

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. 3

Ballade op. 52

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

Franco Luigi Viero



Edizioni Gratuite Audacter.it

2015

Franco Luigi Viero © 2015

NOTA DELL'EDITORE. – *Dacché le Edizioni Gratuite Audacter.it, essendo virtuali, consentono correzioni e modifiche migliorative a mano a mano che imperfezioni e refusi vengono rilevati per segnalazione o direttamente, indichiamo qui di seguito la data dell'ultimo intervento: APRILE 2018.*

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

Proseguiamo con la quarta Ballata la nostra Collana di edizioni critiche dedicate a Chopin. Non staremo a ripetere quel che abbiamo esternato, senza mezzi termini, a proposito delle tre edizioni più accreditate presenti sul mercato. Ribadiamo soltanto che 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 a termini di legge.

Tutta la documentazione consultata è stata pagata dall'editore, di tasca propria; in altre parole, egli non ha da ringraziare alcuno, se non i 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).

Questa volta, però, abbiamo la gioia di ringraziare anche il NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA per averci offerto gratuitamente la riproduzione delle quattro pagine contenenti il manoscritto scartato (A¹), né possiamo trascurare il bellissimo sito www.polona.pl, che mette a disposizione dei suoi lettori moltissimo materiale prezioso ed utile, non esclusi molti autografi e le edizioni di Tellefsen e di Mikuli. Infine, sarebbe criminoso passare sotto silenzio il contributo di quei lettori che ci hanno benevolmente comunicato refusi, omissioni ed errori, contribuendo così all'innalzamento del livello qualitativo delle nostre edizioni: ci auguriamo che non desistano!

Ovviamente, non possiamo pretendere che la nostra sia un'edizione perfetta, ma certamente possiamo affermare ch'essa non ha rivali.

Se riusciremo, da un lato, ad evitare a chicchessia lo sperpero pur modesto per l'acquisto di una dannosa edizione a pagamento della Ballade op. 52, e, dall'altro, a stimolare una maggiore conoscenza della nuova scuola pianistica di Chopin, avremo raggiunto il nostro scopo.

Da ultimo, raccomandiamo agli studenti, che trovassero l'introduzione un poco noiosa, di studiare il testo musicale con l'ausilio del commento.



ella *quatrième Ballade* possediamo le tre prime edizioni, quattro pagine autografe (miss. 1÷79) di una versione poi scartata e l'autografo, incompleto (miss. 1÷136), utilizzato, così parrebbe, dall'editore lipsiense. Un quadro non certo ideale per chi voglia affrontare la *recensio* di un tal capolavoro, ma, a tutta prima, molto più ricco di quello offerto, per es., dal *Prélude* op. 45, tramandato dalle sole tre prime edizioni.

Il quadro, però, s'intorbida e si offusca non appena diamo uno sguardo alla corrispondenza e alle date. La prima menzione della *Ballade* si trova in una lettera a Breitkopf del 15 dicembre 1842, con la quale Chopin propone all'editore lipsiense alcuni nuovi lavori: «Signori, ho da proporvi uno *Scherzo* (per 600 franchi), una *Ballata* (per 600 franchi), una *Polacca* (per 500 fr.). [...] Se il mio *Scherzo*, la mia *Ballata* e la mia *Polacca* fanno al caso vostro, abbiate la bontà di scrivermi col prossimo giro di posta indicandomi quando volete che ve le invii.» (cf. *CFC* III p. 126). La proposta lascia supporre che le tre opere fossero già compiute e pronte per essere copiate e spedite. Siamo, lo ripetiamo, nel mese di dicembre del 1842.

Secondo Sylvie Delaigue-Moins, Chopin avrebbe composto la *Ballade* in giugno e, terminata la *Polonaise* in agosto, avrebbe iniziato lo *Scherzo* in settembre.¹ Anche se la biografia si scorda – come la maggior parte degli chopinologi – di documentare le sue affermazioni, dette ipotesi non sono inverosimili: infatti, in giugno Chopin godette della gradita compagnia di Delacroix, che peraltro lo interrompeva frequentemente...;² in luglio ricevette la visita di Stephan Witwicki; ed in settembre arrivarono a Nohant i Viardot. Tuttavia, la pubblicazione dei tre capolavori dovrà attendere ancora più di un anno!

Purtroppo l'*ACCFE* trascura i contratti con gli editori. Se, sotto l'aspetto editoriale, la prima uscita di un'opera è paragonabile a un parto, la sottoscrizione del relativo contratto ne è il concepimento; è, quindi, una data molto importante, soprattutto perché appare del tutto improbabile che un editore s'impegni a sborsare soldi per qualcosa che ancora non possiede. Di norma, la data del contratto corrisponde alla data in cui l'autore consegna la sua opera e l'editore la paga o, più spesso, s'impegna a pagarla; nel caso di Chopin, che accettava anche pagamenti posticipati,³ la data del con-

tratto corrisponde, con qualche eccezione, a quella della consegna del manoscritto o delle bozze dell'editore francese. Ebbene, quanto alla nostra *Ballata* sono due i contratti noti:

1° – La cessione a Wessel degli *opp.* 52÷56 è riprodotta in KALLB.[1982] p. 366: la parte superiore intitolata "MEMORANDUM" non porta alcuna data; in quella inferiore, la "RECEIPT", leggiamo: «No. [spazio vuoto] RECEIVED of Messrs. Wessel & Stapleton, No. 67, Frith Street, Soho Square, | London, the sum of *Forty Nine Pounds, Nineteen Shillings*, for the absolute | Sale of all my Copyrights and Interest, present and future, vested and contingent, or other-|wise, for the Kingdom of Great Britain and Ireland, of and in the following work: | *Op. 52 Quatrième Ballade* | [...] | Composed by me. | Paris the [spazio vuoto] day of *August 1843* | *Frédéric Chopin.*» In effetti, quell'agosto Chopin rientrò a Parigi «per vedere il suo editore di musica ed accordarsi con lui su alcuni affari» (cf. *CGS* VI p. 213, lettera del 12 agosto alla Marliani).⁴ Egli giunse a Parigi lunedì 14 agosto alle h. 11.00 e ripartì per Nohant mercoledì 16 (cf. *CFC* III p. 142). Il compositore vide sicuramente Léo, che teneva i rapporti con Wessel, e firmò il contratto tra il 14 e il 16 agosto: dobbiamo forse credere che Chopin firmasse una ricevuta senza ricevere un quattrino? Sì, perché le copie non erano ancora pronte. Forse Léo gli versò un anticipo; in ogni caso sollecitò l'invio dei manoscritti; è quel che si legge tra le righe della lettera del 15 ottobre («Caro Signor Léo, vi mando, come avete voluto permetterlo, i miei manoscritti per Londra...», cf. *CFC* III p. 139). Dunque, a metà ottobre Chopin inviò i manoscritti a Léo, il quale li spedì a Wessel insieme con il contratto precedentemente sottoscritto. Ciò significa che in agosto le copie per Wessel non erano ancora pronte.

2° – La cessione a Breitkopf degli *opp.* 52÷54, redatta in tedesco, è del 31 ottobre 1843 (*ibid.* p. 348); poi, con la lettera del 10 dicembre 1843 Chopin rilascia ricevuta dell'avvenuto pagamento di molte opere, tra cui la «*Quatrième Ballade*» op. 52 (cf. *CFC* III p. 146s.). I manoscritti per Lipsia furono spediti da Nohant a Gzymała con una lettera non datata che, verosimilmente, potrebbe avere la medesima data del plico per Léo, cioè il 15 ottobre. Dopodiché, Breitkopf fece pervenire a Chopin il testo in tedesco della cessione, che il compositore firmò e rispedì il 31 ottobre. Di qui, possiamo concludere che i manoscritti per Lipsia furono spediti o contemporaneamente a quelli per Londra, o poco prima.

Quanto all'editore parigino, Schlesinger, il contratto potrebbe essere stato uno degli affari da definire, come scrive la Sand, e quindi concluso tra il 14 e il 16 agosto, ma è solo un'ipotesi, poiché lo *Scherzo*, la *Bal-*

¹ S. Delaigue-Moins, *Chopin chez George Sand à Nohant - Chronique de sept étés*, Le Pin (Impr. Roussel) 41996, pp. 81, 92, 93.

² Cf. la lettera del 5 luglio 1842 a George Sand, in *Correspondance d'Eugène Delacroix* (www.correspondance-delacroix.fr): «... abbiate cura di Chopin. Forse lavorerà ora che non lo interrompo più tanto; sono sicuro che più volte ha trascurato il suo lavoro per farmi compagnia».

³ Cf. la lettera di Hummel a Wessel del 3 dicembre 1833 (KALLB.[1996] p. 202), e quella dello stesso Chopin a Wessel del 16 marzo 1841 (*ibid.* p. 209).

⁴ Quel che scrive la Sand è vero solo a metà, perché in realtà Chopin aveva da sbrigare molte commissioni per la sua *maîtrise* («[...] Chopin mi promette di andare a trovarlo [*scil.* Leroux], ma avrà così poco tempo e tante corse da fare [...]», *ibid.*).

lata e la Polacca erano già pronti dieci mesi prima!

Perché questo ritardo? Che cos'era accaduto? Marie-Paule Rambeau afferma che la pubblicazione andò per le lunghe, «perché non vi era più Fontana ad occuparsene».⁵ Altri biografi riferiscono che Fontana non era più in Francia,⁶ ma è un'informazione errata.

Dal mese di novembre del 1841 Fontana scompare dalla corrispondenza di Chopin;⁷ eppure è a Parigi e partirà per Cuba solo nell'estate del 1844. Prova ne è che il 17 marzo 1843 Fontana tiene un concerto in grande stile nei saloni di Erard,⁸ e vi suona anche «lo Scherzo di Chopin», mentre Chopin salta il suo concerto annuale!

Di qui, nel dicembre del 1842 la rottura con Fontana s'era già consumata. Che cosa sia realmente accaduto, non è noto. Verisimilmente la Sand, che provava per Fontana una grande antipatia,⁹ vi mise lo zampino. In ogni caso, tra i motivi che ritardarono la pubblicazione della *Ballata*, della *Polacca* e dello *Scherzo*, Fontana non ha nulla a che vedere.

Il ritardo ebbe più cause, tutte, volente o nolente, dipendenti dal compositore stesso: dopo Mallorca, Chopin non trascorse in salute un solo inverno; non stava mai bene; eppure doveva dare lezioni per vivere, perché spendeva senza riflettere. Egli aveva un cuore generoso ed era incapace di risparmiare; non è difficile credere che alla Sand versasse più di quanto fosse realmente dovuto. Quindi, tra accessi di tosse, lezioni e violente espettorazioni, l'inverno 1842-'43 passò senza che fosse stata copiata, presumibilmente, una sola riga delle composizioni terminate l'estate precedente.

Quando il 22 maggio 1843 giunse a Nohant, Chopin sapeva bene di dover preparare le copie delle tre composizioni già finite l'anno prima. Inoltre, aveva deciso (quando?) di mutare il tempo della *Ballata* da $\frac{6}{4}$ a $\frac{6}{8}$, cosicché alle copie già preventivate, se ne aggiun-

⁵ M.-P. RAMBEAU, *Chopin. L'enchanteur autoritaire*, Paris (L'Harmattan) 2005, p. 686. Questa biografia, pregevole sotto certi aspetti, è purtroppo inquinata sia dall'ingenua fiducia che l'autrice dà a tutto quello che riferisce la Sand, le cui abilissime menzogne diventano prove a carico di Chopin, sia dalla seguente proporzione: George Sand sta alla Letteratura come Chopin sta alla Musica, come dire che la Sand sarebbe un Omero o un Dante o uno Shakespeare in gonnella, e non una vacca da latte, come a ragione la definì Nietzsche (*Milchkub*, che Rémy de Gourmont rese in francese con *vache à écrire*).

⁶ Cf., ad es., S. Delaigue-Moins, *op. cit.*, p. 90.

⁷ Secondo la CFC l'ultima lettera a Fontana sarebbe del 1° novembre 1841, ma la data è errata, poiché in quel giorno Chopin stava tornando a Parigi, ove giunse il 2.

⁸ L'evento viene annunciato tra le *Nouvelles* della "RGM" del 12 marzo 1843 (p. 97), e positivamente recensito nel numero del 19 marzo (p. 103). Anche "La France Musicale" vi dedica un trafiletto nel numero del 2 aprile (p. 118).

⁹ «Conosco questo signore solo di vista e lo credo come scorticato vivo, sempre pronto a volerne a tutti per le sue disgrazie. È un carattere forse più degno di pietà che di biasimo; ma fa male all'altro che ha la pelle così delicata, tanto che una puntura di zanzara provoca una piaga profonda.» (cf. CGS v p. 426, lettera a Marie de Rozières). Prescindendo dal giudizio, peraltro piuttosto azzeccato, la Sand, senza avvedersene, offre qui un piccolo esempio della sua abitudine alla menzogna: meno male che conosceva Fontana solo di vista!

geva una terza! Forse, è per questo ingrato lavoro di revisione e copiatura che nell'estate del '43 compose solo i *Notturmi* op. 55 e le *Mazurche* op. 56.

E veniamo al primo autografo (*A'*), di cui abbiamo solo le prime quattro pagine (v. *supra*). Il testo è scritto in $\frac{6}{4}$. Quando la *Ballata* venne offerta a Breitkopf, era questo il manoscritto già pronto. Nell'estate del 1843 (forse anche prima) Chopin riscrisse il brano in $\frac{6}{8}$. Non era la prima volta che ciò accadeva: infatti, l'*Étude* n. 2 dell'op. 25, scritta inizialmente in $\frac{2}{4}$, fu poi pubblicata in $\frac{4}{4}$. Di qui si ha l'ennesima prova di quanta importanza avesse per il compositore il simbolo grafico. KOB.[1979] legge, sulla prima pagina, in alto a destra: *p(our) M^r Dessauer*, e l'attribuisce a Chopin; KALLB.[1982], p. 175, conferma la lettura ma non l'attribuzione: «... the manuscript [...] still carries Auguste Franchomme's note "p(our) Mr. Dessauer" at the top of the first page».¹⁰ Diversamente, noi leggiamo: "*p. M^r Desauer .*", ed accanto, forse, "*F. chopin ...*". La qualità della nostra riproduzione, non consente di più. L'attribuzione a Franchomme appare molto dubbia, dacché generalmente l'abbreviazione di *Monsieur* è di solito *M.*, raramente *M.^r*, non *M^r*; inoltre, non è verisimile che Franchomme non conoscesse la grafia del nome di *Dessauer* (con due *s*). Ancora, *M^r* e *Desauer* sembrano scritti da mani diverse, non solo perché la penna e l'inchiostro non coincidono, ma perché la *r* di *M^r* e quella di *Desauer* seguono modelli differenti. Infine, *Desauer* è sovrascritto a qualcos'altro che dalla riproduzione non è leggibile. Comunque sia, già Éd. Ganche sapeva che quell'annotazione non era di Chopin: «Nel novembre del 1933 – scrive – fu venduto a Lucerna un manoscritto sconosciuto della 4^a *Ballata*, dato al musicista Dessauer, amico di Chopin (*En novembre 1933, on vendit à Lucerne un manuscrit inconnu de la 4^e Ballade, donné au musicien Dessauer, ami de Chopin*)»;¹¹ altrimenti avrebbe scritto: ... *donné par Chopin à son ami Dessauer*, oppure *au musicien Dessauer, son ami*. Ogni ulteriore speculazione richiede l'esame alla lente dell'originale. Di certo, la retrodatazione del manoscritto al 1841, sostenuta da Ekier, per farlo coincidere con la presenza di Dessauer a Parigi, è una forzatura. Il manoscritto era, a quanto pare, completo ed ignoriamo se le quattro pagine che oggi

¹⁰ Kallberg riferisce inoltre che l'attribuzione a Franchomme gli è stata suggerita da Eigeldinger (*ibid.* n. 37), il quale gli aveva segnalato una lettera del pianista Meumann a Ferdinand Hiller: «Parigi, 29.10.1949 | Onoratissimo Signor Hiller! | [...] Gli [*scil.* a Franchomme] ho esposto la Sua richiesta e Franch[omme], pur affranto dal dolore, è lieto che Ella si sia fatta sentire, ed ha promesso che farà di tutto per farLe avere, in quanto amico, un souvenir (*Diesen habe ich mit Ihrer Bitte bekannt gemacht; Franch[omme] freut sich, in seinem Schmerz einmal etwas von Ihnen zu hören, und versprach, alles als Freund anzubieten, um Ihnen einen Souvenir zukommen zu lassen*)...» (cf. *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel (1826-1861) – Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz, Köln [Luthe-Druck] 1958, p. 79*).

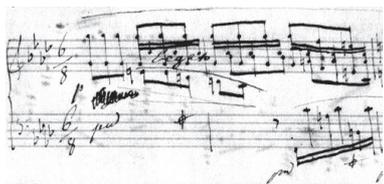
¹¹ Cf. Éd. GANCHE, *Voyages avec Frédéric Chopin*, Paris (Mercure de France) 1934, p. 141.

possiamo leggere, siano una parziale concessione del collezionista, o se siano le sole effettivamente rimaste.

Il secondo manoscritto (che, seguendo *PE*, chiamiamo \mathcal{A}^4), anch'esso incompleto, si ritiene sia stato utilizzato da Breitkopf come antigrafo per la sua edizione: in effetti, le annotazioni dell'incisore relative all'impaginazione concordano con *G*. In *UT* Ekier sostiene che «dopo un meticoloso confronto (*nach einem genauen Vergleich*, mal tradotto in inglese con *detailed correlation* [p. xxvi] — ma in filologia il termine corretto è *Kollation*, *collation*) del testo musicale delle prime edizioni con quello di Aut 3 [= \mathcal{A}^4] è stato possibile provare non solo l'esistenza di tre autografi, bensì anche l'ordine di successione e quali luoghi di Aut 3 [= \mathcal{A}^4] Chopin copiò da [Aut 1] [= \mathcal{A}^2] e quali da [Aut 2] [= \mathcal{A}^3]. Quindi dichiara che «in linea di principio» darà la preminenza ad \mathcal{A}^4 . In *WN* precisa che \mathcal{A}^4 è «cronologicamente l'ultima bella copia autografa» e che la sua edizione è basata su \mathcal{A}^4 fino alla mis. 136, e, dalla mis. 137, su *G*, confrontata con *F* ed *E*. Orbene, né le *Kritische Anmerkungen* di *UT* né il *Source Commentary* di *WN* contengono una qualche dimostrazione di quanto affermato dall'editore, e il testo, varianti comprese, sembra piuttosto una miscela, la cui ricetta Ekier s'è portato con sé nella tomba. Quanto agli autografi, osserviamo che: *a*) per stabilire che fossero tre, non è necessaria alcuna collazione, basta la corrispondenza; *b*) il fatto che \mathcal{A}^4 sia «cronologicamente l'ultima bella copia autografa» è irrilevante, soprattutto perché le belle copie di Chopin contengono errori ed omissioni che la loro fonte non aveva: un chiaro esempio — oltre al nostro \mathcal{A}^4 ! — è dato dall'autografo della *Polonaise-Fantasie* op. 61 utilizzato per *G*, che è la bella copia di quello utilizzato per *F*.¹²

Ma torniamo ad \mathcal{A}^4 : è una bella copia problematica. Sappiamo che gli incisori tedeschi, diversamente da quelli parigini e inglesi, non seguivano con scrupolo la scrittura di Chopin: in particolare, l'orientamento dei gambi e la disposizione, all'interno della misura, dei vari segni non sono rispettati; il che, ovviamente, non può che incrementare il numero degli errori. Ora elenchiamo le omissioni più importanti.

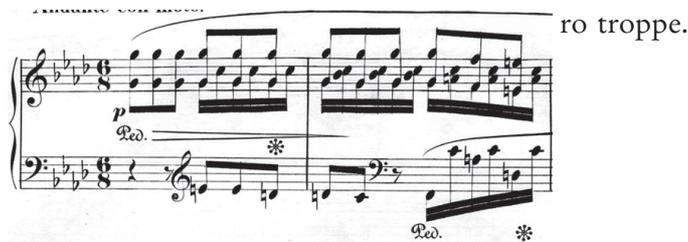
— Miss. 1÷2:



si noti che Chopin, a lato di *p*, aveva scritto *legato*, poi cancellato e riscritto tra le semicrome della m. d.; inoltre, nella mis. 2, è eviden-

ziato in crome una eco sincopata; infine, le cinque crome suonate dalla m. sin. sono legate. L'incisore che cosa fa? Ebbene, tralascia l'indicazione *legato*; non rileva la eco sincopata ed omette la legatura nella m. sin. Dette omissioni nelle prime due sole misure (!) paiono inve-

¹² Cf. la mis. 5, ove Chopin scrive un bel *mib*³ invece di *reb*³, nonché la mis. 20, ove l'omissione di un \sharp ha generato una falsa tradizione, cui i pianisti, a causa d'un orecchio "zoppo", non sanno rinunciare.



— Mis. 4:



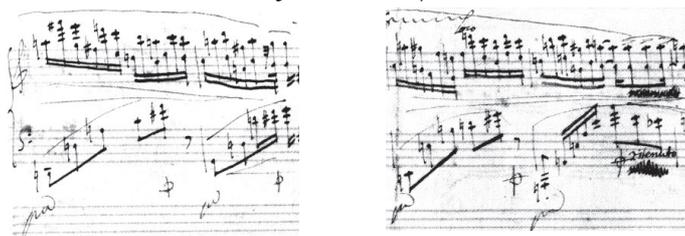
il segno di *brisé* alla prima decima della m.d. è omesso e, di nuovo, la eco sincopata in crome viene ignorata.

— Miss. 8, 72 e 108:



in queste miss. l'incisore omette l'espressione *in tempo*: tre volte su sei! Inoltre, a *fz* (mis. 72) manca >.

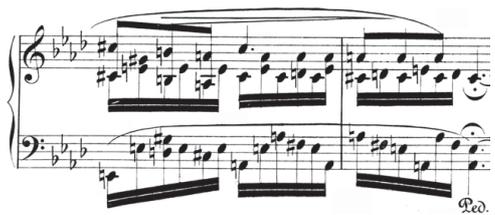
— Miss. 102÷103 e 106÷107:



in entrambe le miss. la forcilla di *diminuendo* è assente, e nella mis. 107

manca anche quella di *crescendo* in fine battuta. Di contro, sono aggiunti cinque accidenti attribuibili, di primo acchito, all'intervento di un correttore, il quale, però, non si sarebbe preoccupato delle forcille mancanti (ma *v. infra*).

Tuttavia, il maggiore imbarazzo è procurato dalla mis. 133: l'incisore di G inserì una forcilla sotto la legatura, di cui in \mathcal{A}^4 non v'è traccia! È noto che la coda dell'occhio induce ogni copista in errori tanto inconsapevoli quanto sorprendenti; quindi, per giustificare una tale aggiunta, dobbiamo verificare se nelle vicinanze vi è un'altra mis.



più o meno simile, in cui vi sia una forcilla. Ora, la mis. 133 è la seconda dell'ultimo sistema della quarta pagina e nel sistema che sta sopra non v'è nessuna misura con una forcilla inserita sotto la legatura. L'incisore se l'è forse inventata? Ebbene, il confronto con F ed E consente di escludere tale ipotesi: infatti, in luogo della forcilla di G, sia F (a sinistra) sia E hanno *smorzando*-



do.¹³ Dunque, l'incisore di Lipsia lesse quella forcilla da una fonte diversa da \mathcal{A}^4 . Quanto alle crome della mis. 134, è possibile che l'incisore, non vedendo pause, attribuisse al compositore stesso l'errato, secondo lui, incolonnamento.

Che si tratti di una bella copia preparata alla scrivania e non rivista al pianoforte, è dimostrato dalla mis. 7 (qui a sinistra), ove le diadi della m.d. sono scambiate.¹⁴ Ma lo stesso errore, poi corretto, era stato fatto in \mathcal{A}^1 (qui sotto). Questo rilievo dà spazio a tre ipotesi: (1) Chopin aveva difficoltà a leggere la sua stessa scrittura, oppure (2) ripeté l'errore (!); (3) l'autografo di \mathcal{A}^4 era una copia in $\frac{6}{8}$ di \mathcal{A}^1 , ove l'errore, però, non era stato



¹³ Se non l'identità, la possibile alternanza tra la forcilla di *diminuendo* e l'indicazione di *smorzando* è provata dalla correzione della mis. 549 nell'autografo dello *Scherzo* op. 54.

¹⁴ Altra prova che Chopin – diversamente da Mozart e Beethoven, come altrove abbiamo sottolineato – non aveva un rapporto diretto con la nota scritta, bensì con i tasti, cioè, se Mozart e Beethoven, guardando una nota scritta ne “sentivano” il suono e guardando i tasti coglievano solo delle corrispondenze (un certo tasto corrisponde ad una nota scritta che, visualizzata, può “risuonare” nella mente), per Chopin era il contrario: i suoni “uditi” dalla sua fantasia creatrice avevano un rapporto diretto con i tasti, secondario con le note scritte. Ciò spiega la straordinaria capacità d'armonizzare le sue improvvisazioni, che nessun altro musicista suo contemporaneo, e non solo, sarebbe stato in grado d'eguagliare.



corretto. È curioso che F1 (qui a sinistra) mostri un errore simile nella seconda diade: una distrazione dell'incisore o del compositore?

Da quanto sopra esposto emerge che la parentela tra \mathcal{A}^4 e G non fu affatto esclusiva. Il che pone \mathcal{A}^4 in una posizione che ne inficia l'autorevolezza (assunta da Ekier, Samson e Müllemann) soprattutto nei confronti di G ed altresì degli altri due autografi perduti. Per di più, non essendo un autografo completo, ogni deduzione, pur condivisibile, non può che essere parziale, cioè \mathcal{A}^4 è inutilizzabile come base primaria per una corretta *recensio*, la quale poggerà su F G ed E.

La collazione di F G ed E deve innanzitutto metter in luce le reciproche concordanze e discordanze.

F contiene un gran numero di forcille assenti sia in G che in E. Eccone l'elenco:

— nelle miss. 37, 68, 69, 98, 112, 114, 115, 116, 117, 118÷119, 157, 176÷177 (ove la forcilla ingloba l'accento intensivo sulle prime due crome della mis. 177); — nelle miss. 26÷27, 68, 69, 92÷94, 96÷97, 101, 105, 171, 214; — nelle miss. 1÷3, 3÷4, 98÷99, 191, 192, 193, 194, 211, 221÷222; — nelle miss. 5, 157÷158. Anche se, preparando \mathcal{A}^2 e \mathcal{A}^3 , qualcuna di queste forcille era sfuggita, la maggior parte fu aggiunta in bozze, come dimostra la mis. 214: non essendovi spazio, l'incisore sovrappose la forcilla alla legatura.



Alcuni accenti intensivi si trovano solo in F.

— Mis. 88:



Siccome in F sono evidenti le tracce di una correzione, è probabile che questa sia stata l'occasione che stimolò l'aggiunta dell'accento intensivo.

— Mis. 94



(Notiamo, per inciso, che tale accentuazione intensiva sotto l'ultimo accordo della mis. giustifica appieno la sola *varia lectio* offerta da Tellefsen, qui a sin., ripresa poi da Mikuli, entrambi – non dimentichiamolo – allievi di Chopin.)

— Mis. 156:

Diversamente dalla mis. 88, è più probabile che qui l'accento su *fab*³ sia stato copiato; sarebbe però arduo stabilire se l'inserimento fosse recente o meno. Ma procediamo.

— Mis. 179:

In G ed E non manca solo l'accento intensivo, bensì anche l'*arpeggio* all'ultimo accordo della m.d. Ciò testimonia un raffinamento successivo alla redazione di \mathcal{A}^4 ed $^*\mathcal{A}^3$.

— Mis. 218:

Il testo di F, comparato con G ed E (qui sotto nell'ordine), è senza alcun dubbio quello più

curato. G, che segna un accento intensivo sopra *sol*⁴, manca, però, dell'accento intensivo alla

prima duina di semicrome, della forcella, del pedale e di due legature di valore; inoltre, ha una semplice legatura in luogo di due. E, invece, che pure ha la forcella e due pedali, non ha legature, e le terzine della m.d. testimoniano un testo scaduto a dispetto della presunta quasi contemporaneità della redazione di \mathcal{A}^4 , $^*\mathcal{A}^2$ e $^*\mathcal{A}^3$.

Passando al pedale, nella mis. 2 il secondo Ped., molto opportuno, è solo in F, perché è stato verosimilmente aggiunto durante la revisione delle bozze al pianoforte. Nelle tre prime edizioni la pedalizzazione presenta un gran numero di

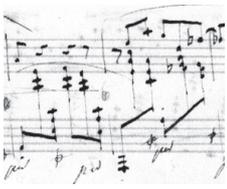
differenze dovute principalmente a due cause: (1) l'incuria degli incisori e (2) un certo meccanicismo del compositore. In generale si può affermare che in Chopin si trovano sezioni, in cui i pedali sono indicati con molta cura, evidentemente segnati quand'egli era al pianoforte; altrove, invece, si avverte una certa inerzia dominata dalla *routine*: sono, quasi certamente, i pedali aggiunti durante la copiatura, cioè alla scrivania.¹⁵ Un esempio di che cosa intendiamo per inserimento meccanico del pedale è dato dalla mis. 3 di E (al centro):

Vi sono, poi, interi passaggi, ove il Ped. manca in una, mentre è indicato nelle altre due edizioni, come nelle miss. 129÷133 di G contro F ed E, o nelle miss. 203÷206 di E contro F e G. In ogni caso, la pedalizzazione di F, ancorché lacunosa, è quella che ricevette maggiori attenzioni.

Un simile incrociarsi delle fonti si riscontra in tutta la *Ballata*. Prendiamo due misure che, a parte la pedalizzazione, non pongono alcun serio problema testuale. Miss. 12÷13:

E: Le sole differenze riguardano la disposizione degli accordi (mis. 12), l'orientamento dei gambi e il pedale. In G i gambi della 3^a e 6^a croma della mis. 12 e della 4^a croma della mis. 13 sono

¹⁵ Già Ernst Rudorff, nella prima vera edizione Urtext delle *Études*, aveva fatto un'analoga osservazione: «Che Chopin voglia un impiego molto esteso del pedale, lo capisce da sé chi abbia familiarità con la sua musica. [...] Quanto sentisse indispensabile questa risorsa, si evince a sufficienza dalle sue indicazioni; altrettanto chiara, però, è un'altra cosa, che egli era estremamente suscettibile verso ogni abuso che turbasse la purezza del suono e lasciasse trapelare suoni estranei all'armonia. Le prescrizioni per abbassare ed alzare il pedale, in sequenza quasi ininterrotta, ripetute innumerevoli volte, scorrono in tutte le sue composizioni, provvedendo, con meticolosa precisione, ad evitare ogni possibile sgradevole suono. Eppure anche qui si rileva talvolta un difetto: non è infatti peregrina l'impressione che il procedere di Chopin fosse sì molto coscienzioso, ma in certo senso più meccanico (*Dass Chopin vom Pedal einen sehr ausgedehnten Gebrauch gemacht wissen will, vesteht sich für Jeden, der mit seiner Musik vertraut ist, von selbst. [...] Wie stark er die Unentbehrlichkeit dieses Hilfsmittel empfand, geht aus seinen Bezeichnungen zur*



invertiti rispetto ad \mathcal{A}^4 . In E, ove gli accordi della mis. 12 sono scritti tutti nel rigo inferiore, vi è un solo Ped., come in F ed in \mathcal{A}^4 , ove il secondo Ped. della mis. 12 non va inteso come scritto sotto l'ultimo accordo

della misura, bensì a fianco di lab^1 ed, in ogni caso, i pedali sono tre, non quattro.¹⁶ Da queste due misure possiamo dedurre che (a) la scrittura di G non è conforme al suo presunto antigrafo; (b) la pedalizzazione di tutti e tre gli autografi consegnati agli editori fu completata alla scrivania, per cui essa non è affidabile per risalire ai rispettivi antigrafati, com'è del resto palese-



mente dimostrato dalla mis. 22 di G (qui a sin.), che non riporta il secondo Ped., ben indicato in \mathcal{A}^4 . Dette differenze tra \mathcal{A}^4 e G – senza escludere il \flat a sol^4 – vanno ad accordarsi

a quelle sopra indicate, che sono tante e tali da escludere, a dispetto delle apparenze, la diretta ed esclusiva dipendenza di G da \mathcal{A}^4 .

Non dobbiamo dimenticare che i tre autografi dati agli editori erano belle copie, che Chopin preparava leggendo altri suoi manoscritti.

Ancora sulla dipendenza di G da \mathcal{A}^4 vediamo, ad es., le miss. 37÷38. Prima di mettere a confronto F ed E, si osservino le differenze tra G e l'autografo. Notiamo che sia *legato* sia *pp*, ed anche il primo Ped. di G,



sono diversamente disposti rispetto ad \mathcal{A}^4 ; non solo, l'incisore tedesco muta l'orientamento del gambo della 3^a croma e non riporta la legatura alle ottave del rigo inferiore. Ma vi è qual-



Genüge hervor; ebenso deutlich aber auch das Andere, dass er bis zum Äussersten gegen jeden Missbrauch, gegen jede Trübung des reinen Klanges, die das Hineispielen harmoniefremder Töne hervorrufen könnte, empfindlich war. In fast ununterbrochener Folge, unzählige Male wiederholt, durchziehen die Vorschriften für Niederdrücken und Aufheben des Pedals alle seine Compositionen, mit peinlichster Genauigkeit Sorge tragend, dass jeder mögliche Missklang vermieden werde. Und doch ergibt es sich auch hier zuweilen eine Unzulänglichkeit. Der Eindruck ist nicht zurückzuweisen, dass Chopin's Verfahren ein zwar sehr gewissenhaftes, aber in gewissem Sinne mehr mechanisches war.» (cf. Friedrich Chopin, *Etüden für Clavier*, Leipzig [Breitkopf & Härtel] 1899, p. 4). E. Rudorff (1840-†1916) aveva fatto parte del comitato di redazione della prima edizione critica delle opere di Chopin pubblicata dal medesimo editore: evidentemente il risultato di quell'edizione non era sembrato soddisfacente. Aggiungeremo che quest'edizione Urtext degli *Studi*, dopo più di un secolo e dopo le nuove edizioni pseudo-Urtext e pseudo-critiche, è ancora quella che offre il miglior testo.

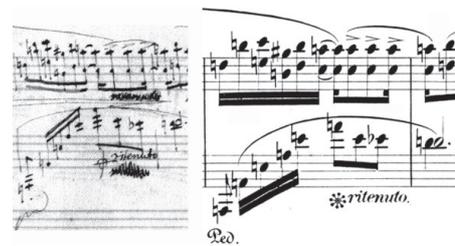
¹⁶Ekiar in *UT* segue G, mentre in *WN* anticipa il primo Ped. della

cosa di più sorprendente: $solb^2$ della 3^a ottava (mis. 38) ha un inutile \flat che l'incisore non può avere copiato da \mathcal{A}^4 e che nessun correttore avrebbe aggiunto; dunque, questo \flat ripetuto proviene da una altra fonte! Comparando F (a sin.) ed E, rileviamo che: – *legato* è scritto



sotto le ottave della mis. 38; – il primo Ped. di F, assente in E, è segnato come in G, non come in \mathcal{A}^4 ; – come in G, F aggiunge un \flat al secondo $solb^2$, che in E, come in \mathcal{A}^4 , non è segnato; – in \mathcal{A}^4 F ed E l'indicazione *pp* ha la medesima posizione e la legatura mancante in G è ben indicata; – F presenta un esclusivo *dim.* ed una forcella (*v. supra*).

Più sopra, a proposito della mis. 107 di G ed \mathcal{A}^4 , abbiamo fatto notare la mancanza delle forcelle e, quanto agli accidenti, abbiamo ipotizzato un probabile intervento del correttore. Ma osserviamo tutti i dettagli:



nella m.d. l'incisore non riporta le legature di valore all'ultima sesta, ben chiare in \mathcal{A}^4 ; nella m.sin., la prima croma non è

puntata, i gambi delle semicrome sono invertiti, ma si aggiungono tre \flat . È una contraddizione! Ora vediamo



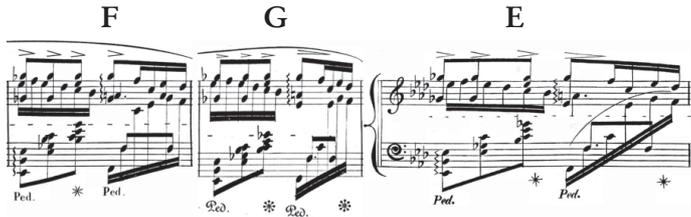
E ed F: entrambe, come \mathcal{A}^4 , riportano le forcelle e le legature di valore (E aggiunge due accidenti alle due seste della mis. 108); nella m.sin. lab^4 di E è puntato come in \mathcal{A}^4 ; G ha sei \flat , E ne ha sette, F cinque. In altre parole, i \flat di G non sono stati aggiunti dal correttore! L'indicazione *ritenuto* – in \mathcal{A}^4 scritta sotto le seste sincopate della m.d., cancellata e riscritta sotto le crome della m.sin. – scompare in F, ma ricompare in E sopra la legatura della m.d. In effetti, dividendo la legatura singola (m.sin. di \mathcal{A}^4 e G) in due (E ed F), il pensiero è così chiaro, che essa può ritenersi non necessaria.

Dunque, la collazione della mis. 107 dimostra che \mathcal{A}^4 non può essere la sola fonte di G e che la scrittura

mis. 13 così come appare in \mathcal{A}^4 (lo stesso fa Müllemann). Ma, quando le note basse sono fuori del rigo, Chopin tende a scrivere "ped" scostato, a sinistra della nota. La pedalizzazione indicata da Ekiar e Müllemann va considerata volgare, poiché disturba l'entrata del soprano. Un secondo pedale nella mis. 12 è sì legittimo, ma lab^1 ne esige comunque il rinnovo: è una semplice questione di gusto vocale.

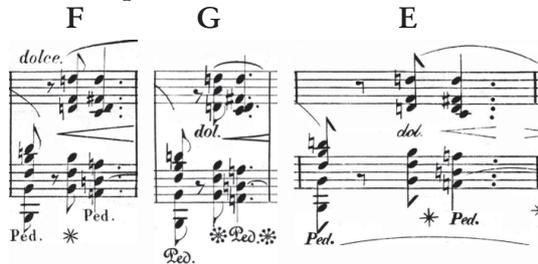
della m.sin. di E ed F rappresenta un raffinamento rispetto ad \mathcal{A}^4 e G.

Vediamo ora alcuni luoghi che testimoniano l'incrociarsi delle fonti. Mis. 65:



Tralasciando l'evidente errore dell'incisore di F, il quale scrive *solb⁴* invece di *mib⁴*, è altrettanto evidente che G (< \mathcal{A}^4) offre una lezione superata, sia perché *lab⁴* non è ancora separato dall'accordo, sia perché manca l'arpeggio al primo accordo della m.sin. Quindi F (< \mathcal{A}^2) ed E (< \mathcal{A}^3) hanno una fonte comune, diversa da quella di \mathcal{A}^4 .

Ma non si può dire la stessa cosa della mis. 84:



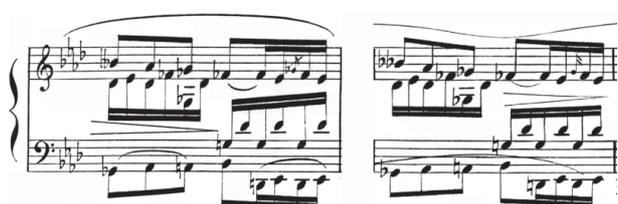
Qui non interessa l'errore dell'incisore tedesco, bensì l'espressione *dol* nella medesima posizione di G ed E contro *dolce* di F. Ciò significa che per questa misura l'antigrafo di \mathcal{A}^4 (od altro autografo servito per G) ed \mathcal{A}^3 fu il medesimo.

Più intricato è il caso della mis. 92:



G ed E hanno in comune il testo, col \sharp al primo *re⁵* e la forcilla, mentre F e G hanno in comune la diteggiatura e le legature della m. sin. Qui si dimostra che Chopin copiava da più manoscritti; infatti, la correzione di \mathcal{A}^4 sembra indicare che Chopin teneva sotto gli occhi un manoscritto simile ad \mathcal{A}^2 (>F), ma poi, ricordandosi d'aver modificato il passo, prese in mano un altro manoscritto.

Mis. 122: F E

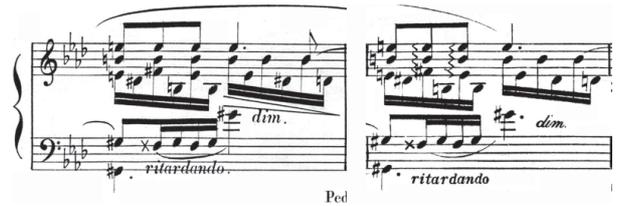


anche qui è evidente l'incrociarsi delle fonti. Infatti, in E e G (qui a destra), ove non è rispetta-

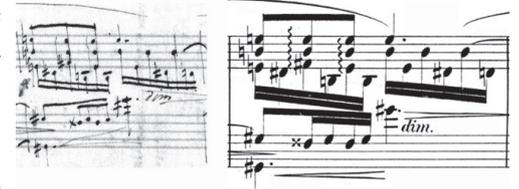


ta l'ampiezza della prima forcilla di \mathcal{A}^4 ed è frantesa la legatura sopra le ultime quattro semicrome della m.sin., la seconda forcilla si trova nella stessa posizione; di contro, sempre nella m.sin., in E vi è una sola legatura, mentre in F e G ve ne sono due.

Mis. 128: F E



In E e G, che non ricopia da \mathcal{A}^4 né il gambo all'ultimo *si⁴* né la legatura di valore

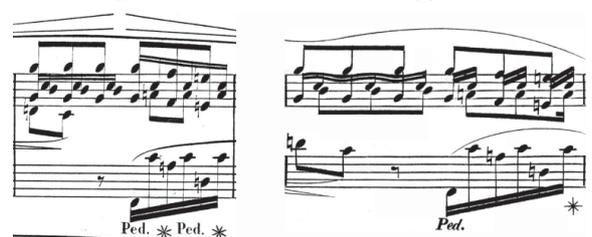


a *sol⁵*, il canto (*mi⁵*) resta da solo, mentre in F ed \mathcal{A}^4 il gambo all'ultimo *si⁴* inserisce una seconda voce: ora, siccome la semiminima *mi⁵* rimane puntata, Chopin copiò, qui, un manoscritto che aggiungeva il gambo (di semiminima!) a *si⁴*, la cui presenza in \mathcal{A}^4 esclude che la croma di F sia stata aggiunta in bozze. D'altro canto, l'indicazione *ritardando* manca in \mathcal{A}^4 e G, ove è sostituita da una forcilla. Infine, in F mancano gli arpeggi ed in E non v'è alcuna forcilla insieme con *dim.*, e il penultimo *re⁴* non ha l'inutile \sharp di F e G.

... e potremmo continuare così per tutta la *Balletta!*

Concludiamo questa panoramica illustrativa tornando alla mis. 2. Più sopra abbiamo mostrato com'essa appare in \mathcal{A}^4 e G; ora vediamo anche F ed E:

F E



Il primo sorprendente rilievo è che \mathcal{A}^4 ed E sono identiche, cioè sono state copiate dallo stesso manoscritto, mentre G ha l'aspetto di un abbozzo: sembra quasi la

prima trascrizione da \mathcal{A}^4 , ove peraltro le tre voci sono ben distinte. F rappresenta la seconda versio-

ne, più curata, mentre \mathcal{A}^4 ed **E** distinguono le tre voci come in \mathcal{A}^1 , ma in $6/8$.

Dunque, la sola mis. 2 permette di asserire con molta verosimiglianza che le fasi principali del passaggio dalla versione in $6/4$ a quella in $6/8$ furono tre.

CONCLUSIONE.

Quanto fin qui illustrato consente di stabilire che:

(1) \mathcal{A}^4 non fu il solo manoscritto utilizzato per **G**;

(2) Chopin preparò i manoscritti per i suoi editori alla scrivania, tenendo sul tavolo tutto il materiale prodotto e copiando ora dall'uno ora dall'altro, non già in modo capriccioso, ma fidandosi della sua memoria, cioè prendendo di volta in volta in mano il manoscritto o il foglio su cui ricordava di aver annotato una modifica.

Il risultato di un tale procedimento – continuamente interrotto dagli ospiti di Nohant e dalle alterne condizioni di salute – è quello d'aver preparato tre manoscritti caratterizzati da un'incredibile miscela di tante piccole differenze, che possiamo suddividere in quattro specie:

(a) scritture desuete (cf. mis. 218 di **E**);

(b) scritture diverse, ma sostanzialmente analoghe, indicanti dettagli interpretativi non diversi, ma considerati da un punto di vista diverso (cf. mis. 133);

(c) pentimenti alterni, ossia recupero di lezioni scartate (v. apparato);

(d) vere e proprie *variae lectiones* (v. testo).

Rebus sic stantibus, v'è il rischio che le personali convinzioni dell'editore condizionino la *recensio*.

I punti, ai quali ci siamo attenuti, sono i seguenti:

– allorché una scrittura tra \mathcal{A}^4 **G** **F** ed **E** appaia di tutta evidenza la più completa e la più precisa, abbiamo preferito quella, riportando le differenze in apparato;

– tra le vere e/o dubbie *variae lectiones* abbiamo inserito nel testo principale quelle che, secondo la nostra conoscenza del compositore, sono preferibili, ed abbiamo considerato le altre come varianti;

– quanto alla pedalizzazione, comunque lacunosa ed incompleta, abbiamo indicato quella che meglio conviene ai principi della scuola chopiniana.

Elenchiamo, qui di seguito, i documenti utilizzati per la costituzione del testo:

\mathcal{A}^1 autografo scartato (v. *supra*): quattro pagine contenenti le miss. 1÷79. Esso appartiene ad un collezionista. La riproduzione ci è stata fornita gratuitamente dal Narodowy Instytut Fryderyka Chopina di Varsavia. Cf. KOB.[1979] p. 115; *Katalog* p. 74.

\mathcal{A}^4 autografo incompleto: quattro pagine contenenti le miss. 1÷136. Esso è conservato nella Bodleian Library, Oxford. Noi lo leggiamo nell'edizione in facsimile, cf. JIM SAMSON, *Fr. Chopin, Ballada f-moll op. 52, A II*

52, Warszawa (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina) 2009. Cf. KOB.[1979] p. 115; *Katalog* p. 74.

F1 Prima edizione francese, pubblicata da Schlesinger col n. 3957 (cf. *ACCFE* p. 386). La data del deposito legale è del 14 dicembre 1843, mentre l'annuncio dell'avvenuta pubblicazione si trova sull'ultima pagina della "RGM" del 24 dicembre 1843, p. 438 (cf. *ibid.* p. xxxix), ove, peraltro, l'annuncio degli *opp.* 52÷54 si trova sotto quello dell'*Album de M^{lle} Lia Duport* per il 1844 ed è seguito da quello della *Fantaisie brillante pour le piano sur des motifs favoris de Beatrice di Tenda* di Thalberg insieme con la versione per violino e pianoforte a cura dello stesso Thalberg e di Panofka. Ora, la versione per violino e pianoforte della *Fantaisie* è nuovamente annunciata sulla "RGM" del 7 gennaio 1844 (p. 8) e ripetuta il 14 gennaio (p. 16). Il 21 e il 28 gennaio la medesima rivista annuncia varie nuove composizioni per pianoforte, non però i tre capolavori di Chopin, per i quali occorrerà attendere il 25 febbraio (p. 71): un annuncio senza enfasi, tra molti. In altre parole, vi sono sufficienti indizi per affermare che gli *opp.* 52÷54 non videro la luce nel 1843.

F2 Seconda edizione francese, stesso editore e numero d'edizione (cf. *ACCFE* p. 386): contiene due sole correzioni rispetto ad **F1**.

G Prima edizione tedesca, pubblicata da Breitkopf & Härtel col n. 7001. Parrebbe la prima ad essere stata stampata, dacché l'annuncio sulla "Allgemeine musikalische Zeitung" è del 22 novembre 1843 (cf. *ibid.* p. xlv).

E Prima edizione inglese, pubblicata da Wessel col n. 5305: è l'ultima apparsa in ordine di tempo. La data di registrazione è del 1° marzo 1844, ma l'annuncio della stampa è dell'aprile 1845 (cf. *ibid.* p. lv).

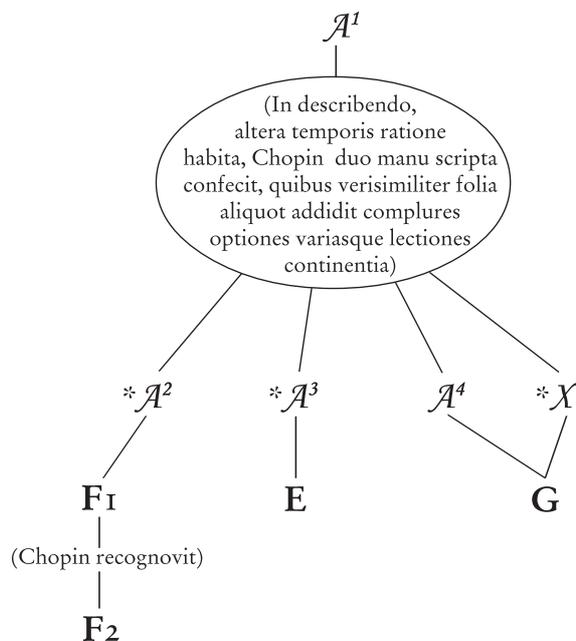
F1^J copia di **F1** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Jędrejewicz* (cf. EIGELD.[2006] pp. 276ss.). In *UT* Ekier afferma che essa «contiene due correzioni scritte da Chopin» (p. xix), ma in *WN* si limita alla citazione della partitura. Samson e Müllemann non ne fanno parola. Dal nostro microfilm rileviamo l'aggiunta di un \natural a *mi*^b nella mis. 57, che però non è di Chopin; la seconda correzione, a noi sfuggita ma segnalataci da un lettore (aprile 2018), parrebbe il tratto a *la*³ nella mis. 130: in effetti potrebbe essere stato integrato dalla mano di Chopin.

TI *Collection des Œuvres pour le Piano par Frédéric [sic!] Chopin | I BOLERO - 4 BALLADES - I BARCAROLLE*, 6.^e Livraison, publié par T. D.

A. Tellefsen, Paris (Richault) s.d. (ma 1860), pp. 38÷50. A dispetto del frontespizio, l'indice contiene anche la *Fantaisie* op. 49. L'edizione è consultabile sul sito *www.polona.pl*.

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. 32÷43.

Presentiamo, infine, lo *stemma*:



A nostro parere non è possibile precisare ulteriormente i rapporti tra le fonti, dacché la collazione consente solo due conclusioni certe:

1. **G** ebbe a disposizione un'altra fonte diversa da \mathcal{A}^4 , che abbiamo chiamato $*\mathcal{X}$.

2. Le tre prime edizioni (**F₁** **E** e **G**) contengono contemporaneamente e in pari misura lezioni scadute e miglioramenti nella scrittura, oltreché tratti esclusivi, in una miscela che può essere giustificata solo dal quasi contemporaneo utilizzo di più fonti, intercalato da ripensamenti introdotti lì per lì durante la copiatura.

Perché due manoscritti e perché fogli staccati integrativi? Il decorso è stato verosimilmente il seguente: modificando il tempo in $\frac{6}{8}$, Chopin iniziò un nuovo manoscritto, che – com'era nel suo, per così dire, *modus componendi* – riempì di correzioni e modifiche, prendendo nota di soluzioni alternative, quando non v'era più spazio, su fogli staccati; dopodiché compendì il tutto in un secondo manoscritto, anch'esso non privo di correzioni e modifiche. Tutto questo materiale, senza escludere \mathcal{A}^1 , fu utilizzato per la preparazione dei manoscritti destinati agli editori.

PE si basa sugli errati «convincing arguments» (p. 67) di Ekier, mentre lo *stemma* di *HN* appare piuttosto fantasioso.

NOTA SULLA DITEGGIATURA.

L'edizione critica di un'opera per pianoforte 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 antichopiniane. 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 della diteggiatura – e lo vedremo in altre edizioni – risolve dubbi testuali. Ciò non esclude che un passaggio possa essere diteggiato in due modi diversi, ma alcune diteggiature, ancorché apparentemente plausibili, sono da rigettare.

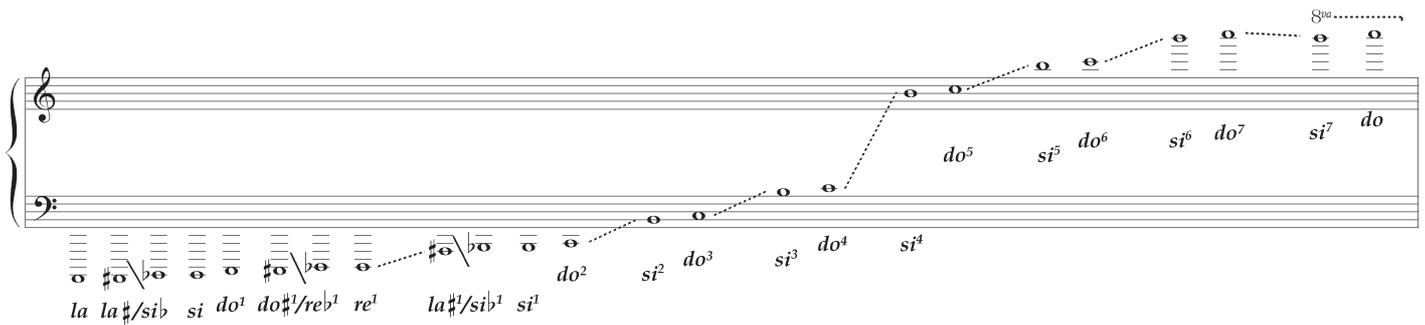
Abbiamo distinto con caratteri diversi la diteggiatura editoriale di Chopin (miss. 91÷92 e 160: **1 2**) da quella di Mikuli (**1 2 3 4 5**), che costituisce la base. Nei passi in cui la diteggiatura di Mikuli manca oppure non è, a nostro avviso, conforme ai principi della scuola pianistica chopiniana, 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 resti il medesimo.

NOTA SULL'APPARATO.

Per evitare 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 è riprodotta, aggiungendo la lettera *a* o *b* secondoché l'esempio si trovi nella prima o seconda colonna.



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.
- CSG *George Sand - Correspondance, Tome VI*, 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. 39÷55, 63÷66, tr. ingl. 72÷74 (v. anche le relative *Bemerkungen* online [www.henle.de], pp. 12÷16).
- 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.
- KALLB.[1996] JEFFREY KALLBERG, *Chopin at the Boundaries – Sex, History and Musical Genre*, Cambridge-London (Harvard University Press) 1996.
- Katalog Józef M. Chomiński, Teresa D. Turło, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Warszawa (PWM) 1990, pp. 74÷75.
- KFC *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, I-II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.

- XIV
- KOB.[1979] *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, von Krystyna Kobylańska, München (G. Henle Verlag) 1979, pp. 114÷116.
- 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. 41÷57, 66÷69.
- PW F. F. Chopin, *Dziela Wszystkie [Complete Works]. III. Ballady [Ballades]*, ed. by L. Bronarski & J. Turczyński, Warsaw (P.W.M.) s. d. (ma 1958 o 1959, edizione inglese).
- “RGM” “Revue et Gazette Musicale de Paris”, Paris.
- UT Frédéric Chopin, *Balladen*, hg. und mit Fingersätzen versehen von Jan Ekier, Wien (Wiener Urtext Edition) 1986, pp. VIII, 40÷55, XIX÷XX.
- WN Fryd. Chopin, *Ballady*, ed. by Jan Ekier, Paweł Kamiński, Warszawa (Wydanie Narodowe) 1997, pp. 48÷93, *Source Commentary*, pp. 10÷12.



4^E

BALLADE

POUR

PIANO

dédiée

à M^{me} Nathaniel de Rothschild

PAR

F. CHOPIN

AV

Op: 52.

Pr: 7^f 50.

A PARIS, chez M^{CE} SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97
Londres, Wessel et Stapleton. Prop^s des Editeurs. Leipzig, Breitkopf et Hartel.
M. S. 3957.

Siglorum notarumque conspectus

<i>A</i> ¹	autographum recusatum (<i>v.</i> Intr. p. XIa)
<i>A</i> ⁴	autographum alterum, de quo <i>v.</i> Intr. p. XIa.
F₁	prima Gallica editio
F₂	altera Gallica editio
F	= F₁ + F₂
E	prima Anglica editio
G	prima Germanica editio
Mk	Mikulii editio
Tl	Tellefsenii editio
<...>	quae addenda
{...}	quae delenda
(...)	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>