

## Commento

**Frontespizio.** Proponiamo il frontespizio di **F<sub>2</sub>**, che differisce da **F<sub>1</sub>**, ove la dedica, su due righe (*à Madame Nathaniel | de Rothschild.*), è posta sopra 4.<sup>e</sup> | *Ballade* (cf. *ACCFE* pp. 386 e 733). L'*ACCFE* mostra anche il teutonico frontespizio di **G** (*ibid.*, plate 148, p. 734). Riguardo al frontespizio di **E**, che non riporta alcuna dedica, cf. *ibid.* p. 388 (sui frontespizi delle prime edizioni pubblicate da Wessel, v. GRAB.[2001]).

**1÷2.** La legatura delle crome della m. sin. non è solo in **A<sup>4</sup>**, come lascia intendere Samson, bensì anche in **E**.

**8.** Non è ben chiaro perché qui e nella mis. 46 **E** legga *mf* in luogo di *m.v.* Siccome in questi casi la scrittura di Chopin è molto chiara, siamo costretti a pensare ad un arbitrio dell'incisore.

**11.** Qui, e in tutti i luoghi simili, tra la scrittura di **A<sup>4</sup>** ed **E**, da una parte, ed **F**, dall'altra, non vi è sostanziale differenza:

**A<sup>4</sup>**                      **F**                      **E**



il punto sulla seconda croma specifica – meglio della semplice legatura di **F** – che la prima croma è l'ultima sillaba della parola musicale precedente, mentre la seconda croma è la prima sillaba della parola seguente. La qual cosa è ignorata da tutti gli interpreti!

**16, 21, 30 e 36.** Secondo Ekier nella mis. 16 sarebbe ammissibile una variante, come nella mis. 30; sennò, dato l'accordo delle fonti, non è consentita alcuna variante. Müllemann pensa che le miss. 21, 30 e 36 siano i luoghi paralleli (*Parallelstellen*) della mis. 16; in verità, il luogo parallelo della mis. 16 è la sola mis. 30, mentre quello della mis. 21 è dato dalla mis. 36. Il fatto che in **A<sup>4</sup>** *fa<sup>4</sup>* della sola mis. 30 sia cancellato non autorizza, sotto l'aspetto filologico, alcuna variante della mis. 16. La *varia lectio* di **E**, invece, va segnalata (mis. 30): certo, può trattarsi di una distrazione del compositore, ma non



possiamo escludere un diverso suggerimento interpretativo, di cui, preparando **\*A<sup>3</sup>**, s'era scordato.

**21.** V. comm. alle miss. 16 etc.

**26÷27.** In **A<sup>4</sup>** (*v.* apparato) la forcella di *crescendo* è cancellata ed **E** non la riporta. Ciò ha indotto gli editori ad eliminarla, anche se in **F** sussiste. Noi la manteniamo, perché – come abbiamo osservato nell'introduzione (*v. supra*, p. viib) – Chopin, durante la correzione delle bozze di **F**, dedicò particolare attenzione

alle forcelle. Ora, siccome detta forcella suggerisce un profondo respiro per il passaggio alla tonalità di *lab*, riteniamo che Chopin l'abbia lasciata volutamente. Va inoltre notato che, se la singola legatura di **A<sup>4</sup>** nella m. sin. tra le miss. 26÷27 (che manca in **E**) potrebbe in effetti giustificare la cancellatura della forcella, le due legature di **F**, le danno un significato chiaro.

**30.** V. comm. alle miss. 16 etc.

**36.** V. comm. alle miss. 16 etc.

**42.** Abbiamo inserito il Ped. di **G** (<**A<sup>4</sup>**) per analogia con quello della mis. 38, indicato sia in **F** sia in **E**.

**43÷44.** Ekier propone l'omissione delle legature di valore di **A<sup>4</sup>** come *v.l.*; Samson mette dette legature tra parentesi (!); Müllemann le segnala solo in nota. Ma si tratta di una palese omissione per distrazione da parte del compositore, come già aveva intuito Bronarski (cf. *PW* p. 75), non certo di una variante.

**46÷49.** A nostro parere il fraseggio di **G** ed **E**, che deriva da una medesima fonte, non è congruente col significato espresso dalle note. Riteniamo che, limitatamente a queste misure, il manoscritto utilizzato per preparare **A<sup>4</sup>** e **\*A<sup>3</sup>** fu completato sbadatamente: quando Chopin vi inserì legature, punti e forcelle, ripeté meccanicamente i segni della sezione precedente, senza avvedersi che l'accelerazione agogico-dinamica imponeva un diverso fraseggio. Le indicazioni di **F**, invece, che deriva da un manoscritto più meditato al pianoforte, suggeriscono un fraseggio del tutto congruente col testo musicale.

La nostra diteggiatura (miss. 47 e 49), col medio che sormonta l'anulare, più di ogni altra mantiene la mano in perfetto equilibrio.

**49.** Il punto a *la<sup>4</sup>* significa – diversamente dalla mis. 47 – che la nota non va legata a *do<sup>6</sup>*, che con il successivo *si<sup>b</sup>* costituisce una nuova parola musicale.

**50.** Suggerimento per l'esecuzione del trillo:



**51.** Samson in *PE* (p. 44) scrive che la *v.l.* si trova solo in **A<sup>1</sup>** ed **F** (senza punto sul primo *lab<sup>2</sup>*), mentre invece essa, che a nostro parere è un errore di Chopin, si trova solo in **G** (<**A<sup>4</sup>**) ed il punto su *lab<sup>2</sup>* è sia in **F** sia in **E**.

**53÷55.** La prima croma di entrambe le mani della mis. 53 è puntata in **G** e in **F**, mentre **E** mette il punto solo a *fa<sup>2</sup>*. **F** mette il punto anche sulla prima croma di entrambe le mani della mis. 55. Tali differenze sono da imputare a distrazione durante la copiatura. Noi ab-

biamo integrato il punto anche sulla prima croma della mis. 54. Il significato, sottolineato dalle legature, è evidente: quelle crome, che sono come l'ultima sillaba della parola contenuta dalle legature, non vanno eseguite né *staccato*, né *sfumato*, bensì *portato*.

55÷56. Abbiamo preferito il Ped. di G. Quello di F (*v.* apparato) e di E richiede una maestria che solo Chopin possedeva.

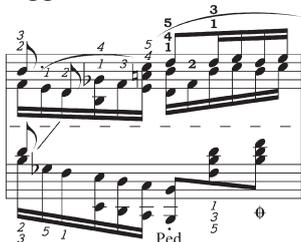
55÷57. La legatura singola di G (<  $\mathcal{A}^4$ , *v.* apparato) appare sbrigativa rispetto ad F.

56. Secondo Ekier «nell'ultimo accordo FE omette erroneamente  $mi\flat^1$ ». Tuttavia, la stampa conserva tracce di una correzione: in effetti l'incisore incise  $sol^4$  in luogo di  $fa^4$ . Chopin segnalò l'errore in bozze. Pertanto, a meno di non ammettere che l'incisore facesse un secondo errore, dobbiamo dedurre che fu il compositore stesso a sopprimere quel  $mi\flat^4$ . Con le miss. 56÷57 si chiude la prima parte della *Ballata*. Tutto si placa, com'è sottolineato dalla forcilla di *diminuendo*; ogni croma non ha più di tre suoni. Se aggiungessimo quel  $mi\flat^4$ , ne avremmo quattro solo qui. Oltretutto il  $mi\flat$  è già nella melodia. Dunque, a nostro parere in F non vi è nessun errore.

62. Con la nostra diteggiatura abbiamo affidato  $la\flat^3$  alla mano destra non già arbitrariamente, bensì perché è il compositore stesso a volerlo, com'è dimostrato dagli autografi (*v.* apparato). In  $\mathcal{A}^1$   $la\flat^3$  è una minima, in  $\mathcal{A}^4$  a dirittura una semiminima puntata (G ha una croma puntata: da dove l'ha copiata l'incisore?). Siccome Chopin era un pianista, un grande pianista, non poteva certo pensare che la mano sinistra potesse tener abbassato quel tasto dovendo eseguire anche le ottave; di contro, la m. destra, volendo, può tenere il pollice su quel  $la\flat^3$ , come vorrebbe  $\mathcal{A}^4$ , suonando contemporaneamente le prime sei semicrome. La croma puntata delle prime edizioni riduce l'impegno della m. destra.

63. Abbiamo preferito la lezione di F, perché rappresenta un raffinamento della lezione di G ed E, che ricalcano  $\mathcal{A}^1$ .

66. Come nella mis. 62, anche qui Chopin affida a  $re\flat^4$  una durata ( $1/4$ ) che la m. sin. non può sostenere, ma che nemmeno la destra riesce a suonare. Dacché, però,  $re\flat^4$  è ribattuto dalla m. d., è richiesto lo scambio delle mani, che per maggior chiarezza illustriamo nell'esempio seguente:



68÷70. Il fraseggio di questo passaggio presenta il medesimo incrocio delle fonti, che la collazione delle tre prime edizioni fa emergere per tutta la *Ballata*. La mis. 68 di G ed F concorda contro E (la legatura di valore di G è un fraintendimento dell'incisore). La mis. 69 di G ed E concorda contro F, ove l'errata posizione di *ritenuto* è forse dovuta allo stesso Chopin, mentre le legature sono da attribuire all'incisore: probabilmente – come nella mis. 68 di E – il compositore intendeva legare alle semicrome iniziali della mis. 70 non solo l'ultima croma, bensì le ultime due crome. La mis. 70, invece, a parte dettagli non identici ma equivalenti, concorda nelle tre prime edizioni: è verosimile che Chopin, nell'inserire *ritenuto* in  $\mathcal{A}^2$ , si sia confuso e l'abbia scritto nella forcilla della mis. 69 anziché 70.

72. Chopin sembra indeciso riguardo alla nota mediana dell'accordo dell'ottava semicroma, che è un  $mi\flat$  in  $\mathcal{A}^1$  F E, un  $re\flat$  in  $\mathcal{A}^4$  G. A nostro parere l'apparente indecisione riguarda solo il nome dell'accordo. In altre parole, quando scrisse  $mi\flat$ , egli intendeva  $mi\flat\flat$ ; quando invece scrisse  $re\flat$ , egli intendeva  $re\flat$ . La progressione armonica non lascia dubbi:



Come si può agevolmente rilevare dalla sequenza delle note mediane (bianche), quella mancante, segnalata dal punto di domanda, non può che essere  $mi\flat\flat$ . Mikuli come qualche volta fa, va oltre: infatti, abbassa arbitrariamente l'ultimo  $si\flat^4$  di un semitono. Ma si tratta di una ipercorrezione, che non ha alcuna giustificazione filologica; per di più, toglie vigore al passaggio.

74. M. sin.: in G  $do^5$  è puntato. Noi abbiamo preferito la soluzione di F. In linea generale, però, si tenga presente che in Chopin il punto raramente significa *staccato*: la maggior parte delle volte significa *non legato*. Ciò spiega le molte differenze nelle fonti. In effetti, Chopin non sembra dare gran peso a questo dettaglio, poiché un musicista capisce da sé dove legare e dove non legare.

82÷83. Non abbiamo inserito nell'elenco di p. viii le forcille di F, poiché in  $\mathcal{A}^4$  esse sono cancellate; dunque, non furono aggiunte durante la correzione delle bozze, ma erano nella fonte comune di  $\mathcal{A}^2$  e  $\mathcal{A}^4$ .

87. Diversamente dalla mis. 85, ove la *v.l.* di F è reale, crediamo che in G (<  $\mathcal{A}^4$ ) la mancanza delle legature di valore all'ultimo accordo non sia una variante, ma una

distratta omissione del compositore.

92÷94. In bozze (> F) Chopin cancellò la forcella sotto il rigo inferiore ( $\mathcal{A}^4$ , v. apparato) e la riscrisse fra i due rigi.

96. Verosimilmente, quando Chopin corresse la forcella delle miss. 91÷94, modificò il valore dell'ottava della m. sin.

99. Come abbiamo più volte osservato, gli editori confondono per ignorante incuria la serpentina con la linea curva. Chopin distingue le due opzioni: se il tratto della penna mostra un arresto, si tratta di una serpentina; se il tratto è continuo, si tratta di una linea curva, che, diversamente dall'arpeggio, spezza l'accordo, quasi sempre, in due parti. Molto, ovviamente, dipende dal gusto dell'interprete.

100÷101, 104÷105. E contiene un suggerimento interpretativo ignorato dagli editori: l'accento alle note suonate dal pollice della m.d. Essendo solo in E, quegli accenti non sono obbligatori, ma il fruitore di una edizione "critica" ha il diritto d'esserne informato.

110÷111. Mikuli aggiunge le legature di valore alla sesta  $do^5-lab^5$ , ma in  $\mathcal{A}^4$  Chopin le cancella e nessuna delle tre prime edizioni le riporta.

112. Suggerimento per l'esecuzione dei trilli:



112÷114. Anche qui gli editori ignorano la *v.l.* di E.

120. Suggerimento per l'esecuzione del trillo:



124. In *HN*, pubblicata dopo *WN* e *PE* (v. la bibliografia), Müllemann aggiunge al testo la nota seguente: « $\flat do^2$  e  $\flat fa^2$ ? Vedi Note.» Ovviamente, lo studente si aspetta che nelle *Bemerkungen* l'editore risponda alla domanda che sembra essersi posto. Ecco la risposta: «In  $A_2$  avanti  $do^2$  e  $fa^2$  nessun accidente; nella stessa battuta vi è, prima, un  $\flat$  non eliminato avanti  $do^2$  e un  $\flat$  non eliminato avanti  $fa^1$ , che forse vale anche per  $fa^2$  (Chopin non ripete gli accidenti all'ottava superiore o inferiore in modo sempre coerente). In F nessun accidente avanti  $do^2$ ,  $\flat$  avanti  $fa^2$ . In E  $\flat$  avanti entrambe le note.» (p. 65). A parte l'assurda e noiosa descrizio-

ne verbale, cara ai musicologi, manca la risposta alla domanda posta nella nota alla mis. 124 (v. qui sotto). «Se i  $\flat$  di F ed E – prosegue Müllemann – risalgano a



\*\*\*)  $\flat c^2$  bzw.  $\flat f^{2?}$  Siehe *Bemerkungen*.

Chopin, resta irrisolto (*ungeklärt*). Nelle edizioni posteriori (Mikuli, Scholtz, Paderewski) ogni volta  $\flat$ . Müllemann, dunque, per giustificare la sua scelta, insinua un dubbio artificioso, così da invalidare F ed E, e chiama in suo aiuto Mikuli, Scholtz e Paderewski, ma si guarda bene dal prendere in considerazione le argomentazioni di Ekier in difesa di F.

Il problema testuale posto da questa misura risale a Tellefsen e Mikuli, i due allievi-editori di Chopin. Entrambi seguono F, ma il primo ritenne il  $\flat$  avanti  $fa^5$  corretto, mentre il secondo pensò che fosse dovuto ad un'errata lettura dell'incisore parigino in luogo di un  $\flat$  (v. apparato). Tuttavia, il  $\flat$  avanti  $fa^5$  di E suggerisce che l'incisore non fece nessun errore, poiché E si basa su  $\mathcal{A}^3$ , uno degli autografi redatti da Chopin, e le bozze di F1 furono corrette dal compositore stesso; donde, la totale indipendenza di queste due fonti obbliga a ritenere che quei bequadri provengano proprio da Chopin. Tellefsen, però, non solo accoglie il  $\flat$  avanti  $fa^5$ , ma ne aggiunge un secondo a  $do^5$  (v. apparato), uniformandosi ad E. Di qui, la sola domanda che possiamo porci, è: perché Mikuli, che s'appropria quasi sempre le lezioni originali di Tellefsen (v. mis. 94), qui non s'è fidato del condiscipolo? La risposta, a nostro avviso, sta nella, per così dire, bigotteria armonica di entrambi, ancorché su fronti diversi. Infatti, che cosa c'è che non va in F? Proviamo a leggere il passaggio nel modo

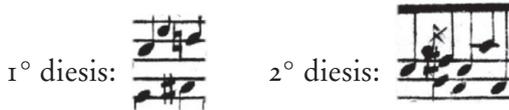
seguente: cioè, come tre rivolti di un semplice accordo di settima di dominante con la relativa appoggiatura. Ora quale legge impone che, se  $do^5$  è bemolle, deve esserlo anche  $fa^5$ , o, all'opposto, se  $fa^5$  è bequadro, deve esserlo anche  $do^5$ ? La risposta è: l'ottusa legge dei grammatici. A nostro avviso  $do^5$  di Tellefsen ed E è dovuto, come  $fab^5$  di Mikuli, ad un intervento "correttivo".

In conclusione, la versione di F è perfetta così com'è e, secondo il nostro gusto, è di gran lunga migliore sia della soluzione di Mikuli, sia di quella di Tellefsen.

127. Ekier preferisce qui la lezione di E, poiché «non si può escludere l'eventualità che la versione di [A1]

(→FE), copiata in  $A_3$  [=A<sup>4</sup>], sia solo una scrittura precedente, alterata dall'omissione della legatura di valore a *lab* della terza croma». Un ragionamento, questo, che si basa su indimostrate convinzioni personali che non hanno nulla a che vedere con la filologia.

**134.** Gli editori sono più interessati all'errore dell'incisore di G più che all'arabesco. Infatti, Ekier (WN) e Samson (PE) sembrano ignorare la bella variante di E, ove l'arabesco è scritto per intero in *la* maggiore. Già Bronarski (PW) ne dava notizia. Müllermann è il solo che lo ricorda: «Cadenza: in E tutti i *fa* sono *fa diesis*.» Però, poi, un tale *Bericht* non porta a nulla! In E i due diesis non sono un'errata lettura dell'incisore, soprattutto perché il secondo diesis è stato aggiunto dopo che *fa*<sup>s</sup> con la sua acciaccatura era già stato inciso, ed il primo si trova proprio sotto un bequadro:



Ovviamente, tale lettura comporta che anche i *sol* siano diesis. Probabilmente Chopin ebbe quest'idea durante la copiatura di \*A<sup>3</sup> e corresse il testo appena copiato, facendo uno dei suoi pasticci caratteristici, che disorientarono l'incisore, cui forse venne in soccorso il correttore. In ogni caso, la *varia lectio* è chiara e va considerata come tale.

**135÷151.** Descrivere a parole – come amano fare gli amanti di sterili *kritische Berichte* – le molte piccole differenze, che si rilevano collazionando le tre prime edizioni, nelle legature e nelle forcelle è tanto assurdo da risultare quasi ridicolo. Pertanto, al fine di non sovraccaricare l'apparato, diamo qui sotto, nell'ordine, il testo di G F2 ed E.

### G



### F2



### E



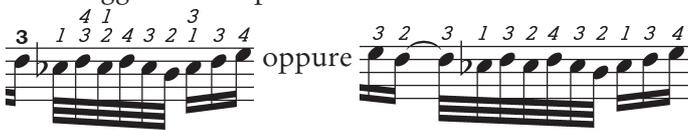
**144.** F2 contiene solo due correzioni (della mis. 7 abbiamo già parlato, *v. intr. p. VIIa÷b*), la seconda delle quali è in questa misura. La separazione delle voci in E (*v. apparato*) rappresenta un raffinamento della lezione di G, ma Chopin corresse F1 mesi dopo aver spedito i manoscritti agli editori. Non essendovi contemporaneità ed avendo ricevuto un'attenzione pressoché esclusiva, la lezione di F2 fa scendere le altre.

**153.** Il Bronarski sostiene che «l'analogia con le battute precedente e seguente richiede qui la pausa di un ottavo». Ma si tratta di un'argomentazione non filologica, da respingere. Noi abbiamo inserito nel testo principale la lezione di F solo perché la preferiamo, ma, sotto l'aspetto strettamente filologico, la sua validità non è superiore alla lezione di G.

154. Già il Bronarski sosteneva che «per errore G. E. ha un *do* come ultima semicroma invece di un *lab*», seguito da Ekier («l'ultima semicroma, *do*, in GE è molto probabilmente errata») e Samson («questo *do* è certamente dovuto ad una errata lettura da parte del redattore di *A*<sup>4</sup>»). Di contro Müllemann adotta la lezione di G e fa un'osservazione: «Benché possa trattarsi di un errore d'incisione (*möglicherweise Stichfehler*), si osservi tuttavia la linea discendente delle note acute fino alla mis. 155: *do-sib-lab*». Tuttavia, il valore di tale osservazione, decade, se solo si considera che *sib*<sup>4</sup> della mis. 155 è preteso da *sol*<sup>4</sup> della mano destra. In altre parole, non vi è alcuna linea discendente.

160. La diteggiatura di G è 2 1, quella di F è 2 2. Ekier non fa commenti; Samson dà ancora una volta un'informazione errata («Diteggiatura stampata nelle prime edizioni», ma è solo in G). Müllemann pensa ad un errore dell'incisore (*wohl Stichfehler*). Mikuli la ignora: era incerto? Tellefsen la lascia. Ora, la diteggiatura data da G è di una banalità sconcertante. Attribuire a Chopin una tale banalità pianistica sarebbe come equipararlo ai nostri editori. La duina *do<sup>5</sup>-sib<sup>4</sup>* è una chiara appoggiatura e va eseguita come tale: con la diteggiatura 2 2 Chopin voleva assicurarsi che *sib*<sup>4</sup> risultasse ben chiaro e non sfuggisse, come di solito accade.

161. Suggerimento per l'esecuzione del trillo:



164÷165. Secondo Samson «G ha un *b* nella mis. 164, un *h* nella mis. 165», ma, di nuovo, è un'informazione errata, poiché, come scrive Müllemann, «G non ha accidenti avanti *la*<sup>3</sup>» (*v. apparato*), «ma – continua Müllemann – il *h* avanti *la*<sup>2</sup> indica che un *h* sia da intendere anche avanti *la*<sup>3</sup>». Ekier sostiene che quei bequadri siano «una delle più frequenti ed arbitrarie revisioni di quelle edizioni». A nostro parere, in G, proprio l'assenza del *h* nella mis. 164 ed il suo inserimento nella mis. 165 vicino ad un *b*, non fanno pensare all'intervento di un revisore, poiché questi avrebbe dovuto aggiungerlo – come in E – anche nella mis. 164, oltre che inserire il cambio di chiave nella m. sin.! A giudicare dagli spazi tra le note, i *b* di F (e non solo quelli avanti *la*<sup>5</sup> e *la*<sup>6</sup>) furono aggiunti da Chopin durante la correzione delle bozze: siccome nelle due miss. precedenti i *la* e i *mi* sono bequadri, nella mis. 164 Chopin aggiunse un *b* avanti *mi*<sup>6</sup> e *la*<sup>6</sup> e un *h* avanti il secondo *lab*<sup>5</sup>, mentre nella mis. 165 aggiunse solo un *b* avanti *lab*<sup>5</sup>. Dunque, è probabile che Ekier abbia ragione, ma G impone la segnalazione della variante.

174. A nostro avviso la lezione di F è un errore. Arduo è stabilire come si sia generato.

175. Abbiamo preferito il fraseggio di F in quanto più distintivo delle movenze chopiniane: la nuova frase inizia da *sib*<sup>4</sup>, non da *sol*<sup>5</sup> che, semmai, è l'ultima sillaba della parola iniziata nella mis. precedente.

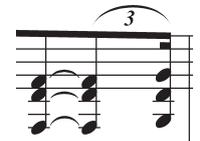
175÷176. Siccome nell'intera frase Chopin sembra voler evitare l'unisono per ottava, la lezione di E, penultima semicroma della m. sin., non è un errore dell'incisore.

178. Contrariamente a quanto lascia intendere Samson («Gambi superiori da F»), la separazione delle voci è anche in E, non solo in F.

185. Secondo Ekier nella seconda terzina della m. sin. «FE ha molto probabilmente sbagliato *reb* e *sib*». Müllemann ripete la stessa cosa. Che un incisore sbagli due note non è impossibile, ma esse dovrebbero essere contigue e in una posizione che inganni l'occhio; qui, inframmezzate da un corretto *sol*<sup>3</sup> e in quella posizione, è molto improbabile. In effetti *reb*<sup>4</sup> e *sib*<sup>2</sup> si giustificano a vicenda e suonano meglio. Le ottave *sol*<sup>3</sup>-*sol*<sup>5</sup> e *sib*<sup>2</sup>-*sib*<sup>5</sup>, che a rigore non sono ottave parallele, per una qualche ragione si fanno sentire come tali, al nostro orecchio almeno. Di qui, non solo la lezione di F non è un errore dell'incisore, bensì una correzione dello stesso Chopin,

che migliora l'impasto armonico del passo.

186. Nessuno sembra essersi accorto della lezione di F. Infatti, mentre nella mis. 185 l'ultimo accordo della m. d. è correttamente incolonnato tra le ultime due semicrome della m. sin., qui l'ultimo accordo è incolonnato con l'ultima semicroma della terzina ed in bozze l'incisore aggiunse, anche se in modo maldestro, la seconda serie di puntini. Ne risulta una cronometria approssimativa, ma in uso. La corretta divisione sarebbe dovuta essere come segue:



Si noti, poi, come si rileva dall'apparato, che in G E la legatura si chiude sulla prima semiminima della mis. 187.

189. In G la legatura (*v. apparato*) non s'interrompe sino alla prima croma della mis. 191.

190. La modifica, che Chopin fece alla quarta terzina della m. sin. verosimilmente durante la correzione delle bozze di F, distanzia talmente in qualità, sia sotto l'aspetto pianistico che espressivo, la versione di G ed E (*v. apparato*), valida fino a quel momento, da non poter essere considerata una variante, bensì come il solo testo da accogliere.

191. Il *crescendo* che inizia nella mis. 187 e termina sul primo accordo di questa misura, è nuovamente riproposto da G ed E proprio qui, all'inizio degli arpeggi, mentre in F le forcelle aggiunte in bozze indicano, più opportunamente, un ondeggiare della dinamica.

191÷194. Nessuna delle tre prime edizioni dispone in modo omogeneo gli accenti semplici e quelli intensivi. Noi abbiamo, per così dire, completato il quadro con la sola eccezione dell'accento intensivo di E (v. apparato) posto sotto la terza terzina, m. sin., della mis. 191, il cui senso peraltro ci sfugge.

201÷202. Il significato dello *stretto* che si intensifica

fino al parossismo per stroncarsi in modo traumatico nella mis. 202, è graficamente meglio espresso da E. Dall'apparato lo studente può trarne la dimostrazione. (*En passant*, diremo che l'episodio che si conclude qui, sembra significare che l'intera quarta *Ballata* sia il racconto del dramma di un'anima o, meglio, di una coscienza: verosimilmente quella del compositore.)

217. Il risultato armonico della lezione di F (m.sin., terza terzina) è, a nostro parere, preferibile.

221. Nonostante Müllemann adotti il testo di G (seconda terzina della m. sin.), si tratta di un errore meccanico, come giustamente ha supposto Ekier.



#### COM'ERA STATA LA SALUTE DI CHOPIN NELL'INVERNO 1843-1844?

Ce ne informa indirettamente una notiziola pubblicata da "La France Musicale" nel numero di domenica 3 marzo 1844, p. 70:

*Un malheur de famille vient de frapper un de nos plus célèbres facteurs de piano, M. Pleyel a perdu sa mère, qu'il aimait de la plus profonde affection. Les arts, la littérature et l'industrie étaient représentés au convoi, qui a eu lieu mardi, par les hommes les plus éminents. Chopin, quoique gravement malade, s'était fait traîner jusqu'au bord de la tombe, et là, s'est passé une scène de plus touchantes. M. Camille Pleyel, en apercevant son ami à ses côtés, s'est jeté dans ses bras, et tous les deux, la voix étouffée par les sanglots, se sont mis à verser d'abondantes larmes. Nous regrettons de n'avoir pas assez de place pour nommer tous les hommes de cœur qui étaient venus offrir à M. Pleyel hommage de leur estime et de leurs sympathies.*

Una sventura familiare ha appena colpito uno dei nostri più celebrati costruttori di pianoforti: il Sig. Pleyel ha perso la madre che gli amava col più profondo affetto. Le arti, la letteratura e l'industria erano rappresentate al corteo, che ha avuto luogo martedì, dagli uomini più eminenti. Chopin, sebbene gravemente malato, s'è fatto trascinare fino ai bordi della fossa e lì s'è verificata una delle scene più toccanti. Il Sig. Camille Pleyel, vedendo l'amico al suo fianco, s'è gettato fra le sue braccia ed entrambi, la voce soffocata dai singhiozzi, iniziarono a versare abbondanti lacrime. Siamo dispiaciuti di non avere abbastanza spazio per nominare tutti gli uomini di cuore che erano venuti ad offrire al Sig. Pleyel il loro omaggio di stima e di cordoglio.

