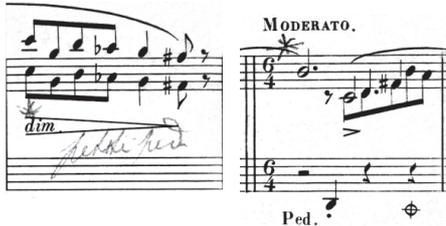


Commento

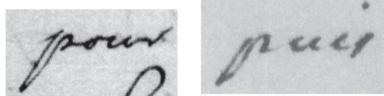
Frontespizio. Proponiamo il frontespizio di **FI**. I frontespizi di **G1** ed **E1** sono riprodotti in *ACCFE* p. 658 plate n. 72, e p. 659 plate n. 73.

1. Quanto all'indicazione **LENTO** di **G** invece che **LARGO** di **F**, *v. supra* la nostra ipotesi, p. v n. 8.

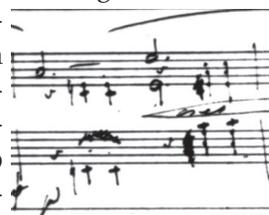
3÷8. In **G1^Z** una nota (*petite ped*) suggerisce l'uso del pedale di sinistra tra i due *. L'asterisco non è un segno utilizzato da Chopin che, invero, preferisce la croce. Si confrontino le



due "p" con quelle tratte dalla corrispondenza (qui a destra): "pour" è tratto dalla lettera a Pleyel del 22 gennaio 1839, mentre "puis" proviene da una lettera a Solange del maggio 1847. Non occorre essere grafologi per rilevare che la forma e il *ductus* sono completamente diversi. Zaleska acquistò la sua copia (**G1**) prima della fine del 1840, vale a dire ben prima di iniziare il suo rapporto col compositore. Dunque, "petite ped" fu verosimilmente scritto da un insegnante che precedette Chopin.



9. Qui e in tutti i luoghi simili, ad eccezione di **Mk** e **BH^{cw}**, tutti gli editori aggiungono nella m. sin. le legature (*v. ad es. UT*, qui a destra). Samson afferma che «per convenzione Chopin usa una singola legatura che va intesa sia per la m. destra sia per la sinistra. Le legature della m. sin. sono state aggiunte conformemente alla moderna pratica» (*cf. PE* p. 61). In filologia, però, non esiste la "moderna pratica" ed abbiamo già altrove sottolineato l'importanza delle preferenze grafiche, soprattutto in Chopin, il quale non avrebbe desiderato ingiustificate modernizzazioni, come prova la mis. 99 di **A**, ove egli cancella la legatura inavvertitamente scritta.



18, 20. A parte **F** e **Mk**, gli editori integrano per congettura l'accento intensivo ai *do*⁴. Tuttavia, ancorché sensata, l'integrazione si basa su un'analogia che potrebbe non sussistere: infatti, l'atmosfera sta lievemente cambiando e prepara l'enunciazione del pensiero espresso dalle miss. 22÷25. La riflessione imposta dagli accenti intensivi cede il passo ad una lieve tensione d'attesa. Dunque, a nostro giudizio Chopin non ha disattentamente omesso gli accenti.

26. Tutti gli editori omettono lo *staccato* al secondo *fa*³, che si trova in **A**. Il significato è che questo *fa*³ non deve essere legato all'ottava che segue. Pertanto la legatura che troviamo in **Mk**, **WN** (1997, qui a sin.) e **PE** è un errore da fraintendimento, che né Rudorff (**BH^{cw}**), né Bronarski (**PW**), né Müllermann (**HN**) hanno commesso.



63. L'errore dell'incisore tedesco, accolto da **Mk**, **PW** e **BH^{cw}**, ha consolidato una tradizione errata, cui molti pianisti non sanno rinunciare. Ma ancora più sorprendente è il commento di Bronarski: «Per errore l'edizione inglese ha *do* invece di *re* come ultima croma della misura» (**PW** p. 67), senza accorgersi che anche **F** ha un *do*! Probabilmente diede credito a **Mk**.

81. Non vogliamo menzionare in questa sede le stupidaggini che molti chopinologi, noti e meno noti, hanno sciorinato e continuano a sciorinare a proposito degli 'italianismi' in Chopin. Vogliamo solo osservare che questa misura rappresenta la clausula di una frase e Chopin, da conoscitore ed amante del *belcanto* qual era, introduce un tipico artificio belcantistico, che oggi non si sente più, perché i direttori d'orchestra incompetenti e malati di protagonismo sostengono che non sia "moderno", "è fuori moda": stiamo parlando del *colpo di glottide*, che qui cade sul secondo *sol*^b inequivocabilmente accentato da Chopin. I cantanti del secolo scorso, nelle opere cosiddette veriste, lo hanno trasformato, esagerando, in una specie di singhiozzo ad effetto, ma la corretta esecuzione è data una ispirazione trattenuta, cui segue, dopo da una lieve sospensione/esitazione, un udibile colpo di glottide, che però non deve diventare un singhiozzo. Quasi tutti i pianisti, che ignorano che cosa sia il canto, trascurano questo importante dettaglio interpretativo; alcuni di loro arrivano persino a legare i due *sol*^b, facendo l'esatto contrario di quello che Chopin voleva e ha scritto!

103÷104. Mentre Samson, senza dare alcuna motivazione, propone la lezione di **A** come variante, Ekier scrive nel suo commento: «Noi diamo la versione che Chopin introdusse nelle bozze di **FE1** (→**GE**→**EE**)». Bronarski preferisce attenersi alla lezione data nella mis. 102 e nelle miss. 202÷204, «che sono simili. Questa soluzione si trova nell'edizione di Mikuli e nell'edizione critica di Breitkopf e Härtel, che è basata sulla copia autografa di questa Ballata». Aggiungiamo che Mikuli non aveva a disposizione l'autografo e che, dunque, quasi certamente consultò in proposito Marcelina Czartoryska e Friederike Streicher-Müller.

Quand'anche non avessimo alcun supporto, ma solo **FI**, un forte dubbio sulla sua lezione s'imporrebbe comunque. La citata affermazione di Ekier è davvero sconcertante: probabilmente, quando egli esaminò queste misure, aveva mandato in vacanza le sue

orecchie. L'errore dell'incisore – perché di questo si tratta – non migliora affatto il passo, ma lo peggiora in modo maldestro. Attribuire senza indugio a Chopin questo brutto 'miglioramento' – come fa Ekier – è davvero sconcertante. Il commento di Rudorff, che aveva ovviamente ottenuto il consenso di Brahms, è impeccabile: «Qui dev'esservi una svista del copista o dell'incisore, perché è difficile pensare che Chopin abbia successivamente aggiunto nella mano sinistra gli ac-



cordi messi tra parentesi, che sono solo un ostacolo alla libera esecuzione e che inoltre mancano nel passaggio parallelo a p. 9, miss. 9 e 10 [= miss. 203÷204]. Nella mis. 3 a p. 5 [= miss. 105], invece, dove l'autografo nel rigo inferiore ha una pausa anche al sesto quarto, l'accordo, che è stato accolto anche nella (nostra) nuova edizione, dev'essere certamente stato aggiunto dal compositore stesso. In primo luogo quest'aggiunta è qui musicalmente pertinente, perché l'accordo ideato introduce meglio quel che segue; in secondo luogo, è giustificata dal fatto che la mano destra suona contemporaneamente l'accordo *fa diesis-re diesis-do* (mentre in entrambe le misure che precedono fa una pausa sul sesto quarto); da ultimo, il segno di arpeggio, che sarebbe difficile far risalire ad un correttore, suggerisce il diretto intervento di Chopin». Non vi è da aggiungere nulla. Müllemann (HN), senza citarlo, sintetizza quanto affermato da Rudorff.

110÷111. I pianisti, per evitare la difficoltà, sono soliti eseguire le ottave senza la semibreve puntata che, invece, deve essere tenuta.

119. Müllemann nella nota al testo (p. 6) si chiede: «*con sol o sol#?* Vedi *Commento*»; poi nel commento precisa: «A senza # sul ♮; in F è aggiunto nella mis. 123, ma non nella mis. 119», senza peraltro risolvere il dubbio. Rudorff, giustamente, segue F. Bronarski, invece, aggiunge il # anche qui senza commentare la scelta. Samson sintetizza quel che Ekier con ragione sostiene. Noi riteniamo che Chopin abbia aggiunto il # sul ♮ della mis. 123 proprio per evitare la medesima lettura della mis. 119; in altre parole, l'aggiunta del # nella mis. 123 conferma il *sol* naturale della mis. 119.

128÷129. Nella diteggiatura da noi proposta i numeri mancanti sono i medesimi della diteggiatura data da Mikuli. Ancorché di primo acchito essa possa sembrare stravagante e scomoda, in realtà, basandosi sulla ripetizione della sequenza 1 3 2 5, alla mente risulterà più semplice da applicare, permettendo così alla mano di stare rilassata.

134÷135. A causa dell'iniziale *dob⁶* ribattuto la versione di A, modificata in bozze, risulta meno pianistica:



145. Rettamente Rudorff osserva: «Qui è senza dubbio il compositore stesso ad avere sostituito al testo originario la soluzione più fluente e più pianistica riportata dall'edizione Brandus.»

146÷148. Nella mis. 146 di A (qui sotto) la seconda ottava della m. sin. sembra avere il punto dello *staccato*. Nessun editore ne fa menzione. In verità il punto si trova in una posizione insolita, ma combinazione vuole che sia molto appropriato. Noi crediamo che Chopin lo abbia aggiunto senza troppo riflettere e che, per questo, sia mal posizionato e che, poi, se ne sia scordato nelle miss. 147 e 148. – Quanto alla diteggiatura di queste misure, sarebbe difficile trovarne una più chopiniana di quella proposta da Mikuli.

156 & 157. Al pari di Rudorff, riteniamo più probabile che gli accenti nella m. sin. siano stati omessi dall'incisore; gli editori, invece, sono propensi a non escludere che Chopin li abbia cancellati in bozze.

165. In A *dob²* è rafforzato non da un accento, bensì da *fz*, che verosimilmente Chopin sostituì per evitare la ripetizione con l'*fz* posto all'inizio della mis. 166.

170÷172. In queste misure Chopin impiega una figura vocale tipica del belcanto: un *gruppetto* che prepara un *picchiettato*. Alcuni chopinologi invece di 'figura' hanno introdotto il termine 'gesto'; noi, però, non abbiamo mai visto le braccia, le gambe ecc. delle note!

171. La cecità degli editori ha fatto versare molto inchiostro su questa misura. Già il Belotti, per certi versi un preparato e meritevole chopinologo, aveva sparato una delle sue corbellerie (cf. G. BELOTTI, *Il problema del testo autentico delle opere di F. Chopin*, in "Quadrivium" XVII [1976] n. 12), sostenendo che F2 «puntualmente riporta» il testo dell'autografo! Rudorff, invece, un secolo prima di Belotti, aveva capito che la lezione di F2 «è senza dubbio sbagliata. Tuttavia – aggiunge –, se qui vi è una tardiva correzione di Chopin, che dovrebbe modellare il passo in modo analogo al



precedente e al seguente e che è stata fraintesa dall'incisore, resta dubbio». Se Rudorff si fosse accorto dell'esistenza di G4, avrebbe risolto il problema. Mikuli (qui a sinistra) è il primo editore ad intervenire

con una correzione: anch'egli capisce che il testo di **F2** è errato e, senza porsi gli scrupoli di Rudorff, uniforma il passo alla misura precedente e seguente. Ekier in *UT* segue *A*, convinto che la lezione di **F2** fosse dovuta all'incisore; tuttavia, costretto dalle argomentazioni di Grabowski (cf. GRAB.[1996] p. 226s.), in *WN* rigira la frittata ed accoglie la lezione di Mikuli, che è quella suonata dai pianisti ignari della vera lezione. Samson, che sembra non conoscere **G4** (!?), torna a sostenere l'«errore dello stampatore, corretto nella presente edizione»: in realtà, egli accoglie la correzione di Mikuli. Müllemann, che pure cita **G4**, non si avvede di nulla.

Ma rivediamo qui le quattro lezioni:

Come già abbiamo detto, **G1** fu condotta sulle bozze corrette di **F1** e, dunque, corrisponde a **F1**. **G4**, com'è dimostrato dalla collazione, fu condotta su **G1** con la sola eccezione di questa misura. Ma da dove sbucca fuori questa lezione? *V. supra*, p. VIIA. Ebbene, la collazione della mis. 171 di **F2** e **G4** dimostra senza alcun dubbio che la loro fonte è la medesima. L'incisore parigino non fraintese la correzione di Chopin, ma semplicemente si dimenticò di modificare il *re*^s (circolato nell'esempio) in *fa*^s: fatta questa correzione, le due edizioni concordano perfettamente e l'una testimonia a favore dell'altra. È deprimente dover constatare l'ottusità degli editori.

173. Alcuni editori propongono come variante il testo di *A*, che su *lab*^s ha il mordente in luogo dell'acciaccatura. Sotto l'aspetto filologico, però, non vi è nessuna variante. Tuttavia, dacché in *A* Chopin segna in un primo momento un'acciaccatura, poi la cancella a favore di un mordente e, infine, in bozze ripristina l'acciaccatura, l'esecuzione del mordente è giustificata: trattandosi di un ornamento palesemente vocale, sarà l'umore del 'cantante' a decidere sul momento. Ciò che importa sottolineare è come vada eseguito questo orna-

mento. Per illustrare come si eseguono le appoggiature – l'acciaccatura, infatti, è più strumentale che vocale – Chopin ha scritto non uno, bensì due Studi, il n. 3 e il n. 5 dell'*op.* 25. I pianisti, però, sembrano ignorarlo! E siccome essi ignorano altresì il belcanto, sarà il caso di dare loro un suggerimento:

182. L'integrazione del pedale è ammissibile, ma non certa: la concitazione, prima di riprendere nella mis. 184, si sta attenuando e, quindi, l'omissione del pedale potrebbe non essere una distrazione.

190÷192. La fonte di una delle due diteggiature proposte da Mikuli – quella scritta sopra le note, a nostro parere – è quasi certamente Marcelina Czartoriska.

194-196-198. Secondo Ekier i tratti in **F2**^D sotto i *do*^t sarebbero «accenti sotto forma di brevi linee, raramente usati da Chopin». A nostro parere, invece, non si tratta di accenti, bensì di segni indicanti un monito: con ogni probabilità, Camille Dubois – come molti pianisti d'oggi – trascurava un poco quei *do* a vantaggio delle note seguenti.

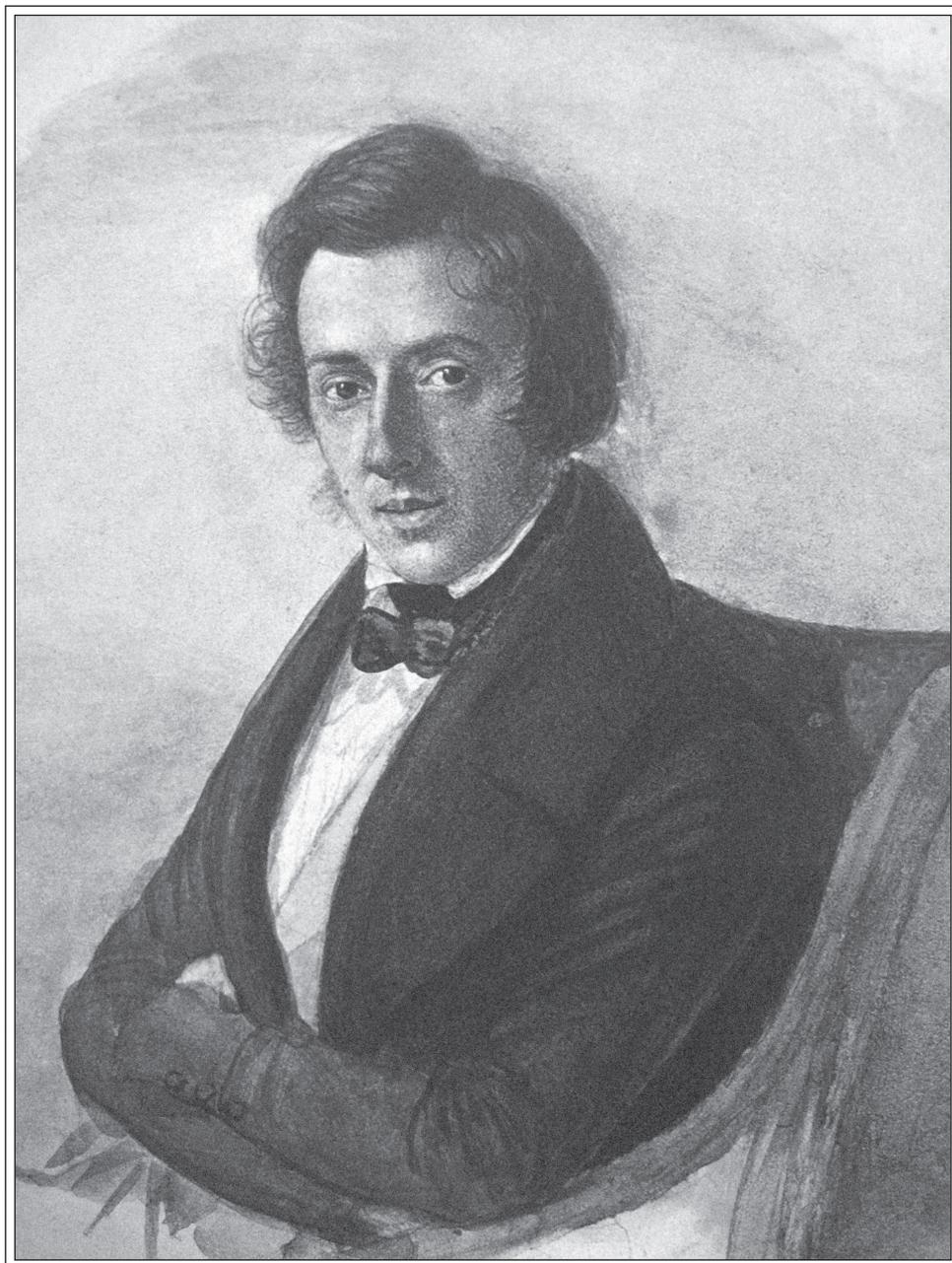
221. *BH*^{ew}, *PW*, *UT*, *WN* e *PE* aggiungono il pedale, ma è un errore. Quando nella m. sin. vi sono note da tenere abbassate col mignolo, minime o semibreve, raramente Chopin prescrive il pedale.

236. Quantunque abbiamo seguito *A*, l'omissione dell'accento sulla prima sesta (m.d.) potrebbe non essere una negligenza dell'incisore.

238. In bozze Chopin ha eliminato sia il *ff* che vediamo in *A*, sia il *fz* della mis. 242, che ha sostituito con un accento. Molto verosimilmente Chopin, tra accenti e *crescendo*, ha creduto opportuno d'essere meno categorico e di lasciare all'esecutore la gestione della dinamica di questo travolgente finale.

259. Come ha opportunamente osservato Rudorff «le barrette intraversanti contrapposte degli ultimi tre quarti in terzina a p. 11, mis. 15 [= *mis.* 259], si trovano nell'autografo proprio così: forse questo tipo di segno (che un tempo indicava solitamente l'arpeggio) dovrebbe significare il graduale passaggio dalle ottave spezzate alle ottave perfettamente unite». L'assenza di dette barrette in *F* – probabile dimenticanza dell'incisore – non cambia nulla per chi sa msclare il significato delle appoggiature con l'indicazione *accelerando*.





Chopin nel 1836.
[Acquerello eseguito da Maria Wodzińska.]