

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)

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A circled number (9) is placed above the first measure.

Second system of musical notation. The treble staff includes a circled number (9) and a circled number (2) above a measure. The bass staff has a circled number (2) below a measure. The dynamic marking *pp* is present. A *ped.* marking and an asterisk are located below the system.

Third system of musical notation. The treble staff has a circled number (9) above the final measure. The bass staff has a circled number (2) below the first measure.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a circled number (9) above the final measure. The bass staff has a circled number (2) below the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a circled number (9) above the final measure. The dynamic marking *m g.* is present. The bass staff has a circled number (2) below the first measure.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a circled number (9) above the first measure and a circled number (2) above the final measure. The dynamic marking *smorzando* is present. The bass staff has a circled number (2) below the first measure. The system concludes with *ad lib.* 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:

5/4

5

1 2

5

5 4

1 1

poco dim.

Ped. *

(6)

cresc.

3 2 1

3 2 1

3 2 1

3 2 1

Ped. *

(7)

ff

3

3

3

Ped. *

(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:

5 5 5 5 5 5

2 2 2 3 2 2

3 2 2 2 3 2 2

1 1 1 1 1 1

Préparer ainsi la figuration assez gauche de la basse:

2

2

2 4

2 3

1

5 4 2

1 1

De même pour la mesure suivante.

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.

(10^A)

(10 bis)

stetto più mosso

(11)

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:

(10 bis) Chopin avait d'abord écrit:

(11) Travail préparatoire:

(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: