

# Société française d'analyse musicale

Atelier SFAM : « Profils d'une œuvre », 8<sup>e</sup> journée, 23 mai 2024

Chopin, Ballade n° 2, op. 38.

## Jean-Pierre BARTOLI, *La construction discursive de la Deuxième Ballade de Chopin* – prépublication

[jean-pierre.bartoli@sorbonne-universite.fr](mailto:jean-pierre.bartoli@sorbonne-universite.fr)

Il existe une littérature analytique extrêmement abondante et souvent très convaincante sur les *Ballades* de Chopin, en particulier sur la deuxième de l'ensemble (voir la bibliographie sur les pages *Profils d'une œuvre*, sur site de SFAM. Cela a commencé avec les témoignages de Robert Schumann rapportés dans ses écrits, puis par les premiers commentaires des témoins et premiers biographes<sup>1</sup>. Le relais plus académique et musicologique a aussitôt été repris par les meilleurs auteurs ainsi que par les pianistes pédagogues. Dans cette prépublication, je renverrai le lecteur vers les synthèses existantes sur le corpus des quatre Ballades en priorité vers celle de Jim Samson<sup>2</sup>, également auteur de « The Second Ballade : Historical and Analytical Perspectives »<sup>3</sup> ou bien l'excellent article de John Rink commandé par la revue *Analyse musicale* (à son époque novatrice)<sup>4</sup>. Ces textes permettent d'obtenir un état de l'art déjà conséquent. Mais il faut désormais compléter ces lectures par l'importante et marquante monographie centrée sur la *Deuxième Ballade* de Jonathan Bellman<sup>5</sup>, sans oublier de fort nombreux articles contemporains ou postérieurs<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ces sources sont soigneusement consignées dans les études dont les références se trouvent aux notes 2 à 5 ci-dessous.

<sup>2</sup> *Chopin: The four Ballades*, New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Music Handbooks », 1992.

<sup>3</sup> Publié dans *The 2nd International Musicological Symposium devoted to the Works of Fryderyk Chopin, Warsaw, 9-13 September 1989*, vol. 5, 1995, p. 73-81.

<sup>4</sup> « Un siècle et demi d'analyse des *Ballades* de Chopin : les étapes d'un cheminement dialectique », *Analyse musicale*, vol. 27, 1992, p. 65-75 ; version anglaise complétée : « Chopin's Ballades and the Dialectic : Analysis in Historical Perspective », *Music Analysis*, vol. 13, no. 1, 1994, pp. 99-115.

<sup>5</sup> *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of national Martyrdom*, New York, Oxford University Press, 2010.

<sup>6</sup> Voir par exemple : Cheong, Wai-ling, « A play of two keys in Chopin's second ballade », *Chopin in Paris: The 1830s*, 2006, p. 163-176 ; le très complet William Rothstein, « Ambiguity in the themes of Chopin's first, second, and fourth ballades », *Intégral: The journal of applied musical thought*, vol. 8, 1994, pp. 1-49, l'intéressante approche d'Anselm Gerhard, « Ballade und Drama: Frédéric Chopin's Ballade opus 38 und die französische Oper um 1830 », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 48, no 2, 1991, pp. 110-125 ; voir aussi les plus techniques Mart Humal, « Chopin's second ballade, op. 38: A contrapuntal analysis », *A composition as a problem*, VI, 2012, pp. 110-119 ; Noland, Kaori Katayama, « Grundgestalt and diatonic/octatonic interaction in Chopin's F minor ballade », *Chopin's musical worlds: The 1840's*, 2007, pp. 203-246, ou bien les études de type narratologique de Michael L Klein, « Ironic narrative, ironic reading », *Journal of Music Theory*, vol. 53, no 1, 2009, pp. 95-136 et de Robert S. Hatten, « Performance and analysis, or, synthesis: Theorizing gesture, topics, and tropes in Chopin's F-minor ballade », *Indiana theory review*, vol. 28, n<sup>os</sup> 1-2, 2010, pp. 45-66.

Plus récemment encore, on peut lire Fujita, Shigeru, « Interlocking-directional tonality: La conceptualisation d'une nouvelle organisation tonale dans les ballades de Chopin et de Liszt », *Quaderni dell'Istituto Liszt*, vol. 12, 2012 ; Laufer, Edward, « On Chopin's second ballade », *In memoriam Edward Laufer*, vol. 10, 2017, p. 1-22 ; Leikin, Anatole, « Performing Chopin's second ballade, op. 38, as Gothic tale », *Nineteenth-century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*, 2018, pp. 65-76, sans omettre, dans la tradition des *gender studies*, l'étude ainsi orientée des analyses de l'œuvre par Angelika Silberbauer, « Von Pathos und Dichotomien. Versteckte Werte in musiktheoretischen Schriften zu Chopin's Ballade op. 38 », *musik | kultur | theorie: Festschrift für Marie-Agnes Dittrich*, 2019, pp. 197-210. Ce parcours bibliographique n'est pas exhaustif. Il ne mentionne pas les travaux rédigés en russe, en chinois, coréen ou japonais, pour ne citer que ces langues.

Mon intervention au cours de cette séance des « Profils d'une œuvre » ne tient pas à bouleverser cette littérature analytique impressionnante. Je tiens avant tout à montrer au moyen d'une méthode d'analyse personnelle, inspirée par la « rhétorique générale » des sémioticiens du Groupe *mu* et l'approche de Leonard B. Meyer, comment le compositeur, inspiré par le principe du genre de la ballade littéraire romantique, a mis en œuvre une stratégie de construction à même de développer les vertus intrinsèquement narratives du discours musical tonal à sa disposition sans qu'il nous soit nécessaire de proposer une lecture programmatique de l'œuvre ni de faire appel à aux réseaux de significations externes au matériau musical lui-même.

Par rapport à ma communication vidéo disponible sur la chaîne Youtube de la SFAM, le présent texte se veut un complément indispensable et n'entend pas se substituer à la présentation orale. C'est en outre une « prépublication » dans le cadre d'un projet éditorial de plus grande envergure. Je précise d'emblée que certains détails ont été changés dans les exemples par rapport à la communication et notamment *l'aspect paradigmatique du schéma final proposé dans la vidéo a été profondément modifié*. Cette nécessité de modification m'est apparue au moment même où j'accomplissais ma communication – au visionnage de la vidéo, on pourra justement remarquer à **XX:XX** que j'en fais part à l'assistance... On notera qu'elle n'invalide en rien la démonstration proposée, mais elle améliore la lecture de la stratégie formelle et discursive mise en œuvre par Chopin.

Ma présentation commence par l'analyse de la première partie en *fa* majeur. Celle-ci, dont la parfaite autonomie a été soulignée maintes fois et qui a sans doute constitué une pièce autonome selon les sources et les recherches consécutives<sup>7</sup> est fondée sur la structure de la *Lyric Form* telle qu'elle a été exposée par la plupart des spécialistes de l'opéra, notamment par Joseph Kerman (A A B A' ou A A' B A'', ou encore A A' B C)<sup>8</sup>. Pour ma part, je la nomme plutôt une « strophe lyrique », car il s'agit en effet de la mise en musique typique d'une strophe et non forcément d'un air entier dans les opéras italiens des années 1830 – répertoire que Chopin appréciait profondément dont il était un admirateur fervent. Les deux premiers A se répondent le plus souvent symétriquement du point de vue harmonique (par exemple à la façon d'un antécédent/conséquent) le troisième A' reprend la thématique des deux premiers sous forme conclusive. Le B est une partie légèrement contrastante et surtout modulante. Chacune de ses sections est fondée sur une carrure, mais les exceptions sont légion.

La première partie de la 2<sup>e</sup> Ballade est en fait « strophe lyrique étendue ». Après avoir débuté sur une brève introduction (notes répétées), Chopin enchaîne les sections A A B A' suivie d'une extension sur B et A puis d'une coda. Noter que ce type d'extension après A' (ou à l'intérieur de A') par le phénomène de l'amplification cadentielle et que l'ajout d'une coda est très fréquente à cette époque (voir le schéma 1 ci-dessous). Ce n'est en rien une exception. En revanche, ce qui devrait attirer l'attention de l'auditeur d'aujourd'hui et qui devait probablement être mieux perçu à l'époque de Chopin, ce sont les effets d'éliision dans la prosodie musicale. Dès la reprise de a1 (mes. 9-10), l'anacrouse est en quelque sorte mangée par le *do* en noire pointée, par effet d'anticipation<sup>9</sup>. Chopin reproduit l'effet ensuite. Comme les précédentes, l'éliision de la mesure 26, quoiqu'assez sensible est assez traditionnelle et ne trouble presque pas l'auditeur : il s'agit de faire de sorte que la dernière mesure d'une section corresponde à la première de la section suivante. Ici la 9<sup>e</sup> mesure de B (qui compte 4+5 mesures) est à la fois la 1<sup>re</sup> de A'. En revanche, l'éliision qui marque le surgissement du commentaire

---

<sup>7</sup> Voir par exemple Jim Samson : *op. cit* note 2.

<sup>8</sup> Voir à ce propos l'article de Steven Huebner "Lyric Form in Ottocento Opera", *Journal of The Royal Musical Association*, 1992, pp. 123-147.

<sup>9</sup> Le décompte des mesures ici proposé ne prend pas en compte l'anacrouse initiale de l'œuvre comme ce doit être la règle, ce que la plupart des éditeurs modernes ne font pas (N.B. les éditions Henle adoptent ma numérotation). Au cas où le lecteur se réfère à l'une de ces éditions, il suffit d'ajouter une unité (ici : 34 au lieu de 33).

additionnel de B à la mesure 33 revenant à *la* mineur (sur la reprise de b2) est plus surprenante. Elle met de plus en évidence la polarisation structurale de l'œuvre autour des deux tonalités, *FA* et *la*, et de faire apparaître, presque à l'insu de l'auditeur, cet antagonisme tonal qui structure l'ensemble. (Voir exemple musical 1.)

intro	A	A'	B	A''	(B et A)	coda
	a1	a2	a1	a2	b1	b2
	FA		la-DO	FA	la	FA
1 <sup>(1/2)</sup>	8	8	4 + 5	8	5 + 4	4
				↑ élis. usuelle	↑ élis. marquée	

schéma 1, structure de la première partie de la Deuxième ballade

Ainsi cette éliision se révèle-t-elle a posteriori (car unimaginable pour l'auditeur arrivé à ce point du déroulement du discours musical) le signe avant-coureur du surgissement infiniment plus agressif à la mesure 46 de la deuxième partie de l'œuvre avec ses figurations pianistiques rageuses d'une étonnante violence.

exemple 1, Deuxième Ballade, première édition parisienne Troupenas (début), © Gallica



exemple 1 (suite)

À partir de ce moment deux styles d'écriture s'affrontent : le rythme de *sicilienne* (qualifié aussi de barcarolle ou de style pastoral par certains commentateurs) à « mi-voix », tierces et sixtes parallèles, de type *cantabile* et le ton de *fa* majeur face aux éléments extrêmement tourmentés et rageurs autour de *la* mineur avec des traits complexes et virtuoses, des octaves retentissantes, des chromatismes et de l'instabilité tonale qu'en accord avec nombre des analystes de l'œuvre, on nommera « tempête »<sup>10</sup>.

Le retour de la *sicilienne*, passée la première *tempête*, est tout à fait remarquable du point de vue de sa construction discursive. L'interruption et le point d'orgue sur le silence à la mesure 87 se passent de commentaire. C'est une rupture du discours très marquée. Du point de vue structurel, elle permet de passer directement du premier a à la cellule finale de la reprise de b2. La tentative de retour stable du style de *sicilienne* est de la sorte amputée puis compromise par la cadence évitée de la mesure 95. Dans la première partie, la coda de la strophe lyrique s'achevait sur la répétition de cette cadence. Ici, elle est entendue une fois et détournée la seconde fois par l'apparition d'une septième diminuée. La tonique attendue est « manquée », si l'on peut parler ainsi... Cette figure, en quelque sorte analogue à une anacoluthie, n'est que la première d'une suite d'esquisses de cadences parfaites qui détrompent l'attente de leur tonique qui structure le développement sur un motif lyrique à deux voix, reconnaissable par ses retards, combiné au matériau musical de la *sicilienne*. Cette page constitue un nœud crucial dans le discours, le drame, la narration musicale auxquels l'auditeur assiste : va-t-on trouver le calme attendu par la réitération de b2 comme ce fut le cas aux mesures 38 à 45 ? (Voir exemple musical 2.)

<sup>10</sup> Voir notamment l'article d'Anselm Gerhard (*op. cit.*) et le livre de Jonathan Bellman (*op. cit.*) à propos de la justification de ces qualificatifs.

78 *a1* Tempo f. *pp*  
 la b V — bVI V enh. sol b bVI (sol b sibb rebb) sol b V — FA bVI — V —

84 *a2* *interr.* *slentando*  
 FA 16/4 | cadence introuvable la (a2)

Sicilienne : tentative de retour stable

92 *a2* tonique manquée → suite de toniques manquées  
 FA V 7° \* Ped. RE b V stretto piu mosso instabilité marquée

100 tonique manquée tonique manquée tonique manquée  
 ! (mi b) Ped. f SOL b V ! (fa) ! 7° II

108 séquence instable tonique manquée  
 (sib) (sol) MI V MI b? !! 2e tonique momentanément réalisée de la section (v de Fa)

115 Tempo f. minorisation immédiate  
 MI V DO iii V (I) (6/4) V tonique (de la sicilienne) attendus tonique manquée

123 instabilité prononcée stretto piu mosso  
 (fa) FA V 2e cadence en FA de la Sicilienne ne sera finalement jamais réalisée tonique locale ré réalisée, mais éision: retour de la tempête

132 (sib) 7° II (sol) ré V —

exemple 2 (suite) premier retour de la sicilienne et développement suivant

Le retour de la *tempête* met un terme à cette attente. Ce n'est pas le calme *fa* majeur annoncé, mais de nouveau le tragique *la* mineur qui survient. La troisième occurrence marquée de la sicilienne à l'extrême fin de la *Ballade* (sans compter les apparitions thématiques au milieu de

la première *tempête* aux mes. 62-71 et de la deuxième *tempête* aux mes. 156-164), est encore marquée par la figure de l'interruption, elle intervient de façon inattendue comme une interpolation dans un processus cadentiel qui mène une sixte augmentée française (mes. 196) à la dominante, précédée de sa quarte et sixte, puis la tonique. Cette interpolation (donc rupture) sur la cruciale section b2 reste au ton de la tempête de *la* mineur, mais réinsère le tempo primo et son rythme de sicilienne dans un effet d'abatement qui se substitue au calme *cantabile* de départ. Elle constitue une prolongation de la quarte et sixte de cadence. Le ton de *la* mineur s'est donc imposé. (Voir exemple musical 3.)

The image shows a musical score with two systems of staves. The first system covers measures 191 to 203. The second system covers measures 196 to 203. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'pp', and 'cres.'. Below the staves, there are several analytical annotations in blue and pink. A pink arrow labeled 'matériau tempête' points to the beginning of the first system. A pink arrow labeled 'matériau sicilienne' points to the beginning of the second system. A blue arrow labeled 'interpolation' points to a section between measures 196 and 203. A blue arrow labeled 'interruption' points to a specific measure in the second system. Other annotations include '6/4 la V?' and 'interr. !'. A red circular stamp is visible in the second system.

exemple 3, fin de la Deuxième ballade.

À ce stade de cette présentation, une clarification méthodologique s'impose à propos des exemples. Sur les exemples musicaux, je propose des signes analytiques dont le but est d'attirer l'attention sur certaines « figures rhétoriques » (dans les sens des sémioticiens du Groupe mu) qui visent à rendre compte des effets d'attente non résolue ou d'« implications » non suivies de « réalisations », pour reprendre les notions de *Gestalttheorie* reprises dans le domaine de l'analyse musicale par Leonard B. Meyer. À la façon des analyses de celui-ci, les implications sont ici représentées par des flèches lorsqu'elles sont interrompues par des événements perturbants (les effets non « impertinents » dit le Groupe mu) puis reprises au moment de leur résolution.

Dans l'exemple musical 4 (issu de l'exemple 1), le chiffrage en romain indique les unités de signification harmoniques qui se produisent et construisent un sens musical homogène (une « isotopie » selon le Groupe mu, ici une dominante (*fa* majeur : V) dans le contexte d'une cadence parfaite) qui projette en avant de lui une attente : les italiques indiquent le contenu de cette attente (un premier degré en *fa* majeur). Le *la* mineur qui survient en lieu et place de la tonique de *fa* produit un effet inattendu (d'où le signe : !!) qui amplifie l'attente de la tonique en la reportant à plus tard (la flèche reste ouverte).



exemple 4, mes. 32-33

Quelques mesures plus loin, la flèche est reprise et se referme : la tonique espérée est finalement entendue (voir exemple 1). L'exemple 3 reprend ces signes analytiques pour la partie finale et montre un double réseau isotopique : la fin de la musique de la *tempête* (la cadence qui donne suite à la sixte augmentée française, interrompue par l'interpolation de la musique de *sicilienne*) et la fin de la *sicilienne* (la cadence qui achève la sixte et quarte).

Dans l'exemple 2, la suite d'interruptions des processus cadentiels est tellement resserrée que le recours aux flèches et aux indications en italique en aurait obscurci la lecture. N'est conservé ici que l'usage des points d'exclamations pour marquer les figures d'interruption ou de ruptures, lesquelles sont commentées.

Le schéma 2 qui conclut la présente analyse, propose une projection paradigmatique et rhétorique de la *Ballade* entière. Elle permet de visualiser plus aisément la construction formelle et narrative (ou dramatique) de l'œuvre entière et, en même temps, de percevoir la place des figures d'interruption et ruptures brutales dans ce déroulement des événements musicaux. Elle semble synthétiser la stratégie discursive mise en œuvre par le compositeur (voir schéma 2).

La suite des sections telle qu'elle se présente dans la partition et à l'audition de gauche à droite et de bas en haut. L'apparition de la musique de *tempête* constitue une rupture forte après l'énoncé de la *sicilienne* (première ligne). Le retour de la *sicilienne* est préparé par le retour vers *fa* majeur, unique apaisement du discours de l'œuvre. Néanmoins, celle-ci se trouve clairement perturbée (deuxième ligne) et débouche après un épisode central hérissé de figures d'interruptions sur le retour de la musique tempétueuse. Il ne reste plus qu'une brîbe de la *sicilienne* (celle donnée en *la* mineur) qui apparaît dans la coda finale.

La lecture verticale du schéma en suite de colonnes, permet de distinguer clairement un premier axe paradigmatique, à gauche du schéma, qui synthétise ce qu'il advient du matériau musical de la *sicilienne* et du pôle de *fa* majeur (dans lequel *la* mineur s'insère non sans entraîner, dès le tout début, des figures expressives singulières – voir les flèches et points d'exclamation). Le second axe, au centre, marque le point crucial des mesures 95 à 139 au cours duquel le matériau de la *sicilienne* se trouve en quelque sorte détruit, car il ne parvient pas à trouver une tonique stable. À droite du schéma se trouve le paradigme de la musique instable et rageuse autour des figures de *tempête* et le ton de *la* mineur dans lequel s'achève l'œuvre. En bas à droite, est résumée la résolution tragique dans cette tonalité : sixte augmentée (matériau de la tempête) et quarte et sixte matériau de la *sicilienne* se résolvent sur une cadence totalement harmonique, ayant liquidé dans un dénuement total tout matériau thématique et stylistique.

CHOPIN, *Deuxième ballade op. 38* : plan formel paradigmatique et analyse rhétorique (les traits verticaux épais soulignent les changements de tempo marqués)

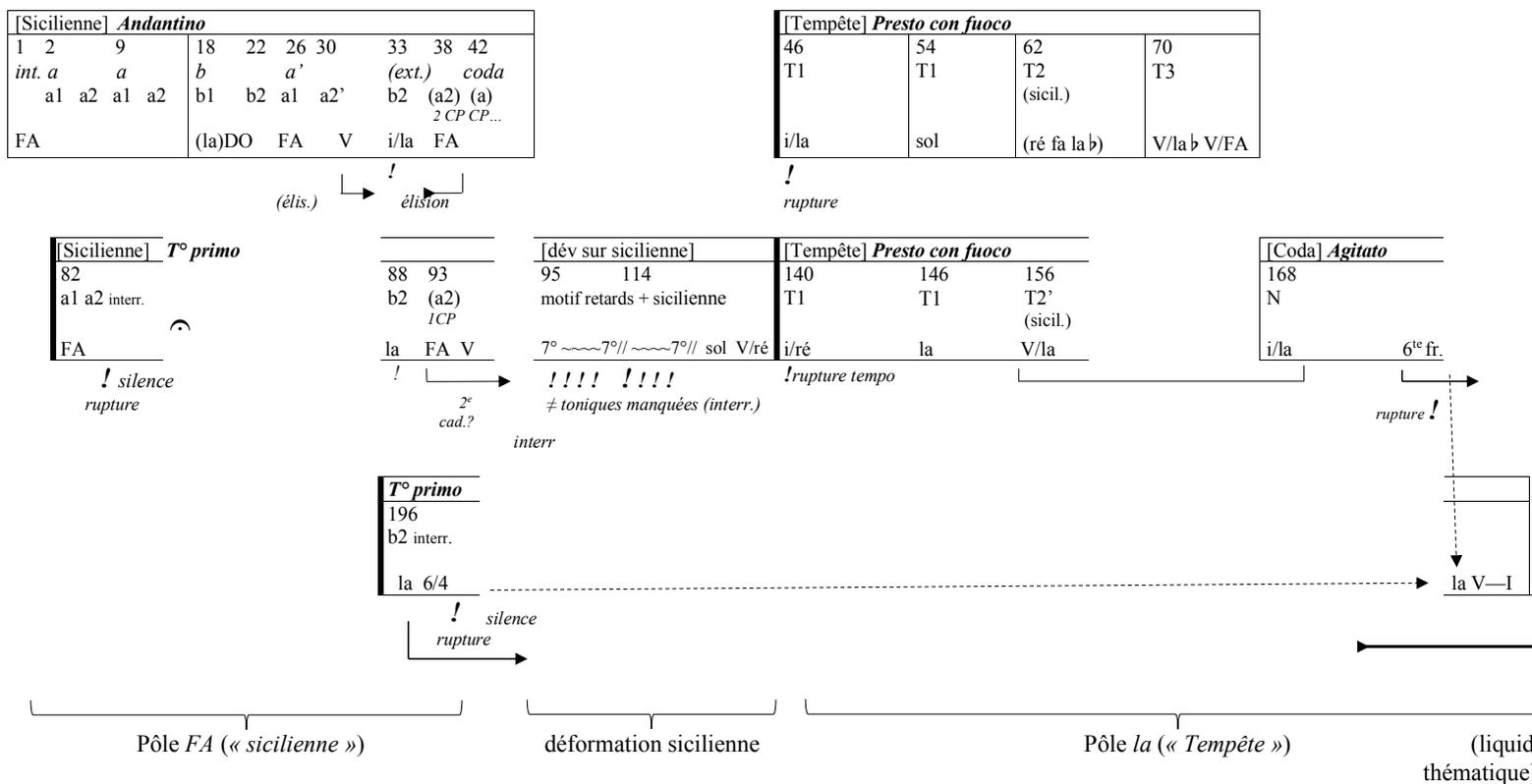


Schéma 2

Ainsi la présente analyse – qui ne prétend en rien révolutionner l’approche de l’œuvre – ambitionne-t-elle simplement de décrire, notamment de visualiser, la construction discursive de l’œuvre sans pour autant recourir à une lecture programmatique, ni à une interprétation métaphorique, ni encore à une analyse narratologique empruntant ses termes à des référents extramusicaux trop envahissants (on se sera toutefois permis la référence à la « *tempête* » ou encore quelques qualificatifs certes chargés de connotations émotives, mais relativement neutres et polysémiques, comme « calme », « abattement », « rageur », « tragique » ou « dramatique »).

Il ne s’agit pas d’invalider ces exégèses, notamment les références traditionnelles aux ballades d’Adam Mickiewicz ou en particulier la lecture culturaliste de Jonathan Bellman, situant l’œuvre dans le contexte historique de l’oppression russe et le climat parisien de solidarité envers la Pologne et la communauté émigrée des années 1830 (faisant d’elle l’évocation par Chopin du martyr du peuple polonais). Il s’agit ici de comprendre pourquoi la *Deuxième ballade*, par sa construction intrinsèque, impressionne son public et ses interprètes en toute indépendance des données sociohistoriques localisées et, de ce fait, continue à emporter une adhésion unanime près de deux cents années après sa création, pourvu que l’on possède encore les clés du langage musical occidental standard. Si ce contexte esthétique de la ballade romantique et la probable volonté de Chopin d’exprimer son désarroi et son soutien patriotique envers la Pologne ont fort probablement été à la source de sa création, ce n’est pas tant grâce à ces données qu’elle est restée au répertoire, c’est avant tout parce qu’elle contient dans l’élaboration du matériau musical lui-même une construction stupéfiante et profondément émouvante.

Jean-Pierre Bartoli  
Sorbonne Université, juin 2024.