

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

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)

2^{me} BALLADE

à Robert SCHUMANN

Andantino

(1) *sotto voce*

(2) *And.*

* *And.* * *And.* * *And.* *And.* *And.* *And.* *And.* *And.* *And.* *And.*

(*And. simile*)

And. *

(1) L'interprétation de cette Ballade est déterminée avec une suffisante clarté par l'opposition de caractère entre les deux éléments sur lesquels s'appuie son argumentation musicale, pour qu'il soit vain d'y redouter un contre sens quelconque. Sérénité et passion, calme et tourment, idylle et drame, quelle que soit l'antithèse choisie, elle servira le dessein du compositeur et si l'on peut différer sur la nuance du sentiment qui lui convient, on ne saurait se méprendre sur la nécessité de son adoption de principe.

On se gardera pourtant d'exagérer le contraste déjà si fortement établi par la nature même des thèmes en présence. Le conflit doit rester harmonieux et conforme à ce que nous savons de la réserve aristocratique du jeu de Chopin. Les grands éclats lui répugnaient tout autant que la mièvrerie efféminée.

C'est dans la proportion et la mesure des nuances que se trouve toujours le secret de sa musique. Elles n'en excluent ni la passion, ni l'émotion, loin de là, mais elles leur confèrent cette noblesse d'accent qui la rendent inimitable.

Il ne saurait naturellement être question de nuances trop prononcées dans l'exposition de la partie liminaire; cependant il faudra savoir y éviter tout sentiment de monotonie. C'est par la qualité des timbres, par le délicat souci de la ponctuation mélodique que l'on rendra sensible cette grâce pudique qui la caractérise.

Nous avons tenté d'exprimer par un système de liaisons plus détaillé que celui généralement adopté dans les autres éditions, les inflexions qui nous paraissent devoir assurer, en même temps que le débit le plus naturel, l'expression la plus vraie de son sens poétique. On voudra bien donner également aux virgules, point et virgules, points, etc. la valeur de césure, qui leur est propre dans un texte littéraire. On veillera à ne pas raccourcir la durée des noires sur lesquelles repose le va et vient du doux balancement dont la phrase tout entière est bercée. On remarquera également que le thème ne prend naissance que sur la dernière croche de la seconde mesure, les notes qui précèdent ne faisant qu'établir l'impulsion rythmique générale de cette première partie. Enfin on timbrera légèrement toutes les successions de notes d'essence mélodique, soit qu'elles se manifestent dans la partie supérieure, soit que, plus discrètes, mais non moins significatives elles se réfugient à la basse ou dans les parties intermédiaires. Les difficultés techniques de ces premières lignes sont nulles, mais nous conseillons cependant le travail préparatoire suivant, destiné à clarifier la sonorité par l'allègement des détails harmoniques secondaires.

p (Les parties extrêmes liées; les parties intermédiaires détachées)

Les accords arpégés avec appoggiature seront toujours joués:

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests. A circled number (9) is placed above the first measure.

Second system of musical notation. It includes a *pp* dynamic marking and a *ped.* instruction. Fingering numbers (4, 5, 3, 2) are visible above the notes. A circled number (9) is present above the first measure.

Third system of musical notation. It features a *ped.* instruction and a circled number (9) above the first measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are visible above the notes.

Fourth system of musical notation. It includes a circled number (9) above the first measure and a circled number (3) above the fifth measure. Fingering numbers (5, 4, 3, 2, 1) are visible above the notes.

Fifth system of musical notation. It includes a *m. g.* dynamic marking and a circled number (9) above the first measure. Fingering numbers (5, 4, 3, 2, 1) are visible above the notes.

Sixth system of musical notation. It includes a *smorzando* dynamic marking and a circled number (2) above the final measure. The system concludes with a *ped.* instruction and a circled number (2) above the final measure.

(2) Dans quelques éditions, le point d'orgue est situé, non sur le dernier *la* de la mesure, mais après; sous entendant, par conséquent, un silence d'une certaine durée avant l'attaque orageuse du Presto. Nous croyons que loin d'ajouter au caractère de surprise que doit provoquer l'irruption impétueuse du nouveau motif, cette séparation la fait pressentir et par suite, l'affaiblit. Il nous paraît préférable de laisser mourir complètement la sonorité de l'accord tenu par la pédale en proportionnant le diminuendo des *la* à l'extinction naturelle des vibrations, jusqu'à ne plus recueillir sur le dernier *la* que des pulsations expirantes, puis après une simple respiration, commandée par le changement de pédale, de déchaîner, sans préparation le flux houleux du second motif.

(3) Nous avons déjà indiqué (note(18)-1^{re} Ballade) pour une figuration de trait descendant analogue, quelques formules d'exercices préparatoires auxquels nous renvoyons. Pour l'étude du trait ascendant, nous conseillons à la main droite:

travailler ce dernier exercice *f*, avec une franche attaque du poignet

et à la main gauche:

Nous avons quelquefois employé pour l'exécution de la formule ascendante, en vue d'un crescendo plus saisissant, la variante suivante:

(de même pour les passages similaires.)

On s'habitue à la conception du legato du menaçant dessin d'octaves de la basse par un travail préparatoire basé sur les modèles suivants:

On évitera de donner aux basses, dans l'exécution de ce passage une importance disproportionnée. De même on veillera à ne pas noyer de pédale le contour général du trait, qui doit rester d'une clarté absolue, en dépit de son caractère torrentiel.

(4) Travailler ainsi:

(5) Le texte du manuscrit original pour la première partie de cette mesure est le suivant:

dim. poco a poco

(8)

Ped. *

(p)

rall.

(dim.)

I.º Tempo

pp(9) slentando

m.g.

(8) On admet généralement pour ce passage, l'emploi de la pédale sur le premier temps de chaque mesure, Chopin l'indique ainsi. Cependant, nous conseillons la formule inverse qui permet une réalisation plus effective des houleuses inflexions de la basse.

On assurera le vrai caractère des accords de la main droite, au moyen d'une sorte de legato-louré que l'on obtiendra en portant la main d'une position à la suivante et en tenant fermement chaque accord. Appuyer et non frapper.

(9) Succédant à la rafale qui vient de balayer rudement le clavier, le premier thème revêt, sans modification de notes, un caractère différent de celui qu'il avait lors de son exposition. C'est là un des secrets de l'art de Chopin que cette utilisation des reflets d'un épisode sur un autre, qui lui permet d'en altérer la signification poétique tout en le reproduisant textuellement.

Ici la variété des nuances, la mobilité du mouvement, la subtilité des modulations, engagent la douce mélodie initiale dans une voie de trouble et d'inquiétude, et par moments d'ardeur pressante, dont on mettra en valeur les fluctuations nombreuses. La partie médiane d'une composition est généralement consacrée au développement du thème. Il en est de même ici—mais le développement est d'ordre sentimental—La phrase est la même, le sens en est changé.

First system of musical notation, piano accompaniment. Dynamics include *And.*, *And.*, *And.*, and *And.*. There are asterisks and a minus sign below the notes.

Second system of musical notation, piano accompaniment. Labeled (10^A) and (10 bis). Dynamics include *And.* and *And.*. There are asterisks and a minus sign below the notes.

Third system of musical notation, piano accompaniment. Labeled (11). Markings include *stetto più mosso*, *cresc.*, *f*, *cresc.*, and *ff*. There are asterisks and a minus sign below the notes.

Fourth system of musical notation, piano accompaniment. Markings include *rit.* and *Tempo I?*. Dynamics include *f*. There are asterisks and a minus sign below the notes.

(10) Nous donnons ci-dessous, d'après le manuscrit original, le texte de Chopin pour cet enchaînement ou les enchaînements analogues:

Musical notation for the original text of Chopin, labeled A, B, and C. The text "au lieu de" is written below the notes.

Musical notation for (10 bis), showing the original manuscript for Chopin.

(11) Travail préparatoire:

Musical notation for (11) Travail préparatoire, showing fingerings and technical exercises.

rit. a Tempo

m.d. *m.g.* *(sempre p e sostenuto)* *m.d.*

(10^B)

m.g.

(10^C) (12) **stretto**

f *cresc.*

ff **Accel.**

Presto con fuoco

ff

(12) Employer la même formule que pour (11)

(13) Le travail de ce passage sera effectué en tenant compte des observations déjà mentionnées aux paragraphes (3) et (4).

(15) La difficulté technique de cette coda, orientée de si curieuse manière vers la tonalité de *la* mineur, et l'application apportée aux études auxquelles elle donne lieu, conduisent trop fréquemment l'interprète à en oublier le sens musical si ardemment, si lyriquement passionné, pour ne plus s'attacher qu'aux soins d'une exécution mécaniquement correcte. On transforme ainsi et presque inconsciemment, une des pages les plus âprement tourmentées de Chopin en une manifestation de virtuosité transcendante dont toute signification poétique est absente. Nous ne saurions trop mettre en garde contre la médiocrité d'une telle conception. Le travail ici, doit avoir pour objet essentiel l'assouplissement des doigts à la traduction vivante d'une phrase musicale—et non d'un trait—ou tout est frémissement, activité, impulsion. A ce prix seul, la virtuosité, loin de la tyranniser, servira la cause de la musique.

Ce serait une erreur que de ne considérer la technique de ces dernières pages que sous le rapport de l'exécution en double notes. Le rôle du poignet y est également de première importance, encore que nous ayons tenté de le réduire par l'adoption d'un doigté de substitution qui puisse garantir la clarté des répétitions, même sur les claviers les plus paresseux. Car—et cette observation n'a point pour but d'excuser des exécutions défectueuses de ce passage—ici, le pianiste n'a pas qu'à lutter contre l'insuffisance de ses propres moyens, mais souvent aussi, à vaincre l'empêchement d'une mécanique de piano trop peu nerveuse pour réagir avec la vivacité nécessaire aux attaques répétées des mêmes touches dans un mouvement rapide.

Il ne saurait être question de dissocier chaque partie des double notes en vue d'une étude particulière, la véritable difficulté de ce passage résidant précisément dans leur juxtaposition. Mais la différenciation des rythmes de l'une ou l'autre parties, donnera les meilleurs résultats en assurant aux doigts supérieurs le maximum de force:

Puis appliquer au trait les variantes rythmiques suivantes, en s'appliquant à une extrême souplesse du poignet.

Pour une plus ample étude du principe de la substitution des doigts dans l'exécution des double notes, à laquelle peut donner prétexte la préparation de cette coda, voir le commentaire de l'Étude op. 10, N°7 (Edition de travail)

(18) *p* *cresc.*

(19) *ff*

(18) Cette progression, d'une exécution particulièrement difficile en raison de l'alternance des mouvements divergents et convergents entre les mêmes doigts, nécessitera un travail de préparation soutenu, basé sur les exercices suivants:

A 3 5 5 4 3 5 4 5 etc. B 4 3 4 etc.

C 2 5 5 2 3 2 1 2 etc. D 3 2 3 2 4 3 2 1 2 etc.

(19) Marquer les touches d'une solide empreinte sur chacun des accords de cette mesure et des mesures similaires, en donnant, par un insensible rubato, le sentiment qu'ils vont se précipitant dans leur chute.

Travailler:

Au reste, le caractère de rubato dont nous venons de faire mention est celui qui convient exactement à l'interprétation de toute cette dernière partie de la Ballade. Non dans le sens où on l'entend trop volontiers, d'un déséquilibre de la mesure, mais au contraire dans un esprit de libre déclamation destiné à renforcer les nœuds essentiels du rythme et des harmonies. Nous pourrions en définir sommairement ainsi le mécanisme dans les pages qui nous occupent. Les croches en tempo rigoureux; les double croches indépendantes, cédant à la fièvre et à la passion.

(20) Exercices préparatoires:

L'accord final de ce passage se joue généralement en croisant la main gauche au dessus de la main droite pour l'attaque puissante du ré # suraigu:

Exécution traditionnelle:

Le point culminant d'émotion dramatique est atteint ici, dans ces deux mesures où les notes se pressent, se bousculent et que précipitent dans le néant, la brusque déchirure d'un ultime accord empli d'épouvante, en suspens au bord de l'abîme et dont la pédale prolonge l'angoisse palpitante.

Puis, telle une ombre sur des ruines, énigmatique, et le doigt sur les lèvres en signe de mystère, la figure mélodique du début, endeuillée de mineur, réapparaît l'espace d'un frisson et s'évanouit en soupirant.

(21) Dans sa révision du manuscrit, Saint-Saëns donne cette version pour définitivement acceptée par l'auteur: