

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°)

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)

2^{me} BALLADE

à Robert SCHUMANN

Andantino

(1) *sotto voce*

(2) *Ped.*

(*Ped. simile*)

(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 arpègés avec appoggiature seront toujours joués:



The musical score consists of six systems of grand staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a 'Presto' section marked 'ad lib.' and a final measure with a double bar line and a repeat sign.

(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:

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:

Musical score for piano, measures 1-12. The score is in G major, 4/4 time. It features a complex right-hand melody with many accidentals and a left-hand accompaniment with chords and moving lines. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Dynamics include *poco dim.* and *cresc.*. There are asterisks (*) under some measures in the bass line.

(6) Le doigté que nous indiquons est le seul qui assure d'une manière certaine l'assise rythmique de la vague de sons qui déferle à la main gauche.

(7) Déclamer largement la main droite, en prononçant toutes les notes. Travailler séparément les éléments des accords:

Musical exercise for the right hand, measures 1-3. It shows a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-5. The exercise is designed to be declaimed slowly.

Préparer ainsi la figuration assez gauche de la basse:

Musical exercise for the left hand, measures 1-3. It shows a sequence of chords with fingerings indicated by numbers 1-5. The exercise is designed to be declaimed slowly.

De même pour la mesure suivante.

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes markings for *dim.*, *poco*, *a*, and *poco*, with a bass line marked (8). The second system has a *(p)* marking. The third system is marked *rall.* and includes a *(dim.)* marking. The fourth system is marked *I^o Tempo* and *pp* (9). The fifth system includes a *slentando* marking and a *m. g.* marking. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

(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.

(10^A) (10^{bis})

stetto più mosso

cresc. *f* *cresc.* *ff*

rit. *Tempo I?*

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

A B C

au lieu de au lieu de au lieu de

(10^{bis}) Chopin avait d'abord écrit:

(11) Travail préparatoire:

rit. a Tempo

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

(10^a)

(10^b)

(10^c) (12) strettissimo *f* cresc.

Accel.

ff

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).

This page contains musical notation for a piano piece, organized into four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation is dense, featuring many chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Measure numbers 16 and 17 are clearly visible. The piece is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The overall style is that of a classical piano score.

(16) Travailler ainsi la substitution des 4^{me} et 5^{me} doigts.

ainsi la substitution des 4^{me} et 5^{me} doigts.

etc.

(17) Détendre quelque peu le mouvement sur cette mesure afin de rendre plus sensible le pathétisme des synopes, de même plus loin

(18)

(19)

(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:

(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, π ... 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.

8

(20)

molto cresc.

Tempo I°

fz

pp

(21)

Ped.

(20) Exercices préparatoires:

5 1 5 1 etc.

2 etc.

4 etc.

5 4 3 2 1 etc.

5 4 3 2 1 etc.

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:

m.d.

m.g.

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 rempli 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: