

Quelques éléments d'analyse à propos de la deuxième Ballade, op. 38 de Chopin

Jean-Marie Rens

The image displays a musical score for the initial Andantino of Chopin's Ballade No. 2, op. 38. The score is annotated with various elements for analysis:

- Section A:**
 - Measures 1-10: Labeled with 'FA' and 'sotto voce'. The bass line has a red line under measures 1-10, with 'a' and 'a*' below it.
 - Measures 10-18: Labeled with 'C.P.'. The bass line has a blue line under measures 10-18, with 'b' below it.
- Section B:**
 - Measures 18-27: Labeled with 'la' and 'DO'. The bass line has a green line under measures 18-27, with 'c' below it.
 - Measures 27-33: Labeled with 'C.P.'. The bass line has a blue line under measures 27-33, with 'vers FA' below it.
 - Measures 33-38: Labeled with 'conduit' and 'rupture'.
- Section C:**
 - Measures 38-41: Labeled with 'zone cadentielle' and 'C.P.'. A vertical green line is placed at measure 38.
 - Measures 41-48: Labeled 'coda'.

Exemple 1 – Forme générale de l'Andantino initial

La réécriture sous forme d'analyse paradigmatique de cette *Ballade* de Chopin a l'avantage de mettre en évidence les diverses récurrences thématiques. Les lettres majuscules dans des cercles signalent la forme tripartite : un A – B – A se ponctuant par une petite coda.

La première grande phrase (mesures 1² à 9¹) est précédée d'une anacrouse quelque peu intrigante et plus particulièrement sur le plan métrique (6/8 – 9/8 ?). Elle se divise en deux propositions nommées ici par des lettres minuscules – le code de couleur signale les récurrences de celles-ci.

Si les propositions a et b sont bien les plus présentes dans la première grande section de l'Andantino, la seconde section – modulante, puisqu'elle débute en *la* mineur avant de laisser rapidement la place à *do* majeur – amène une proposition contrastante (c) avant de revenir aux composantes mélodiques de la proposition b.

Après la cadence en *do* majeur des mesures 24 et 25, un petit conduit modulant ramène la tonalité de *fa* majeur et le retour de A.

Le terme *rupture* (mesure 32) signale la non-résolution de la septième de dominante au moment de la cadence en *fa* majeur.

Les C.P. signalent les cadences parfaites.

Exemple 2 – Le contrepoint

Je n'ai choisi qu'un très court passage pour en parler, mais je proposerai ultérieurement un regard plus approfondi sur la question. Les traits et rectangles à l'exemple 2 montrent quelques particularités contrapuntiques.

Les traits rouges concernent les imitations de la petite descente de trois notes à la mesure 3 (*mi-ré-do*). Celle-ci est entendue en augmentation rythmique à la mesure 5 et, toujours en augmentation, en mouvement contraire à la mesure 8.

Signalons également le passage en mouvement descendant de la sensible vers la neuvième de l'accord de dominante à la mesure 5 (neuvième pouvant être également comprise comme une note de passage) et, inversement, le passage de la neuvième vers la sensible à la mesure 8. Si, sur le plan harmonique, la neuvième amenant la sensible par mouvement ascendant est assez commune, l'inverse l'est beaucoup moins.

Le cadre bleu signale l'imitation en mouvement contraire entre la partie supérieure et la basse. Ce qui me pousse à considérer la basse comme une imitation s'explique par le silence momentané de celle-ci juste avant cette imitation.

Presto con fuoco

47 *ff* 8va

55 8va

63 *cresc.* *ff* 8va

71 *dim.*

79 *rallentando* *pp*

Exemple 3 – Polymétrie du *Presto con fuoco*

La réécriture présentée ici a été réalisée afin de montrer les polymétries que Chopin met en œuvre. Il m'a semblé plus aisé d'en faire la démonstration en réduisant le texte et en plaçant des hampes qui permettent de visualiser les trois métriques présentes dans le *Presto con fuoco*.

Les trois mètres sont présents dès les deux premières mesures. Comme le montrent les hampes, à la première mesure, la main droite peut être entendue en 3/4 et la main gauche en 6/8. Dans la deuxième mesure, la main droite est en 6/8 tandis que la main gauche peut être comprise comme un 2/4. La disposition des hampes permettra au lecteur de comprendre aisément les récurrences de celles-ci.

Presto con fuoco

47 *la ff* [V] simile [V] de sol

55 *sol* [V] simile II de ré

63 (la) (ré) (sol) (do) (fa) (sib) (mib) (lab) *ff* VI [IID]

71 *V dim.* (II)

79 *rallentando* 6/3 // VI V VI fab mib ré réb do V de fa *pp*

péd. de la

péd. de sol

péd. de mib

Exemple 4 – L’harmonie du premier *Presto con fuoco*

Je n’ai utilisé ici que le chiffrage des fondamentales réelles ou sous-entendues. Les fondamentales sous-entendues sont placées entre des crochets.

Lorsqu’un accord est dominantisé, le chiffre s’accompagne d’un D. Un accord chiffré [IID] veut donc dire qu’il a la fonction d’une dominante secondaire (souvent signalée par V/V) et que sa fondamentale n’est pas présente. Tous les [IID] présents ici sont des accords de sixte augmentée. Le *Presto con fuoco* n’est pas particulièrement complexe à analyser sur le plan harmonique. Ce sont principalement les patterns de base que Chopin utilise : VI – II (ou IID) – V (ou [V]) – I. Aussi, je me contenterai de quelques remarques.

Le début de la seconde section en ré mineur (mesure 62) est suivi d’un petit emprunt en fa min avant d’aboutir en la_b mineur – tonalité principale de la seconde section du presto. Si nous prenons un peu de recul, le passage de ré mineur à la_b mineur n’est en réalité qu’un pattern de 5^{es} comme le signalent les notes en vert et placées entre des parenthèses à partir de la mesure 60.

Aux mesures 73 et 77 l'amorce de l'accord sur le premier temps de la mesure fait entendre un accord de *mi* bémol mineur (dominante minorisée), mais le trait à la main gauche conserve *sol* et donc la qualité de 7^e de dominante. Magnifique petit « accident » pouvant donner la sensation d'un accord où *sol* devient une appoggiature non résolue – accord qu'un musicien de jazz baptiserait bien volontiers de E_b^{7#9}.

À la toute fin du *Presto*, Chopin ramène le ton principal de la Ballade en enchaînant des accords en position de 6^{es}. Le chiffrage des fondamentales dans ce type de procédé n'étant plus nécessaire, j'ai simplement indiqué le nom des notes de base de chacun des accords (couleur verte).