

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<sup>e</sup>)

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<sup>re</sup> 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<sup>me</sup> 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<sup>me</sup> 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<sup>me</sup> 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

**N° 1** (page 4) *Largo* *f pesante* *dim.* *Moderato* *dolce* Op. 23 Sol mineur (1836)

**N° 2** (page 22) *Andantino* *sotto voce* Op. 38 Fa majeur (1838)

**N° 3** (page 34) *Allegretto* Op. 47 La b majeur (1841)

**N° 4** (page 49) *Andante con moto* *p* Op. 52 Fa mineur (1842)

3<sup>me</sup> BALLADE

à Mademoiselle P. de NOAILLES

**Allegretto**

PIANO

*mezza voce*

*m. gr.*

(1)

(2)

(1) Dans les deux dernières Ballades, Chopin semble renoncer au principe d'opposition dramatique des thèmes sur lequel il appuie la construction musicale des précédentes.

De fait, le contraste de caractère entre les sujets générateurs y est moins évident et leur rapport initial y suggère plutôt l'idée d'un accord de tendances, d'une sorte de conjonction secrète que d'un conflit.

Ce n'est là pourtant qu'une impression toute superficielle et l'interprétation de ces œuvres serait faiblement convaincante si elle ne cherchait à mettre en lumière les subtiles intentions de rythme et de sentiment qui différencient des idées musicales voisines d'apparence.

Dans cette Ballade en particulier, dont on sait qu'elle illustre la légende de Mickiewicz intitulée "Ondine", la parenté des deux sujets s'explique d'elle-même, puisque, dans l'une ou l'autre proposition sonore, il s'agit d'évoquer l'idée même de l'amour. Mais alors qu'on lit dans la première, la tendre exaltation des aveux partagés, la seconde nous entr'ouvre le domaine féérique de la séduction surnaturelle.

Prenant texte de l'argumentation poétique, le développement musical tend à accuser progressivement l'écart de nuance qui, dès l'origine, caractérise ces deux propositions fondamentales et, dans la conclusion, Chopin parvient, avec une géniale éloquence, à charger la première d'un sens pathétique de supplication passionnée, à donner à l'autre l'irrésistible accent de la domination. Ce sont les phases de cette évolution que l'interprète doit rendre sensibles, s'il ne veut pas seulement se satisfaire de jouer des notes. Nous tenterons, au cours de cette analyse, d'en déterminer les points saillants.

Les huit premières mesures s'établissent dans le sens d'un tendre dialogue dans lequel alternent, passant de la main droite à la main gauche, la question et la réponse éternelle des amants: M'aimeras-tu toujours? - Oui, je le jure; et toi, me garderas-tu ta foi? - Tant que je vivrai.

Dans cette atmosphère de fraîcheur printanière, s'établit un développement de caractère rythmique qu'il importe de ne pas isoler des mesures précédentes en le parant d'un élan trop fougueux. Il y faut l'heureuse expansion d'un bonheur juvénile, la pure ardeur d'un sentiment candide et chaleureux.

(2) Il est d'usage de partager entre les deux mains, ce bref dessin mélodique, ainsi que le passage en octaves liées qui lui correspond en l'amplifiant quatre mesures plus loin.

Cette tradition se recommande par la souplesse rythmique avec laquelle elle permet d'affirmer l'impulsion expressive de ces passages.

Execution:

*m.d.*

*m.g.*

La division ternaire que nous indiquons dans cet exemple pour l'exécution du second groupe, nous paraît correspondre plus exactement à son caractère que la version généralement adoptée (voir le texte)

(3) Les deux trilles précédés de petites notes seront exécutés:

Pour les arpeges, travailler d'abord le mouvement divergent des mains, en l'arrêtant à l'attaque du pouce:

Puis, en exagérant la difficulté du saut final:

Pendant ce travail, on veillera à l'extrême souplesse du poignet pour l'enchaînement des deux octaves détachées.

(4) La préparation technique de ce trait, délicate arabesque posée sur le soupir extasié de la main gauche, comportera les exercices suivants destinés à en assurer la légèreté transparente.

(5) Il n'est peut être pas sans utilité d'insister sur la valeur poétique de cet accord, fréquemment sacrifiée par l'impersonnalité d'une interprétation qui n'y voit que la conclusion tonale du premier épisode.

Il est cela, en effet, mais il est aussi tout autre chose.

Il se pose sur lui comme un rayon de lune sur une idylle et en même temps il prépare la métamorphose annoncée par le poème, la transfiguration de la jeune héroïne en fée des eaux.

C'est dans sa sonorité mystérieuse que s'amorcera le rythme voluptueusement balancé du second sujet, personnifiant le charme ensorceleur de la troublante apparition. On veillera donc à la qualité particulière du timbre qui le caractérise. Nous conseillons de donner une légère prépondérance au *la* bémol supérieur qui doit tinter comme un pur cristal, et d'envelopper d'une atmosphère vaporeuse les autres notes de l'accord.

(6) Trop sèchement accusée, la cadence du second thème lui fait perdre son caractère de flexible ondoïement; trop mollement, elle en supprime la nervosité captivante. La juste accentuation sera déterminée par la souplesse et l'égalité des mouvements du poignet, dont le rôle est d'atténuer; au moment de l'attaque de chaque groupe, ce que la seule action des doigts pourrait avoir de trop précis ou de trop volontaire. Tenant compte du caractère mélodique des inflexions notées par Chopin, on profitera de cette aide du poignet pour faire délicatement saillir les notes supérieures et pour alléger, au contraire, le rôle du pouce. Ne pas raccourcir la durée des silences qui séparent les différents groupes.

Travailler, à la main gauche, les rapports entre le second et le cinquième doigts, dont les enchevêtrements constituent le véritable obstacle à la liaison qui doit réunir les deux croches de chaque groupe.

(7) La voix interne un peu marquée, dans un sentiment de pressante tendresse.

(8) A partir d'ici et jusqu'au *ff*, on renforcera le caractère expressif de la mélodie énoncée par la main droite, en soulignant à la main gauche, le dessin du pouce.

(9) Dans quelques éditions, ce passage de basse est présenté sous l'aspect suivant:

Cette modification subite de ponctuation ne s'explique aucunement; l'amplitude que prend le thème, en s'épanouissant ici dans la nuance forte, n'alterant en rien son caractère initial.

(10) à deux mains, ad libitum. Ex:

L'avantage de cette disposition est qu'elle permet une inflexion plus sensible de la courbe mélodique tout en assurant sa parfaite liaison.



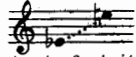
(p) cresc. Ped. \*

(11) p Ped. \*

Ped. \*

dim. Ped. \*

(11) Les éditions originales de Paris, Londres et Leipzig, donnent de ce passage la version suivante, reproduite par nombre de réviseurs.

Nous tenons notre texte pour seul acceptable; non seulement parce qu'il évite la fausse relation:  que l'oreille fine de Chopin ne devait pouvoir tolérer, mais aussi parce que, au lieu de ne se manifester que d'une manière toute fortuite sur une croche de passage vers la fin de la mesure, la modulation en fa majeur par la note sensible, s'établit ainsi, avec sa valeur exacte dès le premier temps. Il y a lieu, selon nous, de lire ainsi, la partie de main gauche:

le mi<sub>b</sub> se transformant enharmoniquement en ré<sub>#</sub> pour sa résolution sur le mi<sub>b</sub>.

(12) Nous sommes d'avis de ménager ici, ce que les Allemands nomment "Luft-pause"—un temps d'arrêt moins important qu'un point d'orgue, plus accusé cependant qu'une simple respiration—et de détendre un peu le rythme sur les deux mesures qui précèdent.

Détente et silence auront pour effet d'introduire dans l'atmosphère de rêve qui lui convient, le nouvel élément poétique apporté à la composition par les fuyantes sinuosités du dessin de la main droite.

On se gardera dans l'exécution de cette figuration légère, de toute brusquerie et de toute accélération intempestive, principalement sur l'envol des arpèges en petites notes qu'il faudra éviter de "lancer", dans un esprit de virtuosité agressive.

Le mouvement juste de ces lignes est déterminé par le rythme tendrement passionné de la basse :

qui reste l'élément musical essentiel de ce passage et auquel s'enroule la volute capricieuse des doubles-croches de la partie supérieure. On trouvera, de deux en deux mesures, au début de chaque trait descendant, la formule suivante :

dont le doigté comporte un retour assez gauche du 3<sup>m</sup>e doigt sur lui-même. Afin de ne pas compromettre l'impression de ruissellement harmonieux que doit provoquer l'exécution égale de ce passage, nous conseillons les exercices préparatoires ci-après :

(13) Ici encore, il conviendra de ne pas céder à l'attrait facile d'un effet de vélocité. Le vif dessin de la main droite doit conserver cette grâce joueuse, cette prestesse limpide qui est le contraire de la hâte et que sous-entend la formule française de "jeu perlé".

Travailler les dix mesures qui suivent avec les rythmes : alternativement legato ou staccato des doigts—et toujours dans la nuance piano.

Préparer le mouvement tournant de la main des passages ci-contre :

au moyen d'exercices préparatoires analogues à ceux indiqués dans le précédent paragraphe pour l'étude de fragments similaires.

(14) Travailler ainsi la main gauche:

(15) Cette mesure est purement et simplement supprimée dans quelques éditions, et non des moins répandues. Il est à peine besoin d'insister sur l'obligation pour l'interprète de réparer cette erreur qui a pour effet de rendre la phrase totalement asymétrique.

15 bis Exécution: De même 4 mesures plus loin.

(16) A partir d'ici, le second thème, le thème de la séduction, si l'on veut, se réexpose en son entier, dans un esprit voisin de celui de la forme sonate. Mais la figuration contrapuntique en doubles-croches, inspirée du précédent épisode, qui peu après vient s'y ajouter, le revêt d'un accent angoissé.

Il sera bon de laisser pressentir cette modification de caractère dès les premières mesures que l'on jouera dans un sentiment de trouble et d'inquiétude, précurseur du dramatique développement qui, peu après, l'emportera dans sa fièvre.

(17) Nous rappelons que l'intérêt musical demeure naturellement ici dans la déclamation de plus en plus pressante du thème, car il y a toujours lieu de redouter dans l'exécution de ce passage, la prépondérance sonore du dessin de la main gauche. Mais quoique en maintenant celui-ci au second plan, il ne conviendrait pas de négliger le mouvement impatient qui tend ses replis, et dont la traduction exige une articulation précise et colorée.

Nous conseillons, comme travail d'assouplissement préalable les exercices suivants, qu'on pourra transposer dans tous les tons en conservant le même doigté.

(18) S'habituer au déplacement de la main, d'une octave à l'autre, au moyen de la substitution répétée du pouce et du 4<sup>me</sup> doigt sur la même touche.

Puis travailler le mouvement du poignet qui permet le renversement rapide de la main:

Du fait de sa transposition dans un registre plus grave de l'instrument, le thème acquiert ici un soudain accent d'ardeur concentrée dont on aura soin de ménager l'intensité grandissante.

(19) Bénéficiant du crescendo des mesures précédentes, le thème, entraîne par un flot puissant de doubles croches déferlantes, s'affirme, repris par la main droite, dans un splendide mouvement de désespoir et d'agitation.

En dépit de la difficulté supplémentaire représentée par la mise en valeur du contour mélodique, au travers de cette nouvelle figuration, il est indispensable de supposer ce passage comme s'il était écrit ainsi:

L'étude du passage précédent (pédale alternée sur sol dièse à la main droite) peut, dans une certaine mesure, être considérée comme préparatoire à la technique d'accords brisés sur laquelle est établie l'amplification du thème. On y ajoutera les exercices suivants pour l'attaque des doubles et triples notes:

puis, pour le déplacement de la main:

Enfin, le trait, tel qu'il est écrit, avec les rythmes suivants, fortement accentués:

(20) Quelques éditions donnent, de la basse de cette mesure, la version suivante:

privant ainsi le rythme de la nerveuse détente voulue par Chopin.

