

# INTRODUCTION À LA DEUXIÈME BALLADE DE FRÉDÉRIC CHOPIN ET À SA PRÉSENTATION PAR JEAN-MICHEL DAYEZ<sup>1</sup>

par Marie Delcambre-Monpoëll

La *Ballade opus 38* de Chopin appartient à l'ensemble des quatre ballades de la maturité. Composée à Majorque entre 1836 et 1839 et éditée dès 1840 à Paris, elle est précédée de l'opus 23 et suivie des opus 47 et 52. Après cela, on peut dire que la ballade devient un genre instrumental à part entière, d'après James Parakilas en 1992<sup>2</sup>.

Il y eut le 16 mai 2023 à la BnF une séance consacrée au manuscrit autographe de l'opus 38, dans le cadre du cycle des Trésors de Richelieu<sup>3</sup>. Voici ce qui est écrit dans la présentation de la séance :

*Abondamment corrigé, le manuscrit autographe conservé dans les collections de la BnF a été utilisé pour la gravure avant de passer entre les mains de différents collectionneurs. S'inscrivant dans le processus de composition « ouvert » cher au pianiste compositeur, il présente de nombreuses variantes de phrasé et de texte par rapport aux autres sources de référence et a suscité, à ce titre, depuis longtemps la curiosité des interprètes comme celle des musicologues, attachés comme Camille Saint-Saëns à en décrypter le texte originel ou à y déceler des clés sur la place de l'improvisation dans l'activité de Chopin.*<sup>4</sup>

Les écrits, purement analytiques ou plus généraux existant sur les ballades de Chopin et particulièrement celle-ci, sont très nombreux. La bibliographie que donne Mitchell en 2012 est déjà extrêmement riche<sup>5</sup>. Nous ne pouvons que recommander le travail de John Rink<sup>6</sup> qui, en 1992, recense les études consacrées jusque-là aux quatre ballades, et propose des champs d'analyse pour le futur, dont celui de l'interprétation.

Nous proposons un schéma qui permet de visualiser rapidement la structure de la ballade et ses harmonies. En voici la légende :

- les numéros de mesures sont celles de l'édition Ekier : les trois premières notes de la ballade correspondent donc à la mesure 1 ;
- les lettres tiennent compte de l'écriture motivique. La lettre T représente ce que nous considérons comme transition entre les motifs principaux ;
- les chiffres 2 entre parenthèses signifient que le motif commence sur la deuxième partie de la mesure.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Dayez est pianiste concertiste et enseigne au conservatoire royal de Mons (Belgique) ainsi qu'à l'École Supérieure de Musique et de Danse des Hauts-de-France à Lille.

<sup>2</sup> James Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Amadeus Press, 1992.

<sup>3</sup> Par Rosalba Agresta, BnF, musicologue et assistante de recherche au département de la Musique, et Pierre Goy, pianiste pianofortiste, professeur dans les hautes écoles de musique de Genève et de Lausanne.

<sup>4</sup> <https://www.bnf.fr/fr/agenda/deuxieme-ballade-pour-piano-de-chopin>

<sup>5</sup> Jonathan Edward Mitchell, *Dialogues, dysfunctional transitions, and embodied plot schemas: (Re) considering form in Chopin's sonatas and ballades*, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2012.

<sup>6</sup> John Rink, « Un siècle et demi d'analyse des *Ballades* de Chopin : les étapes d'un cheminement dialectique ». *Analyse musicale* 27, 1992, p.65-75.

Structure globale de la *Ballade op.38* de Frédéric Chopin

Andantino

a1 m.1	a2 m.7	a1 m.10 (2)	a2 m.15	T m.18 (2)	a2' m. 22(2)	a1 m.27	a2 m.31	a2'' m.35	Fin de a2 X 2 m.38 (2)	Coda m.42
FA M				la m, DOM	DO M	FA M		la m	FA M	

Presto con fuoco

b1 m.47	T m. 53	b1 m.55	T m. 61	b2 m.63	T m. 69	b3 m.71	T m.79
la m	sol m	sol m	7/5 sur mi	ré m fa m lab m	VI V/V	lab m	gliss chrom

Tempo primo (développement ?)					<i>Stretto più mosso</i>	Tempo primo			<i>Stretto più mosso</i>
a1 m.83	a2 m. 87	a2'' m.89	Fin de a2 X 2 m.92 (2)	sicilienne/trochée m.96----- m.103.....	m.108 (2)	a1' m.115	a1'' m.120	Trochée dominante m.123 (2) ..... (id. m.98 (2)) m.128 ..... (id.m103)	m.133 (2) (id. m.108)
FA M		la m	FA M	Suspensions modulantes V de REbM, V de SOLbM	Hyper Chromatisme suivi de sensations fugaces de tonalités Mib, Sib, solm	MiM	DO M	Suspensions modulantes V de DOM, V de FAM	Hyper Chromatisme suivi de coloration solm

Presto con fuoco (réexposition ?)

b1' m.141	T m. 147	b1 m.149	T m. 155	Retour des rythmes de a m.157 (2)
ré m		la m .....		

Agitato (coda ?)

m.169
Globalement en <b>la m</b>

Tempo primo

m.197 (2)
reflets de a1/a2''
<b>la m</b>

## Remarques générales

Du point de vue de l'harmonie globale, que la pièce ne se termine pas par la même tonalité que celle du début n'est pas si étonnant ; c'est le cas par exemple du *Scherzo op.31* en *si* bémol mineur et de la *Fantaisie op.49* en *fa* mineur, qui finissent tous deux par la tonalité de leur relatif majeur. Ce qui pose davantage question ici tient au rapport et aux proportions qu'entretiennent les deux tonalités principales, *fa* majeur et *la* mineur. Là où l'on pouvait attendre *ré* mineur ou *do* majeur, c'est *la* mineur qui s'oppose à la tonalité principale et qui acquiert une importance croissante au cours de la ballade.

Le schéma ci-dessus respecte les proportions en termes de nombres de mesures pour chaque section. Sont colorées en bleu les parties *Andantino*, c'est à dire le premier thème en *fa* majeur, si calme, et tellement empreint de folklorisme, à tous points de vue ; en orange sont les parties rapides où la tonalité de *la* mineur finit par s'imposer : *Presto con fuoco*, *Agitato* et deux incursions *Stretto piu mosso* au sein du deuxième moment lent.

Il y eut plusieurs tentatives de considérer cette structure comme une forme sonate (Griffel<sup>7</sup>, Mitchell<sup>8</sup>), dont les parties sont suggérées entre parenthèses sur le schéma. On peut aussi y voir une forme rondo, les parties lentes correspondant au refrain. Plusieurs auteurs ont préféré relier sa forme à celle de la ballade littéraire (Parakilas<sup>9</sup>, Rothstein<sup>10</sup>, Bellman<sup>11</sup>, Dorota Zakrzewska<sup>12</sup>), ce qui était l'objet des interventions de Jean-Pierre Bartoli et d'Ildar Khannanov lors de la séance des *Profils d'une œuvre*.

## Intervention de Jean-Michel Dayez

La séance des *Profils d'une œuvre* consacrée à la Ballade op.38 se trouve sur la chaîne YouTube de la SFAM (<https://sfam.org/2024/05/chopin-ballade-no-2-op-38-profils-dune-oeuvre-atelier/>).

Jean-Michel Dayez a concentré sa présentation sur le premier thème (début de la séance). Il a ensuite transcrit et développé son intervention dans un article paru sur le site de la SFAM sous le titre "Regard particulier sur la seconde Ballade de Frédéric Chopin : étude de la notation de la pédale à travers quelques exemples" (<https://sfam.org/2024/07/chopin-ballade-n-2-op-38-profils-dune-oeuvre-dossier-publie/>).

Au cours du débat qui suivit, fut posée par Jean-Marie Rens la question des rythmes (à 1h05'12" de la vidéo) qui déboucha sur une réflexion concernant les tempi menée par Jean-Michel Dayez (1h05'30" à 1h10'29"), puis par Jean-Pierre Bartoli (jusqu'à 1h11'04"). Selon

---

<sup>7</sup> Michaël Griffel, «The Sonata Design in Chopin's Ballades», *Current Musicology* 36: 125-136, 1982.

<sup>8</sup> *Op.cit.*

<sup>9</sup> *Op.cit.* Parakilas donne au premier thème (m.1-46) une fonction narrative alors que le deuxième (m.47-82) symboliserait les forces de conflit de l'histoire racontée.

<sup>10</sup> William Rothstein, « Ambiguity in the Themes of Chopin's First, Second, and Fourth Ballades », *Intégral vol.8*, 1994, pp. 1-50. Les questions de phrasé et de variations dans l'écriture du premier élément mélodique y sont analysées.

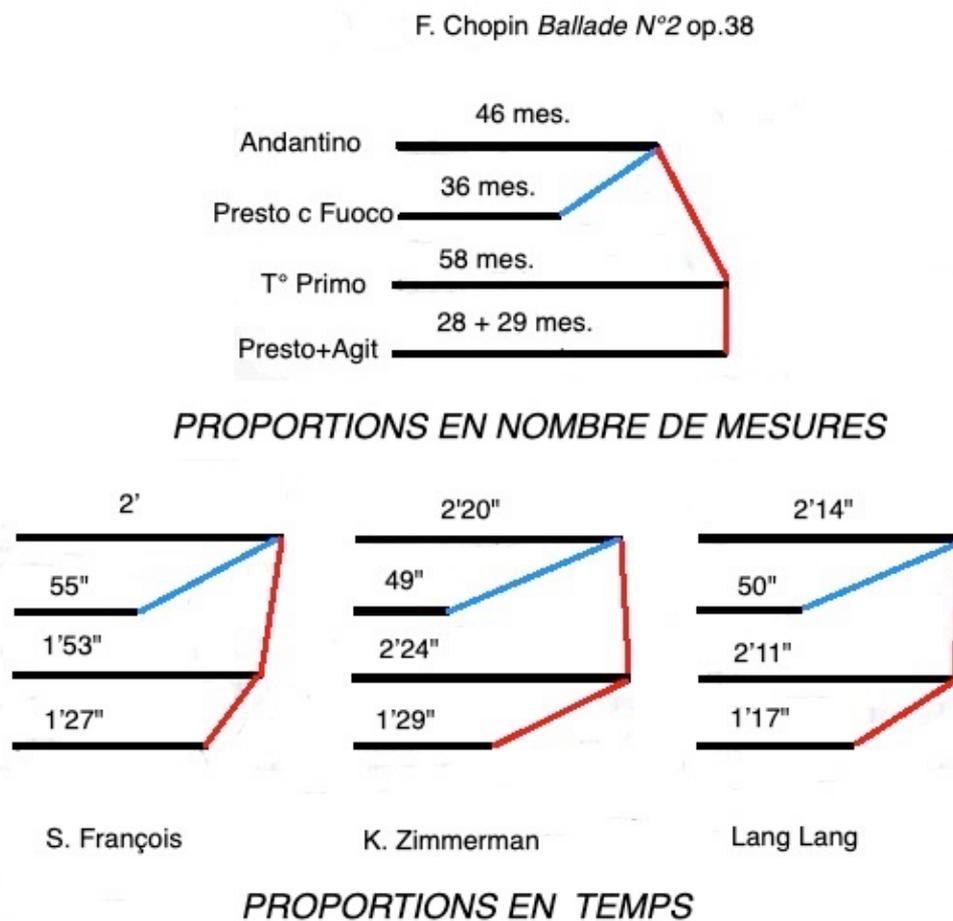
<sup>11</sup> Jonathan Bellman, *Chopin's Polish Ballade Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University press, 2009.

<sup>12</sup> Dorota Zakrzewska, «Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz' Ballady and Chopin's Ballades», *Polish Music Journal* 2, 1999. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol2/mickiewicz-and-chopin/>.

L'auteure y retrouve « la structure strophique caractéristique (souvent avec une sorte de refrain), ses modèles de répétition et de variation, sa longueur généralement régulière des lignes et sa distribution des rimes ». Elle pense qu'« il est également possible de comprendre les deux thèmes comme représentant les protagonistes du drame et les transformations thématiques comme le développement de l'histoire ».p.143.

Charles Rosen<sup>13</sup>, le tempo du *Presto con fuoco* ne devrait pas être absolument différent de celui de l'*Andantino*, afin d'assurer l'intelligibilité du contrepoint : aux mesures 48-50 par exemple, les divisions en trois pour 2 (m.g/m.d) doivent s'entendre clairement.

Pour concrétiser cette idée, nous avons cherché trois interprétations faciles d'accès\* qui donnent une idée de la diversité des conceptions de l'écriture par le biais des tempi adoptés par les pianistes. Le schéma ci-dessous montre que c'est celle de Samson François qui répond le mieux à la suggestion de Charles Rosen, puisque dans cette interprétation de 1954, les deux parties *Presto* sont, par rapport à la durée de l'*Andantino*, plus longues que celles des deux autres pianistes. On y voit également qu'il joue plus rapidement qu'eux le *Tempo primo*.



\*Samson François (1954) : <https://www.youtube.com/watch?v=P3nX25esHlY&t=466s>

Christian Zimmerman (1988) : <https://www.youtube.com/watch?v=yyg26lsGR4U>

Lang Lang (2015) : <https://www.youtube.com/watch?v=iboWcPV9Kk0>

<sup>13</sup> Charles Rosen, *La génération romantique, Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*, Trad. de l'anglais par Georges Bloch, coll. Bibliothèque des idées, Gallimard, 2002, p. 422.

Si Kristian Zimerman et Lang Lang sont proches quant aux durées des deux premières parties, on remarque que Zimerman se démarque des autres par un deuxième *Andantino* plus lent, malgré les deux parenthèses *Stretto piu mosso*. Si l'on compare la dernière partie - contenant l'*Agitato* - à la durée du premier *Presto*, on s'aperçoit que les interprétations de Samson François et de Lang Lang sont assez proches, alors que Zimerman accélère davantage la dernière partie.

La comparaison des tempi doit prendre en compte l'intelligibilité du texte musical, comme le suggèrent Jean-Marie Rens et Jean-Michel Dayez. Celui-ci déduit de son expérience que Chopin, dans cette ballade du moins, ne désirait pas tant une différence de tempo qu'une différence de caractère.