

## **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. 4

Ballade op. 38

*Introduzione, testo, diteggiatura e commento  
con una Appendice*

*a cura di*

*Franco Luigi Viero*



*Edizioni Gratuite Audacter.it*

*Franco Luigi Viero* © 2016

---

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

**N**el preparare l'edizione critica di questa seconda Ballata abbiamo incontrato un problema, che abbiamo il dovere di esporre al nostro Lettore.

Di questa Ballata, oltre all'autografo, esiste una copia attribuita a Gutmann, che si trova presso la fondazione Stiftelsen di Stoccolma. Non essendo mai stata pubblicata un'edizione in facsimile, ci siamo rivolti direttamente alla fondazione per avere una copia del manoscritto, invitando i responsabili della fondazione a visionare le nostre gratuite edizioni chopiniane già messe on line. A tale scopo, il 7 maggio 2015 inoltrammo tramite posta elettronica la nostra richiesta. Il 22 maggio 2015 ricevemmo una risposta, nella quale si specificava che il costo delle immagini digitali della Ballata n. 2 sarebbe stato di 500 SEK, circa € 53, ma che per la pubblicazione avremmo dovuto pagare «SEK 1000 / image». Sorpresi, chiedemmo un chiarimento, precisando che non avremmo riprodotto immagini intere ma solo le singole misure, che sono frammenti d'immagine. Dopo quindici giorni ricevemmo una seconda e-mail, con la quale veniva ribadito il rapporto di 1 immagine = 1000 SEK. Dunque, nessuna distinzione tra un'immagine intera, cioè una pagina, e un frammento d'immagine, cioè una misura. I conti erano presto fatti: siccome abbiamo riprodotto 28 misure, avremmo dovuto versare alla fondazione 28000 SEK, vale a dire circa € 2995,00. Ci siamo detti: «Ma questi sono completamente fuori di testa».

Sebbene in materia di «fair use» le discussioni e i dubbi siano ancora molti, sembrano tutti d'accordo nel ritenere che non vi sia reato, cioè non viene violato alcun diritto d'autore, in caso di citazioni di qualunque natura fatte in pubblicazioni d'argomento critico-letterario e senza scopo di lucro. In altre parole, noi potremmo citare, cioè riprodurre, tutte le misure necessarie senza violare alcun diritto. Epperò la citata fondazione svedese vuole che noi violiamo il diritto dei nostri lettori ad un'informazione corretta.

Orbene, siccome non vogliamo perdere tempo e denaro in discussioni infruttuose, abbiamo deciso di ricopiare il testo delle misure da citare; quindi preghiamo i nostri lettori di verificare il nostro lavoro consultando il manoscritto sul bel sito OCVE, che pubblica gratuitamente la copia di Gutmann. I titolari di questo sito dovrebbero aver pagato – per la riproduzione di nove pagine (zoomabili, per di più) + 204 frammenti d'immagine per ogni singola misura e l'anacrusi – una somma pari a SEK 213.000 = € 22.783 ca. Siccome non lo crediamo affatto, lasciamo ai nostri lettori ogni commento.

Ma dobbiamo essere obiettivi. I costumi svedesi, infatti, negli ultimi cinquant'anni sono radicalmente cambiati. Grazie ai governi che si sono susseguiti, si è passati da una sfrenata libertà sessuale, se non imposta certamente incoraggiata, ad un non meno dannoso mal celato puritanesimo di stampo americano. A tacer d'altro... È naturale, quindi, che i nati negli anni 1960 e 1970 siano un po' confusi e disorientati. Noi non sappiamo se i dirigenti della citata fondazione siano da annoverare tra i nati in quegli anni; ciò non di meno, la loro folle richiesta parla da sola.

Infine, ci scusiamo con i nostri lettori per l'incomodo che involontariamente abbiamo loro procurato.



OPINIONE ancora diffusa che la seconda *Ballata* sia stata composta durante il disgraziato inverno trascorso a Mallorca, dove invero Chopin si limitò a riordinare gli appunti di questo ennesimo capolavoro, dando loro la forma definitiva che conosciamo. Infatti, dal diario di

Józef Brzowski apprendiamo che il 28 maggio 1837, essendo ospite del marchese de Custine a Saint-Gratien, Chopin suonò «il suo nuovo *Studio in la bemolle*, poi la seconda *Ballata* e lo *Studio in fa minore*» (cf. *Ch.Pl.* p. 121); non solo, ma detto riferimento diretto è preceduto da un'allusione nel diario del 4 dicembre 1836: «Quel giorno Chopin fu particolarmente ben disposto e generoso nei nostri riguardi: suonò senza interrompersi, ora delle mazurche, ora delle ballate, poi di nuovo uno scherzo, dei notturni, e tutto questo ci ha fatto permanere in un'estasi di beatitudine» (cf. *ibid.* p. 93). Vi è, poi, la problematica testimonianza di Schumann: ad essa, per non appesantire questa introduzione, abbiamo dedicato l'APPENDICE (v. *infra*, p. 17). Dunque, alla fine del 1836 la seconda *Ballata* era già composta, quasi quattro anni prima della sua pubblicazione!

L'effetto della vacanza a Mallorca, che avrebbe dovuto ritemperare la salute di Chopin e che, invece, fu l'inizio del calvario che precedette la prematura dipartita, fu quello di ridurre il compositore in fin di vita,<sup>1</sup> grazie anche al disinteresse della presunta amante, preoccupata in particolare della salute del figlio Maurice – sempreché fosse davvero malato<sup>2</sup> –, il suo prediletto. Scampato alla morte per volontà del fato, durante la convalescenza Chopin fu costretto ad affidare i suoi affari al vecchio condiscipolo Fontana. Questi, infatti, nella lettera del 2 luglio 1852 alla sorella di Chopin, Ludwika Jędrzejewicz, asserisce che «nel 1839-1840, mentre (Chopin) era in Spagna, mi affidò la pubblicazione di tutte le composizioni recenti, inviando i manoscritti, che ancora conservo integralmente. Allora curai l'edizione dei *Preludi*, di *due Polacche* a me dedicate, della *Tarantella*, della *Pièce de Concert*, della 2<sup>a</sup> *Ballata*, di 3 *Valses* op. 34, ecc.».<sup>3</sup> Chopin rientrerà a Parigi venerdì 11 ottobre 1839.<sup>4</sup>

Il 2 maggio 1838 H. Probst, agente di Breitkopf a Parigi, scrive: «[...] Di Chopin i 24 *Preludi* 1000 fr., la seconda *Ballata* 500 fr., 4 *Mazurche* 300 fr. sono da

considerare come negoziati.»<sup>5</sup> Siccome Chopin non aveva l'abitudine di proporre agli editori composizioni non finite, dobbiamo arguire che nel mese di maggio del 1838 la seconda *Ballata* fosse già compiuta.<sup>6</sup> Nella corrispondenza di Chopin la prima menzione<sup>7</sup> della seconda *Ballata* si trova nella lettera a Fontana del 14 dicembre 1838: «Penso di spedirti i miei *Preludi* e la *Ballata* tra breve (*Myszę Ci moje Preludia i Balladę wkrótce postać*)»;<sup>8</sup> dacché Chopin era ancora a Palma, abbiamo qui la conferma che la seconda *Ballata* era finita: occorre solo metterla in bella copia. Dopo più di un mese, il 22 gennaio 1839, Chopin ripete a Fontana quasi la stessa frase: «[...] In qualche settimana riceverai la *Ballata*, le *Polacche* e lo *Scherzo* (*Za parę tygodni dostaniesz Balladę, Polonezy i Scherzo*)».<sup>9</sup> Che cos'era accaduto? Da un lato (forse per una imprudente esposizione all'infido vento serale di Palma), l'improvviso peggioramento di Chopin – che già non stava bene –; dall'altro, lo spostamento a Valldemossa; per di più, il pianoforte di Pleyel aveva tardato ad arrivare a causa delle assurde pretese della dogana mallorchina. Lo stesso 22 gennaio Chopin scrive a Pleyel che «avendo voi voluto, carissimo, assumervi l'onere d'essere mio editore, occorre che vi avverta che vi sono ancora dei manoscritti per voi: 1<sup>mo</sup> la *Ballata* [...]»,<sup>10</sup> ignaro del fatto che Pleyel aveva già deciso di rimangiarsi la parola. Purtroppo, Chopin non solo se ne accorse tardi, ma nel frattempo, confidando in Pleyel, aveva dato il ben servito a Schlesinger.<sup>11</sup> Tale comportamento determinò, così, un vero disastro economico:<sup>12</sup> Chopin, oltre ad aver sborsato una fortuna (5000 franchi) per una vacanza all'inferno,<sup>13</sup> non riusciva a vendere le composizioni già pronte al prezzo desiderato.

<sup>5</sup> Cf. LENN, p. 94.

<sup>6</sup> Secondo KALLB.[1983] p. 810, invece, i *Preludi* e la *Ballata* non erano ancora terminati.

<sup>7</sup> KOB.[1983] p. 411 cita una lettera di Chopin a Probst – a noi ignota – del 24 ottobre 1838, in cui il compositore chiede che gli importi realtivi ai *Preludi* e alla *Ballata* vengano rimessi a Fontana.

<sup>8</sup> Cf. KFC I p. 332 = CFC II p. 278, sennonché nell'edizione francese la frase è saltata, forse perché le traduttrici Suzanne e Denise Chainaye, rivedendo la loro traduzione su quella di Stéphane Danysz, che aveva precedentemente tradotto in francese la raccolta di Opieński, non si accorsero che quella frase mancava.

<sup>9</sup> Cf. KFC I p. 334 = CFC II p. 288, ove però la lettera è erroneamente datata 12 gennaio.

<sup>10</sup> Cf. CFC II p. 292.

<sup>11</sup> Cf. la lettera di Probst del 10 marzo 1839: «Chopin non vuole più avere a che fare con Schlesinger (*C. will mit Schles. nichts mehr zu thun haben*)» (LENN, p. 106), ed anche CFC II p. 349÷350.

<sup>12</sup> Secondo Eigeldinger il fattaccio provocò solo un «raffreddamento passeggero» (cf. il bel volume di J.-J. EIGELDINGER, *Chopin et Pleyel*, Paris [Fayard] 2010, p. 117). In realtà, i rapporti cordiali ripresero per due ragioni: 1° Chopin aveva assoluto bisogno dei pianoforti Pleyel, perché erano gli unici sensibili al tocco; 2° non era un tipo vendicativo. Se non fosse stato per i pianoforti, Chopin avrebbe signorilmente cominciato ad ignorare l'infido amico.

<sup>13</sup> Cf. S. ET D. CHAINAYE, *De quoi vivait Chopin*, Paris (Deux-Rives) 1951, p. 77.

<sup>1</sup> Cf. HÉLÈNE CHOSSAT, *Souvenirs*, Palma (Gráficas Bristol) 2010, p. 112: «Infine, dopo un inverno passato in mezzo alle montagne, durante il quale la salute di Chopin non fece che peggiorare, la partenza fu decisa [...], perché egli [scil. Chopin] era morente».

<sup>2</sup> Il 9 novembre 1838 M. D'Agoult scrive a Ch. Marliani: «Non sono mai stata preoccupata per la salute di Maurice. In ogni caso il sole di Spagna sarebbe un rimedio ben strano per delle palpitazioni di cuore.» (cf. CFC II p. 262).

<sup>3</sup> Cf. M. OLIFERKO, *Fontana i Chopin w listach*, Warszawa (Narodowy Instytut Fr. Chopina) 2009, p. 153s.

<sup>4</sup> Cf. KFC I p. 366 = CFC II p. 372.

Alla fine, dopo quasi due anni di vuote trattative, per le quali Fontana si era adoprato in nome e per conto di Chopin, questi nella lettera del 23 aprile 1840 scrive all'amico: «Troupenas ha appena acquistato le mie 7 composizioni e tratterà direttamente con Wessel, quindi non preoccupartene»;<sup>14</sup> il compenso ricevuto, fu di 2100 franchi per sette numeri d'*opus*, cioè 300 franchi cadauno. Da Breitkopf egli ne aveva ottenuti 2500.<sup>15</sup>

La collazione si basa sui seguenti documenti:

- A** autografo, cf. *Katalog* p. 71, il cui facsimile è stato pubblicato più volte: da P. Catin nel 1930, da Dorbon Ainé nel 1932, da P.W.M. nel 1952, da Henle (FRÉDÉRIC CHOPIN, *BALLADE F-DUR OPUS 38, Faksimile nach dem Autograph im Besitz der Bibliothèque Nationale de France, Paris, München* [Henle Verlag] 1999) e, recentemente, dal N.I.F.C.
- C<sup>G</sup>** copia attribuita a Gutmann, cf. *Katalog* p. 72. Inizialmente, pensavamo di copiare a mano le misure necessarie, ma la cosa avrebbe richiesto troppo tempo; quindi, pur scrivendo le note col programma *Finale*®, abbiamo usato un diverso carattere, cercando di rispettare le distanze e le proporzioni. Il lettore, potrà comunque controllare il nostro lavoro di copiatura consultando il sito *OCVE* (v. *Prefazione*).
- FP** bozza di **F1** stampata da Troupenas nell'ottobre del 1840 col n. 925, cf. *ACCFE* p. 310 (noi consultiamo la copia messa online dal sito *CFEO*).
- F1** prima edizione francese, medesimi editore e n. di **FP**, fine 1840 (noi consultiamo la copia qui sotto siglata **F1<sup>J</sup>**), cf. *ACCFE* p. 310.
- F2** seconda edizione francese, medesimi editore e n. di **F1**. L'*ACCFE* (*ibid.*) non precisa la data di stampa, ma, essendo successiva ad **F1**, non può che cadere nel 1841 (noi consultiamo una delle due copie appartenenti alle cosiddette *partitions* o *exemplaires Dubois-O'Meara*, cf. EIGELD.[2006] pp. 257ss.)
- G** prima edizione tedesca, stampata da Breitkopf & Härtel, Lipsia, col n. 6330, primi di ottobre 1840 (noi utilizziamo la copia online della UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY, segnatura M25.C54B21), cf. *ACCFE* p. 312.
- E** prima edizione inglese, stampata da Wessel,

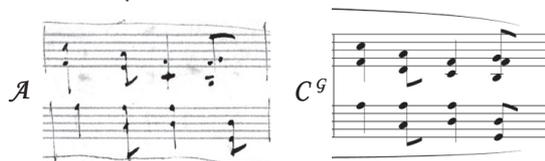
Londra, col n. 3182; la data di registrazione è 1° ottobre 1840 (la copia consultata è quella messa online dal sito *CFEO*), cf. *ibid.* p. 314.

- F2<sup>D</sup>** una delle due copie di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Dubois-O'Meara* (cf. EIGELD.[2006] pp. 257ss.).
- F1<sup>J</sup>** copia di **F1** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Jędrejewicz* (cf. *ibid.* pp. 276ss.).
- F2<sup>St</sup>** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Stirling* (cf. *ibid.* pp. 245ss.).
- T1** *Collection des Œuvres pour le Piano par Frédéric [sic!] Chopin | I BOLERO - 4 BALLADES - I BARCAROLLE, 6.° Livraison, publié par T. D. Tellefsen, Paris (Richault) s.d. (ma 1860), pp. 16÷23* (v. il 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. 22÷31.*

Nella sua bella tesi Grabowski afferma che «il manoscritto e la copia di Gutmann sono serviti rispettivamente all'edizione di Troupenas e di Breitkopf». <sup>16</sup> Il redattore del sito *CFEO* scrive che «G fu basata su una copia preparata molto verosimilmente da Gutmann, corretta da Chopin prima del suo invio a Lipsia. F ed E furono basate sullo stesso manoscritto autografo, cosa piuttosto eccezionale. Il fatto che Chopin permise a Troupenas di accordarsi direttamente con Wessel (vedi la sua lettera a Julian Fontana del 23 aprile 1840) significa che l'esistenza di un terzo manoscritto può essere più o meno esclusa». Müllemann precisa che le modifiche in **F2** «presumibilmente non risalgono a Chopin, bensì a un correttore che confrontò la prima edizione con l'autografo». <sup>17</sup> Samson ripete più o meno le stesse cose. <sup>18</sup> Tuttavia, la collazione dimostra che la sola affermazione corretta è che **G** fu basata su **C<sup>G</sup>**.

§ 1. — Innanzitutto occorre verificare se **C<sup>G</sup>** sia davvero una copia di **A**.

— Mis. 4:<sup>19</sup>



si noti *re*<sup>4</sup> in luogo di *mi*<sup>4</sup>; l'errore si ripete nella mis. 12, ove però qualcuno, forse Chopin, allarga la nota per farla diventare un *mi*<sup>4</sup>. O il copista non conosceva la grafia del Maestro, oppure leggeva davvero un *re*<sup>4</sup>.

<sup>14</sup> Cf. *CFC* III p. 22.

<sup>15</sup> Cf. LENN. p. 112 (10 gennaio 1840): «Chopin è stato qui oggi ed alla fine ha accettato 2500 franchi (*Chopin war heute bei mir u. willigte endlich mit 2500 fs ein*); e p. 113 (25 marzo 1840): «Chopin ha venduto le sette opere a Troupenas per 2100 franchi (*Chopin hat an Troupenas die 7 Werke verkauft für 2100 fs*)».

<sup>16</sup> Cf. GRAB.[1992] I p. 98.

<sup>17</sup> Cf. *HN* p. VI.

<sup>18</sup> Cf. *PE* p. 63.

<sup>19</sup> Quanto alla corretta numerazione delle misure, v. il commento alla mis. 1.

— Mis. 13:

$C^G$  non chiude e non riapre la legatura della mano destra, né quella della m. sin. nella mis. 19:

e nella mis. 21:

— Mis. 17:

$C^G$  non chiude e non riapre le legature di entrambe le mani.

— Mis. 32:

$C^G$  anticipa la forcella.

— Mis. 35:

in  $C^G$  manca il  $\flat$  che non è della mano di Chopin. In altre parole,  $A$  sarebbe stato nuovamente rivisto, non da Chopin, dopo la copiatura di Gutmann.

— Mis. 41:

$C^G$  non copia la crocchia  $do^3$  e tralascia la legatura della m. sin. Il tratteggio non è un pentimento, perché Chopin stava distrattamente ricopiando la m. 39.

— Mis. 52:

in  $A$  Chopin corresse in  $(la^4-)\text{mib}^5$  il  $(la^4-)\text{fa}\sharp^5$ , che aveva ricopiato dal genitore di  $A$ . Il redattore del sito OCVE sostiene che in  $C^G$  Chopin di nuovo corresse  $la^4-)\text{mib}^5$  in  $do^5-)\text{fa}\sharp^5$ ; il che è verisimile, poiché sotto l'aspetto armonico è la soluzione migliore, anche se, per essere certi, dovremmo esaminare l'originale con l'ausilio di una lente.

— Miss. 58÷59:

$C^G$  tralascia qui la forcella; nelle misure 63÷68 tralascia le legature della m. d. e nella mis. 67 anche il pedale; nelle miss. 76÷77 omette le legature della m. sin.

— Mis. 79:

$C^G$  anticipa l'indicazione "rallentando" alla mis. 78.

— Miss. 86÷87:

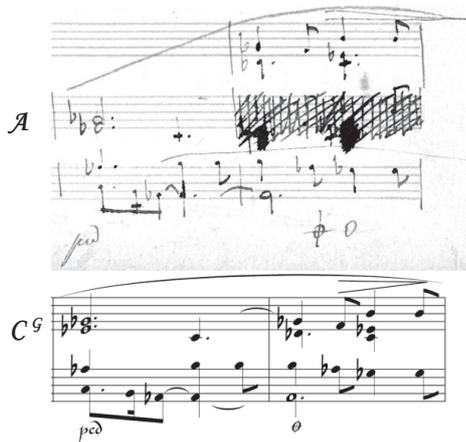
$C^G$  omette "slen-tando". Una negligenza del copista? No, perché la grafia non è quella di Chopin. Il che costringe a supporre che  $C^G$  sarebbe stata redatta prima che in  $A$  qualcuno aggiungesse *slen-tando* (v. *supra* mis. 35).

— Miss. 91÷92:



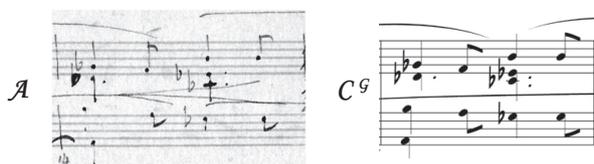
in  $C^G$  la forcilla termina entro la mis. 91, mentre in  $A$  essa si prolunga fino alla semicroma. Inoltre,  $C^G$  collega l'appoggiatura della mis. 92 con una linea curva che in  $A$  manca.

— Miss. 97÷98:



innanzitutto, l'impossibilità di leggere (sul facsimile) che cosa nasconda il fitto tracciato, impedisce la corretta cronologia degli interventi. La mancanza in  $C^G$  del punto a  $lab^3$  (mis. 97) non pare una negligenza, perché in  $A$  il punto sembra essere stato aggiunto in un secondo tempo. Anche la mancanza dei punti a  $do^4$ - $mib^4$  potrebbe non essere una negligenza. Lo stesso dicasi dell'omissione della legatura. Il diverso posizionamento del rilascio del pedale fa sospettare che  $C^G$  sia stata redatta quando in  $A$  il pedale ancora mancava: è infatti inverosimile che il copista, vedendo un'indicazione di rilascio incompleta sotto  $solb^3$ , ed una completa sotto  $lab^3$ , decidesse arbitrariamente di posizionarlo sotto  $lab^2$ . In  $C^G$  la legatura di valore tra i due  $solb^4$  fu aggiunta verosimilmente dallo stesso Chopin.

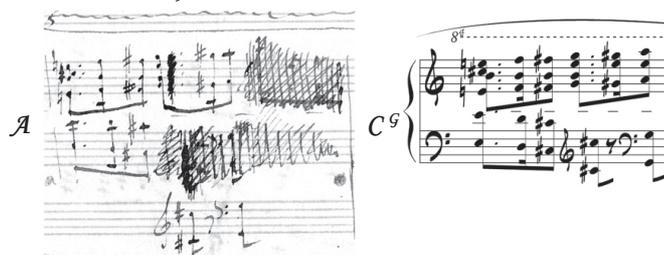
— Mis. 100:



questa mis. non lascia molte alternative: infatti, o  $C^G$  non è copia di  $A$ , oppure – ipotesi molto stiracchiata, cioè poco verisimile – al momento della copiatura  $A$  non aveva né le legature del rigo inferiore né la forcilla centrale e, dunque, sia le due legature sia la forcilla centrale in  $A$  sarebbero state aggiunte in un secondo tempo. E, allora, Gutmann, dove vide la singola legatura della m. sin.?

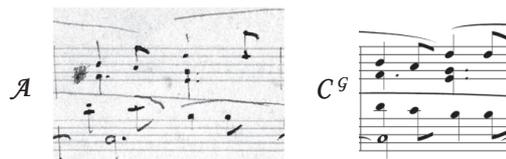
Invece, la mancanza della legatura nella mis. 103 può ben essere una distratta omissione.

— Mis. 109:



in  $C^G$  l'aggiunta di  $mi^6$  alle ultime due ottave della m. destra sembra essere dello stesso Chopin.

— Mis. 129:

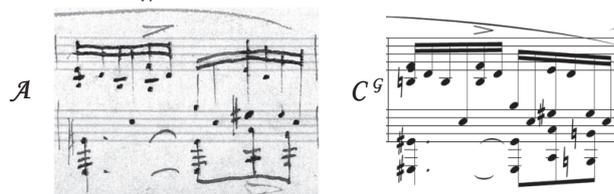


se  $C^G$  è copia di  $A$ , la divisione della legatura (m. sin.) dovrebbe essere successiva alla copiatura (?!).

Dalla mis. 136, stando alla riproduzione mostrata dal sito OCVE, in  $C^G$  qualcosa cambia: per quattro misure il solo rigo inferiore sembra scritto con una penna ed un inchiostro diversi; dalla mis. 140 lo sono entrambi i rigi fino alla fine. Si notano anche differenze che fanno pensare ad un cambio di mano, ma, per essere certi occorrerebbe esaminare l'originale.

Nelle miss. 141 e 143 di  $C^G$  manca il pedale: in  $A$ , allora, fu aggiunto dopo?

— Mis. 147:



in  $A$  il # a  $sol^2$  è stato inserito in un secondo tempo, mentre in  $C^G$  il # a  $sol^1$  è stato aggiunto dopo la copiatura; anche i  $b$  a  $si^1$  e  $si^2$  sono stati aggiunti da una mano diversa: quello a  $si^1$  può essere attribuito a Chopin. Ma, si noti la prima semicroma della m. destra: nonostante il copista avesse scritto un *mi*, qualcuno (Chopin), ripassando la penna, lo ha trasformato in *fa*.

Nelle miss. 152÷156  $C^G$  omette le legature di  $A$ .

— Mis. 157:



in  $C^G$  l'errato posizionamento del pedale sarebbe da considerare una distrazione.

— Miss. 176÷177:

in  $C^G$  le due legature della mano destra non furono aggiunte da Chopin, bensì dallo stesso copista, che non può averle viste in  $A$ .

— Miss. 201÷203:

Gutmann aveva inizialmente copiato il finale corretto di  $A$ , ma poi Chopin lo ricorresse, recuperando in parte la prima versione. Almeno così parrebbe. Fu quasi sicuramente lui a fare la correzione, poiché invece di  $mi^b$  scrisse  $do^!$ ; abbiamo già osservato altrove come le note fuori del rigo gli fossero ostiche.

Da quanto sopra, il rapporto tra  $A$  e  $C^G$  risulta problematico. Fontana aveva ricevuto il manoscritto della *Ballata* (e delle due *Polacche*) all'inizio di marzo del 1839.<sup>20</sup> In agosto Chopin chiede a Fontana: «[...] fam-

mi avere (*przyslij*) [...] la mia ultima *Ballata* in manoscritto, perché voglio dare un'occhiata a qualcosa (*moją ostatnią Balladę w manuskrypcie, bo chcę coś widzieć*)».<sup>21</sup> Il compositore riporterà i manoscritti a Parigi l'11 ottobre 1839. Siccome il 14 dicembre 1839 Chopin scrive a Breitkopf: «Ho in portafoglio: una *Gr. Sonata*, uno *Scherzo*, una *Ballata*, due *Polacche*, 4 *Mazurche*, 2 *Notturmi*, un *Improvviso*»,<sup>22</sup>  $C^G$  potrebbe essere stata redatta tra le due date. Forse fu Chopin stesso ad affidare a Gutmann la copiatura della *Ballata*; Fontana, infatti, era impegnato nei preparativi della sua partenza per Bordeaux.

Ma è possibile una seconda ipotesi. Tra marzo ed agosto 1839 Fontana potrebbe aver provveduto a fare una copia redatta da lui stesso o forse anche da Wolff;<sup>23</sup> copia che, dopo l'11 ottobre, fu aggiornata sulla base di  $A$ . In tal caso,  $C^G$  potrebbe a dirittura essere copia non di  $A$ , ma di questa ipotetica prima copia. L'esistenza di una tale copia parrebbe suffragata dalla precisazione «in manoscritto (*w manuskrypcie*)» (*v. supra*) apparentemente non necessaria: con tale espressione Chopin sembra aver voluto sottintendere “non la copia che tu o Wolff avete eventualmente preparato”.

§ 2. — Ora dobbiamo esaminare il rapporto esistente tra  $FP$  ed  $A$ , suo presunto antigrafo.

La prima sorpresa è che le legature delle miss. 13, 19 e 21 concordano con  $C^G$  non con  $A$ :

quanto, invece, alla mis. 17 (qui a destra), le legature della m. destra concordano con  $A$ , quella della m. sin. concorda con  $C^G$ :

— Mis. 40:

Anche qui, quanto all'*arpeggio*  $C^G$  ed  $FP$  concordano contro  $A$ . In  $FP$  si noti anche il diverso orientamento dei gambi nella m. sin. e la mancanza della forcella.

<sup>20</sup> Cf. *CFC* II p. 303. Secondo KOB.[1983] p. 164 e 412, la data del 7 marzo non ha fondamento, poiché «la lettera fu scritta o negli ultimi giorni di febbraio o giusto all'inizio di marzo».

<sup>21</sup> Cf. *KFC* I p. 354.

<sup>22</sup> Cf. *CFC* II p. 376.

<sup>23</sup> Cf. *CFC* II p. 287 (lettera a Fontana del 22 gennaio – non del 12 come scrive la *CFC*): «Mio caro, ti mando i *Preludi*. Ricòpiali, tu e Wolff». Dunque, Fontana non era il solo copista.

## — Miss. 43 e 45:

Tra le licenze che un incisore si può permettere, lo spostamento delle espressioni agogico-dinamiche (*smorzando*) è tollerabile, ma è assolutamente inaccettabile un arbitrio come quello testimoniato dalla mis. 45:

Chopin scrive una minima puntata, che  $C^G$  ricopia. FP, invece, adotta un'altra suddivisione. È da escludere che l'incisore si potesse permettere un tale arbitrio; ciò costringe ad ipotizzare che egli non stesse copiando  $A$ , bensì una copia, l'autore della quale ritenne preferibile suddividere l'accordo arpeggiato di minima puntata in due accordi di semiminima puntata, intendendo come segue: D'altro canto, riesce altresì difficile attribuire a Fontana o a Wolff un'alterazione simile. Per di più, durante la correzione delle bozze l'originaria scrittura non fu ripristinata. Ma procediamo.

## — Miss. 46 e 48:

Anche qui, l'incisore non rispetta il suo presunto antigrafo, poiché nella mis. 48 elimina l'8<sup>va</sup>: è un arbitrio, per quanto lieve, che un incisore non dovrebbe permettersi, soprattutto se, come in questo caso, non vi è alcun risparmio di spazio. L'arbitrio si ripete nelle miss. 54, 56, 142, 148 e 150, non però nella mis. 140, ove lo spazio necessario all'indicazione *Presto con fuoco* costringe all'utilizzo dell'8<sup>va</sup>.

48 elimina l'8<sup>va</sup>: è un arbitrio, per quanto lieve, che un incisore non dovrebbe permettersi, soprattutto se, come in questo caso, non vi è alcun risparmio di spazio. L'arbitrio si ripete nelle miss. 54, 56, 142, 148 e 150, non però nella mis. 140, ove lo spazio necessario all'indicazione *Presto con fuoco* costringe all'utilizzo dell'8<sup>va</sup>.

## — Mis. 57:

Nella m. sin., mentre  $C^G$  ricopia  $A$ , l'incisore di FP aggiunge una legatura: sia essa sensata o meno, si tratta comunque di una licenza inaccettabile.

## — Mis. 68:

Si noti che FP anticipa l'8<sup>va</sup>, tralascia *lab*<sup>5</sup> e non ricopia *ff*: tre inaccuratazze in una sola misura!

A corredo di quanto osservato nel § 1, va notato che in  $C^G$  il rilascio del pedale è anticipato. Tuttavia, una svista di Gutmann non è da escludere:

## — Mis. 70:

Questa è una misura molto importante. FP scrive *dim* in luogo di *dimin* che leggiamo in  $A$ . Sotto *dimin*, però, Chopin aveva scritto *dim*. Ciò significa

che FP sarebbe stata incisa prima che  $A$  fosse riveduto e corretto. Ma ciò non ha alcun senso, perché quando Chopin consegnò a Troupenas la *Ballata*, la copia di Gutmann era già a Lipsia. La sola conclusione logica che possiamo trarre è che Fontana, prima di rimandare a Nohant il manoscritto di Chopin, aveva provveduto a farne fare una copia.

## — Mis. 89:

La lezione di FP (m. sin.) è sorprendente, poiché la corretta cronometria assicura che non si tratta di un errore. Da dove mai l'incisore avrà copiato la semiminima puntata? Non certo da  $A$ . D'altra parte, l'ipotizzata copia di  $A$  (v. mis. 70) — che potremmo chiamare  $C^*$  — non poteva che copiare  $A$ , ove, però, si scorge un puntino leggero a destra del primo *lab*<sup>3</sup>. Se fosse davvero inchiostro, avremmo un indizio, seppur

tenuè, dell'esistenza della *varia lectio* di FP. Vedremo più sotto com'essa abbia avuto origine.

— Mis. 100:

Più sopra (p. VII), per giustificare la discrepanza tra *A* e *C<sup>G</sup>*, abbiamo formulato un'ipotesi che la collazione di FP permette di scartare: la perfetta concordanza di *C<sup>G</sup>* ed FP, infatti, conferma il sospetto che il loro antigrafo fosse diverso da *A*.

— Mis. 156:

L'incisore, oltre alla legatura della m. d., non ricopia né *sempre forte* né *marcato*, che invece Gutmann trascrive fedelmente.

— Mis. 172:

L'errore di *A* (2<sup>a</sup> croma della m. sin.), che passa sia in *C<sup>G</sup>* (> *G*) sia in FP (ed anche in E), sarà corretto in F1. Tale errore assicura che tutti i testimoni, *A* compreso, derivano da un capostipite con quest'errore, sfuggito anche a Chopin durante la copiatura di *A*.

— Miss. 201÷203:

Nella mis. 202 l'incisore di FP scrive *do<sup>4</sup>* invece di *re<sup>4</sup>* (*v. supra*, p. X, la riproduzione di *A*). Un errore più sorprendente che grossolano, soprattutto perché *do<sup>4</sup>*, essendo fuori del rigo, richiede l'aggiunta del taglio, che nelle miss. 13 (*v. supra*) e 150 (qui a destra) il nostro incisore trascura. Che cosa stava leggendo?

§ 3. — La terza fase della collazione riguarda il rapporto tra E ed *A* che, secondo gli chopinologi più accreditati, ne sarebbe l'antigrafo.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Ricordiamo al lettore che gli chopinologi più accreditati, dimostrando scarsa dimestichezza col lessico filologico, denominano l'antigrafo col vocabolo *Stichvorlage*, come se l'antigrafo fosse un concetto ed un'invenzione tedesca. Il che ovviamente non è!

— Mis. 5:

Come FP (a destra), E non divide la legatura. Lo stesso dicasi per le miss. 13, 19 e 21, ove E concorda con FP e *C<sup>G</sup>*, non con *A*. Quanto alle legature della mis. 17, E concorda con *C<sup>G</sup>*, non con *A*.

— Mis. 25:

In E, mis. 20, la mancanza della forcella può essere dovuta ad incuria; qui, però, l'incisore avrebbe visto una forcella decisamente più corta che in *A*. Lo stesso dicasi per la mis. 39 (*v. infra*). Nella mis. 93, invece, la forcella è ricopiata correttamente:

Il diverso comportamento dell'incisore induce a sospettare che egli non stesse copiando *A*, ma una sua copia.

Ora, la prova inconfutabile dell'esistenza di un altro manoscritto è data dalle legature della m. sin. della mis. 39 di E. Prima occorre dare uno sguardo d'insieme alle miss. 37÷40 di *A*, *C<sup>G</sup>* ed E:

La prima cosa che si nota è la diversa lunghezza delle forcelle che in E — a parte quella mancante nella mis.

38 – sono più corte (*v. supra*, mis. 25). Siccome in *A* esse appaiono allungate in un secondo tempo, non si tratta di negligenza del copista; si osservi, poi, che *C<sup>G</sup>* ricopia le forcelle allungate. Ma si tratta ancora d'indizi, non d'una vera e propria prova: essa viene fornita dalla mis. 39. Nella m. sin. *C<sup>G</sup>* ricopia una sola legatura che va da metà della mis. 37 fino alla mis. 40, così come vuole intendere *A*. *E*, invece, interrompe la legatura nella mis. 39, laddove *A* presenta interventi correttivi (qui a destra).



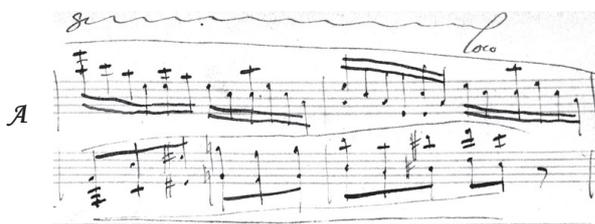
Anche dal facsimile possiamo ricostruire le varie fasi. Prima delle correzioni la mis. 39 si presentava come qui a sinistra (fase *A<sup>2</sup>*). Dopodiché Chopin decise che la legatura dovesse iniziare dal secondo *fa<sup>2</sup>* (*v.*

qui a destra, fase *A<sup>1</sup>*). Subito dopo, o poco dopo, decise di unire le due legature. Se, dunque, Troupenas avesse inviato a Londra *A* – come sostengono gli editori –, l'incisore inglese avrebbe dovuto leggere una sola legatura, come fanno *C<sup>G</sup>* ed *FP*, mentre *E* ricopia lo stadio *A<sup>2</sup>*. Chi afferma – come fa il redattore del sito *CFEO* – che «Troupenas spedì l'autografo di Chopin a Londra, dove fu a sua volta utilizzato da Wessel», sostiene l'impossibile. *E*, pertanto, dipende da un manoscritto, di cui *A* conserva tracce allo stadio da noi chiamato *A<sup>2</sup>*. Da quanto sopra, l'esistenza di un terzo manoscritto non solo non è «più o meno esclusa», ma è a dirittura provata.

– Miss. 46÷49: in queste miss. *E* tralascia tutte le legature e le forcelle presenti in *A*. Eppure il correttore londinese si preoccupa di aggiungere un *h* all'ultimo *si<sup>5</sup>* della mis. 47. Il che significa che l'antigrafo di *E* non era *A*.

