

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 CORTOT

Fr. CHOPIN
Op. 23

1^{re} BALLADE

à Monsieur le Baron de STOCKHAUSEN

PIANO

Largo

f pesante.

dim.

p

Moderato

(p)

And.

(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 docement 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'agréger, 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 musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 4, 5, 5, 4, 5) and dynamic markings *ped.* and ***.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 3, 2, 4) and dynamic markings *(p)*, *ped.*, and ***.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (4, 3, 4, 5, 4) and dynamic markings *(poco cresc.)*, *ped.*, and ***.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (3, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 5, 4) and dynamic markings *(più cresc.)*, *tr*, and *ped.*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes fingerings (5, 5, 4, 3, 4, 5, 4, 5) and dynamic markings *(4)* and *(rit.)*.

(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)*

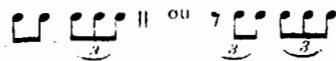
Ped. *

(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.



rallentando

(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) 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.

(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 8

B 8

C 8

D 8

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.

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:

8) (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) 5 (3 4 3 2 1 4) 1 4

p

1 2 3 1 2

3 5 5

p

5) (3) (2) (3)

(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:

m.g. etc.

5 3

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:

etc.

2 1 5 4 1 2 1 6 5 4 1 2 1 5 4 1 2 1

(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 rhythmic 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 harmonic 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 rhythmic accompaniment. The piece starts with a mezzo-forte (*fz*) 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 rhythmic 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 of a chromatic scale exercise. It consists of a single staff with a sequence of notes. Below the staff, there are three lines of fingerings: "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.", and "2 4 2 1 5 1 2 4 2 1 5 1 2 4 2 2 etc." The text "(employer successivement les 3 doigts pour tous ces exercices)" is written below the fingerings.

(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.

The main score consists of four systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system includes markings for *tr*, *con forza*, and *ten.*. The second system includes *ten.* and *sempre f*. The third system includes *dim e rall.*. The fourth system includes *dim e rall.* and *(32)*. There are asterisks and *Ped.* markings throughout the score.

(29) Exécution: ou

(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*

(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.

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:

rit. (◡)

(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.

The musical score consists of five systems of staves. The first system features a complex texture with many notes and rests, marked with 'p' and 'cresc.'. The second system continues with 'cresc.' and 'p'. The third system has 'f' and 'piu f' markings. The fourth system is marked 'ff'. The fifth system is marked 'mf' and 'cresc.'. The notation includes various dynamics, articulation marks, and fingerings.

(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.

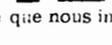
Musical score system 1: Treble and bass clefs with notes and fingerings. Includes a 'Ped.' marking.

Musical score system 2: Treble and bass clefs with notes and fingerings. Includes 'con forza (ben tenuto)' marking.

Musical score system 3: Treble and bass clefs with notes and fingerings. Includes 'p', 'rit.', 'accel.', and 'Ped.' markings.

Musical score system 4: Treble and bass clefs with notes and fingerings. Includes 'rit.', 'accel.', 'f', 'p', 'ff', and 'Ped.' markings.

Musical score system 5: Treble and bass clefs with notes and fingerings. Includes lyrics 'ac - ce - le - ran - do' and 'Cresc. v. val' 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.

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 treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, 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 bass staff has a circled number (2) below the first measure. The dynamic marking *m. g.* is present.

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 bass staff has a circled number (2) below the first measure. The dynamic marking *smorzando* is present. The system concludes with *ad lib.* and a circled number (2).

(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 4

1 2

1 1

poco dim.

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

(6) *cresc.*

3 2 1

3 2 1

3 2 1

3 2 1

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

(7) *ff*

3 2 1

3 2 1

3 2 1

3 2 1

Ped. *

Ped. *

Ped. *

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 5 5

3 2 2 2 3 2 2 2

1 1 1 1 1 1 1 1

Préparer ainsi la figuration assez gauche de la basse:

2 2 1 2 2 4 2 3 1 2

4 5 3 5 4 5 4 5 4 5

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.

rit. a Tempo

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

(10^B)

m.g.

(10^C) (12) stretto

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).

(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'empâtement 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:

3^{me} BALLADE

à Mademoiselle P. de NOAILLES

Allegretto

PIANO

mezza voce

m. g.

(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.

The main musical score consists of three systems of staves. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. It includes dynamics such as *dim.* and *dolce*, and fingerings like 8, 5, 4, 3, 2, 1. The second system continues the piece with a *m.g.* marking and a *cresc.* dynamic. The third system concludes with a *pp* dynamic and a final chord marked (5). Various musical symbols like asterisks and *Red.* are also present.

(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.

Three technical exercises labeled A, B, and C. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercise A shows a sequence of notes with fingerings 4, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 1, 2, 3, 4, 2. Exercise B shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1. Exercise C shows a sequence of notes with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1.

(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.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a dynamic of *p* and includes a circled number (6) above the first measure. The second system continues the piece. The third system features a circled number (7) above the first measure and includes various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The fourth system includes a circled number (8) above the first measure and a *ten.* marking. The notation includes various note values, rests, and performance markings such as asterisks and slurs.

(6) Trop sèchement accusée, la cadence du second thème lui fait perdre son caractère de flexible ondoisement; 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.

A short musical exercise in bass clef, showing a sequence of notes with fingerings (2, 5) above them, illustrating the relationship between the second and fifth fingers. The exercise is marked with *etc.* at the end.

(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.*

52 7 3 4 5

14 14 53

p

dim.

5 2 5 1

(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* b se transformant enharmoniquement en *ré* # pour sa résolution sur le *mi* b.

(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^me 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^{me} 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, entraîné 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 angoussée, 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

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

Péd. * Péd. * Péd. * Péd. *

(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.

4^{me} BALLADE

à Madame la Baronne de ROTHSCHILD

Andante con moto

PIANO

(1) La plus belle, sans doute, et la plus riche de substance musicale, la 4^{me} Ballade n'a pas connu pendant longtemps la popularité dont jouirent ses devancières. Il ne faut probablement en chercher la raison que dans sa qualité même.

Son caractère méditatif, la nature contenue de son émotion, la réserve et la subtilité dont témoigne une écriture nettement orientée vers le style polyphonique, ne pouvaient lui valoir la faveur des virtuoses au même titre que les accents chaleureux, les contrastes marqués, les effets sûrs des trois premières.

De plus, la légende de Mickiewicz dont on suppose que Chopin a pu s'inspirer, n'offre à l'imagination qu'un sujet aux péripéties duquel il serait puéril de vouloir rattacher le texte musical.

Il n'y a lieu, croyons nous, que d'en retenir la nostalgique atmosphère septentrionale, et de ne chercher dans la rêveuse fantaisie de Chopin que la prolongation idéalisée d'un récit ou flotte la poésie naïvement aventureuse des conteurs de son pays.

Il a fallu dans la mentalité des interprètes l'heureuse évolution de ces dernières années et que les succès d'estrade cessent d'être l'essentiel de leurs préoccupations, pour qu'ils se laissent pénétrer par le miracle de cette musique secrète et profonde, pour qu'ils goûtent dans les intonations mélancoliques de cette géniale improvisation stylisée, les accents précurseurs de l'impressionnisme en chemin et pour qu'ils donnent, enfin, à cette œuvre, la place exceptionnelle qui lui revient dans la production de Chopin.

Quelques mesures d'introduction, dans lesquelles une phrase triste et douce, semble surgir du souvenir, comme si le musicien rassemblait, irréels encore et imprécis, les éléments de sa future narration.

Le dessin d'octaves liées de la main droite ne sera énoncé dans la sonorité à la fois sensible et voilée qui lui convient, que grâce à un mouvement assoupli du poignet posant les doigts sur les touches et permettant de timbrer sans heurt la note supérieure de chaque octave. S'habituer à ce mouvement au moyen des exercices suivants dans lesquels sont également prévus les difficultés d'extension de ce passage.

à transposer chromatiquement sur tous les degrés

(2) Travailler ainsi la liaison du pouce et du second doigt:

a Tempo

(3) Il nous paraît plus approprié au caractère d'improvisation de ces premières mesures de ne faire partir l'*a tempo* que du temps levé de la mesure suivante, (sur l^e premier *fa* de basse) et de jouer les croches liées de la main droite seule, dans un sentiment de prolongation du point d'orgue, comme un trait d'union destiné à relier l'introduction au thème.

On trouvera du reste la confirmation de cette manière de phraser dans la coupe mélodique des entrées du sujet au cours des mesures suivantes.

(4) Dans toute cette exposition monodique du thème, on veillera à modeler la sonorité par la pression des doigts de la main droite et non par leur attaque.

La ponctuation expressive de chaque période du thème repose d'une manière à peu près constante sur la donnée suivante:

Le développement du caractère mélodique de la phrase peut amener à donner au second groupe (suspensif) un accent plus insistant qu'au premier (interrogatif) mais le sens général du motif n'est pas altéré.

On prononcera clairement les harmonies portées de la main gauche, tout en veillant à l'extrême discrétion de leur caractère d'accompagnement et en évitant toute sécheresse.

Le meilleur travail d'égalisation de la sonorité de la main gauche consiste à faire supporter alternativement par chaque doigt le poids des accords:

(travailler ainsi toute la partie de main gauche de cette première partie)

Nous tenons au sujet de ce travail à prévenir le reproche de minutie excessive qui peut nous être adressé par des pianistes moins enclins que nous à considérer comme indispensable l'étude des détails secondaires d'une interprétation. Lorsque nous insistons dans l'examen technique d'un passage sans difficultés apparentes, ce n'est que parce que l'indifférence habituelle de son exécution met une lourde entrave au parfait essor de la pensée musicale. Dans le cas présent, quelle que soit la qualité d'émotion et de sonorité de la main droite, si l'accompagnement ne lui crée pas un fonds de subtile monotonie, aux teintes fines, aux reflets assourdis, ou chaque harmonie prend sa place avec une sorte de nonchalante sûreté, c'en est fait du sortilège merveilleux, la musique abdique, la Ballade n'est plus qu'un morceau de piano.

(5) Timbrer légèrement la note supérieure des accords de la main droite.
 Jouer les octaves de la basse mystérieusement dans un sentiment de clair-obscur, de pénombre. Lier la partie inférieure. Veiller à la sonorité égale du pouce qui sera porté sans heurts d'une note à l'autre.
 Travailler d'abord la liaison de la partie inférieure:

Observer avec soin la ponctuation indiquée par les liaisons.

Puis la légèreté d'attaque du pouce:

mezza voce

(6)

(7)

(6) L'exécution du trille est rendue particulièrement difficile par la tenue du pouce. Celle-ci n'ayant qu'une valeur sonore fictive, nous conseillons plutôt que d'alourdir maladroitement les battements entre les 3^me et 4^me doigts, d'employer le doigté suivant:

Le trille commençant naturellement par la note supérieure.

(7) L'accord  indiqué ici dans plusieurs éditions n'est pas conforme à la version originale.

(8) On modelera les inflexions chantantes de la partie supérieure en portant légèrement le poids de la main sur les doigts dévolus à son exécution. Mais il sera également nécessaire de faire ressortir l'intérêt contrapuntique du dessin en doubles croches, dont l'adjonction apporte à la mélodie principale un élément d'animation douloureuse si remarquable. L'interprétation de ce passage suppose donc l'usage simultané de deux timbres différents par les doigts de la même main.

Nous conseillons la préparation technique suivante:

D'abord une simplification du dessin général avec prédominance expressive de la partie supérieure:

Puis le dessin en doubles croches seul:

Enfin les deux variantes rythmiques suivantes, propres à individualiser la valeur expressive relative des deux parties:

Appliquer les mêmes formules au passage similaire en *la* bémol qui suit.

ritard. a Tempo

(15) Etablir la fine broderie des lignes qui suivent dans le sentiment d'une conséquence du second sujet et non comme un retour à l'atmosphère des pages antérieures. Ce développement ornemental, qu'il faut se garder de transformer en une démonstration de virtuosité, ne doit faire figure que de parenthèse dans le plan général de la composition. Prononcer distinctement toutes les notes en leur conservant un caractère d'improvisation mélodique; appuyer le rythme sur le principe de balancement *alla barcarolla* des lignes précédentes.

Exercices préparatoires pour cette mesure:

Transposer chromatiquement dans tous les tons.

même formule en remplaçant l'ut de la tenue par si bémol.

(16) Préparer ainsi le mouvement de déplacement latéral de la main, indispensable à l'exécution souple de ce passage:

Variantes de cette dernière formule:

Même travail pour le trait similaire suivant.

(17)

(17) Travailler en remplaçant le dessin mélodique inférieur par des tenues, de manière à dégager l'articulation de la partie supérieure:

Même travail en sens inverse:

puis:

et l'inverse:

L'exécution des tendres inflexions syncopées de la main droite doit trouver son équilibre dans le rythme égal et coulant du dessin mélodique de la basse.

(18) Assurer l'exécution scintillante du trait en travaillant d'abord la partie supérieure seule:

Puis les enchaînements de septièmes:

Ensuite l'exécution aussi liée que possible des successions de sixtes avec le doigté du trait:

Enfin la variante rythmique suivante dans la nuance *f*

(19) Ne pas craindre, après la légère accélération inévitable des mesures précédentes, d'exprimer à l'aise la courbe expressive de cette mesure qui réintroduit l'élément pathétique du premier motif. Dans le dialogue qui suit, bien mettre en relief le jeu contrapuntique des deux mains superposant les fragments constitutifs du thème initial. Voir pour l'étude de la main droite, les exemples de travail donnés dans le commentaire de l'Étude en mi majeur op. 10, N° 3, de notre Edition de travail.

ritard. (20)

dim. pp

(21) *smorz.* *rall.*

(22) *pp* *dolciss.*

(23) *pp*

(20) La tonalité imprévue de *la* majeur, revêt cet épisode qui n'est autre que la réexposition intégrale de l'introduction, d'une couleur presque surnaturelle dont l'interprète n'a qu'à se laisser influencer pour trouver le juste caractère de ces quelques mesures. Elles doivent en quelque sorte flotter entre ciel et terre dans une atmosphère d'attente émerveillée, marquant un repos de la narration.

Ce retour de la composition à son point de départ, qui caractérise la coupe particulière de cette Ballade, tend à la rapprocher de la forme Sonate alors que les trois premières affecteraient plutôt la forme Rondeau, si du moins, on tentait de ramener leur plan à la logique des constructions classiques. On pourra reconnaître dans cette disposition particulière, éminemment favorable à la germination naturelle des idées musicales, les raisons du principe matériel d'unité expressive qui différencie cette œuvre des précédentes, de conception plus dramatiquement mouvementée.

(21) Dans cette mesure "d'écho" de même que dans son pendant au début de la Ballade—on renouvellera délicatement le timbre de la partie mélodique, en mettant légèrement en relief le pouce de chaque octave. Souligner également l'inflexion chantante de la basse:



(22) Cette cadence n'a pour objet que de prolonger le caractère suspensif du point d'orgue sur l'accord de *la* majeur; frisson immatériel d'un arpège ou passe comme un frémissement d'ailes invisible.

La qualité de virtuosité effleurée qui convient à cette ornementation transparente, dont Chopin et Liszt usent si poétiquement est toujours tributaire du même mode de travail: jeu lié, en employant des rythmes différents ou staccato articulé des doigts, l'un et l'autre dans la nuance *p*

(23) A l'inverse de ce que nous avons indiqué au sujet de l'interprétation du même passage, au début de la Ballade, nous conseillons ici de reprendre le tempo sur ces deux dernières notes. Ce serait une faute que d'insister sur le point d'orgue par un rallentando supplémentaire.

Dans l'exécution du passage en imitation qui par trois fois réexpose en modulant le sujet principal et le ramène au ton de *fa* mineur il convient selon nous, d'accuser par une légère accélération, le caractère interrogatif des deux premières mesures de chaque groupe, puis, de détendre la réponse des deux mesures suivantes. (voir page 59)

a Tempo

p legato

poco cresc.

*Ped. **

*Ped. **

*Ped. **

(24) On veillera, en détaillant cette fine broderie du thème à ne pas altérer le tranquille balancement du rythme initial. Nous avons indiqué, par la division des valeurs de chaque groupe, les inflexions mélodiques qui, nous semble-t-il, en permettent l'exécution la plus sensible et la plus expressive. On évitera à la main gauche toute lourdeur du pouce qui compromettrait l'atmosphère vaporeuse de l'accompagnement. Travailler d'abord ainsi les déplacements de la main, sans emploi du pouce.

etc.

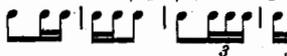
On éliminera de ce travail, qui sera continué sur toutes les formules arpégées, les dessins se reproduisant d'une manière identique ou ne comportant pas le déplacement de la main.)

Puis de la même manière le rôle du pouce:

etc.

The musical score is divided into five systems. The first system shows a right hand with intricate sixteenth-note patterns and a left hand with a steady accompaniment. The second system continues with a 'dim.' marking. The third system is marked 'In Tempo' and features a 'p (26)' dynamic, with 'mg. leggiero' and 'pp' markings. The fourth system continues with 'pp'. The fifth system is marked 'dolce' and 'pp'. The score includes various fingerings and articulation marks throughout.

(26) On établira avec soin la distinction entre la technique de ces gammes de main gauche suivant qu'elles sont commandées par une nuance différente. Ici, dans le *p*, elles doivent être semblables au souffle d'une brise légère et prêter leur animation caressante à l'heureuse voix, toute enivrée d'exaltation intime, qui, dans la partie supérieure, ravive le souvenir du second sujet.

Travail de rythmes:  et d'articulation précise, à fleur des touches.

Plus loin, dans le *f*, elles soutiendront de leurs puissantes rafales l'amplification chaleureuse de la mélodie. Ici, travail d'appesantissement progressif des doigts sur les touches, permettant le rapide développement des crescendi. Travailler en portant chaque note; accompagner l'enfoncement de chaque doigt d'un mouvement du poignet dont l'amplitude correspondra à l'accroissement de sonorité.

Nous rappelons que dans le *forte* la sonorité de la main droite sera obtenue en pesant sur le clavier, non en frappant. (Voir note (14) 1^{re} Ballade.)

(27) Il va de soi que, loin de s'astreindre à souligner les inégalités rythmiques de la mélodie, condamnée par les seules exigences du graphisme à la prononciation syncopée, il convient au contraire de les atténuer dans la mesure du possible. Pour l'oreille, la sensation doit être la suivante.

(28) Les positions écartées de la formule d'accompagnement peuvent être ici, pour certaines mains, un obstacle sérieux à la volubilité soutenue du jeu. Nous conseillons de se familiariser peu à peu avec les extensions entre les divers doigts. D'abord étude des doigts faibles (intermédiaires)

(continuer selon la même formule sur toutes les positions de ce passage.)
 puis, des écarts entre les notes extrêmes:

Appliquer ensuite la variante rythmique ci-après:

The image shows a page of musical notation for a piano exercise, consisting of six systems of two staves each. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings such as 'Ped.', 'cresc.', and '(p)' are present throughout the score.

(29) Bien poser les notes de basse; serrer le clavier à la fin de chaque gamme chromatique afin d'assurer la nervosité insistante des crescendi dont le bouillonnement orageux soutient l'intensité croissante de cette progression.

(30) Voir, pour ce passage; les exemples d'exercices mentionnés dans le commentaire de l'Étude op. 25. N°12 (Edition de travail)

(31) Travailler ainsi le rétablissement de la main sur chaque octave:

ensuite travail rythmique des arpèges:

(32) Le caractère volontaire de ces accords exige une prononciation rigoureusement précise de toutes les notes qui les constituent. Nous conseillons le travail de détail suivant:

Ces exercices s'entendent également pour la main gauche.

Puis pour solidifier les doigts jouant les parties extrêmes de chaque accord:

Nous recommandons de faire prendre aux doigts, fermement assurés, la position des accords avant chaque attaque et rappellons le principe technique qui est à la base de ce genre d'exécution: doigts solides, poignet flexible.

Les trois mesures d'accords qui suivent seront travaillées de même manière.

(33) Ces trois accords sans hâte, dans un sentiment de volonté ramassée, d'interrogation péremptoire. Un point d'arrêt, rempli d'anxiété. Puis, comme s'ils révélaient la grâce des douces figures féminines, qui pour les héros de Mickiewicz, constituaient le seul butin enviable, quelques accords extasiés, calmes, opposent dans un pianissimo quasi surnaturel, l'apaisement de leurs placides harmonies à l'effervescence qui les précédait comme à l'agitation qui va suivre. Bien observer la durée du dernier accord.

(34) On ne parviendra à dégager clairement la ligne mélodique essentielle de cette coda, de l'enchevêtrement et des replis de la figuration musicale, qu'au prix d'un travail de préparation extrêmement détaillé.

Les difficultés techniques des quatre premières mesures reposent sur la nécessité d'employer indifféremment les doigts faibles ou forts de la main droite pour l'énonciation véhémement d'une phrase aux contours ininterrompus. Ces difficultés sont augmentées du fait de la tonalité de *fa* mineur qui détermine l'emploi de positions fort incommodes (transposé en *fa* # ou en *sol* mineur ce passage devient d'une exécution presque aisée)

Nous conseillons pour la 1^{re} et la 3^{me} mesures le travail suivant, avec variantes rythmiques:

Puis réduisant le trait en doubles notes répétées:

Pour la formule chromatique descendante de la seconde et de la 4^{me} mesures de la coda (page 67)

Pour la main gauche, travailler d'abord en tremolo les positions les plus écartées:

Puis employer sur le trait lui-même, pendant les 12 premières mesures, les rythmes en marquant fortement les valeurs longues.

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with slurs and fingering (1 5 3 2, 4 3, 5 4 3 2, 5 4 3 2 1, 3 2 1). Bass clef has a supporting line with slurs and fingering (1 2 1 2, 3 2 1 3, 2 1). Both staves have 'Ped.' and '*' markings.

System 2: Treble clef has a melodic line with slurs and fingering (3 4 5 4 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1). Bass clef has a supporting line with slurs and fingering (3 2 1 3, 2 1). Both staves have 'Ped.' and '*' markings.

System 3: Treble clef has a melodic line with slurs and fingering (5 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1). Bass clef has a supporting line with slurs and fingering (3 2 1 3, 2 1). Both staves have 'Ped.' and '*' markings.

System 4: Treble clef has a melodic line with slurs and fingering (1 5 4 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1, 3 4 5 4 3 2 1). Bass clef has a supporting line with slurs and fingering (1 2 1 2, 3 1 2). Includes markings '1 marcato' and 'cresc.'. Both staves have 'Ped.' and '*' markings.

(35) On trouvera dans les "Principes rationnels de la technique du piano", une analyse du jeu des tierces chromatiques qui nous dispense de nous étendre sur l'étude de ce passage.

(36) Exercices préparatoires:

Exercise (36): Treble clef. Two versions of a chromatic exercise. The first version has slurs and fingering (5 4 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1, 2 1). The second version has slurs and fingering (5 4 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1, 2 1). Includes 'OU:' marking.

(37) Idem:

Exercise (37): Treble clef (A) and Bass clef (B). Both staves show chromatic exercises with slurs and fingering (5 4 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1, 2 1). Includes 'OU:' marking.

(38) L'édition Breitkopf donne du second triolet de cette mesure à la main gauche, la version suivante:

Le texte que nous adoptons est en parfaite symétrie mélodique avec le reste de la mesure.

(39) Nombre d'éditions reproduisent ici une erreur inexplicable, consistant à remplacer l'accord initial de main droite: On préparera l'exécution de ce passage difficile par les exercices suivants:

A et en descendant avec le doigté renversé

B

C etc.

D

Ce dernier exercice conduira à l'établissement d'une variante que nous avons adoptée pour notre usage personnel en interprétant cette Balade et dont l'emploi est une garantie de la traduction audacieusement rutilante de ce passage enflammé:

La seule modification apportée au texte par cette nouvelle répartition du trait entre les deux mains, la suppression à la basse du rythme etc., ne saurait être envisagée comme une altération, car il n'est pas douteux que Chopin en l'employant ne se soit inspiré d'une notation conventionnelle qui de son temps n'était point encore tombée en désuétude, Bach et les clavecinistes offrent maints exemples d'une disposition d'écriture semblable: à la main droite à la main gauche. La différence ne vaut que pour l'œil et c'est le rythme ternaire qui doit être employé aux deux mains.

(40) Ici, au contraire, la dualité des rythmes entre les deux mains intervient comme élément organique et doit être accusée par l'interprète.
 Le mécanisme d'exécution de ce qu'en langage pianistique on nomme les *trois pour deux* est grandement simplifié si l'on suppose mentalement la disposition suivante:

m.d.
 m.g.

ou dans le cas présent:

Mais dans le passage qui nous occupe, une difficulté supplémentaire s'ajoute au problème de la répartition égale du rythme entre les deux mains et c'est le décalage harmonique de la main gauche dont les notes de basse dénaturent le rythme binaire qui lui est dévolu en en formant appui mélodique syncopé.
 Il faudra donc imaginer le schéma:

m.d. neuf notes:
 m.g.
 deux notes:

Nous insistons sur la nécessité musicale de souligner fortement ce dessin de basse, dont la nerveuse insistence, le mouvement rageur, assurent à l'accélérando de ces dernières mesures, la véhémence nécessaire.

The musical score consists of five systems of staves. The first system has two staves with triplets and slurs. The second system has two staves with slurs and a forte (ff) dynamic marking. The third system has two staves with slurs and a circled measure (41). The fourth system has two staves with slurs. The fifth system has two staves with slurs and a circled measure (42).

(41) Travail préparatoire pour la solidité d'attaque:

Musical exercise for piano, showing a sequence of notes with fingerings and slurs. The exercise is labeled (41) and includes the instruction "même travail pour les deux mains."

(42) Donner à ces trois dernières notes un caractère impératif, en les martelant fortement et en retenant quelque peu le mouvement.