

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)



BALLADES

Edition de travail par
Alfred CORTOTFr. CHOPIN
Op. 231^{re} BALLADE

à Monsieur le Baron de STOCKHAUSEN

PIANO

Largo

f pesante.

dim.

p

Moderato

(p)

Ad.

Ad.

Ad.

Ad.

Ad.

Ad.


(simile)

(1) Le généreux mouvement narratif de ces quelques mesures d'introduction est fréquemment altéré par une ponctuation défectueuse qui consiste à diviser le dessin initial en groupes de quatre notes et à transformer ainsi le geste inspiré du barde préluant au récit des malheurs de son pays, en une répétition d'enchaînements mélodiques sans grandeur ou sans liberté.

Le doigté d'usage, que, du reste, nous respectons dans le texte musical, peut contribuer à souligner cette fâcheuse impression de morcellement. Nous conseillons l'étude de ce passage avec le doigté suivant, qui, si même il ne devait pas être employé lors de l'exécution, répartit mieux le poids de la main sur chaque note et permet une déclamation plus expressive.

m.d. 2 1 2 3 4 2 1 3 5 2 4 3 1 2

m.g. 1 2 1 3 2 4 1 3 2 5 2 3 1 2

(2) Dans quelques éditions, cet accord douloureux est remplacé par une banale harmonisation de sixte et quarte sur ré:  et la blessure pénétrante de la géniale dissonance doctement pensée par les soins de correcteurs effarouchés.

Il leur suffisait cependant de se reporter soit à la 21^{me}, soit à la 28^{me} mesure du Moderato pour retrouver, quoique dépourvue du caractère suspensif qui donne à cette mesure une telle valeur expressive, une disposition analogue et l'emploi d'une inflexion harmonique semblable.

On laissera suffisamment mourir la sonorité sur le si bémol de la main droite pour que le ré de main gauche, par quoi débute mystérieusement le Moderato, en se faisant désirer, prenne sa vraie signification résolutive, tout en engendrant doucement l'impulsion du nouveau rythme.

(3) L'interprétation de ce groupe thématique, sujette à tant de controverses, tributaire de tant de conceptions différentes, nous paraît cependant déterminée avec certitude par le seul examen de son contour mélodique et de son sens expressif.

Il faut laisser s'agrèger, dans un sentiment d'hésitation préméditée, mais non d'incertitude—et c'est là la nuance qu'il convient de retracer—les trois premières notes de chaque groupe sur lesquelles s'esquisse l'ébauche d'un accord de 7^{me}. Son aboutissement inattendu, est ce retard célèbre de la quinte, auquel doit s'attacher un accent de sensibilité insistante. Cette note culminante s'infléchit ensuite comme à regret sur la note réelle (ce à quoi sert à souhait le glissement du 5^{me} doigt) et l'on reprend un mouvement régulier sur la réponse expressive des deux blanches pointées qui suivent.

Techniquement parlant on ne négligera pas de préparer les tenues successives des premières notes par les exercices suivants, à transposer chromatiquement dans tous les tons.

simile

Puis pour le glissement du 5^{me} doigt:

etc.

continuer chromatiquement


First system of the musical score. The right hand features a melodic line with a five-fingered scale-like passage starting on a dotted quarter note. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. Performance markings include *Red.* and an asterisk (*) under the first and third measures.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a *(p)* dynamic marking. The left hand accompaniment remains consistent. Performance markings include *Red.* and an asterisk (*) under the first and third measures.

Third system of the musical score. The right hand includes a *(poco cresc.)* marking. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes in the second measure. Performance markings include *Red.* and an asterisk (*) under the first and third measures.

Fourth system of the musical score. The right hand includes a *(più cresc.)* marking. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes and a trill (*tr*) in the second measure. Performance markings include *Red.* and an asterisk (*) under the first and third measures.

Fifth system of the musical score. The right hand includes a *(rit.)* marking. The left hand accompaniment features a triplet of eighth notes. Performance markings include *Red.* and an asterisk (*) under the first and third measures.

(4) Exécution:  Une nuance traditionnelle consiste à jouer ces deux mesures de réponse plus piano que les deux mesures précédentes. Nous pencherions volontiers au contraire vers une interprétation plus insistante et plus soutenue de ce passage lors de sa répétition.

(cresc. ma. poco) (dim.)

a Tempo

Agitato

sempre più mosso

(5) On veillera à bien établir la différence entre la première et la seconde exposition du dessin de la main droite. Il ne se propose d'abord que sous l'aspect d'ornementation expressive du sujet mélodique confié à la main gauche et veut être joué dans le caractère même de celui-ci, c'est à dire dans un sentiment de mélancolique et quasi-incertain abandon. La seconde fois, au contraire, il se tend, s'affirme, prend en quelque sorte l'initiative de l'élan tumultueux qui va maintenant prévaloir jusqu'à l'entrée du second thème.

Le rôle de la pédale est différent, lui aussi, dans l'un ou l'autre cas.

Travailler ainsi:

(6) Préparer le passage du pouce par les exercices ci-après, à transposer chromatiquement sur tous les degrés.

Travailler le trait avec les rythmes:

Les premières éditions de Breitkopf contiennent ici une erreur manifeste qui consiste à remplacer le fa \sharp du début et de la fin de la mesure par un fa \natural

(7) Assurer d'abord la partie supérieure du trait:

Travailler également la variante suivante, pour la force des doigts:

(8) Travailler rythmiquement les arpèges sur les positions suivantes et sur quatre octaves.

Rythmes:

(9) *smorz.* *rit.*

(10) *(mp)* *(dim.)*

(11) *pp*

(12) *(sempre pp)*

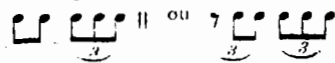
Ped. *

(9) Les anciennes éditions de Londres et de Paris ont ici *ut* au lieu de *ré*.

(10) Suggérer ici le timbre voilé, mais pénétrant de Cors qui se répondent et dont la sonorité s'éteint peu à peu.

(11) La sonorité de la main droite, pour l'exposition du second thème de la Ballade, doit être suave et tendrement persuasive. C'est sa qualité aristocratique qui importe ici et non sa quantité. Abaisser les touches par une pression continue, plutôt que par un choc des doigts, même si celui-ci devait être très adouci. Utiliser le mélange poétique des deux pédales. L'accompagnement de la main gauche joue un rôle presque atmosphérique, tant il doit être fluide et transparent. Cependant tout en effleurant les touches, on conservera la valeur des notes de basse qui servent de flottants supports à l'ondoyant dessin des harmonies.

(12) Ici, on évitera avec soin la faute coutumière de tant d'interprètes inattentifs de ce passage — faute qui consiste à donner la même valeur rythmique aux groupes de la main droite, sans tenir compte des ponctuations différentes qui correspondent à de subtiles et nécessaires modifications de caractère dans le phrasé.



21 *p.* 3 21 *p.* 3 3 3 3

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

rallentando

1 2 2 3 4 5 2 1 4 5 *m.d.* *m.g.*

sempre dim. *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

a Tempo (13) 5 4 4 4

pp 21 *(sotto voce)* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

cresc. *f* *pp* *f*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

cresc. 4 5 4 5 1 5 1

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

(13) Le thème initial réapparaît ici, chargé d'un accent de fatalité mystérieuse auquel la monotonie rythmique de la pédale grave du mi ajoute la persistance de son glas, d'abord lointain et lourdement menaçant, puis peu à peu renforcé, et à l'insistance duquel s'accroche le crescendo qui pendant douze mesures va préparer l'explosion du second thème magnifié dans la tonalité lumineuse de la majeur. Au cours de cette progression on observera les silences haletants d'émotion, qui par trois fois, séparent les répétitions de la même cellule mélodique—procédé pathétique dont vingt cinq ans plus tard, Richard Wagner utilisera le pouvoir, lorsqu'il voudra dépeindre l'attente frémissante d'Isolde.

(14) *ff*

(15)

(14) Nous mettons en garde, pour l'interprétation de ce passage noblement enflammé, contre les inconvénients d'une attaque frappée, qui ne saurait manquer d'être dure et par conséquent insonore. Contrairement à l'opinion trop facilement admise que plus on joue fort, plus on a de son, nous pouvons assurer que les possibilités de résonance du piano comportent des limites que nulle prouesse athlétique ne saurait abolir. Le maximum d'intensité sonore de chaque instrument est déterminé par des conditions de construction que tout pianiste devrait connaître, afin d'éviter de malencontreuses et inutiles dépenses d'énergie musculaire. Nous ne pouvons songer à entrer dans le détail de la question, mais nous pouvons certifier qu'en vertu de lois physiques inébranlables, on bride la sonorité en heurtant les cordes par un choc brutal du marteau.

Nous conseillons donc ici de pétrir le clavier plutôt que le frapper, de tendre surtout à faire durer la sonorité en lui conservant toute sa puissance de rayonnement, ce qui n'équivaut pas cependant, on s'en doute bien, à jouer avec indolence.

Une prononciation distincte de chaque note des accords aidera grandement à créer l'impression d'ampleur éloquente indispensable à l'exécution de cet épisode. Les exercices suivants permettront d'acquérir l'indépendance des doigts nécessaire à l'émission claire d'harmonies chargées.

tenues

Appliquer cette formule à tous les accords des mesures dont il est question dans cette note. Dans le même passage la main gauche fera l'objet d'un travail préparatoire de liaison d'accords selon les formules suivantes qui seront transposées chromatiquement dans tous les tons, en respectant les enchaînements du modèle et en conservant les mêmes doigtés.

etc.

puis

etc.

(15) Le doigté que nous indiquons ici pour la liaison de la partie supérieure des octaves, ne permet pas vers la fin de la mesure la tenu de la note intermédiaire du point de vue sonore; celle-ci serait, au reste, sans effet, et il est préférable de la remplacer par une claire accentuation de la partie médiane au moment de son attaque.

(16) Les points indiquent ici la prononciation distinctement séparée des accords et non un staccato qui, du point de vue de l'interprétation, serait tout à fait déplacé. Dans la mesure qui suit, mettre en valeur le motif:

malgré la présence du mi supérieur, qui, dans l'exécution, a toujours une fâcheuse tendance à prédominer.

Travailler ainsi pour individualiser la sonorité du 4^e doigt:

(17) Les gammes en octave, pour avoir leur caractère d'exaltation triomphante, doivent être jouées d'une seule impulsion en donnant, vers la fin du trait, un sentiment d'accélération en même temps que de crescendo. Ne pas bousculer le départ de la gamme. Travailler ainsi la partie supérieure:

et accélérant le mouvement sur chaque répétition de cette formule. Même exercice pour le pouce. Nous renvoyons au Chapitre V des Principes rationnels de la Technique pianistique pour l'étude spéciale des mouvements du poignet dans le jeu d'octaves liées.

Più animato

ff (18)

Cresc. (19)

(m.g. sopra)

(m.g. espressivo)

(18) Exercices préparatoires:

A

B

C

D

L'effet du diminuendo indiqué sur ce trait, doit se prolonger pendant les quatre mesures qui suivent.

(19) On timbrera suffisamment le *si* bémol grave pour que sa sonorité demeure perceptible pendant les quatre mesures qui suivent et au cours desquelles les accords de main gauche ne font que prolonger ses vibrations. On entretiendra d'autre part celles-ci avec un emploi très souple de la pédale, renouvelée plutôt que changée. Le trait de main droite lui-même malgré ses incidences chromatiques n'est qu'un développement mélodique de l'accord de 7^me sur *si* bémol. On le travaillera ainsi:

etc.

etc.

2 4 2 3 1 3 2 5 2 5 1 5 1 4 1 4 2 4 *etc.*

Puis tel qu'il est écrit, avec les rythmes:

(20) L'animation volubile qui convient à ce passage ne doit cependant point détruire la sensibilité du contour mélodique, non plus que tendre à lui conférer le caractère péjoratif de "trait" qui le vulgarise si aisément. Le motif de main gauche, qui souligne comme en se jouant l'arabesque légère de la main droite, clair et bien prononcé. Travailler ainsi:

La meilleure formule de travail pour la main droite réside dans l'application de rythmes variés faisant successivement porter un accent sur toutes les notes de ce passage. Afin d'éviter l'empâtement dans les enchaînements entre le pouce et le 5^me doigt on transposera chromatiquement dans tous les tons l'exercice ci-après:

(21) Musical score for exercise (21). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The piece starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has one flat (B-flat).

(22) Musical score for exercise (22). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The bass staff provides a rhythmic accompaniment. The piece starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a *Rec.* (ritardando) marking. The key signature has one flat (B-flat).

(23) Musical score for exercise (23). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The piece starts with a *fz* (forzando) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

(24) Musical score for exercise (24). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The piece starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a *Rec.* (ritardando) marking. The key signature has one flat (B-flat).

(21) La difficulté d'exécution de ce passage ne résulte que de la disposition qui oppose constamment les doigts faibles aux doigts forts dans un trait dont la sonorité doit être équilibrée.

On obviéra au défaut de puissance des doigts supérieurs en imprimant à la main un léger mouvement de balancement latéral qui aura pour effet de développer leur angle d'attaque, facilitera de plus le déplacement de la main sur les touches et par conséquent, l'enchaînement des positions. Un travail préparatoire sous forme de trémolo permettra d'assimiler aisément le mécanisme de ce mouvement:

Two musical examples showing rhythmic patterns. The first is labeled "rythmes" and the second "ainsi:". Both examples show a sequence of notes with slurs and fingerings, illustrating the technique described in the text.

Etudier également en ramenant le trait aux formules suivantes:

Two musical examples showing rhythmic patterns. The first is labeled "etc. ou" and the second "etc.". Both examples show a sequence of notes with slurs and fingerings, illustrating the technique described in the text.

La progression chromatique ci-après sorte de synthèse du trait, fera l'objet d'un travail efficace:

A musical example showing a chromatic scale exercise. The notes are written on a single staff, and the fingerings are indicated below the notes. The exercise is designed to be played with three fingers for all exercises.

2 3 2 1 4 1 2 3 2 1 4 1 2 3 2 1 etc.
 1 3 1 2 5 2 1 3 1 2 5 2 1 3 1 2 etc. (employer successivement les 3 doigts pour tous ces exercices)
 2 4 2 1 5 1 2 4 2 1 5 1 2 4 2 2 etc.

(22) Assurer fermement le rythme chevaleresque de la basse qui doit, pendant les quatre mesures qui suivent, évoquer l'impression héroïque de fanfares cuivrées.

(23) Certaines éditions font intervenir dans cette mesure une nuance "piano" dont le caractère de joliesse imprevue nous paraît déplacé étant donné le sentiment général d'exaltation de cet épisode. Nous pencherions plutôt pour l'indication "piu forte".

(24) Prononcer avec énergie chaque note de cette gamme, sans la bousculer (elle devrait donner l'idée d'une avalanche de sonorité et non d'une rafale) et donner toute son importance modulante à l'accord de sixte de la main gauche qui la projette en mi bémol majeur.

(25) Cette formule d'accompagnement, fréquente dans l'œuvre de Chopin, comporte pour les mains de dimension moyenne, de véritables difficultés d'exécution consécutives aux positions écartées des doigts médians.

Nous conseillons ici le travail préparatoire suivant, duquel le 5^{me} doigt est exclu, celui-ci n'ayant aucune peine à atteindre la note qui lui est dévolue au moyen du roulement de la main auquel convie tout naturellement la forme du trait:

(26) En s'affirmant ici pour la troisième fois, le second sujet de la Ballade qui réapparaît dans son ton initial, se manifeste dans un sentiment d'exaltation pathétique qui doit exclure toute idée de déclamation précipitée. On remarquera que dans les trois expositions de ce thème au cours de la Ballade, ses aspects si nettement différents ne tiennent qu'au caractère expressif dont il est chargé, les contours mélodiques et même les harmonies en demeurant identiques à chaque répétition.

(27) Ne point se hâter pour l'exécution de ces groupes de cinq doubles notes. Détendre au contraire le mouvement afin d'en laisser fleurir l'émotion enthousiaste.

Travail préparatoire:

Continuer chromatiquement sur deux octaves.

(28) Klindworth adopte ici, sans raison valable semble-t-il, la modification suivante de la figuration de main gauche:

On emploiera pour la main droite les formules d'exercice déjà indiquées sous le N°(16) pour le même passage en la majeur.

con forza ten. (30) 5 3 3 3

ten. 3 3 3 3 3 3 3 3 sempre f 3

Péd. * Péd. * Péd. * Péd. * Péd. * Péd. *

Péd. * Péd. * Péd. * Péd. * Péd. *

Péd. * Péd. * Péd. * Péd. *

13 (31) 2 4 3 1 4 2 1 2 5 dim e rall. (32)

Péd. * Péd. * Péd. *

(29) Exécution:

(30) Ici, contrairement à l'observation formulée paragraphe (12) tous les groupes sont d'égale valeur rythmique:

Ne point prendre cette modification de la version primitive comme une erreur d'édition. Cette symétrie convient à l'élan affirmatif de la phrase sous son présent aspect.

(31) Il ne sera pas superflu pour assurer la liaison de ce dessin mélodique d'apparence inoffensive, de consacrer un travail préparatoire spécial au pivotage de la main sur le pouce auquel oblige le choix du seul doigté qui en permette l'exécution expressive:

A continuer chromatiquement

B etc.

C etc.

(32) La plupart des éditions donnent ici ré naturel au lieu de mi bémol, ce qui est une erreur doublée d'une nouveauté musicale

(33) *Meno mosso*

pp sempre sotto voce

cresc. *p*

appassionato

m.d. (34) *il più forte possibile*

(33) Donner à cet épisode dans lequel les éléments du thème principal sont à nouveau utilisés à titre transitoire, un caractère de fatalité menaçante analogue à celui déjà décrit au N°(13).

(34) La déclamation passionnée de ce passage en sixtes exige la prononciation parfaite de chaque intervalle.

L'attaque du poignet indiquée par les points surmontant toutes les notes, y serait impuissante, si elle n'était doublée d'une large et précise articulation des doigts.

Travailler d'abord pour la franchise des mouvements du poignet et la simultanéité d'enfoncement des deux touches:

Même travail avec les rythmes:

Jouer chaque sixte avec robustesse, en imprimant fortement les doigts sur les touches, donner aux mouvements du poignet une amplitude égale sur chaque attaque. En résumé, tenir les doigts fermes en maintenant le poignet souple.

D'autre part, comme le contour mélodique le plus saillant est dévolu à l'action des doigts les plus faibles, on s'efforcera d'augmenter le pouvoir de ceux-ci en travaillant également les variantes suivantes:

Jouer légèrement la partie de croches — accuser au contraire la partie supérieure en tenant le clavier et en énonçant chaque double croche au moyen d'une franche détente du doigt.

18

Poco rit. *Presto con fuoco*

(35) Le maximum d'intensité expressive doit être réservé à la seconde "ut-ré" sur laquelle il nous paraît indispensable d'établir un temps d'arrêt frémissant, à la manière vocale italienne:

(36) C'est dans cette coda orageuse que se rencontrent les plus évidentes complications techniques de la Ballade. Elle est difficile d'exécution du triple point de vue de la résistance des doigts, de la souplesse du poignet et de l'extension.

On travaillera la technique de main droite particulière aux huit premières mesures en assurant d'abord la fermeté d'attaque des accords et la nervosité rebondissante de leur élan:

Ensuite la conduite de la partie inférieure:

puis des notes extrêmes:

Enfin pour développer l'écart entre les doigts et pour contrôler la fermeté de leur position sur les touches:

Quant à la main gauche, qui propose avec une fermeté si résolue le puissant rythme binaire dont cette Ballade contient le seul exemple — toutes les autres sont à six temps — elle fera elle aussi l'objet d'un travail particulier. Le rythme qui lui est confié est désaxé, c'est à dire que les basses des harmonies coïncident avec les accents de la main droite et reposent, comme ceux-ci, sur les temps faibles de chaque mesure. Il ne s'en suit pas cependant que les accords des temps forts aient à subir une diminution de puissance, ce qui revient à dire que le ou les doigts jouant ces notes isolées de basse auront à soutenir une comparaison d'autant plus redoutable qu'ils sont les moins robustes — 5^me et 4^me.

Afin de remédier à cette infériorité naturelle et de donner à ces notes toute leur valeur caractéristique, quelques pianistes les doignent avec le pouce. Nous ne sommes pas partisans de cet artifice qui a pour contre-partie de rendre plus incertaine l'attaque des accords.

Nous conseillons plutôt de solidifier la position du 5^me doigt pour sa prise de contact avec le clavier, en engageant toute la phalange, posée presque à plat, sur la touche et de travailler ces huit premières mesures de la manière suivante:

puis:

etc.

enfin:

etc.

(37) A partir de cette mesure, le principe technique du début de la coda se modifie pour faire place à un enchaînement d'octaves brisées avec adjonction de notes intermédiaires qui nécessite une mobilisation constante du poignet ainsi que de fréquentes substitutions entre le 5^me doigt et le pouce, sur la même touche. C'est cette particularité de l'exécution qui sera travaillée en premier lieu. D'abord ainsi, en utilisant les notes mélodiques du texte de Chopin :

puis, en changeant d'octave :

Puis, le trait, avec les notes intermédiaires mais à l'exclusion du 5^me doigt sous la forme suivante :

Ensuite les double notes prises isolément :

ou

en faisant alterner l'exécution liée et détachée

Enfin le trait, tel qu'il est écrit avec les variantes rythmiques usuelles. Nous recommandons également pour la souplesse des mouvements du poignet l'étude sous forme de trémolo de tous les enchaînements d'octaves.

(38) Nous renvoyons pour l'étude de ces deux mesures et des mesures analogues qui suivent, aux exercices mentionnés dans notre commentaire de l'Etude de Chopin Op. 10 N° 10 (Edition de travail.)

(39) Ici, l'intérêt dramatique se trouve réparti entre les deux mains. La main gauche lui prête l'accent farouchement accusé d'une fanfare précipitée, qui semble sonner un hallali satanique, pendant que la main droite emportée dans le fulgurant élan d'une gamme chromatique pareille à un rire déchirant, fuse jusques aux sommets du clavier, puis s'abîme avec une sorte d'ivresse triomphante sur le sol de basse, comme sur une proie longuement convoitée. Deux gammes tranchantes, impérieuses, définitives, suivies du lourd écroulement d'accords funèbrement voilés. Deux sursauts de révolte, puis le tourbillon irrésistible d'octaves chromatiques qui met fin à l'épique vision.

Telle se présente l'interprétation de ce dernier fragment dont la réalisation pianistique ne comporte que des difficultés dont il semblerait à première vue que les études instrumentales les moins poussées dussent avoir aisément raison.

Tel n'est pas le cas, cependant, car autre chose est de jouer une gamme avec prestesse et régularité ou de lui donner une signification caractéristique.

Il faut pour cela une complète obéissance du muscle à l'imagination et toutes les ressources de la sonorité. On ne travaillera donc pas seulement ces gammes et ces fusées en prévision du seul résultat de la correction technique. On tendra par des colorations nombreuses, par des attaques différentes, par la diversité des rythmes, à en varier l'intensité, à en assurer l'éclat et la plasticité. Ce sont là travaux longs et minutieux, mais travaux de vrai musicien. Et seul, comme disait Schumann, le pianiste philistin n'y prendra pas goût.


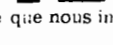
System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef contains piano accompaniment with dynamic marking *f* and *Ped.*

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef has a long melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 5, 1, 3, 2, 4, 1, 5). Bass clef has piano accompaniment with dynamic marking *con forza (ben tenuto)*. Includes *Ped.* marking.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings. Bass clef has piano accompaniment. Includes dynamic markings *p*, *rit.*, *accel.*, and *f*. Includes *Ped.* marking.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings. Bass clef has piano accompaniment. Includes dynamic markings *f*, *p*, *ff*, and *rit. accel.*. Includes *Ped.* marking.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings. Bass clef has piano accompaniment. Includes dynamic markings *ac*, *ce*, *le*, *ran*, *do*, *Cresc*, and *Cresc v val*. Includes *Ped.* marking.

(40) Le rythme de ces deux groupes dont nous venons d'identifier le sentiment à celui d'un sursaut de révolte, n'est pas :  mais bien :  en accord avec la ponctuation ternaire du premier thème dont il est ici le reflet dramatisé. Le doigté que nous indiquons permet de rendre clairement cette division rythmique.