

Transcription écrite de la présentation orale  
de Jean-Michel Dayez, pianiste concertiste et enseignant\*.

## **Regard particulier sur la seconde ballade de Frédéric Chopin : étude de la notation de la pédale à travers quelques exemples.**

N'étant pas spécialiste de l'analyse, le regard que je souhaite apporter sur la seconde *Ballade* de Chopin n'est pas celui d'un théoricien ou d'un critique musical, mais vraiment celui d'un artiste confronté très pratiquement à la nécessité de faire entendre cette œuvre. La faire entendre au public bien sûr mais aussi de la faire entendre et comprendre à mes étudiants.

Aborder une nouvelle œuvre du répertoire est toujours, quel que soit le répertoire fréquenté, un problème de lecture, de décodage d'une notation musicale équivoque. Je ne parle pas là des hauteurs de sons ou des valeurs rythmiques bien sûr, mais de la compréhension d'une dynamique, d'un tempo, des indications de pédalisation, des signes de phrasés. Toutes ces indications posent de nombreux problèmes d'interprétation. J'aimerais donc ici simplement évoquer quelques questions posées par cette partition.

### **A -UNE ECRITURE EXIGEANTE MAIS CONFIANTE**

Je souhaite soulever un problème souvent bien éloigné des préoccupations des théoriciens de la musique : la notation et l'utilisation de la pédale. Nous allons voir que la notation de la pédale par Chopin est très particulière et nous amène à des questions essentielles dans l'interprétation de l'œuvre. Je parle ici de la pédale forte, celle qui libère les étouffoirs du piano pour laisser les cordes résonner.

Il faut savoir que la plupart des partitions trouvées sur internet ne reproduisent pas les nuances et pédales qui sont celles des éditions de référence, révisées par Jan Ekier chez PWM, et d'autres comme Paderewski ou Henle. J'ai choisi comme support d'étude l'édition PWM révisée par Jan Ekier, édition de référence polonaise, imposée notamment au concours international Frédéric Chopin.

Chopin choisit d'indiquer à de multiples endroits des pédales très précises. À l'inverse, il arrive qu'aucune pédale ne soit indiquée alors que de toute évidence l'utilisation en est requise. Prenons l'exemple du tout début de cette ballade. Chopin choisit d'indiquer une première pédale qui commence avec la première note et se termine au milieu de la troisième mesure. Il n'y aura plus aucune indication avant la mesure 46.

Andantino op.38

Ballade N°2 Début

Il n'est évidemment pas question de penser que l'on doit mettre la pédale uniquement sur ces deux premières mesures. Les nécessités de legato, notamment pour les nombreuses notes répétées, impliquent son utilisation. Il est tout à fait contre-intuitif de jouer ce passage sans pédale car cela impliquerait une tenue excessive du clavier, incompatible avec la simplicité de l'écriture rythmique et harmonique.

Chopin semble donc faire confiance à l'interprète pour choisir la meilleure pédalisation possible de cette première partie de la ballade. Mais alors pourquoi la noter aussi précisément dans les deux premières mesures? Cette question d'apparence anodine est particulièrement intéressante.

## B -LA PEDALISATION AU SERVICE DE LA STRUCTURE

Pour mieux comprendre la notation de la pédale par Chopin, quittons brièvement la seconde ballade pour regarder la troisième *Sonate opus 58*, et précisément l'exposition et la réexposition du second thème du premier mouvement, aux mesures 41 et 149.

Sonate N°3 (I) m.41-42

Sonate N°3 (I) m.149-150

Le motif mélodique est le même dans les deux passages, ainsi que l'accompagnement. Mais il y a des différences notables (rencontrées chez Ekier, Paderewski, Henle) : mes.41, deux pédales par mesure, mes.149, une seule pédale pour toute la mesure. D'autre part, un soufflet de *diminuendo* n'apparaît qu'au moment de la réexposition. Le caractère souhaité n'est donc probablement pas tout à fait le même entre ces deux passages apparemment identiques. Chopin interroge son interprète sur la sonorité générale qu'il veut donner à cette réexposition du second thème : une mélodie moins affirmée (le soufflet de *diminuendo*), et un piano plus résonant (la pédale plus longue) qui ainsi, met davantage l'harmonie en valeur.

Ne nous suggère-t-il pas, dans cette œuvre si complexe, d'éclairer la forme sonate en donnant à ce retour du second thème un caractère plus stable, moins mélodique et donc moins directionnel ? J'aurais personnellement tendance à penser que le plus important pour l'interprète est ici de prendre le temps, après un développement particulièrement déroutant pour l'auditeur, de se poser sur une tonalité de *si* majeur particulièrement confortable et apaisante. Nous comprenons le souci de Chopin de ne pas perdre son auditeur, de le "ramener à la maison". L'interprète a la responsabilité de créer ce sentiment de confort tonal. La pédale est un outil ; libre à lui d'en utiliser d'autres (certains n'hésiteront pas par exemple à ralentir presque imperceptiblement le tempo pour renforcer ce sentiment d'apaisement). Chopin nous donne juste ces deux indices, la pédale et le soufflet de *diminuendo*, pour traduire son souci d'architecture musicale.

