

2^{me} BALLADE

à Robert SCHUMANN

Andantino

(1) *sotto voce*

(2) (Ped.)

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

(Ped. simile)

Ped. *

(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:



The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance instructions include *pp*, *m. g.*, *smorzando*, and *ad lib.*. There are also some editorial markings like *Ped.* and ***.

(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.

24 Presto con fuoco

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system (labeled (3)) consists of a piano staff and a bass staff. The piano staff has a dynamic marking of *ff* and contains several measures of music with fingerings like 5, 4, 3, 2, 1, 4, 5, 4. The bass staff has fingerings like 5, 4, 5, 4 and includes markings for *ped.* (pedal) and *leg.* (legato). The second system (labeled (4) and (5)) continues the piece with similar notation and fingerings.

(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:

Two lines of musical notation showing preparatory exercises for the right hand. The first line shows an ascending scale with fingerings 1 2 1 2 1 2 1. The second line shows a descending scale with fingerings 5 4 3 2 1. The exercises are in a key with one sharp (F#).

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

et a la main gauche:

A line of musical notation showing a preparatory exercise for the left hand, consisting of a descending scale with fingerings 1 3 1 2 1 2 1.

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

A musical notation showing a variant of the ascending scale exercise, featuring a crescendo and a specific fingering pattern.

(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:

Two lines of musical notation showing preparatory exercises for the bass line, focusing on octave patterns with fingerings like 2 2, 1 5 4, 1 2 1 2 1 2, and 1 5 4 5 4.

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:

Two lines of musical notation showing a specific exercise for the bass line, with 'etc.' markings and fingerings like 2 4 2 1 2 4 2 1 2 and 5 4 2 1 5 4 2 1 5.

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

Two lines of musical notation showing the original manuscript text for a specific measure, including both piano and bass staves.

(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:

Préparer ainsi la figuration assez gauche de la basse:

De même pour la mesure suivante.

First system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p* and *f*. Includes a star symbol and a circled 'p'.

Second system of musical notation, labeled (10^A) and (10 bis). Includes piano and bass staves with dynamics *p* and *f*.

Third system of musical notation, labeled (11). Includes the instruction *stetto più mosso* and *cresc.* markings. Dynamics range from *f* to *ff*.

Fourth system of musical notation, including *rit.* and *Tempo I?* markings. Dynamics include *fz* and *p*.

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

Musical notation for exercise (10) with three variations labeled A, B, and C. Includes the text "au lieu de" under the notes.

Musical notation for exercise (10 bis) showing a single melodic line.

(11) Travail préparatoire:

Musical notation for exercise (11) showing preparatory work with fingerings (e.g., 3-2, 4-3-2, 4-2, 4-2).

rit. a Tempo

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

Red. *

(10B)

m.g.

(10c) (12) stretto

f *cresc.* Red.

ff Accel.

ff *Accel.* Red. *

Presto con fuoco

ff Red. *

(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'Etude op. 10, N°7 (Edition de travail)

(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: