de subtile monotonie, aux teintes fines, aux reflets assourdis, ou chaque harmonie prend sa place avec une sorte de nonchalante sûreté, c'en est fait du sortilège merveilleux, la musique abdique, la Ballade n'est plus qu'un morceau de piano.

(6) L'exécution du trille est rendue particulièrement difficile par la tenue du pouce. Celle-ci n'ayant qu'une valeur sonore fictive, nous conseillons plutôt que d'alourdir maladroitement les battements entre les 3^me et 4^me doigts, d'employer le doigté suivant:

Le trille commençant naturellement par la note supérieure.

(7) L'accord  indiqué ici dans plusieurs éditions n'est pas conforme à la version originale.

(8) On modelera les inflexions chantantes de la partie supérieure en portant légèrement le poids de la main sur les doigts dévolus à son exécution. Mais il sera également nécessaire de faire ressortir l'intérêt contrapuntique du dessin en doubles croches, dont l'adjonction apporte à la mélodie principale un élément d'animation douloureuse si remarquable. L'interprétation de ce passage suppose donc l'usage simultané de deux timbres différents par les doigts de la même main.

Nous conseillons la préparation technique suivante:

D'abord une simplification du dessin général avec prédominance expressive de la partie supérieure:

Puis le dessin en doubles croches seul:

Enfin les deux variantes rythmiques suivantes, propres à individualiser la valeur expressive relative des deux parties:

Appliquer les mêmes formules au passage similaire en *la* bémol qui suit.

The main score consists of three systems of music. The first system features a piano accompaniment with chords and a violin part with eighth-note patterns. The second system includes a piano part with arpeggiated figures and a violin part with a melodic line. The third system continues the piano accompaniment with a focus on the lower register. Performance markings include *piu f*, *ff*, *f*, *dim.*, and *accel.* throughout the piece.

(9) Veiller au caractère expressif différent des deux mains. Travailler la partie inférieure des octaves de la main gauche, en scandant chaque double croche, tout en observant un legato matériel rigoureusement exact.

(10) Travailler d'abord la partie supérieure du trait:

A single-staff musical exercise in the key of B-flat major, featuring a sequence of eighth-note patterns with fingerings indicated above the notes.

utiliser à tour de rôle les rythmes: |

ensuite les positions d'accords, avec élan du poignet:

A single-staff musical exercise showing a sequence of chords in the right hand, with the instruction *simile* above the staff.

Puis en joignant, l'une après l'autre, chaque note des accords à la partie supérieure du trait:

Two musical examples labeled 'EX.' showing how notes from one chord are connected to the notes of the next chord in a melodic line.

(11) On travaillera spécialement cette mesure, selon les formules ci-après, afin de délier les 3^{me}, 4^{me} et 5^{me} doigts qui se trouvent dans une position ramassée:

A single-staff musical exercise focusing on finger independence and coordination in a compressed position, with specific fingerings indicated above the notes.

(12)

leggiere

rit.

(13) *a Tempo*

a Tempo

dolce (14)

dolce

pp


p

p

(12) Travailler ainsi le rétablissement de la main sur le second doigt qui se reproduit sur les mêmes notes à trois octaves différentes:

ten.

(13) C'est une erreur assez coutumière que de donner au rythme de barcarolle de cet épisode de transition un caractère thématique. Le second sujet de la Ballade ne se manifeste que quatre mesures plus loin, à partir de l'indication de nuance *dolce*. Pour le souci exquis des timbres qui doit se faire jour dans l'interprétation de ce second sujet lui-même, nous renvoyons à la 2^{me} Ballade note (1)

(14) Exécution:  de même, huit mesures plus loin.

(16)

ritard. a Tempo

(15) Etablir la fine broderie des lignes qui suivent dans le sentiment d'une conséquence du second sujet et non comme un retour à l'atmosphère des pages antérieures. Ce développement ornemental, qu'il faut se garder de transformer en une démonstration de virtuosité, ne doit faire figure que de parenthèse dans le plan général de la composition. Prononcer distinctement toutes les notes en leur conservant un caractère d'improvisation mélodique; appuyer le rythme sur le principe de balancement *alla barcarolla* des lignes précédentes.

Exercices préparatoires pour cette mesure:

Transposer chromatiquement dans tous les tons.

même formule en remplaçant l'ut de la tenue par si bémol.

(16) Préparer ainsi le mouvement de déplacement latéral de la main, indispensable à l'exécution souple de ce passage:

Variantes de cette dernière formule:

Même travail pour le trait similaire suivant.

(17)

(17) Travailler en remplaçant le dessin mélodique inférieur par des tenues, de manière à dégager l'articulation de la partie supérieure:

Même travail en sens inverse:

puis:

et l'inverse:

etc.

L'exécution des tendres inflexions syncopées de la main droite doit trouver son équilibre dans le rythme égal et coulant du dessin mélodique de la basse.

(18) Assurer l'exécution scintillante du trait en travaillant d'abord la partie supérieure seule:

Puis les enchaînements de septièmes:

Ensuite l'exécution aussi liée que possible des successions de sixtes avec le doigté du trait:

Enfin la variante rythmique suivante dans la nuance *f*

(19) Ne pas craindre, après la légère accélération inévitable des mesures précédentes, d'exprimer à l'aise la courbe expressive de cette mesure qui réintroduit l'élément pathétique du premier motif. Dans le dialogue qui suit, bien mettre en relief le jeu contrapuntique des deux mains superposant les fragments constitutifs du thème initial. Voir pour l'étude de la main droite, les exemples de travail donnés dans le commentaire de l'Étude en mi majeur op. 10, N° 3, de notre Edition de travail.

ritard. (20)

dim. pp

(21) *smorz.* *rall.*

(22) *pp* *dolciss.*

(23) *pp*

(20) La tonalité imprévue de *la* majeur, revêt cet épisode qui n'est autre que la réexposition intégrale de l'introduction, d'une couleur presque surnaturelle dont l'interprète n'a qu'à se laisser influencer pour trouver le juste caractère de ces quelques mesures. Elles doivent en quelque sorte flotter entre ciel et terre dans une atmosphère d'attente émerveillée, marquant un repos de la narration.

Ce retour de la composition à son point de départ, qui caractérise la coupe particulière de cette Ballade, tend à la rapprocher de la forme Sonate alors que les trois premières affecteraient plutôt la forme Rondeau, si du moins, on tentait de ramener leur plan à la logique des constructions classiques. On pourra reconnaître dans cette disposition particulière, éminemment favorable à la germination naturelle des idées musicales, les raisons du principe matériel d'unité expressive qui différencie cette œuvre des précédentes, de conception plus dramatiquement mouvementée.

(21) Dans cette mesure "d'écho" de même que dans son pendant au début de la Ballade—on renouvellera délicatement le timbre de la partie mélodique, en mettant légèrement en relief le pouce de chaque octave. Souligner également l'inflexion chantante de la basse:



(22) Cette cadence n'a pour objet que de prolonger le caractère suspensif du point d'orgue sur l'accord de *la* majeur; frisson immatériel d'un arpège ou passe comme un frémissement d'ailes invisible.

La qualité de virtuosité effleurée qui convient à cette ornementation transparente, dont Chopin et Liszt usent si poétiquement est toujours tributaire du même mode de travail: jeu lié, en employant des rythmes différents ou staccato articulé des doigts, l'un et l'autre dans la nuance *p*

(23) A l'inverse de ce que nous avons indiqué au sujet de l'interprétation du même passage, au début de la Ballade, nous conseillons ici de reprendre le tempo sur ces deux dernières notes. Ce serait une faute que d'insister sur le point d'orgue par un rallentando supplémentaire.

Dans l'exécution du passage en imitation qui par trois fois réexpose en modulant le sujet principal et le ramène au ton de *fa* mineur il convient selon nous, d'accuser par une légère accélération, le caractère interrogatif des deux premières mesures de chaque groupe, puis, de détendre la réponse des deux mesures suivantes. (voir page 59)

a Tempo

(24) On veillera, en détaillant cette fine broderie du thème à ne pas altérer le tranquille balancement du rythme initial. Nous avons indiqué, par la division des valeurs de chaque groupe, les inflexions mélodiques qui, nous semble-t-il, en permettent l'exécution la plus sensible et la plus expressive. On évitera à la main gauche toute lourdeur du pouce qui compromettrait l'atmosphère vaporeuse de l'accompagnement. Travailler d'abord ainsi les déplacements de la main, sans emploi du pouce.

On éliminera de ce travail, qui sera continué sur toutes les formules arpégées, les dessins se reproduisant d'une manière identique ou ne comportant pas le déplacement de la main.)

Puis de la même manière le rôle du pouce:

The musical score is divided into four systems. Each system contains two staves: a right-hand staff and a left-hand staff. The right-hand staves feature intricate patterns with numerous fingerings (e.g., 3, 4, 1, 2, 3, 5, 4, 5) and dynamic markings such as *ped.* and *p*. The left-hand staves provide a consistent accompaniment with similar fingerings and dynamic markings. The notation includes various note values, slurs, and articulation marks like asterisks.

(25) Il sera bon de se familiariser avec le retour sur le pouce qui rend l'exécution de ce trait particulièrement délicate, en s'exerçant de la manière suivante:

continuer chromatiquement

De même, deux mesures plus loin, ou l'on emploiera la formule préparatoire ci-après:

pp

pp

dim.

In Tempo

p (26)

mg. leggiero

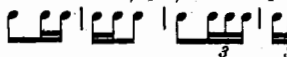
pp

pp

dolce

pp

(26) On établira avec soin la distinction entre la technique de ces gammes de main gauche suivant qu'elles sont commandées par une nuance différente. Ici, dans le *p*, elles doivent être semblables au souffle d'une brise légère et prêter leur animation caressante à l'heureuse voix, toute enivrée d'exaltation intime, qui, dans la partie supérieure, ravive le souvenir du second sujet.

Travail de rythmes:  et d'articulation précise, à fleur des touches.

Plus loin, dans le *f*, elles soutiendront de leurs puissantes rafales l'amplification chaleureuse de la mélodie. Ici, travail d'appesantissement progressif des doigts sur les touches, permettant le rapide développement des crescendi. Travailler en portant chaque note; accompagner l'enfoncement de chaque doigt d'un mouvement du poignet dont l'amplitude correspondra à l'accroissement de sonorité.

Nous rappelons que dans le *forte* la sonorité de la main droite sera obtenue en pesant sur le clavier, non en frappant. (Voir note (14) 1^{re} Ballade.)

(27) Il va de soi que, loin de s'astreindre à souligner les inégalités rythmiques de la mélodie, condamnée par les seules exigences du graphisme à la prononciation syncopée, il convient au contraire de les atténuer dans la mesure du possible. Pour l'oreille, la sensation doit être la suivante.

(28) Les positions écartées de la formule d'accompagnement peuvent être ici, pour certaines mains, un obstacle sérieux à la volubilité soutenue du jeu. Nous conseillons de se familiariser peu à peu avec les extensions entre les divers doigts. D'abord étude des doigts faibles (intermédiaires)

(continuer selon la même formule sur toutes les positions de ce passage.)
 puis, des écarts entre les notes extrêmes:

Appliquer ensuite la variante rythmique ci-après:

The image shows six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'. There are also asterisks and 'Ped.' markings. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The systems are numbered (29) and (30) at the beginning of the lower staves.

(29) Bien poser les notes de basse; serrer le clavier à la fin de chaque gamme chromatique afin d'assurer la nervosité insistante des crescendi dont le bouillonnement orageux soutient l'intensité croissante de cette progression.

(30) Voir, pour ce passage; les exemples d'exercices mentionnés dans le commentaire de l'Étude op. 25, N°12 (Edition de travail)

(31) Travailler ainsi le rétablissement de la main sur chaque octave:

ensuite travail rythmique des arpèges:

(32) Le caractère volontaire de ces accords exige une prononciation rigoureusement précise de toutes les notes qui les constituent. Nous conseillons le travail de détail suivant:

Ces exercices s'entendent également pour la main gauche.

Puis pour solidifier les doigts jouant les parties extrêmes de chaque accord:

Nous recommandons de faire prendre aux doigts, fermement assurés, la position des accords avant chaque attaque et rappellons le principe technique qui est à la base de ce genre d'exécution: doigts solides, poignet flexible.

Les trois mesures d'accords qui suivent seront travaillées de même manière.

5 1

f

Accel. sin' al fine

(40)

f *p* *cresc.*

Ad. * *Ad.* *

(40) Ici, au contraire, la dualité des rythmes entre les deux mains intervient comme élément organique et doit être accusée par l'interprète.
 Le mécanisme d'exécution de ce qu'en langage pianistique on nomme les *trois pour deux* est grandement simplifié si l'on suppose mentalement la disposition suivante:

m.d.

m.g.

ou dans le cas présent:

Mais dans le passage qui nous occupe, une difficulté supplémentaire s'ajoute au problème de la répartition égale du rythme entre les deux mains et c'est le décalage harmonique de la main gauche dont les notes de basse dénaturent le rythme binaire qui lui est dévolu en en formant appui mélodique syncopé.
 Il faudra donc imaginer le schéma:

m.d. neuf notes:

m.g. { six notes:

deux notes:

Nous insistons sur la nécessité musicale de souligner fortement ce dessin de basse, dont la nerveuse insistence, le mouvement rageur, assurent à l'accélérando de ces dernières mesures, la véhémence nécessaire.

The main musical score consists of five systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a triplet of eighth notes in the treble and a corresponding bass line. The second system features a treble staff with a triplet and a bass staff with a dynamic marking of *ff*. The third system includes a treble staff with a triplet and a bass staff with a circled measure labeled (41). The fourth system shows a treble staff with a triplet and a bass staff with a circled measure. The fifth system features a treble staff with a circled measure labeled (42) and a bass staff with a circled measure.

(41) Travail préparatoire pour la solidité d'attaque:

A musical exercise for the right hand, consisting of a single staff with a sequence of notes. The notes are grouped into measures with fingerings indicated below them. The exercise ends with a dynamic marking of *ff*.

même travail pour les deux mains.

(42) Donner à ces trois dernières notes un caractère impératif, en les martelant fortement et en retenant quelque peu le mouvement.