Anche la pedalizzazione delle miss. 62÷77 conferma che l'antigrafo di *E* non fu *A*. A parte le miss. 67÷69, ove *C<sup>G</sup>* offre un tipico errore di copiatura, *A*, *C<sup>G</sup>* ed *FP* concordano. *E*, invece, nelle miss. 72÷77 ricopia la pedalizzazione delle miss. 70÷71. L'autore della copia inviata a Wessel, senza porre la dovuta attenzione al suo antigrafo, non si accorse che le miss. 72÷77, all'apparenza molto simili alle miss. 70÷71, avevano però una diversa pedalizzazione.

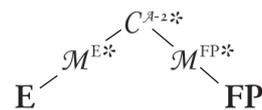
– Miss. 152÷153:



Al pari della mis. 39 di *E* confrontata con *A* e *C<sup>G</sup>*, anche la mis. 153, confrontata con *A* ed *FP*, è di capitale importanza. Non solo essa prova che l'antigrafo di *E* non è *A*, ma altresì che gli antigrافي di *E* ed *FP* dipendono da un stesso capostipite che non è *A*. Non sarà inutile dare uno sguardo a *C<sup>G</sup>* e *G*:



Queste misure dovrebbero essere identiche alle miss. 50÷51, se non fosse che Chopin allunga qui l'indicazione di *8<sup>va</sup>* fino a metà della mis. 153. *C<sup>G</sup>* per distrazione commette un errore, di cui il correttore di *G* non si avvede, nonostante integri la legatura della m. sinistra, mancante in *C<sup>G</sup>*, certamente sulla base delle miss. 50÷51. Siccome – errori a parte – è altamente improbabile che due incisori, quello londinese e quello parigino, alterassero allo stesso modo la trasposizione di *8<sup>va</sup>*, le miss. 152÷153 di *E* ed *FP* dimostrano che i loro antigrافي risalgono ad un medesimo capostipite diverso da *A*, generando il seguente stemma parziale e provvisorio,



ove *M<sup>E\*</sup>* ed *M<sup>FP\*</sup>* siglano i manoscritti utilizzati da *E* ed *FP*, mentre *C<sup>A-2\*</sup>* sigla la copia di *A* utilizzata per redigere *M<sup>E\*</sup>* ed *M<sup>FP\*</sup>*. Possiamo ancora notare che in *FP* le legature della m. destra sono due, come nelle miss. 50÷51, dove però si spiegano perché in *A* (e quindi anche in *M<sup>FP\*</sup>*) la mis. 51 va a capo e, quindi, la legatura è spezzata. È pertanto legittimo il sospetto che in *M<sup>FP\*</sup>* le miss. di questa sezione fossero numerate; se così non fosse, dovremmo ammettere che in *M<sup>FP\*</sup>*

anche la misura 153 andasse a capo.

— Miss. 168 e 172:

Nella mis. 168 l'incisore londinese appone un  $\flat$  al terzo *re*<sup>4</sup>. Se fosse l'arbitrio di un correttore, perché questi non l'appose anche al terzo *re*<sup>5</sup> della mis. 172? Ciò fa sospettare che quel  $\flat$  fosse nell'antigrafo. *UT, PE* e *WN* citano a confronto anche *G*:

Tuttavia, nella mis. 172 di *G* il  $\flat$  è un errore di copiatura, poiché in *C*<sup>6</sup> la pausa di semicroma, essendo attaccata al  $\flat$  di *si*<sup>5</sup>, può essere stata scambiata per un secondo  $\flat$ . Che il copista lipsiense facesse facilmente confusione, è dimostrato dalla terza croma della m. sin. della mis. 168, ove scrive *fa*<sup>3</sup> in luogo di *mi*<sup>3</sup>.

— Miss. 194÷195:

Va notato che nella mis. 194 i due accordi della m. sin. hanno la serpentina indicante l'*arpeggio*. In *E*, invece, l'incisore, che dimostra di saper distinguere una serpentina — *cf.*, ad es., la mis. 20 (a destra) —, vi appone una

linea curva (qui a sin.). Non solo: E aggiunge una linea curva anche al primo accordo della mis. 195 (*v. sotto*), di cui in *A* non v'è traccia. Altra conferma che l'antigrafo di *E* non fu *A*.

— Mis. 195:

Qualcuno potrebbe ascrivere i  $\flat$  avanti *si*<sup>3</sup>, *si*<sup>5</sup> e *si*<sup>6</sup> all'intervento di un correttore. Sennonché questi  $\flat$  ricompaiono in *F2*. Ciò significa che essi si trovavano nell'antigrafo di *E* e nel manoscritto uti-

lizzato per riscontrare *F2*. Non è affatto improbabile che essi rappresentino una primitiva *lectio*, cui Chopin forse rinunciò. In effetti, quei  $\flat$  afflacciano la tensione che, invece, deve perdurare fino all'accordo finale. Qui concordiamo con *Ekier*.

§ 4. — Quanto ad *F2*, vi sono aggiunti molti accidenti, uno dei quali (mis. 56) in una posizione errata, corretto in *F2*<sup>D</sup>. Due sviste (miss. 63 e 92) e un errore dell'incisore (mis. 50) non vengono corretti. Ciò che, però, sorprende maggiormente, è il reinserimento delle legature di valore tra le mis. 110÷111 (m. sin.):

Siccome *FP* fu verosimilmente corretta da Chopin, dobbiamo giocoforza assumere che egli abbia voluto cancellare quelle legature. Allora ci chiediamo: è possibile che egli avesse cambiato di nuovo idea? Orbene, siccome è improbabile che in *F2* tutti quegli accidenti siano stati inseriti da Chopin, le correzioni potrebbero essere opera di un correttore, il quale riscontrò qua e là un manoscritto diverso da *A* e che, per di più, conteneva ancora la vecchia lezione della mis. 195 (*v. supra*) pubblicata da *E*.

§ 5. — Restano da menzionare le edizioni di Tellefsen e Mikuli. *Tl* si rivela inutile: ricopiando *F2*, corregge l'errore della mis. 50 (m. sin.), ma non integra *la*<sup>2</sup> nella mis. 63, e qui finisce il suo contributo. *Mk*, invece, merita la nostra attenzione. La scrittura delle miss. 45, 46 e 48 dimostra che Mikuli utilizzò una copia di *F2* corretta con molta cura. Le miss. 52 e 156 assicurano che egli confrontò anche *G*. Ma vi sono altri dettagli che inducono a ritenere che Mikuli abbia studiato questa *Ballata* col Maestro, anche se mancano indizi esterni:

- nelle miss. 13, 21, 29, 41, 42, 85 egli divide la legatura che in *F2* e *G* è continua (m.d.);
- il *Ped.* delle miss. 54÷57 può essere stato aggiunto per analogia con le miss. 46÷49, ma quello della mis. 58, molto corretto e chopiniano, non è supportato dalla mis. 50;
- nelle miss. 62÷67, 70÷77, 169 e 173 anticipa il rilascio del pedale;
- nella parte intermedia, con la ripresa del *Tempo primo*, sposta molte legature per accentuare l'andamento ternario;
- quanto alle modulazioni nelle miss. 100÷101 e 125÷126, *cf.* l'apparato e il commento;
- nella mis. 172 non cancella il  $\flat$  di *G* ma ne aggiunge un secondo, come in *E*, all'analogia mis. 168;

– nella mis. 195 non accoglie la lezione di **G**, ma quella di **F2** ed **E** (*v. supra*).

Daremo conto del contributo di Mikuli nel testo e nell'apparato.

§ 6. — Da ultimo, l'esistenza di un altro manoscritto è indirettamente provata anche dalla corrispondenza insieme con l'atto di vendita a Wessel. Consideriamo i documenti in ordine di data.

1 marzo 1839. — Fontana ha già verosimilmente ricevuto i manoscritti della *Ballata* e delle *Polacche* (*cf. supra*, n. 20), che erano stati spediti dalla Spagna.

17 marzo 1839. — Chopin ripete a Fontana di non avere più vincoli con Wessel;<sup>25</sup> glielo aveva già scritto il 22 gennaio.<sup>26</sup>

8 agosto 1839. — Chopin vuole che Fontana gli rimandi la *Ballata* (*v. supra* p. x e n. 21).

25 settembre 1839. — Chopin chiede a Fontana: «Dovresti scrivere a Wessel (lo hai già fatto per i *Préludi*, vero?) Scrivigli che ho 6 nuovi manoscritti, per i quali chiedo che mi paghi, ora, 300 franchi ciascuno (quanto fa in sterline?). Scrivi ed aspetta la risposta. (Se pensi che non me li darà, prima scrivi a me.)».<sup>27</sup>

11 ottobre 1839. — Chopin rientra a Parigi.

31 ottobre 1839. — Chopin vende a Wessel gli *opp.* 38÷40.<sup>28</sup>

Se è evidente che le trattative con Wessel condotte da Fontana, che parlava correntemente l'inglese, andarono a buon fine solo in parte, è altrettanto evidente che, quando Chopin il 23 aprile 1840 scrisse a Fontana che «Troupenas ha appena acquistato le mie 7 composizioni e tratterà direttamente con Wessel, quindi non preoccupartene», egli si riferiva agli *opp.* non ancora venduti all'editore inglese. In altre parole, la *Ballata*, lo *Scherzo* e le *Polacche* non poterono essere oggetto di alcuna trattativa fra i due stampatori, perché quei manoscritti erano già stati venduti, vale a dire consegnati. L'affare (*interes*) cui Chopin fa riferimento all'inizio della citata lettera («Ti mando una lettera di Wessel, senza dubbio relativa al mio vecchio affare [*za moim dawnym interesem*]), altro non è che il contratto di vendita sottoscritto sei mesi prima.<sup>29</sup>

Dunque, non fu Troupenas ad inviare **A** a Londra, ma fu Chopin che il 31 ottobre 1839 consegnò a Wessel una copia di **A**.

#### CONCLUSIONE.

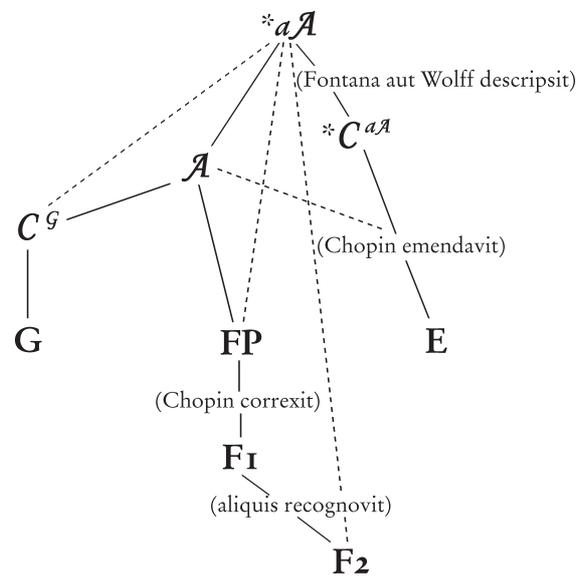
Il manoscritto dato a Wessel spiega le differenze tra **E** ed **A**. Tuttavia, per districare la matassa dei rapporti tra **A**, **C<sup>G</sup>**, **FP** ed **F2**, sosteniamo in primo luogo che il manoscritto rinviato a Nohant (*v. supra*, p. VIII)

non è **A**, ma un genitore di **A**, e lo chiameremo **\*aA**. In **A**, la maggior parte delle correzioni sono dovute a distrazione durante la copiatura. Con ogni probabilità Chopin era stanco e disattento: lo sgarbo di Pleyel lo aveva gettato in uno stato di grande agitazione, che non favoriva certo una serena revisione dei manoscritti.

In secondo luogo, Fontana, prima di rinviare **\*aA** a Nohant, aveva già provveduto a farne una copia, che chiameremo **\*C<sup>aA</sup>**, copia che dopo opportuna revisione fu data a Wessel.

Terzo, siccome la collazione di **C<sup>G</sup>** rivela una contaminazione da altra fonte (si veda, per es., la mis. 100), riteniamo che Gutmann abbia iniziato a copiare **\*aA**, ma poi proseguì la copiatura seguendo **A**.

Ecco lo stemma che noi proponiamo, ove la linea continua indica una dipendenza primaria, mentre quella tratteggiata segnala una dipendenza secondaria e/o alternativa:



Questo stemma rappresenta la soluzione più semplice per giustificare i rapporti tra le fonti; purtuttavia non spiega tutto. Infatti, esso richiede in aggiunta: — che la mis. 45 di **FP** risalga ad **\*aA** ma sia stata corretta in **\*C<sup>aA</sup>**; — che la mis. 89 di **FP** sia stata corretta durante l'incisione da qualcuno che, notata la mancanza di una croma, aggiunse i puntini senza controllare l'antigrafo; — che la scrittura della mis. 48 di **FP et sim.** sia un arbitrio dell'incisore; — infine, che a Troupenas siano stati inavvertitamente consegnati due manoscritti o pagine appartenenti a due manoscritti diversi; in effetti, **A** testimonia continue correzioni dell'impaginazione ed a p. 5 le indicazioni per il 3°, 4° e 5° sistema non corrispondono.

La collazione, che è stata faticosa, impone quali fonte primarie per la *recensio*, in ordine d'importanza: **A**, **C<sup>G</sup>** ed **F1**.

#### NOTA SULLA DITEGGIATURA.

L'edizione critica di un'opera per pianoforte non può eludere l'aspetto pianistico, soprattutto quando si tratta di Chopin, creatore di una nuova scuola piani-

<sup>25</sup> Cf. *KFC* I p. 341: «... ja jestem kwita z Wesslem...».

<sup>26</sup> Cf. *KFC* I p. 334: «Powiedz Pleyelowi, żem z Wesslem quita». In *CFC* (II p. 287) la lettera è erroneamente datata 12 gennaio.

<sup>27</sup> Cf. *KFC* I p. 357.

<sup>28</sup> Cf. *KALLB.*[1983] p. 554.

<sup>29</sup> Cf. *CFC* III p. 22; *KFC* II p. 8.

stica, in cui la diteggiatura riveste un ruolo fondamentale. Mikuli assicura che la diteggiatura da lui data proviene per la gran parte direttamente dal Maestro. L'affermazione, nel complesso abbastanza veritiera, va però precisata. Infatti, laddove non era riuscito a recuperare alcuna diteggiatura, ne propone una sua, esasperando talvolta i principi appresi, sì da suggerire qua e là soluzioni iperchopiniane o a dirittura 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, le note scritte – o meglio i tasti – e la diteggiatura sono interdipendenti. In alcuni casi, la sua diteggiatura – e lo vedremo in altre edizioni – può risolvere dubbi testuali. Ciò non esclude che un passaggio possa essere diteggiato in modi diversi; alcune diteggiature, però, ancorché apparentemente plausibili, sono da rigettare.

Abbiamo distinto con caratteri diversi la diteggia-

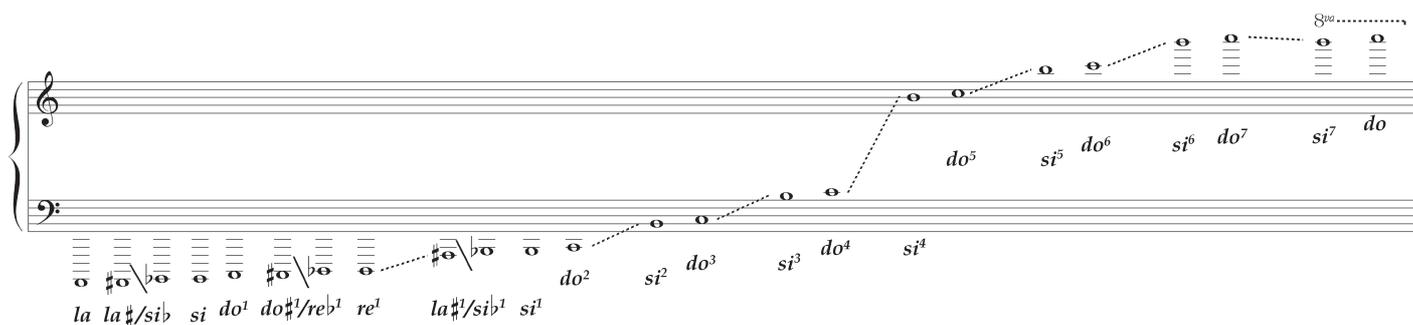
tura di Mikuli (**1 2 3 4 5**) da quella di Fr<sup>st</sup>, che è preceduta da *S*. Nei luoghi in cui la diteggiatura di Mikuli manca oppure non è, a nostro avviso, conforme alla scuola pianistica chopiniana, abbiamo proposto la nostra (*1 2 3 4 5*); inoltre, utilizziamo il n. *8* quando il solo pollice ha da premere due tasti (cf. *MOZZATI. Esercizi di tecnica pianistica*, a cura di A. BALDRIGHI, Milano [Ricordi] 1994, p. 5). Il segno  $\frown$  significa lo scambio sul medesimo tasto, mentre  $\sphericalangle$  indica lo scivolamento da un tasto all'altro; il tratto orizzontale (—) che precede il numero, prescrive che su quel tasto il dito resta il medesimo ed il tasto rimane abbassato.

#### NOTA SULL'APPARATO.

Per evitare un inutile spreco di spazio, le misure già citate nell'introduzione non saranno riproposte altrove; quindi, in apparato si troverà il relativo rimanendo alla pagina e alla colonna (*a* o *b*) ove la/le misura/-e è/sono riprodotta/-e.



## 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

- “AMZ” “Allgemeine musikalische Zeitung”, Leipzig.
- Ch.Pl.* AA.VV., *Chopin e il suono del Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica*, Milano (Grafiche Milani) 2010. (A questo volume è allegato un Cd, nel quale Fernanda Giulini interpreta magistralmente il livello pianistico delle nobildonne, cui Chopin doveva dare lezione per sbarcare il lunario.)
- ACCFE* CHR. GRABOWSKI & J. RINK, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010.
- CFC* *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueillie, révisée, annotée et traduite par BRONISLAS ÉDOUARD SYDOW en collaboration avec SUZANNE et DENISE CHAINAYE et IRÈNE SYDOW. ÉDITION DÉFINITIVE, REVUE ET CORRIGÉE, 3 voll., Paris (“La Revue musicale” – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO* *CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE*: [www.chopinonline.ac.uk/cfo](http://www.chopinonline.ac.uk/cfo)
- CSG* *George Sand - Correspondance, Tome V*, éd. de G. Lubin, Paris (Éd. Garnier Frères) 1969.
- EIGELD*. [2006] JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu per ses élèves*, Nouvelle édition mise à jour, Paris (Fayard) 2006.
- GRAB*. [1992] KRZYSZTOF GRABOWSKI, *L'œuvre de Frédéric Chopin dans l'édition française*, I-II, Thèse de doctorat en musicologie, Paris - Sorbonne, juin 1992.
- 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 Correspondance*, 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. 16÷25, 68÷70 (v. anche le relative *Bemerkungen* online [[www.henle.de](http://www.henle.de)], pp. 4÷7).

- XVI
- KALLB.[1983] JEFFREY KALLBERG, *Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part II: The German-Speaking States*, in "Notes" 39 (1983) pp. 795-824.
- Katalog JÓZEF M. CHOMIŃSKI, TERESA D. TUREŁO, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Warszawa (PWM) 1990.
- KFC *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, I-II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.
- KOB.[1979] *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkeverzeichnis*, von KRYSZYNA KOBYLAŃSKA, München (G. Henle Verlag) 1979, pp. 106÷107.
- KOB.[1983] FRÉDÉRIC CHOPIN, *Briefe*, hg. mit einem Vorwort und Kommentaren von Krystyna Kobylańska, Berlin (S. Fischer Verlag) 1983.
- LENN. HANS LENNEBERG, *Breitkopf und Härtel in Paris. The Letters of their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840*, Stuyvesant (Pendragon Press) 1990.
- "NZfM" "Neue Zeitschrift für Musik", Leipzig.
- OCVE *ONLINE CHOPIN VARIORUM EDITION: [www.chopinonline.ac.uk/ocve/](http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/)*
- 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. 17÷27, 63s.
- "RGM" "Revue et Gazette Musicale de Paris", Paris.
- Sch. *Tb* Robert Schumann, *Tagebücher*, I, hg. von G. EISMANN, Leipzig (VEB) 1971; II, hg. von GERD NAUHAUS, Leipzig (VEB) 1987; III, *Haushaltbücher*, hg. von GERD NAUHAUS, Leipzig (VEB) 1982.
- TMC *Trois Manuscrits de Chopin*, commentés par ALFRED CORTOT et accompagnés d'une étude historique sur les manuscrits par ÉDOUARD GANCHE, Paris (Dorbon Ainé) 1932.
- UT FRÉDÉRIC CHOPIN, *Balladen*, herausgegeben und mit Fingersätzen versehen von Jan Ekier, Wien (Wiener Urtext Edition) 1986, pp. XII, 18÷27, XXII÷XXIII.
- WN FRYD. CHOPIN, *Ballady*, ed. by Jan Ekier, Paweł Kamiński, Warszawa (Wydanie Narodowe) 1997, pp. 26÷35, *Source Commentary*, pp. 6÷8.



2<sup>me</sup>

BALLADE

Pour LE Piano

Dédiée

à Robert Schumann

Par

F. CHOPIN

Op : 58

Prix : 5<sup>f</sup>

A. L.

PARIS, chez E. TROUPENAS & C<sup>ie</sup> Rue Neuve Vienne 40.  
Londres, chez Wessel & C<sup>ie</sup> Leipzig chez Breitkopf & Haertel .

## *Siglorum notarumque conspectus*

<i>A</i>	autographum, <i>v.</i> Intr. p. v
<i>C<sup>g</sup></i>	exemplar a Gutmanno descriptum
<b>FP</b>	plagularum impressio prima
<b>F<sub>1</sub></b>	prima Gallica editio
<b>F<sub>2</sub></b>	altera Gallica editio
<b>F</b>	<b>FP = F<sub>1</sub> = F<sub>2</sub></b>
<b>E</b>	prima Anglica editio
<b>F<sub>2</sub><sup>D</sup></b>	<i>v.</i> Intr. p. v
<b>F<sub>2</sub><sup>J</sup></b>	<i>v.</i> Intr. p. v
<b>F<sub>2</sub><sup>St</sup></b>	<i>v.</i> Intr. p. v
<b>G</b>	prima Germanica editio
<b>Mk</b>	Mikulii editio
<b>TI</b>	Tellefsenii editio
<...>	quae addenda,
{...}	expungenda
(...)	et 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>