(21) Une étude préparatoire minutieuse de ce passage s'impose si l'on veut éviter la pénible sensation de crispation qui risque d'en compromettre le fougueux élan. Travailler d'abord le doigté des doubles-notes supérieures en tenant compte de la ponctuation:

puis de la même manière l'enchaînement des doigts inférieurs:

Enfin, pour l'indépendance de chaque doigt:

Afin d'assouplir le poignet pour l'exécution des accords de la main gauche, nous recommandons les variantes suivantes:

(22) Entraînés par le reflux menaçant de la basse, talonnés par le rythme tenace de notes répétées sur lesquelles semble peser un esprit de fatalité, les deux thèmes—aveux et séduction—se nouent ici dans l'ardeur désespérée d'une vaine poursuite.

La saisissante transformation de caractère qui les affecte tous deux se manifeste d'elle-même, par la seule vertu d'un génial développement et sans qu'il soit besoin pour l'interprète, d'y trop insister. Cependant, on réservera au thème des aveux, énoncé le second dans cette progression angossée, un accent plus douloureusement éloquent qu'il n'est d'usage de lui accorder dans les exécutions traditionnelles de cette page sublime.

On préparera ainsi la vraie signification de la péroraison dans laquelle ce thème est magnifié, non dans le sens d'un chant triomphal, mais d'un hymne de désespoir, enivré de sa propre souffrance.

Dans tout ce passage l'accompagnement sourdement bourdonnant de la basse sera joué avec une extrême précision rythmique, et en soulignant les progrès de sa lente ascension chromatique vers la tonalité de la bémol. On évitera ainsi la faute d'interprétation qui consiste à le confiner dans l'impersonnalité d'un trémolo indifférent.

Au point de vue technique, il ne sera pas superflu de travailler en détail les difficultés contenues dans cette formule, concernant l'écart et la régularité d'attaque des doigts faibles.

Pour l'écart, nous conseillons des exercices d'extension progressive:

continuer chromatiquement dans tous les tons.

Pour l'assouplissement des doigts faibles:

continuer chromatiquement

(voir également le commentaire de l'Etude op. 10 N. 9 Edition de travail)

*smorzando*

*sotto voce*

(23)

(23) Ces enchaînements d'accords, dans lesquels toutes les parties sont mélodiques, exigent une prononciation distincte de tous les doigts, étant donné cependant que l'on réserve la prédominance expressive à la partie supérieure. Travailler ainsi pour assurer, autant que faire se peut, la liaison des parties inférieures.

Travailler de même le motif analogue qui se trouve deux mesures plus loin.

(24) Nous avons déjà marqué dans la note précédente, le caractère d'exaltation douloureuse de cette conclusion et signalé l'erreur d'interprétation qui la banalise en lui prêtant l'accent enthousiaste de l'apothéose. Apothéose, certes—mais de la souffrance et du désir inapaisé. On trouvera dans les variantes suivantes un exemple des exercices qui permettront de dégager le lyrisme vibrant de ce passage, en assurant l'intense rayonnement malgré la présence des accords intermédiaire de la ligne mélodique tendue dans le registre suraigu de l'instrument.

La main gauche qui doit être jouée dans un esprit de legato porté analogue à celui de la main droite, sera travaillée ainsi:



(25) L'impétueux élan de ces quatre mesures ne sera exprimé qu'avec l'aide d'un poignet parfaitement assoupli et prêt à résister à la fatigue motivée par cette répétition d'accords succédant à la dépense de force physique des lignes précédentes. Le meilleur travail de préparation consiste à diversifier le rythme des enchaînements de la manière suivante:

Même formule pour la main gauche.

poco rit.

(26) Più mosso

(26) L'éclat de la note supérieure de chaque arpège dans cette coda, ou s'affirme, par l'emploi symbolique du thème de l'Ondine, la victoire de la séduction, sera mieux assuré par le doigté suivant:

On travaillera ainsi le saut du 5<sup>m</sup>e au 3<sup>m</sup>e doigt.

(27) Le brio et la clarté nécessaires font souvent défaut à ce fulgurant arpège final, pareil à une coulée de vif argent. Nous conseillons de lui appliquer les variantes ci-après: