

ATTENZIONE!

Il sito *www.audacter.it* non ha banner,
non ha annunci pubblicitari,
non genera o gode di alcun flusso di denaro.

Pertanto i nostri lavori sono messi a disposizione del lettore
in modo gratuito e non è richiesta alcuna registrazione né denaro
sotto qualsivoglia forma.

Vi sono siti che richiedono la registrazione e denaro
per la consultazione di nostri lavori
che si sono fraudolentemente appropriati.
Ebbene, questi siti sono ideati e gestiti da parassiti criminali.

I nostri lettori sono pregati di informare conoscenti ed amici,
affinché evitino di cadere nella trappola
di detti siti parassiti e criminali.

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI
Fryderyk Franciszek Chopin

N. 2

Ballade op. 47

*Introduzione, testo, diteggiatura e commento
a cura di*

Franco Luigi Viero



Edizioni Gratuite Audacter.it

2014

Franco Luigi Viero © 2014

In copertina: scultura della mano sinistra di Chopin, realizzata sulla base del calco eseguito da Jean-Baptiste Clésinger poco dopo la morte del compositore.

Prefazione

L'opera di Chopin abbisogna di una vera edizione critica, dacché le tre edizioni più osannate, soprattutto dai rispettivi editori (WN, PE e HN), si sono rivelate un disastro, come nel caso della terza Ballata, che, sotto questo aspetto, è emblematico. Il lettore potrà valutare da sé. Tuttavia, occorre anche aggiungere che la recensio, difficile e complessa, di questa Ballata ha sicuramente messo a dura prova i vari editori, i quali purtroppo sono rimasti schiacciati sotto il peso di un tale arduo compito. Delle tre edizioni citate, quella meno inutile ad un pianista è, come al solito, l'edizione polacca; l'edizione Peters va evitata; quella tedesca, l'ultima apparsa in ordine di tempo, non porta nulla di nuovo, ma rimescola i medesimi errori delle precedenti. Il totale disorientamento filologico può essere agevolmente rilevato dal confronto di UT e WN, due edizioni diverse che sembrano state concepite e redatte da due chopinologi diversi, ma non è così: per quanto incredibile possa apparire, l'editore è il medesimo. E tanto basti.

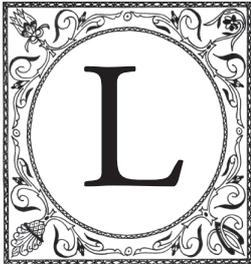
Nell'introduzione abbiamo cercato di condurre per mano il lettore inesperto, illustrando passo passo le varie fasi della recensio. Ripetiamo, infine, quel che scrivemmo nell'Avvertenza alla nostra edizione del Prélude op. 45.

Quest'edizione viene gratuitamente offerta ai frequentatori del sito www.audacter.it – in particolare a studenti, pianisti, musicologi e persone colte – e può essere stampata ed utilizzata in privato. Ogni utilizzo diverso, senza che ne sia contestualmente citato l'editore, sarà perseguito per plagio.

Tutta la documentazione consultata è stata pagata dall'editore, di tasca propria; in altre parole, egli non ha da ringraziare alcuno, se non i due siti che gratuitamente mettono a disposizione le prime edizioni del compositore franco-polacco: CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE (www.cfeo.org.uk) e THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY (chopin.lib.uchicago.edu); senza dimenticare un terzo benemerito sito: INTERNET ARCHIVE (www.archive.org).

Ovviamente, non possiamo pretendere che la nostra sia un'edizione perfetta, ma certamente possiamo affermare ch'essa non ha nulla in comune con le altre.

Se riusciremo ad evitare a chicchessia lo sperpero pur modesto per l'acquisto di una dannosa edizione a pagamento della Ballade op. 47, avremo raggiunto il nostro scopo.



A PRIMA menzione, invero tacita, della terza *Ballata* si trova nell'«etc.» della lettera inviata a Breitkopf il 4 maggio 1841: «... Siccome ora ho vari pezzi destinati alla pubblicazione (tra cui un *Allegro da concerto*, una *Fantasia*, etc.) ...». La seconda menzione, questa volta esplicita, è nella lettera di un lunedì di ottobre del 1841: «... I *Notturmi*, la *Ballata* e la *Polacca* glieli [scil. a Masset] lascerò per 300 franchi [...] Domani riceverai i *Notturmi*,¹ e verso la fine della settimana la *Ballata* e la *Fantasia* — non riesco a rifinirle quanto basta (*Jutro dostaniesz Nokturna, a ku końcu tygodnia Balladę i Fantazję; nie mogę dosyć wykończyć*)» (cf. *KFC* n. 347, II p. 44).

L'ordine cronologico delle lettere di ottobre pervenute appare problematico, poiché delle dieci spedite dopo il rientro a Nohant (giovedì 30 settembre) solo quattro sono databili con sicurezza. Pertanto, le citeremo secondo la *KFC*. Ecco la lista:

| | |
|--|------------------|
| <i>KFC</i> n. 341 (= <i>CFC</i> n. 428, a Fontana) | del 1° |
| ” 342 (= ” 430, a Schlesinger) | del 5, |
| ” 343 (= ” 431, a Fontana) | del 6 (?), |
| ” 344 (= ” 432, ”) | del 6÷7, |
| ” 345 (= ” 433, ”) | del 9, |
| ” 346 - - | dell'11, |
| ” 347 (= ” 434, ”) | del 18 (?), |
| ” 348 - - | del 20 (?), |
| ” 349 (= ” 435, ”) | del 27 (?), |
| ” 350 (= ” 436, ”) | del 1° nov. (?). |

Non esamineremo qui la corrispondenza, soprattutto perché, oltre ai passi citati, non vi è nulla che riguardi la terza *Ballata*. Il manoscritto della *Polacca in fa # min.* era stato portato a Parigi da Chopin stesso.² Quello dell'*Allegro da concerto* fu spedito con la lett. n. 347, mentre l'invio dei *Notturmi* è comunicato con la lett. n. 350, erroneamente datata 1° novembre.³ Non abbiamo prove certe di altri invii, ma solo indicazioni generiche, come, per es., nella lett. n. 348: «Fra

non molto ti invierò altre cose. Oggi ho finito la *Fantasia* (*Niedługo ci inne rzeczy posłę. Dziś skończyłem Fantazją*)» (cf. *KFC* II p. 45). Di qui, sappiamo che Chopin terminò la *Fantasia* a Nohant, ma il compositore non dice nulla della *Ballata*: egli non sembra aver mantenuto fede a quanto annunciato nella lett. n. 347. È verosimile che il manoscritto della *Fantasia* e, quasi certamente, quello della *Ballata* siano stati portati a Parigi da Chopin stesso al suo rientro. Concludendo, la corrispondenza non offre alcun appiglio per affermare che la *Ballata* fu spedita da Nohant o che Fontana ne preparò una copia.

Oggetto della nostra collazione, che non viene spiegata in nessuna delle edizioni più accreditate, sono:

- A¹** autografo perduto; restano le fotografie (v. FR. CHOPIN, *Ballada As-dur Op. 47*, wstępem opatrzył Wład. Hordyński, Warszawa [PWM] 1952), cf. *Katalog* p. 73s.
- F1** 1^a edizione francese, stampata da M. Schlesinger, Parigi, col n. 3486, dicembre 1841 (si veda la copia in *CFCO*), cf. *ACCFE* p. 360.
- F2** seconda edizione francese (medesimo editore e n.), inizio 1842 (noi consultiamo la copia qui sotto siglata **F2^D**), cf. *ibid.* p. 360s.
- G** prima edizione tedesca, stampata da Breitkopf und Härtel, Lipsia, col n. 6652, gennaio 1842 (noi utilizziamo la ristampa con segnatura M25.C54B3⁴, v. il sito della UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY), cf. *ibid.* p. 361.
- E** 1^a edizione inglese, stampata da Wessel, Londra, col n. 5299, gennaio 1842 (la copia è online, v. *CFCO*), cf. *ibid.* p. 363.
- M^S** copia di un presunto autografo fatta da Camille Saint-Saëns, cf. KOB.[1979]; *Katalog* p. 73 (il documento è online, v. il sito *Gallica* della BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE).

Un contributo importante soprattutto sotto l'aspetto pianistico è dato da:

- F2^D** copia di **F2** proveniente dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Dubois-O'Meara* (cf. EIGELD.[2006] pp. 257ss.)
- F2^J** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Jędrejewicz* (cf. *ibid.* pp. 276ss.).
- F2^S** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Stirling* (cf. *ibid.* pp. 245ss.).
- F2^{Sc}** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Scherbatoff* (cf. *ibid.* pp. 295ss.).
- TI** *Collection des Œuvres pour le Piano par Frédéric Chopin / 6.^e Livraison / 4 BALLADES. BOLERO. BARCAROLLE. FANTAISIE. Publié par T. D. A. Tellefsen, Paris (Richault) s.d. (ma 1860),*

¹La *CFC*, p. 88, traduce erroneamente: «[...] tu recevras un Nocturne demain...». Chopin sembra trattare *Nocturn*, che è di genere maschile, come se fosse un sostantivo neutro; lo usa quattro volte, due con *-c-* e due con *-k-*. *Nocturna*, come hanno ben tradotto Voynich (cf. OP.[1931] p. 242) e Hedley (cf. HEDL.[1963] p. 210) è un accusativo plurale, non singolare. Müllemann, preferendo seguire la *CFC*, introduce una comica nota esplicativa: «Du wirst morgen ein Nocturne [op. 48 Nr. 1 oder 2]... erhalten» (cf. *HN*, p. VII).

²Cf. FRANCO L. VIERO, *Per una corretta recensione della Polonaise op. 44*, luglio 2013 [www.audacter.it] pp. 7÷8.

³Krystyna Kobylańska, la quale non crede a quanto scrive Chopin nella lett. n. 349 («Arriviamo per certo lunedì, il 2»), commenta: «Chopin si sbaglia, quando scrive “il 2”, poiché il primo lunedì di novembre cadeva il 1°. Egli aveva di certo dimenticato, che ottobre ha 31 giorni. Arrivarono alcuni giorni dopo» (cf. KOB.[1983] p. 429). Tuttavia, Chopin si era sì sbagliato sul giorno, ma non sulla data. La conferma si trova nella corrispondenza della Sand, la quale scrive a Louis Viardot: «... Sarò a Parigi il 2, in giornata. [...] Se non sono troppo spossata, vi chiederò di offrirmi la cena...» (cf. CGS p. 484);

e il 6 novembre a Maurice: «... Sono tre giorni che ceno da lei [scil. Pauline Viardot]...» (*ibid.* p. 486).

⁴Delle tre copie messe online dalla UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY l'*ACCFE* rubrica solo quella molto più tarda (con segn. M25.C54B33) che classifica come 47-1f-B&H.

pp. 24÷37 (essendo la copia della 6^e *Livraison* da noi esaminata priva di frontespizio, il titolo è restituito sulla falsariga di altri frontespizi, peraltro non uniformi).

Mk *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli, Band 4, *Balladen*, Leipzig (Fr. Kistner) s.d. (ma 1880), pp. 22÷31.

§ 1. — Cominciamo da E. Sappiamo che le opp. 44÷49 pubblicate da Wessel furono corrette da Moscheles (cf. KALLB.[1982] p. 134), il quale svolse questo compito in modo professionale.⁵ Ekier (WN) afferma che «EE fu basata su FE2 e non fu corretta da Chopin». Samson (PE) fa una sorprendente aggiunta: «E fu basata o sulle bozze di Schlesinger o direttamente su F², e non fu vista da Chopin prima della pubblicazione». Müllermann (HN) segue i colleghi: «... reincisione [perché *Nachstich*?] sulla base di F2». Da ultimo, il redattore del sito CFE0: «E fu basata sulla versione finale di F».

La collazione, però, smentisce i citati chopinologi e, contemporaneamente, ne squaderna il sorprendente qualunquismo filologico; basterebbe la sola mis. 24 a provarlo:

L'incisore parigino dopo l'errato *fa*² – complice la coda dell'occhio (v. mis. 23) –, incise il corretto *mi*¹ (l'errore, come si vede, verrà poi eliminato in F2). E Moscheles? Egli introdusse un opportuno *b* avanti *re*²; poi, accortosi dell'anomala ottava ricopiata tal quale da F1, la corresse, ma invece di cambiare *fa*² in *mi**b*², corresse *mi**b*¹ in *fa*¹. La sola dinamica di quest'errore dimostra che l'antigrafo dell'incisore inglese non poté assolutamente essere F2. Ma procediamo.

– Miss. 79÷80:

notiamo che in F1 – vedremo più avanti che non si tratta di negligenza dell'incisore –, e così pure in E, mancano nella m. sin. due legature, poi aggiunte in F2. Se l'incisore londinese le avesse distrattamente omesse, Moscheles le avrebbe ripristinate.

⁵ Si vedano a tal proposito in questo sito i nostri precedenti articoli sulla *recensio* e della *Polonaise* op. 44 e del *Prélude* op. 45.

– Mis. 95:

la legatura di valore fra i due *do*² è solo in F2. Siccome Moscheles aggiunse i puntini all'ottava *do*²-*do*³, è da escludere che non abbia visto la legatura.

Si vedano, ancora, le miss. 232 e 234 (§ 3).

Dunque, è filologicamente incontestabile che E non fu basata su F2. Questa conclusione, però, non è risolutiva, poiché la collazione evidenzia che E non fu basata nemmeno su F1. Ciò è provato dall'assenza in E di elementi presenti in F1. Negli esempi che seguono poniamo a sinistra F1, a destra E, precisando l'elemento mancante.

– Mis. 42:

– Mis. 46:

– Mis. 66÷67:

legatura fra i due *fa*⁴.

– Mis. 94:

– Mis. 106:

— Mis. 108:

forcella di *diminuendo*.

— Miss. 111÷113, m. sin.:

due legature di portamento e due di valore.

— Miss. 118÷119:

le legature nella m. sin.

— Mis. 142:

forcella di *diminuendo*.

forcella di *diminuendo*.

— Mis. 152:

accento intensivo alla sesta reb^4-sib^4 .

— Mis. 157, m. destra:

accento intensivo sul secondo accordo.

— Miss. 163÷164:

due punti di *staccato* e due accenti intensivi.

— Mis. 174:

legature.

— Mis. 187:

legatura di valore a do^4 e "smorz."

— Mis. 189:

l'indicazione "sotto voce."

— Mis. 197:

forcella di *crescendo*.

— Mis. 227:

le indicazioni "stretto" e "cres." con la relativa linea tratteggiata.

I luoghi citati – e non sono tutti – dimostrano *ad abundantiam* che l'antigrafo utilizzato per E non poté essere nemmeno F1.

Se qualche chopinologo accademico volesse intendere tutte queste differenze negative come omissioni da parte dell'incisore ed altrettante disattenzioni di Moscheles, beh, forse dovrebbe cambiare mestiere e farsi assumere da un circo equestre come clown.

Dunque, Schlesinger non portò a Londra né una copia di F1, né le bozze di F2, bensì le bozze di F1, che sigleremo *F0, corrette da Chopin.

Che, poi, E abbia seguito la stampa di F, non v'è dubbio alcuno. Chopin richiedeva sempre più copie

delle bozze e lo fece anche nel caso della terza *Ballata*: su una di quelle, destinata a Wessel, appose le correzioni e le modifiche necessarie.

In E ed F1 il testo è distribuito su 14 pagine numerate da 2 a 15. Nella prima pagina di E (p. 2), siccome il rientro del primo sistema è più ampio, la mis. 5 – che in F1 è l'ultima del primo sistema – è recuperata nel secondo, dopodiché fino a p. 9 le due edizioni corrispondono perfettamente. A p. 11, però, si ha una prima divergenza nel secondo sistema (miss. 175÷177). Vediamo le miss. 175÷180 di F1:

Musical score for measures 175-180 of F1. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has measures 175-177, and the second system has measures 178-180. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Pedal markings are indicated by 'Ped.' with a diamond symbol below the bass line.

e le miss. 175÷178 di E:

Musical score for measures 175-178 of E. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has measures 175-176, and the second system has measures 177-178. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Pedal markings are indicated by 'Ped.' with a diamond symbol below the bass line. Performance instructions 'loco.' and 'gva' are present above the piano staff.

Perché mai l'incisore decise di non seguire più F proprio da questo punto, riducendo a due (175÷176) le misure del secondo sistema? La risposta è quasi ovvia: perché Chopin aveva introdotto alcune modifiche, a cominciare dalla mis. 176, probabilmente in un foglio a parte, che sostituiva le bozze (*v. infra*). A questo punto l'incisore temette di non riuscire a gestire gli spazi ed optò per la soluzione che vediamo. Se egli avesse avuto sotto gli occhi F2, non avrebbe avuto alcun motivo di non seguirne l'impaginazione. Ecco le medesime miss. in F2:

Musical score for measures 175-180 of F2. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has measures 175-177, and the second system has measures 178-180. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. Pedal markings are indicated by 'Ped.' with a diamond symbol below the bass line.

Le scelte dell'incisore londinese fanno sospettare che le pp. 11÷14 fossero sostituite da fogli manoscritti che in qualche modo lo disorientarono. È anche possi-

bile che non tutte e quattro le pagine fossero state sostituite da fogli manoscritti; certo è che le correzioni di p. 15 erano state fatte sulla bozza, non in un foglio separato, poiché essa è identica in entrambe le edizioni. A nostro parere, la singolare difformità delle pp. 11÷14 di E testimonia gli sforzi dell'incisore di terminare la p. 14 con la mis. 228.

Termina qui la parte più semplice della collazione, dalla quale si evince senza ombra di dubbio che E non dipende da F2.

§ 2. — Il secondo passo impone di verificare se davvero G, la prima edizione tedesca, sia basata su A¹. La collazione non smentisce l'opinione comune, ma evidenza che l'incisore tedesco fu molto negligente: egli offre un saggio emblematico della sua affidabilità nella

Musical score snippet showing a dynamic change from forte (f) to piano (p) with a note accent. The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The dynamic change is indicated by 'f' and 'p' above the notes.

mis. 13, ove pone l'accento intensivo sopra *f* invece di allinearlo, legge *p* in luogo di *ped* ed omette il rilascio del pedale. Le sue negligenze non sono poche: il rilascio del pedale è spesso mal posto; la posizione degli accenti e delle forcelle non è rispettata; qualche volta tralascia quelli e queste, oltre a qualche

Musical score snippet showing a dynamic change from piano (p) to forte (f) with a note accent. The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The dynamic change is indicated by 'p' and 'f' above the notes.

legatura, che non di rado frantende, come tra le miss. 45÷46, ove la legatura di A¹ va ben oltre *do*⁶, e la legatura di valore tra i due *mi*² è frantesa; omette, poi, la linea tratteggiata del *crescendo*. Non mancano errori nelle note e vi è persino il salto per omeoteleuto della mis 137.⁶ Quando le preferenze grafiche del compositore non vengono rispettate, è inevitabile che il lavoro dell'incisore diventi più gravoso e le occasioni d'errore aumentino. Infine, si rileva sì l'intervento di un correttore, ma esso appare poco scrupoloso.

Müllemann afferma che «un confronto con la prima edizione francese mostra che la stampa di Breitkopf presenta pagine e righe identiche all'edizione di Schlesinger» (*cf. HN* p. VII). Non possiamo non chiederci

⁶ Un tipo particolare di omissione, ben noto in filologia classica, è chiamato "salto da uguale a uguale" (*saut de même à même*): l'occhio, ritornando sull'antigrafo, cade su una parola uguale o simile a quella appena scritta, saltando senza avvedersene la parte di testo intermedia. L'omissione è detta "per omeoteleuto" se avviene tra finali di parola, in musica tra finali di misura. Siccome le miss. 136 e 137 terminano nello stesso modo, l'occhio dell'incisore, ingannato dalla finale, riprese dalla mis. 138, omettendo la 137. Un caso analogo in Chopin riguarda la mis. 32 della *Polonaise in sol*¹ maggiore (*cf. F. Chopin, Polacche*, a cura di Fr. L. Viero, Corsico [Edizioni del Cigno] 2002, p. 261). Detto errore è ben altra cosa dall'"aplografia" o dalla "dittografia", come vorrebbe qualcuno (*cf. F. Chopin, Polonezy wydane posmiertnie*, Warszawa [WN] 2006, *Source Commentary* p. 17), che è l'omissione o la ripetizione di note identiche e contigue.

quale edizione egli abbia visto, a meno che non voglia enfatizzare l'insulso rilievo del redattore del sito *C.FEO*, il quale rimarca: «La sua [*scil.* di *G*] impaginazione somiglia un poco a quella delle altre due edizioni, anche se vi sono poche corrispondenze con *F* (p. 12 sistema 5; p. 13 sistemi 1-3) e con *E* (p. 11 sistema 5; pp. 12 & 13 in toto)». ⁷ Ed, in effetti, Müllemann si spinge oltre: sostiene che Schlesinger, per accelerare il processo produttivo (*Herstellungsprozess* [!?!]) dell'editore tedesco (il quale, evidentemente, doveva aver bisogno dei consigli di Schlesinger per evitare di fallire!), avrebbe inviato le bozze della *Ballata* a Breitkopf e, a sostegno di questa sua brillante idea, cita in modo scorretto la lettera del 3 dicembre 1841, inviata da Chopin a Lipsia, in cui non v'è alcun accenno né a bozze né alla *Ballata*. ⁸

Facezie a parte, dacché *G* fu basata su *A*¹, essa va esclusa dalla *recensio*: infatti, non essendo stata corretta dal compositore, rispetto al suo autografo contiene in più solo gli errori dell'incisore e le poche correzioni del correttore, il quale si permise anche qualche arbitrario intervento.

§ 3. — E veniamo a rilievi più complessi. Ekier afferma che *F* fu basata sulla copia, ora perduta, di *A*¹ fatta da Fontana e che *M*^S «rende possibile una quasi completa ricostruzione» di quella copia (*cf.* *WN*, S.C. p. 8). Lo segue Samson: «Jan Ekier ha fatto notare che possiamo ricostruire [*C*^{Fon}] con riferimento a *C*^{S-S}, dacché quest'ultima fu probabilmente basata su [*C*^{Fon}] confrontata con la prima edizione francese» (*cf.* *PE* p. 65). Da ultimo Müllemann, il quale, non volendo citare Ekier, risulta il più ondivago: «Camille Saint-Saëns redasse una copia del “manoscritto originale” [...]. Questa copia ha in comune molte lezioni con la prima edizione francese, ovviamente senza le correzioni delle lastre disposte da Chopin. Occorre perciò assumere che con “manoscritto originale” s'intende la copia perduta di Fontana e non l'autografo. Con l'aiuto di questa fonte si possono ricostruire lezioni provenienti dalla

⁷ Che qualche sistema in qualche pagina contenga per caso le stesse misure, è tanto prevedibile quanto insignificante. Siffatti rilievi lasciano sconcertati per la loro inutilità: sarebbe come dire che Tizio e Caio si somigliano un po' perché hanno entrambi i capelli neri.

⁸ Ecco il testo integrale della lettera: «Signori, ho appena ricevuto la vostra lettera con il biglietto [*scil.* lettera di credito] pagabile il 13 dicembre e vi prego di accettare i miei ringraziamenti per la vostra puntualità. Quanto al numero d'ordine sui manoscritti, sono ben posti. Da Mechetti a Vienna c'è un *Preludio* per il vostro *Album* di Beethoven e una *Polacca*. Ho incaricato Schlesinger di accordarsi con voi sul giorno della pubblicazione — egli ha cominciato ad incidere e credo che anche voi desideriate che ciò si faccia prontamente. Non vi mando l'indirizzo di Londra, perché sono costretto ad abbandonare Wessel e non ho ancora preso accordi definitivi con nessuno — che questo tuttavia non v'impedisca di procedere. Vi prego anche di mettere sul titolo dei *Notturmi* in luogo di Mille Emilie, Mille Laure Duperré. / Tutto vostro di cuore / Fr. Chopin / Parigi, il 3 dicembre 1841 / Rue Pigalle, N° 16». E le bozze della *Ballata* da dove saltano fuori? Che gli editori si accordassero sulla data della pubblicazione, era normale *routine*.

copia» (*cf.* *HN* p. VII). Com'è loro costume, nessuno dei tre si sogna di dimostrare quel che sostiene.

Prima di procedere, dobbiamo ricordare (*v. supra*) che non vi è alcuna prova diretta che Chopin abbia spedito da Nohant il manoscritto della *Ballata* e/o che Fontana l'abbia copiato. Occorre, poi, tener presente che tutti i copisti commettono errori, quindi anche Chopin, Fontana e Saint-Saëns: la disattenzione, la distrazione, le interruzioni e il caso possono indurre in ogni sorta di errore, ma non conferiscono capacità creative; in altre parole, un copista può fare, sì, errori ed omissioni, ma solo in stretta relazione analogica a quel che vede o crede di vedere, non a quel che non c'è.

Cominciamo dalla mis. 52 e confrontiamo, da sinistra, *F*₁, *E*, *M*^S e *A*¹:



vediamo che in *F*₁, *E* e *M*^S non v'è né “*m.v.*” di *A*¹ né il quasi certo *p* nascosto dalla cancellatura; ciò significa che la o le fonti di *F*₁, *E* e *M*^S non dipendono da *A*¹.

— Mis. 63:



“*cres.*” è solo in *A*¹, che anche qui nega rapporti con la fonte di *F*₁, *E* e *M*^S.

— Miss. 65÷66 (sopra *F*₁ ed *E*, sotto *M*^S e *A*¹):



in *A*¹ nella mis. 66 vi è un iniziale *la*⁴-semiminima legato al *la*⁴-croma della mis. precedente, ed una forcella di *diminuendo*, di cui non v'è traccia in *F*₁, *E* e *M*^S; ma in *A*¹ si noti anche la legatura tra la diade *fa*³-*do*⁴, ultima croma della mis. 66, m. sin., e l'ottava iniziale della mis. 67: anch'essa manca in *F*₁, *E* e *M*^S, la cui fonte, di nuovo, nega rapporti con *A*¹.

— Miss. 71÷72 (sopra F1 ed E, sotto M^S ed A¹):

innanzitutto, si consideri che A¹ (a sinistra) non ha correzioni, poi si osservino le crome della m. sin. In F1 ed M^S le crome *sol^b-lab³-sol^b* hanno il punto dello *staccato*; *mi^b³-re^b³*, invece, sono *staccato* solo in M^S (distrazione dell'incisore parigino?). E testimonia la correzione — che sarà ripetuta per F2 — fatta da Chopin sulle bozze *Fo (*v. supra*), mentre A¹ alterna due crome *staccato*, due *legato*, una *staccato* e una *legato*. La collazione di queste misure è molto importante, poiché assicura che né l'antigrafo di F1 né quello di M^S poteva essere una copia di A¹.

— Miss. 88÷89 (sopra F1 ed E, sotto M^S ed A¹):

a parte la distrazione del copista parigino, il quale trascurava la forcella di *diminuendo*, che Chopin aggiungerà sia sulle bozze per F2 sia su quelle per Wessel, qui importa osservare *p*, assente in M^S, e l'indicazione "*dim.*" che è solo in A¹. In F, *p* si trova nella mis. precedente rispetto ad A¹ e, anche se la cancellatura a pena coprisse un probabile *p*, esso sarebbe comunque posizionato prima dell'accordo, non dopo. Tutto ciò conferma che le fonti di F e M^S non potevano essere una copia di A¹.

— Miss. 116 (F1, E, ed M^S, sotto A¹):

le notine iniziali, a parte l'errore di F1, che scrive *si^b⁴-do⁵* invece di *do⁵-do⁵*, sono crome anche in M^S, mentre in A¹ (qui a sinistra) sono semicrome. Di nuovo, l'autografo nega una qualche parentela diretta con F e M^S.

— Mis. 125 (F1, E, ed M^S, sotto A¹):

in A¹ (qui a sinistra), che non ha correzioni, il secondo accordo della m. sin. è molto chiaramente *mi^b³-si^b³-re^b⁴-mi^b⁴*, mentre in F e M^S manca altrettanto chiaramente *re^b⁴*. Anche questo luogo non lascia alcun dubbio sulla totale indipendenza di A¹ dalla fonte o dalle fonti di F e M^S.

— Miss. 133÷134 (dall'alto F1, E, M^S ed A¹):

qui interessa la posizione di "*cres.*", che si trova all'inizio della mis. 134 solo in A¹, ove la linea tratteggiata prolunga il "*dim.*" posto all'inizio della mis. 132. Si tratta di una respirazione diversa da quella delle fonti di F1, E ed M^S.

— Miss. 158 (F1, E, ed M^S, sotto A¹):

diversamente da F1, E ed M^S, la quarta croma di A¹ è un accordo di tre note: *sol[#]³-do[#]⁴-sol[#]⁴*, che è una lezione esclusiva di A¹ e non sarà inserita né nelle bozze per F2 né in quelle per Wessel. Qui prendiamo, per così dire, due piccioni con una fava: (1) Fontana non copiò A¹, con cui (2) M^S non ha rapporti.

— Miss. 232 & 234:

The image shows two systems of musical notation for Miss. 232 & 234. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a 'Ped.' marking in the bass staff with a circled cross symbol. The second system has a 'Ped.' marking with an asterisk. The third system has a circled cross symbol and a circled cross with a diagonal slash. The fourth system has a circled cross with a diagonal slash. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

il testo della m. sin. va osservato con grande attenzione. Si noterà subito che, legatura a parte, E ed \mathcal{A}^1 concordano. Ma vediamo anche F2:

The image shows two systems of musical notation for F2. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system has a 'Ped.' marking in the bass staff with a circled cross symbol. The second system has a 'Ped.' marking with a circled cross symbol. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

innanzitutto, queste misure vanno ad aggiungersi a quelle citate all'inizio del § 1 a proposito della presunta dipendenza di E da F2, qui chiaramente smentita: è evidente che la correzione apposta sulle bozze per Wessel non fu riportata su quelle per F2. Ciò che, tuttavia, maggiormente sorprende è la scrittura di \mathcal{M}^S : Saint-Saëns, che aveva sotto gli occhi un testo a stampa diverso, richiama l'attenzione con un "(n.b.)". In effetti, in F ed \mathcal{A}^1 ci saremmo attesi la medesima divisione del tempo adottata nelle miss. 117 e 121, proprio come fa \mathcal{M}^S . Nondimeno, la scrittura di \mathcal{M}^S è sospetta, dacché si discosta nettamente sia dalle edizioni a stampa sia da \mathcal{A}^1 .

Ora, non avendo \mathcal{A}^1 alcun rapporto né con F né con \mathcal{M}^S , quanto sopra illustra in modo incontestabile che, se mai Fontana fece una copia della *Ballata*, non copiò \mathcal{A}^1 . Quindi, per essere più espliciti, le affermazioni di Ekier («Fontana utilizzò A per fare una copia destinata a costituire la base per la prima edizione francese», cf. *WN*, S.C. p. 8), Samson («[C^{Fon}], basata su A, fu la *Stichvorlage* per F¹», cf. *PE* p. 65) e quelle di Müllemann (cf. *HN* p. 62) sono alquanto fantasiose e,

per ciò stesso, destituite di ogni fondamento.

§ 4. — Ora, dobbiamo esaminare \mathcal{M}^S , poiché presenta molti aspetti enigmatici, che gli chopinologi sembrano ignorare. Questo manoscritto era stato donato dallo stesso Saint-Saëns alla *Bibliothèque du Conservatoire de Paris* nel 1919.⁹ La prima pagina riporta un titolo manoscritto: *Ballade en LA b / Chopin / copié d'après le manuscrit / appartenant à M^{me} de Guitaut*. Quindi, in terza pagina, che funge da frontespizio, leggiamo: *Ballade de Chopin / op. 47 / copiée sur le manuscrit original*, firmato C. S^t-Saëns. La riproduzione è corredata di una lettera, indirizzata a non-si-capisce-chi, firmata da Edouard Ganche, allora fondatore e presidente della "Société Frédéric Chopin", con la quale si allega la fotografia della seguente lettera del Generale Conte de Guitaut:¹⁰ «Parigi 7 rue Villeneuve / 17 novembre 1928 / Signore, / ho avuto il dolore di perdere mia moglie, la C^{TESSA} B. de Guitaut,¹¹ nel mese di febbraio scorso. Era l'allieva di S^t-Saëns e quest'ultimo aveva per lei un grande affetto. Forse glielo aveva dato lui questo manoscritto di Chopin, ma non ne ho alcun ricordo. La cosa, in ogni caso, risalirebbe a numerosi anni fa. C'è stata la guerra e tutto quel che possedevamo, essendo rimasto a Fère [lettura dubbia], è stato preso dai Tedeschi. Il manoscritto di Chopin dev'essere stato preso col resto. [Seguono i saluti]». Probabilmente, un membro della "Société Fr. Chopin", leggendo che il manoscritto originale apparteneva alla contessa de Guitaut, s'era rivolto alla proprietaria con molte speranze, subito infrante dalla risposta del generale: la moglie era morta, egli non ricordava nulla, i tedeschi avevano preso tutto e, forse, sua moglie aveva avuto quel manoscritto proprio da Saint-Saëns!

Orbene, nonostante le molte ipotesi che si possano fare, il quadro rimane poco convincente: il settantenne generale sembra seccato e scrive su un foglio mal strappato da un blocco! Di qui, non resta che analizzare \mathcal{M}^S e verificare se possiede le necessarie caratteristiche di coerenza, che un autografo o una sua copia devono possedere. Ad es., nonostante si potesse farne a meno già allora, Chopin chiudeva l'indicazione di 8^a con *loco*. In \mathcal{M}^S non c'è nessun *loco*.

Secondo i già citati editori l'incisore di Schlesinger e Saint-Saëns avrebbero copiato lo stesso manoscritto redatto da Fontana (*v. supra*),¹² il quale a sua volta avrebbe copiato \mathcal{A}^1 . Abbiamo già illustrato più sopra

⁹ Cf. KOB.[1979].

¹⁰ La Kobylańska scrive *Guitant*, ma la grafia corretta è *Guitaut*.

¹¹ Il nome da nubile della contessa era Anna Hoskier, figlia di Émile Hoskier, console danese e banchiere, molto amico di Saint-Saëns, che dedicò ad entrambi alcune sue composizioni. Cf. Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns 1835-1921. A Thematic Catalogue of his Complete Works, Volume I: The Instrumental Works*, Oxford (Oxford University Press) 2002, pp. 35 e 63.

¹² A nostra conoscenza, fu Krystyna Kobylańska a formulare per prima una tale ipotesi, cf. KOB.[1979].

quali siano i rapporti di \mathcal{A}^1 con F_1 , E ed \mathcal{M}^S . Ora non ci resta che determinare una volta per tutte se davvero l'incisore di F_1 e Saint-Saëns ebbero per le mani il medesimo manoscritto.

In primo luogo, si consideri che Saint-Saëns vuole apparire scrupoloso: – infatti, mette tra parentesi gli accidenti che non legge sul suo antigrafo (miss. 1, 98 e 126); – chiosa con un “(sic)” la mis. 99, per manifestare la sua perplessità riguardo alla divisione del tempo; – appone un richiamo alla mis. 176, per segnalare che il testo a stampa è diverso; – infine, segnala con due “(n.b.)” le miss. 232 e 234 (*v. supra*).

In secondo luogo, il lettore non filologo tenga presente che sia l'incisore sia il compositore erano esperti lettori di musica, ancorché per ragioni diverse. Facciamo un semplicissimo esempio letterario: se un correttore di bozze e un romanziere leggessero in una presunta medesima lettera manoscritta l'uno *Guitant* e l'altro *Guitant*, non vi sarebbe alcun motivo per contestare una tale presunzione; se, per contro, uno leggesse *Guitant* e l'altro *Guilas*, l'identità del documento, data la professionalità di entrambi, sarebbe da mettere in dubbio. Se, poi, le lezioni discordanti fossero numerose, detta identità sarebbe da escludere.

Sopra abbiamo già visto le miss. 232 e 234, m. sin. (*v. supra*): la divisione del tempo di \mathcal{M}^S è talmente diversa che Saint-Saëns sentì il dovere di richiamare l'attenzione con due “(n.b.)”. A rigore, basterebbero queste due misure ad escludere che F_0 ed \mathcal{M}^S dipendano da un medesimo manoscritto, perché occorrerebbe supporre che Fontana, accortosi dell'incongruenza, l'avesse eliminata (dove il testo di \mathcal{M}^S) – il che, quantunque del tutto improbabile, è possibile –, ma occorrerebbe anche presumere che l'incisore di F_1 avesse divinato che lì, in quelle misure, Fontana aveva oltraggiato il testo con un'imperdonabile correzione e che, dunque, occorreva ripristinare l'originale, ovviamente con l'aiuto di un sensitivo!

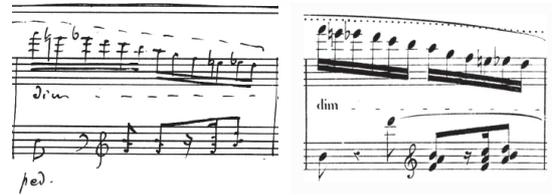
F_1 omette le legature di valore delle miss. 47÷48, 62÷63, 90, 92, 125÷126, 149÷150, 157÷158, 161÷162 presenti in \mathcal{M}^S . Non pochi accidenti segnati in \mathcal{M}^S non si vedono in F_1 . La mis. 185 di \mathcal{M}^S ha un *p* che manca in F_1 , così come il *ff* della mis. 213. E molto altro ancora. Sono tutte dimenticanze dell'incisore parigino?

Abbiamo già osservato che Saint-Saëns volle apparire scrupoloso, tanto da apporre nel testo un richiamo e trascrivere nell'ultima pagina le divergenze con l'edizione a stampa («il testo ha... (*le texte porte...*)»). In due casi, però, contravviene al suo proposito. Si osservi la mis. 200 in \mathcal{M}^S :



sopra la lezione di F_1 , egli scrive la versione di F_2 senza mettere alcun richiamo, come se il suo antigrafo fosse redatto proprio in quel modo. Perché? Non sappiamo dare una risposta, ma certamente la presunta copia di Fontana non offriva alcuna variante.

Ancora più sorprendente è la mis. 132, rimasta invariata in F :



anche qui Saint-Saëns non ha nulla da osservare! La m. sin. riporta una lezione che non poteva essere nel manoscritto letto dall'incisore parigino, tanto più che Chopin non l'ha modificata nemmeno sulle bozze per Wessel. La lezione di \mathcal{M}^S è quella di \mathcal{A}^1 (> G) da cui, però – come abbiamo dimostrato –, \mathcal{M}^S non dipende.

Ancora poche misure. Rivediamo la mis. 89, nell'ordine \mathcal{M}^S , F_1 ed F_2 :



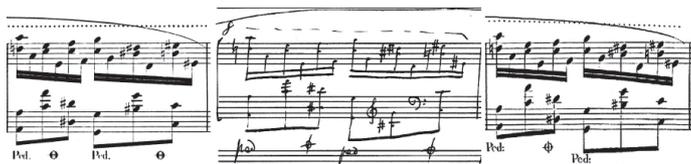
come si può ben vedere, \mathcal{M}^S riporta lo stesso errore di F_1 , poi corretto in F_2 , ove le tracce della cancellatura sono evidenti. Quale fu la causa dell'errore di F_1 ? Ebbene, fu una delle distrazioni tipiche dei copisti: l'occhio dell'incisore, ingannato dal *sol*^b appena scritto nella mis. 88 (si vedano più sopra le miss. 88÷89, § 3), credette di vedere due *b* invece di due *b* (anche in \mathcal{A}^1 vi sono due *b*). Si danno allora due casi: 1. la presunta copia di Fontana letta dall'incisore di Schlesinger e da Saint-Saëns conteneva davvero quest'errore; 2. essa, come \mathcal{A}^1 , aveva due *b*. Ebbene, il caso “1.” porta a due conclusioni parimenti assurde: a) che Chopin e/o Fontana avessero scritto due *b*, invece di due *b*; b) che il manoscritto copiato dall'incisore parigino e da Saint-Saëns era il medesimo contro le schiaccianti prove del contrario (*v. supra*). Nel caso “2.”, invece, in cui il manoscritto riportava due corretti *b*, i due *b* di \mathcal{M}^S possono solo essere stati copiati da F_1 !

Da ultimo, le mis. 179 e 180 in G , \mathcal{M}^S ed F_1 :



prima di osservare la mis. 180, si noti la m. sin. della m. 179: in G (< \mathcal{A}^1) ed \mathcal{M}^S la terza croma è l'ottava *fa*^{#2}-*fa*^{#3}, mentre in F_1 è *fa*^{#3}-*fa*^{#4}. Ora, dacché – come abbiamo visto – \mathcal{M}^S non ha rapporti con \mathcal{A}^1 , la sola fonte possibile della mis 179 di \mathcal{M}^S sembra essere G !

Ora vediamo la mis. 180 (G, \mathcal{M}^s and F1):



si noti la quinta cromata della m. sin.: in \mathcal{M}^s è trasportata in chiave di violino contro G ed F1. Sorprendente è il confronto con le medesime miss. di E:



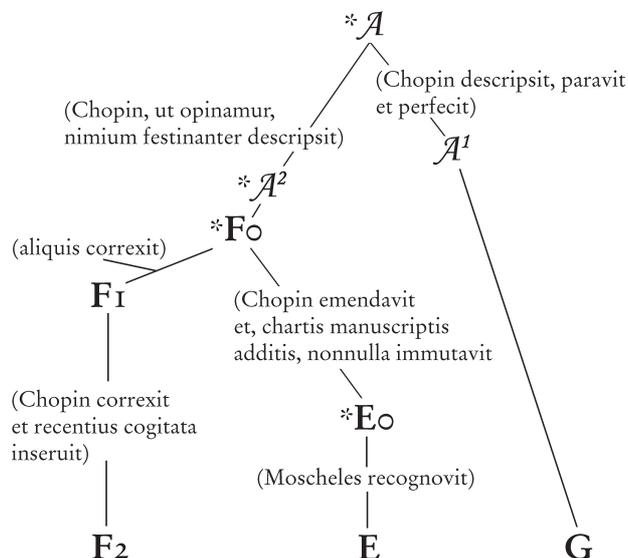
qui, diversamente da G ed F, la terza cromata della mis. 179 è scritta in chiave di violino, così come la quinta cromata della mis. 180, come in \mathcal{M}^s , ed altresì la seconda cromata, che in G, \mathcal{M}^s ed F1 è in chiave di basso. Se ciò, da un lato conferma che le bozze portate a Wessel da Schlesinger comprendevano parti manoscritte (*v. supra*), dall'altra, insieme con tutto quanto esposto finora, porta ad una sola ed unica conclusione: \mathcal{M}^s è la copia di un documento composito e incongruente, in una parola di un falso! E chi lo redasse lo fece con intenzioni fraudolente. Conoscere che parte abbia avuto Saint-Saëns in questa faccenda, non è rilevante. A noi basta aver raccolto elementi sufficienti ad escludere \mathcal{M}^s dalla *recensio*.

§ 5. — Che cosa, infine, fu sottoposto all'incisore parigino? La presunta copia di Fontana o un manoscritto dello stesso Chopin? Certamente un manoscritto molto meno curato di \mathcal{A}^1 . Del resto, quest'era la norma: le belle copie andavano all'estero, perché a Parigi si correggevano le bozze. A volte, però, come nel caso della terza *Ballata*, il manoscritto per l'editore parigino finiva per risultare non solo poco curato, bensì anche trascurato (come quello del *Prélude* op. 45).

Abbiamo dimostrato (§ 3) che l'antigrafo di F1 non poté essere una copia di \mathcal{A}^1 . E, allora, che cosa copiò Fontana? Egli, a nostro parere, non copiò la *Ballata*. In quel periodo Fontana aveva numerose incombenze, forse troppe: l'affare Troupenas, il trasloco di Chopin in rue Pigalle, il suo proprio trasloco in rue de Provence, la copiatura dell'*Allegro da concerto*, dei *Notturmi* e della *Fantasia*, e altro ancora. La sua copia dell'*Allegro*, per esempio, mostra evidenti segni di stanchezza. Riteniamo, quindi, che Chopin stesso, rientrato a Parigi il 2 novembre, si risolse a raffazzonare per Schlesinger una copia del suo manoscritto di lavoro ($\ast\mathcal{A}$), che chiameremo $\ast\mathcal{A}^2$. Tra i vari indizi, che illustriamo di volta in volta nel commento, segnaliamo qui l'errore fatto dal copista nella mis. 116 (*v. supra*): all'interno degli spazi, tra un rigo e l'altro, le note scritte da Chopin non raramente si appoggiano al rigo superiore o inferiore, mentre quelle scritte da Fontana sono generalmente ben centrate. Chi volesse sostituire $\ast\mathcal{A}^2$ con

$\ast\mathcal{C}^f$, ossia con la copia di Fontana, dovrebbe anche spiegare che cosa Fontana copiasse, perché è del tutto improbabile che Chopin gli facesse copiare il suo manoscritto di lavoro ($\ast\mathcal{A}$).

Ecco, infine, lo *stemma*, dal quale, ovviamente, resta escluso il falso redatto da Saint-Saëns:



La *recensio*, pertanto, si basa a pari titolo su \mathcal{A}^1 , F2 ed E, dacché, come si evince dallo *stemma*, rappresentano fonti, che Chopin rielaborò in modo indipendente.¹³ Tuttavia, occorre precisare che:

a) \mathcal{A}^1 è un manoscritto accuratamente rivisto e corretto con un certo impegno; ciò è testimoniato dall'inserimento di accidenti e legature in spazi che non erano stati loro riservati durante la copiatura.

b) F2 (< F1), invece, deriva da $\ast\mathcal{A}^2$, un manoscritto che, essendo stato preparato con una certa fretta, senza cura per i dettagli, è più importante di \mathcal{A}^1 solo per le nuove lezioni, non per i dettagli.

Quanto sopra conferisce all'editore grande libertà, ma lo investe altresì di molta responsabilità. L'apparato ed il commento daranno allo studente tutte le informazioni utili.

Un caso a parte è costituito dalle legature: il caratteristico modo di segnalarle da parte di Chopin indusse spesso gl'incisori a fraintenderne il senso, cosicché talune presunte discrepanze tra le prime edizioni,

¹³ Paweł Kamiński sostiene che «un'edizione urtext in quanto edizione critica indirizzata agli esecutori deve ricreare le intenzioni del compositore relativamente al testo della sua opera; il che può essere graficamente definito come creazione dell'ideale bella copia di una composizione» (cf. P. KAMIŃSKI, "Between the Work and the Source. The theoretical and practical aspects of the editing of the urtext", in *Chopin's Work. His Inspirations and Creative Process in the Light of the Sources*, Warszawa [NIFC] 2002, p. 95). Ebbene, chiunque faccia simili affermazioni, ammette di ignorare che cosa sia la filologia e com'essa operi. Del resto, la confusione tra «edizione urtext», che è una cosa, ed «edizione critica», che è cosa ben diversa, a tacer delle «intenzioni del compositore» (cf. Fr. Chopin, *Polacche* cit., pp. xii.), spiega i disastrosi risultati editoriali degli chopinologi.

interpretate come *variae lectiones*, dipendono per la maggior parte da un'errata lettura o da una forzatura da parte dell'incisore. Ebbene, noi segnaleremo dette discrepanze solo nei casi in cui Chopin propone davvero una soluzione altra.

Infine, prenderemo in considerazione anche F_2^D , F_2^J , F_2^S e F_2^{Sc} .¹⁴ Riguardo alle preferenze grafiche, invece, ancorché F ed E testimonino in alcuni casi una scrittura alternativa, \mathcal{A}^1 resta la fonte più autorevole e la seguiremo scrupolosamente.¹⁵

NOTA SULLA DITEGGIATURA.

L'edizione critica di un'opera per pianoforte, che voglia esser degna di una tale qualificazione, non può eludere l'aspetto pianistico, soprattutto in Chopin, creatore di una nuova scuola pianistica, in cui la diteggiatura riveste un ruolo fondamentale. Mikuli afferma che la diteggiatura da lui data proviene per la gran parte direttamente dal Maestro. La sua affermazione, che è veritiera, va però integrata. Infatti, laddove non era riuscito a recuperare la diteggiatura del Maestro, ne propone una sua, esasperando talvolta i principi appresi, sì da suggerire soluzioni iperchopiniane o del tutto anti-chopiniane. Quindi, è compito del filologo-pianista, che abbia ben compreso le basi della scuola pianistica di Chopin, analizzare ogni singolo passaggio e verificare l'affermazione di Mikuli.

In Chopin testo musicale e diteggiatura sono indissolubili. In alcuni casi, la valutazione pianistica del-

la diteggiatura – e lo vedremo in altre edizioni – risolve dubbi di carattere testuale. Ciò non esclude che un passaggio possa essere diteggiato in due modi diversi (si veda, per es., la mis. 160), ma alcune diteggiature, ancorché apparentemente plausibili, sono da rigettare.

Abbiamo distinto con caratteri diversi la diteggiatura editoriale di Chopin (nella sola mis. 140: \mathcal{A}^1 2) da quella di Mikuli (**1 2 3 4 5**), che costituisce la base. Le diteggiature indicate in F_2^D , F_2^J , F_2^S e F_2^{Sc} sono precedute rispettivamente da *D*, *J*, *S*, *Sc*. Nei passi in cui la diteggiatura di Mikuli manca oppure non è, a nostro avviso, conforme ai principi della scuola pianistica chopiniana, abbiamo proposto la nostra (*1 2 3 4 5*; inoltre, utilizziamo il n. *8* quando il solo pollice ha da premere due tasti, cf. *MOZZATI. Esercizi di tecnica pianistica*, a cura di A. Baldrighi, Milano [Ricordi] 1994, p. 5). Il segno \frown indica lo scambio tra due dita sul medesimo tasto, mentre \sphericalangle indica lo scivolamento del medesimo dito da un tasto all'altro; il tratto orizzontale (—) che precede il numero prescrive che, su quel tasto, il dito resta il medesimo.

NOTA SULL'APPARATO.

Per evitare un inutile spreco di spazio, in apparato non riproporremo le misure già mostrate nell'introduzione, ma ci limiteremo a citare la pagina, in cui la misura in questione viene mostrata, ed aggiungeremo al numero della pagina la lettera *a* o *b*, secondoché l'esempio si trovi nella prima o seconda colonna.

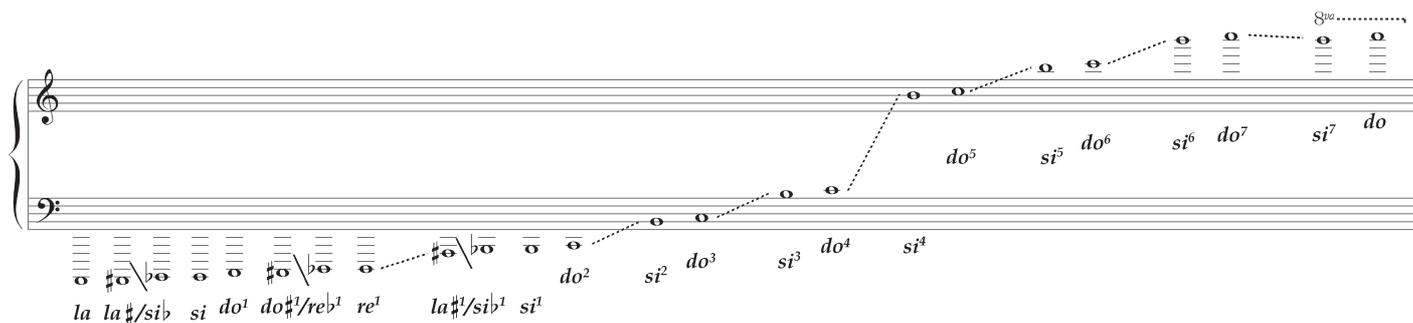


¹⁴ Vi sarebbe anche F_2^R , appartenuta ad un'altra allieva, piuttosto scarsa invero, Zofia Rosengardt, ma, a parte il fatto che la nostra richiesta alla *Bibliothèque Polonaise* di Parigi di una riproduzione non ha avuto alcuna risposta, quando visionammo personalmente quelle partiture molti anni fa, non trovammo alcuna diteggiatura scritta da Chopin o attribuibile a lui.

¹⁵ John Rink sostiene che «non avrebbe molto senso preservare le caratteristiche delle pratiche editoriali di inizio e metà del XIX secolo, cioè realizzare un'edizione su convenzioni di notazione fuori moda, le quali non farebbero che impedire la comprensione del testo musicale da parte degli interpreti attuali» (cf. J. RINK, «Les Concertos

de Chopin et la notation de l'exécution», in *Frédéric Chopin. Interpretations*, Etudes réunies par J.-J. Eigeldinger, Genève [Droz] 2005, p. 73). Nonostante J. Rink sia uno studioso intelligente, questa sua affermazione non lo è. Egli, senza confessarlo, polemizza con la nostra edizione delle *Polacche*. È comprensibile che uno studioso giustifichi le restrizioni che il suo editore (che è Peters) gli impone, ma ciò non ha nulla a che fare con le preferenze grafiche di Chopin (sull'importanza e sul valore del segno grafico in musica, cf. FR. CHOPIN, *Polacche* cit., pp. XIVs.). Quanto poi agli «interpreti attuali», noi ci rivolgiamo a quelli di loro che non sono imbecilli; per i restanti, cioè per gli imbecilli, un'edizione vale l'altra.

Note e tasti



[Per stabilire un rapporto semplice ed immediato tra le note sul pentagramma ed i tasti corrispondenti, abbiamo preferito un sistema di facile comprensione per lo studente pianista: le note senza numero in esponente sono quelle dei tasti posti alle estremità della tastiera, che non appartengono ad ottave complete; le altre sono numerate da 1 a 7 a seconda dell'ottava di appartenenza (do=si), dalla più grave alla più acuta.]

Abbreviazioni e bibliografia

- ACCFE CHR. GRABOWSKI & J. RINK, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010.
- CFC *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueillie, révisée, annotée et traduite par BRONISLAS ÉDOUARD SYDOW en collaboration avec SUZANNE et DENISE CHAINAYE et IRÈNE SYDOW. ÉDITION DÉFINITIVE, REVUE ET CORRIGÉE, 3 voll., Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO www.cfo.org.uk
- CSG *George Sand - Correspondance, Tome V*, éd. de G. Lubin, Paris (Éd. Garnier Frères) 1969.
- EIGELD.[2006] JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu per ses élèves*, Nouvelle édition mise à jour, Paris (Fayard) 2006.
- GRAB.[1996] CHRISTOPHE GRABOWSKI, *Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin*, in "Revue de Musicologie" 82 (1996), pp. 213÷243.
- GRAB.[2001] CHRISTOPHE GRABOWSKI, *Wessels' Complete Collection of the Compositions of Frederic Chopin: the history of a title-page*, in "Early Music" 2001, pp. 424÷433.
- HEDL.[1963] *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin, Abridged from Fr. Chopin's Correspondence*, Collected and Annotated by BR. E. SYDOW, Translated and Edited with Additional Material and a Commentary by ARTHUR HEDLEY, London (McGraw-Hill Book Company) 1963.
- HN Frédéric Chopin, *Balladen*, hg. von Norbert Müllemann, Fingersatz von Hans-Martin Theopold, München (G. Henle Verlag) 2008, pp. 26÷38, 70÷72 (v. anche le relative *Bemerkungen* online [www.henle.de], pp. 8÷11).
- KALLB.[1982] JEFFREY KALLBERG, *The Chopin Sources - Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the Division of the Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy – Department of Music, Chicago (University of Chicago, Illinois) 1982.
- Katalog Józef M. Chomiński, Teresa D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Warszawa (PWM) 1990.
- KFC *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, I-II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.
- KOB.[1979] *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, von Krystyna Kobylańska, München (G. Henle Verlag) 1979, pp. 106÷107.

- KOB.[1983] Frédéric Chopin, *Briefe*, hg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Krystyna Kobylańska, Berlin (S. Fischer Verlag) 1983.
- OP.[1931] *Chopin's Letters*, Collected by HENRYK OPIEŃSKI, Translated... by E. L. VOYNICH, New York (Alfred A. Knopf) 1931.
- PE *The Complete Chopin*, A New Critical Edition, *Ballades*, edited by Jim Samson, London (Peters Edition Ltd.) 2006, pp. 28÷40, 65s.
- “RGM” “Revue et Gazette Musicale de Paris”, Paris.
- UT Frédéric Chopin, *Balladen*, herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Jan Ekier, Wien (Wiener Urtext Edition) 1986, pp. VII÷VIII, 28÷39, XVI÷XVIII.
- WN Fryd. Chopin, *Ballady*, ed. by Jan Ekier, Paweł Kamiński, Warszawa (Wydanie Narodowe) 1997, pp. 36÷47, *Source Commentary*, pp. 8÷10.





3^e.

BALLOADE

POUR

Le Piemo,

dédiée

à Mademoiselle Pauline de Moailles

PAR

F. CHOPIN.

Op: 47.

A.V.

Prix 7^f 50

A PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97.
Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pl. N. 3486. Propriété des Editeurs.
Londres, Wessel et Stapelton.

Siglorum notarumque conspectus

| | |
|-------------------------|---|
| <i>A</i> ¹ | autographum, <i>v.</i> Intr. p. IV |
| F1 | prima Gallica editio |
| F2 | altera Gallica editio |
| E | prima Anglica editio |
| F2 ^D | <i>v.</i> Intr. p. IV |
| F2 ^J | <i>v.</i> Intr. p. IV |
| F2 ^S | <i>v.</i> Intr. p. IV |
| F2 ^{Sc} | <i>v.</i> Intr. p. IV |
| G | prima Germanica editio |
| M ^S | manuscriptum a falso exemplare exscriptum, <i>v.</i> Intr. p. IV itemque § 4. |
| Mk | Mikulii editio |
| Tl | Tellefsenii editio |

| | |
|-------------------|---|
| <...> | quae addenda |
| (...) | et quae explicanda esse videntur |
| <i>add.</i> | vox aliqua verbi <i>addere</i> (“aggiungere”) |
| <i>cf.</i> | <i>confer</i> (“confronta”) |
| <i>Comm.</i> | forma aliqua vocabuli <i>commentarium</i> (“commento”) |
| <i>edd.</i> | <i>editores</i> (“editori”) |
| <i>mis./miss.</i> | forma aliqua vocabuli <i>misura</i> (“misura”, “battuta”) |
| <i>om.</i> | vox aliqua verbi <i>omittere</i> (“omettere”) |
| <i>scil.</i> | <i>scilicet</i> (“vale a dire”) |
| <i>v.</i> | <i>vide</i> (“vedi”) |
| <i>v.l.</i> | <i>varia lectio</i> |