Cet exemple me semble suffisamment significatif pour comprendre une chose essentielle : la notation de la pédale par Chopin ne concerne pas uniquement la sonorité pianistique souhaitée, ce n'est pas un ajout esthétique anodin, un maquillage plus ou

moins facultatif. Chopin communique avec son interprète par l'intermédiaire de ses indications qui peuvent l'amener à comprendre l'essentiel de ce qu'il souhaite faire entendre.

## C -PÉDALISATION, SIGNES DE LIAISONS, INDICATIONS DYNAMIQUES, ET COMPREHENSION DU DISCOURS

### 1 -Pédalisation et signes de liaisons

Revenons à la seconde *Ballade* et à l'exposition de la première partie en *fa* majeur. Que nous dit Chopin avec cette indication de pédale sur les deux premières mesures ?

Demandons-nous quel choix nous aurions fait à sa place, en imaginant une partition où n'apparaîtraient que les hauteurs de notes et les rythmes de cette première page, sans liaison, sans indication de pédale. Il est probable (et je l'ai vu à plusieurs reprises chez des étudiants qui avaient fait une lecture un peu rapide de la partition) que nous aurions changé la pédale au début de la troisième mesure, à l'apparition du premier accord. Il est en effet assez facile d'imaginer que ces deux premières mesures sont une introduction et que le thème commence réellement sur la levée de la troisième mesure, pour ensuite se dérouler en carrures de quatre mesures. C'est ce que semble nous indiquer Alfred Cortot dans son édition par le petit signe de respiration placé après les *do* répétés. Dans cette hypothèse, les *do* répétés du début seraient alors portés par une harmonie fictive de dominante de *fa* majeur.

La pédale de Chopin a ici le mérite de fondre ces deux mesures d'introduction dans le thème ou plus exactement de nous faire comprendre qu'il n'y a pas de réel début à la troisième mesure (ce que vient corroborer le signe de liaison original : pas de début sur la levée de la troisième mesure). Bien au contraire, l'élément mélodique semble n'avoir aucun commencement et semble issu de l'harmonie ou de son souvenir. Cette vibration du *do* répété dans la pédale peut être entendue comme une annonce incomplète de l'accord de *fa* majeur. Nous voyons donc que la notation de la pédale (associée au signe de liaison) d'une part change la conception harmonique de ces deux premières mesures et d'autre part brouille une lecture trop classique et rationnelle de l'organisation de ce thème.

*Exemple du début au piano selon l'édition CORTOT puis EKIER (14'17" à 15'19" de la séance reproduite sur la chaîne YouTube de la SFAM) <https://sfam.org/2024/05/chopin-ballade-no-2-op-38-profils-dune-oeuvre-atelier/>*

Nous pouvons aisément constater avec l'édition Cortot les problèmes induits par une interprétation trop libre du texte original de Chopin. Cortot souhaite aider l'instrumentiste, c'est en tous cas la vocation de cette édition. Mais finalement, en changeant la longueur du premier signe de liaison, il simplifie à l'excès un texte riche de plusieurs niveaux de lecture.

### Ballade N°2, début. Édition Cortot

#### 2 -Pédalisation et indications dynamiques

Avançons dans la lecture de ces premières mesures. Chopin nous donne une indication de caractère : « *sotto voce* » (traduction littérale : « sous la voix » ; on comprend donc l'idée du murmure, d'une voix qui n'ose prendre toute la place). L'interprète est ici invité à trouver une "tonalité" tout à fait particulière. Remarquons qu'aucun signe de dynamique n'est indiqué. Cela ne peut pas être un oubli, connaissant le souci de Chopin de noter sa musique aussi précieusement que possible. En n'indiquant aucun signe de dynamique, il concentre notre regard sur trois éléments : *sotto voce*, la pédale et le signe de liaison. Chopin, conscient qu'une dynamique se choisit selon au moins les deux paramètres que sont l'instrument et l'acoustique de la salle, fait confiance à l'interprète pour trouver la dynamique idéale.

Questionnons un peu plus avant cette question de la dynamique. Nous pouvons remarquer à la mesure 83 que le compositeur indique un *pp*. Ce passage est le rappel évident du début de la *Ballade*. Pourquoi ici une indication dynamique et pas au début ? Cela veut-il dire que ce passage doit être joué *pp* et le début autrement ?

### Ballade N°2 m.83-88

Une première interprétation est que ce *pp* indique à l'interprète la dynamique générale de tout le passage qui précède, depuis le *ff* de la mesure 69, soit un immense *decrescendo* de *ff* à *pp*.

Je propose aussi l'idée que Chopin nous indique le *pp* pour lever les doutes sur l'interprétation du début de la *Ballade*. En effet, je pense qu'il souhaite que ce début soit bien joué *pp*, mais que s'il l'avait indiqué d'emblée, nous aurions privilégié la nuance et non le phrasé, en ayant un jeu très précautionneux, et en conséquence probablement un peu statique.

Exemple au piano et commentaire (17'06" à 18'de la séance  
reproduite sur la chaîne YouTube de la SFAM)  
<https://sfam.org/2024/05/chopin-ballade-no-2-op-38-profil-dune-oeuvre-atelier/>

En nous indiquant la dynamique plus tard, il nous dit que le plus important pour cette première partie est ce phrasé immense, ce caractère d'une mélodie qui n'a pas de début, pas de fin, et qui semble avoir toujours existé. Certes il faut idéalement la jouer *pp*, mais l'interprète doit avant tout se concentrer sur cette longueur improbable de la phrase et sur le caractère *sotto voce* à trouver, quelles que soient les contingences instrumentales. Chopin semble ici chercher la phrase « éternelle » sans début et sans fin, cette chimère romantique qui nous ramène à Gabriel Fauré ou César Franck.

Nous trouvons un autre exemple de ce procédé d'écriture dans le *Scherzo opus20*. A la mesure 305 de ce *Scherzo*, Chopin indique « *sotto voce e ben legato* », mais il n'y a pas d'indication de dynamique. Toutefois, à la mesure 337 il indique « *sempre piano* ».

Molto più lento  $\text{♩} = 108$

305 *sotto voce e ben legato*

Scherzo op.20 m.305-310

*sempre piano*

Scherzo op.20 m.337-340

Nous pouvons, là encore, comprendre qu'il imagine bel et bien la nuance piano pour la mesure 305, mais qu'avant toute chose, le caractère doit être *sotto voce* et *ben legato*. Je pourrais ainsi multiplier les exemples : de très nombreux *Nocturnes* ou *Études* pourraient illustrer cette prudence de Chopin dans la notation de ses dynamiques. Cette logique de notation en plusieurs étapes permet à Chopin de hiérarchiser ce qu'il demande à l'interprète.

Je m'autorise ainsi une interprétation personnelle des premières mesures de la deuxième *Ballade*. La pédale met en vibration tout le piano et crée un halo sonore autour du *do* répété. Cette résonance ne s'interrompt pas quand apparaît l'idée mélodique.

C'est bien tout un espace qu'on ouvre au début de l'œuvre et dans lequel se fond le récit. Nous sommes bien dans une dimension presque mythologique : un narrateur va raconter une histoire. Il plante le décor en ouvrant un espace avant d'introduire les personnages à l'intérieur de ce décor. Ce début correspond au « il était une fois » du conte qui aspire l'auditeur dans un imaginaire, qui le sort de sa temporalité et de son espace. Nous retrouvons dans la première et la quatrième *Ballades* des débuts qui nous invitent ainsi à un ailleurs (c'est aussi le cas de la *Polonaise fantaisie* que de nombreux analystes nomment la cinquième ballade).

### 3 -Pédalisation et clarté du discours

Voyons maintenant un autre exemple frappant de l'utilisation de la pédale par Chopin dans cette *Ballade*, en comparant les mesures 47 et 141, soit les deux *Presto con fuoco* à leur début.

Mes.47 : pédale durant toute la mesure, mes.141, pas de pédale. Remarquons que ce choix est forcément délibéré puisqu'il se reproduit deux mesures plus tard (respectivement mes.49 et mes.143). Comment comprendre ce choix ?

Ballade N°2 m.47-52

Presto con fuoco

### Ballade N°2 m.141-146

Cette différence de notation aurait pu être justifiée par une éventuelle complication harmonique à la mesure 141, ce qui n'est pas le cas. Il faut donc chercher ailleurs. Remarquons que le *ff* ne réapparaît pas à la mesure 141. Doit-on jouer de façon si différente les deux passages ? Plusieurs hypothèses sont possibles.

La pédale et la nuance utilisées à la mesure 47 nous indiquent une volonté de grande puissance. L'absence de pédale de la mesure 141 indiquerait plutôt une volonté de lisibilité des motifs.

Chopin, consciemment, corrige à la mesure 141 ce qu'il souhaite entendre à la mesure 47, ou tout au moins précise ce qu'il souhaite entendre. Il a besoin à la fois d'un immense contraste entre cette partie « *con fuoco* » et la première partie de la ballade mais aussi d'une perception claire des différentes lignes, main gauche et main droite. Ne pouvant pas tout écrire mes.47, il complète sa proposition mes.141. Nous pouvons donc imaginer qu'il souhaite que l'interprète utilise la pédale pour sa capacité à libérer toute la puissance de son instrument mais sans sacrifier la clarté des motifs. La confrontation des énergies entre les deux mains peut être tumultueuse, mais pas brouillonne.

Remarquons le dessin très particulier des arpèges de la main droite à la mesure 47 sur les notes *fa-mi-do-la*. Un jeu trop rapide et trop massif ne permet pas de discerner le lien de parenté qui existe entre ce motif et le premier thème : cet arpège est déjà présenté à la mesure 5 (où *ré* remplace *mi* mais sans altérer la couleur de l'accord et le profil mélodique).



Ballade N°2 m.4-6

Exemple au piano et commentaire (22'56" à 24'10" de la séance reproduite sur la chaîne YouTube de la SFAM)  
<https://sfam.org/2024/05/chopin-ballade-no-2-op-38-profils-dune-oeuvre-atelier/>

Cette confrontation des motifs dans ce déchaînement de puissance crée une énergie assez incroyable qui a besoin de se régénérer dans la mesure suivante, avec un tourbillon d'arpèges et de rythmes (polymétrie binaire ternaire entre les deux mains) dans un piano le plus résonant possible (c'est à dire avec la pédale). L'indication de pédale à la mesure 142 est donc ici indispensable. Ce qu'il faut probablement comprendre, c'est que Chopin nous fait confiance pour choisir la meilleure pédale possible à la mesure 141, mais qu'à la mesure 142 il nous impose sa pédalisation. On aurait pu imaginer en effet une autre solution, plus virtuose, avec une pédale plus courte qui aurait permis à toutes ces notes d'être plus brillantes.

Nous pouvons aussi regarder ce qui, du point de vue de la forme, est en jeu à la mesure 141. Chopin réserve le *ff* pour la mesure 165. Il ne souhaite visiblement pas que la mesure 141 soit un événement, le début de quelque chose ; il souhaite plutôt qu'elle soit comprise dans la continuité du passage précédent. Remarquons notamment l'*accelerando* de la mesure 140 qui nous empêche de faire du premier temps de la mesure 141 le début d'une nouvelle section (contrairement au passage à l'*Agitato*, mes.168-169).

**Presto con fuoco**

### Ballade N°2 m.136-143

On pourrait imaginer que le travail thématique sur le premier thème entrepris depuis la mesure 96 ne s'interrompt pas avec le retour de la partie B (*Presto con fuoco*) mais qu'il se poursuit à partir de la mesure 141 dans le travail motivique de la main droite.

## OUVERTURES et CONCLUSION

J'ai tenté de montrer comment une réflexion sur des infimes détails d'une partition peut amener à des choix interprétatifs importants. J'aurais pu choisir un autre angle d'approche avec par exemple la distinction entre l'indication *crescendo* et le soufflet de *crescendo* chez Chopin (ou le *diminuendo* et le soufflet de *diminuendo*). Il est intéressant de constater que Chopin superpose parfois la notation *crescendo* et son signe (par exemple aux mesures 132-133), semblant dire qu'il s'agit de deux choses différentes. Ce travail aurait probablement été plus probant sur des œuvres plus tardives comme la quatrième *Ballade opus 52* ou la *Polonaise fantaisie opus 61*.

Une autre question essentielle est celle du tempo. Comment trouver le bon tempo dans le respect de l'écriture ? Je pense par exemple à la contradiction qui existe entre d'une part le contraste de tempo entre les deux univers opposés que sont l'*andantino* et le *presto con fuoco* et d'autre part la nécessité de lisibilité du travail thématique au moment de leur synchronicité. Celle-ci a lieu aux mesures 157-158, lorsque sont associés le thème de l'*Andantino* et la trame sonore du *presto con fuoco*.

Nous pourrions aussi questionner le rapport entre le tempo demandé et les contingences instrumentales. Il est intéressant par exemple de se questionner sur la précision *Agitato* de la mesure 169. Comment jouer cette grande coda ? Est-ce un autre tempo que le *Presto con fuoco* ? Doit-on dans le choix du tempo de celui-ci anticiper l'*Agitato* et donc choisir un tempo qui le rende réalisable ?

Il m'a fallu faire un choix, et j'ai souhaité parler des pédales, car c'est vraiment la dernière chose que l'on évoque dans les écrits sur Chopin. Même Jean-Jacques

Eigeldinger dans son livre *Chopin vu par ses élèves* ne relève que très peu d'informations sur l'utilisation des pédales par Chopin. Il me semble que ce domaine, décidément, reste confié aux interprètes.

\* Jean-Michel Dayez enseigne au conservatoire royal de Mons (Belgique) et à l'école supérieure de musique et de danse des Hauts-De-France à Lille.