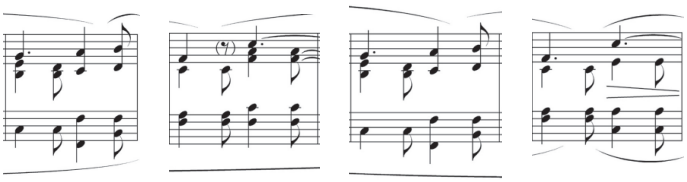
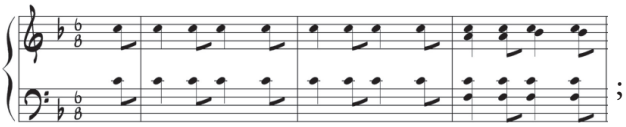
Commento

Frontespizio. Proponiamo il frontespizio di **F1**, che non differisce da **F2**, nemmeno nel prezzo, che è di 5[f]; *cf. ACCFE* p. 310 e Plate n. 118, p. 704; **FP** non ha frontespizio. Quanto a **G**, che non segue le scarne indicazioni di *C*[g], *cf. ibid.* p. 312 e Plate n. 119, p. 705. Sul frontespizio di **E**, senza dedica, *cf. ibid.* p. 314 (riguardo ai frontespizi delle prime edizioni pubblicate da Wessel, *v.* GRAB.[2001]).

1. Nella sintassi musicale una frase si completa in quattro misure – non importa se il tempo è binario, ternario o misto –, donde un periodo musicale si svolge di quattro in quattro misure (le cause universali di una tale necessità non possono essere trattate in questa sede). Ciò significa che le miss. 9, 13 o 17 principiano una nuova frase. Siccome la quadratura dell'*Andantino* è perfetta, dobbiamo verificare in quali misure inizi una nuova frase. Ebbene, le frasi 2ª 3ª 4ª e 5ª iniziano con le seguenti misure:



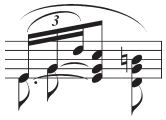
Dacché la corrispondenza è perfetta, dobbiamo dedurre che queste sono le misure n. 5, 9, 13 e 17. Le ultime cinque miss. contengono la frase della coda, di 4 miss., + 1 mis. per la cadenza che chiude l'*Andantino*. Alcuni editori attribuiscono alle tre ottave iniziali – che sono, in realtà, un'anacrusi senza alcuna battuta – il titolo di 1ª misura, ancorché incompleta, stravolgendo così la sintassi del brano. È come se un semplice periodo, ad es., "ora mangio del pane, perché ho fame", venisse stravolto così: "ora mangio del. Pane perché ho. Fame...". Inizialmente Chopin aveva scritto:



ma, accortosi che la prima frase sarebbe stata un mostro di cinque misure, cancellò le prime due ottave. Solo ad un musicista completamente privo di senso della quadratura, cioè senza musicalità, può venire in mente di conteggiare un'anacrusi come se fosse un'intera battuta. Tuttavia, se i direttori d'orchestra hanno invertito, contro ogni legge di natura, il movimento della loro bacchetta, non dobbiamo stupirci. La maggior parte dei musicisti e/o musicologi d'oggidì somiglia agli etruscologi, i quali sanno tutto della lingua etrusca e pomposamente la insegnano dalle cattedre universitarie; vi è un solo piccolo neo: non la sanno tradurre!

18. Come abbiamo già altrove precisato, in Chopin la linea curva e la serpentina non sono affatto equivalenti, come ritengono molti editori. Lo *Studio op.* 25 n. 3 insegna la corretta esecuzione dell'appoggiatura:

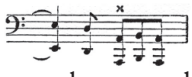
20. La serpentina, diversamente dalla linea curva (*v.* mis. 18), suggerisce la seguente esecuzione:



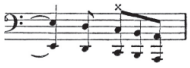
46ss. La diteggiatura delle ottave legate è applicata secondo i principi illustrati dallo stesso Chopin nello *Studio op.* 25 n. 10.

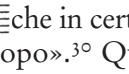
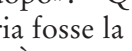
52. La lezione di **F** non è una *varia lectio*. Nel preparare *A*, che è la copia di **aA*, Chopin, giunto alla mis. 52, iniziò a copiare il testo di **aA* e scrisse *la*[4]*-fa*♯[5] (*v. supra*, p. VI*b*). Ma si ricordò subito che non ne era sodisfatto, quindi andò al pianoforte e modificò il *fa*♯[5] in *mi*♭[5]. Quando, rivedendo *C*[g], tornò sul passo, l'insodisfazione riaffiorò e, alla fine, trovò la soluzione desiderata. Qui, dunque, non v'è alcuna variante.

53. Ernst Rudorff – uno dei redattori operativi della famosa prima edizione chopiniana dotata di *Revisionsberichte*, edita da Breitkopf (Leipzig 1878-1902) – durante il lavoro di preparazione scrisse a Brahms, altro membro del comitato di redazione, in merito a tre luoghi dubbi, il secondo dei quali riguarda la presente misura, e dice: «Nell'8ª misura del Presto immediatamente susseguente la mano sinistra ha:



Qui le edizioni concordano con la copia che ho davanti. Ciononostante, credo che verosimilmente vi sia un errore di scrittura di Chopin e che il passo fosse stato pensato così:



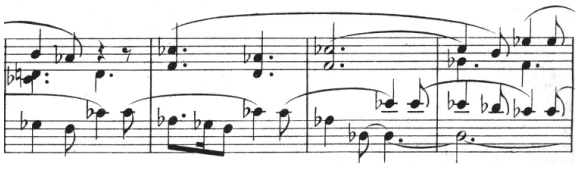
Lei ritiene che questa congettura sia tanto sicura da potersi accogliere nel testo?». La risposta di Brahms merita d'essere ricordata: «(Lascerei così com'è...) anche questo *la*  che in certo modo corrisponde al  , che verrà dopo».[30] Quest'osservazione rivela quanto straordinaria fosse la sensibilità musicale del compositore tedesco. È questa l'origine dell'errata lezione che si ritrova in alcune edizioni. Tuttavia, Rudorff non si dà per vinto e a p. 4 del *Revisionsbericht* alle *Ballate* (del 1879) osserva: «A pagina 4, misura 8,

[30] *Cf.* FRANZ ZAGIBA, *Chopin und Wien*, Wien (H. Bauer-Verlag) 1951, pp. 128 e 130; a causa d'un incidente redazionale gli esempi musicali di p. 128 sono erroneamente invertiti.

vi è il forte sospetto che la terza ottava della mano sinistra debba essere un *do* invece di un *la*, come l'edizione moscovita ha già emendato; però, i documenti originali vi si oppongono». Evidentemente Rudorff non possedeva la musicalità necessaria per capire l'osservazione di Brahms!

80. Premesso che in linea di principio una mano molto elastica, rilassata e completamente appoggiata alla tastiera potrebbe utilizzare qualsiasi diteggiatura, una buona diteggiatura, soprattutto se vuole essere chopiniana, deve tendere ad evitare ogni inutile contrazione che altererebbe la qualità del tocco. Siccome la diteggiatura di Mikuli utilizza qui il pollice in una posizione incomoda, abbiamo proposto una soluzione molto più chopiniana e più adatta al passo.

85. Da questa misura, ove **Mk** crea una seconda legatura (*v.* apparato), Mikuli modifica le legature in modo da accentuare graficamente l'andamento ternario. Si vedano, ad es., le miss. 101÷104 (m. sin.):



Vien fatto di pensare che non solo Mikuli studiò questa *Ballata* – forse la più "polacca" delle *Ballate* – col Maestro, ma altresì che questi insistesse sul ritmo.

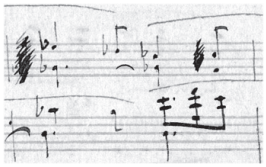
92. Abbiamo proposto la variante di **Mk**, perché è molto chopiniana. Questa è la *Ballata*, cui Mikuli dedica le più sollecite attenzioni, che a nostro parere si giustificano solo ipotizzando che egli l'abbia studiata col Maestro (*cf.* mis. 85).

95÷98. Molto verosimilmente la pedalizzazione di queste misure fu aggiunta in un secondo tempo alla scrivania, non al pianoforte, poiché trattasi di una pedalizzazione del tutto antichopiniana: essa infatti crea risonanze disarmoniche che Chopin non avrebbe mai tollerato. Eppure in 𝒜 la scrittura è la sua! Egli era evidentemente distratto, *cf.* il commento alle miss. 101÷103.

100. Abbiamo qui un esempio – ne troveremo altri negli *Studi* – in cui Mikuli interviene arbitrariamente sul testo per rendere proporzionale ciò che secondo la grammatica musicale non lo è.

101÷103. Anche qui la pedalizzazione fu aggiunta per distrazione. Infatti, nel passo parallelo – si confrontino le miss. 126÷128 – non vi è alcun pedale. **Mk** opportunamente lo elimina. Per contro, si veda l'accuratezza del rilascio del pedale nelle miss. 119 e 121.

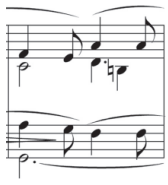
105. ***WN*** e ***PE*** considerano la lezione di 𝒜 una *varia lectio* e la propongono come variante. Ma non vi è nessuna variante. Innanzitutto, la legatura di valore tra i *sol*♭^{4} è chiaramente cancellata (*v.* apparato) e Gutmann non la ricopia. In secondo luogo, quel testo era stato pensato per un diverso ruolo della mano sinistra. Ecco i vari passaggi. Inizialmente Chopin copia il testo di *𝒂𝒜 – che ancora si riesce ad intravedere sotto la cancellatura che abbiamo eliminato (qui a destra) –, ma, non essendone sodisfatto, va al pianoforte e lo modifica: trasforma il primo *re*♭^{3} in minima puntata, cambia gli ultimi tre ottavi della mano sinistra e, poi, cancella la legatura di valore tra i due *sol*♭^{4}. Detta cancellatura si spiega bene e solo se il secondo *sol*♭^{4} doveva essere modificato in *fa*. Per una qualche banale ragione Chopin fu distratto e non lo fece, ma se ne ricordò correggendo le bozze. In altre parole, la presunta *varia lectio* di 𝒜 si regge solo se la mano sinistra suona il testo primitivo di *𝒂𝒜.



109. A rigore la lezione di (𝒜/*$C^{a\mathcal{A}}$ ➛) **E** dovrebbe essere considerata una *varia lectio*, ma, essendo stata corretta sia in (*𝒂𝒜/𝒜 ➛) C^{g}, sia in (**FP** ➛) **F1**, è evidente che si tratti di una lezione superata.

110÷111. La legatura di valore all'ottava *si*♭^{1}-*si*♭^{2} fu cancellata, presumibilmente da Chopin, durante la correzione di **FP**, ma venne ripristinata in **F2**. Se in **FP** fu davvero Chopin a cancellarla, lo fece per distrazione, poiché sotto l'aspetto estetico, la lezione con la legatura di valore è decisamente preferibile.

123. In 𝒜 la minima (*do*^{4}, *cf.* apparato) sorprende perché altera la cronometria. Tuttavia, sorprende ancora di più C^{g} (➛ **G**), poiché la semiminima puntata scritta inizialmente da Gutmann – la qual cosa fece anche l'incisore di **FP** –, fu "corretta" di nuovo in minima presumibilmente da Chopin. Gli editori ignorano la difficoltà, che però non può essere taciuta. L'unica lettura che intravediamo è la seguente, la quale, tuttavia, non può essere considerata una *varia lectio*, bensì solo un'ipotesi di *varia lectio*:



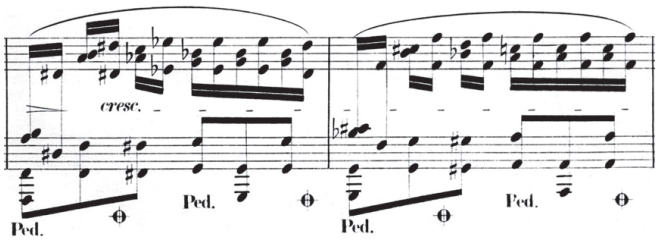
123÷124. La legatura di valore ai *sol*^{2}, omessa in **FP** – forse per distrazione dell'incisore oppure perché l'antigrafo non era 𝒜 – e non ripristinata da Chopin durante la correzione delle bozze, fu aggiunta in **F2**. Tuttavia, dacché essa manca anche in **E**, ciò corrobora le parentele stabilite dal nostro stemma.

124. Gli ediori – ma non **Mk** – per analogia con le miss. 99÷100 e 105÷106 aggiungono arbitrariamente un *sol*^{2}. Non è un'integrazione insensata, ma non è dimostrabile, ancorché legittima.

125. La *varia lectio* è stata in certo modo voluta dallo

stesso Chopin: infatti, così come è chiaro il ♭ in 𝒜, altrettanto lo è il ♮ in C^9, che è stato scritto senza alcun dubbio da lui.

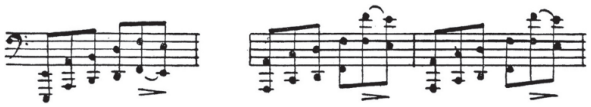
184÷185. Vogliamo qui dare un esempio dell'intraprendenza dei correttori di lingua germanica, i quali – come già altrove abbiamo osservato – si arrogano il diritto di intervenire sul testo. Se non avessimo l'autografo, la copia di Gutmann, le edizioni francese e inglese, ma solo **G**, questo sarebbe l'obbrobrio che dovremmo attribuire a Chopin:



188÷189, 192÷193. Crediamo possano essere di un qualche interesse le osservazioni di Saint-Saëns a queste misure:

«Veniamo alla parte più interessante del manoscritto. Nelle misure 21 e 22, 25 e 26 dell'*Agitato* troviamo questi bei movimenti del basso:

che furono modificati così:



«Qualche purista avrà fatto notare all'autore che la mano sinistra non s'accordava correttamente con la mano destra; il che, in un movimento rapido come questo, non procurava peraltro alcun inconveniente.

«La figurazione non mi aveva mai sodisfatto, ma non sapevo perché; l'ho capito leggendo il manoscritto e constatando che l'autore aveva fatto una correzione incresciosa» (*cf. TMC* p. 24).

201÷203. Abbiamo preferito il finale corretto di 𝒜 (= **E**), perché è la sola soluzione non minata da dubbi. Ekier (***WN***) intravede due tipi di finale: uno a parti strette (𝒜 ed **F1**) ed uno a parti late (𝒜, prima della modifica, e C^9). Noi, invece, preferiamo considerare l'aspetto musicale: vi è un finale, quello di 𝒜, che non rompe l'incantesimo (che sarà risolto da un commento o dall'applauso di chi ascolta), e le restanti tre soluzioni, in cui è l'interprete a staccare, per così dire, la spina. Ebbene, Chopin cercò la soluzione impossibile, ottenere cioè l'una e l'altra cosa. A nostro parere, il finale corretto di 𝒜 (= **E**) è musicalmente perfetto.

*

Un'ultima interessante osservazione di Saint-Saëns: «Dal manoscritto di cui ci occupiamo, possiamo constatare quanto Chopin fosse discreto nell'uso del pedale; in molti passaggi dove l'aveva impiegato, fu poi soppresso. Se esso è frequentemente indicato nelle sue opere, è perché non voleva che lo si usasse fuori luogo. Fare a meno di questo aiuto non è facile; per molti sarebbe persino impossibile, diffuso com'è l'abuso di questo mezzo. L'esecuzione senza pedale richiede una morbidezza nelle mani, di cui non tutti sono capaci, anche se hanno molto talento» (*cf. TMC* p. 25s.)

Appendice:
Schumann e la seconda **Ballata**

La recensione di Schumann del 1841 (*v. infra*) ha dato luogo ad una serie di speculazioni tali da imporre un riesame della documentazione.

L'incontro.

L'8 settembre 1836 Schumann scrive a Chopin: «Mio caro e venerato signore, vogliate scrivermi, o farmi scrivere, solo un "sì", se, come invero sento dire, siete proprio a Dresda. Essendo in procinto di passare da Dresda per tornare a casa, non potrei mai perdonarmi d'essere stato così vicino a tanto personaggio senza esprimergli i miei omaggi e il mio affetto. Ancora una volta, dunque, vi chiedo più che ardentemente il vostro "sì" e il vostro indirizzo. Il vostro devoto Robert Schumann. Mendelssohn torna qui tra 8 giorni».[1]

L'anno precedente, infatti, Chopin, di ritorno da Karlsbad s'era sì fermato a Lipsia il 27 settembre 1835 per un giorno, ma in quell'occasione non aveva incontrato Schumann, bensì Friedrich Wieck con la figlia Clara e Mendelssohn;[2] di qui il pressante invito.

Ora, a causa delle fantasticherie propalate da biografi e chopinologi, dobbiamo leggere con attenzione il diario di Schumann del 12 settembre 1836:[3]

> «Il 12 di buon'ora Chopin, Nowakowsky, Raimund Härtel. (Gli [= *a Chopin*] ho detto che) "la sua Ballata era la mia preferita", ne ho piacere; ne ho piacere. Non sente parlare volentieri delle sue opere. Infervoramento [?] totale.[4] Con lui dal sarto Heise "il soprabito è buono, ma il prezzo è cattivo". Accompagnato a casa di W(ieck). Dopo <essere stati a> tavola, <siamo andati> da Eleonora. L'incontro del giorno prima si conferma...[5] Dal Dr. Härtel. Il suo <modo di> suonare per Mendelssohn (*Sein Spielen für Mendelssohn*).[6] Era commovente vederlo al pianoforte. Nuovi Studi in *do* min., in *la* bem. maggiore — in *fa* min. — vecchia [= già nota] Mazurca in *si* bem. — due nuove — nuova Ballata (*neue Ballade*) — Notturno in *re* bem. Di Liszt riferisce cose fuori dell'ordinario. Egli [*scil.* Chopin] dice di non correggere mai, di non riuscire a vedere gli errori di stampa; Liszt <, invece,> sovrabbonda; può suonare su una qualunque ciscranna da mandare in visibilio. Da Raimund H.(ärtel). Il suo (= *di Chopin*) allievo Gutmann <è> al seguito del re del Portogallo a Heidelberg. Ammirevole prova su un nuovo pianoforte costruito alla maniera francese. Studio in *mi* min., se non mi sbaglio, e due di quelli summenzionati. — Gli offro Sonata e Studi di mia composizione, <Chopin> mi dà la Ballata. — <È giunta l'ora di> fare le valigie. Posta (= *diligenza*). Con artificio <l'ho> portato da Eleonora. Suonato nuovo Notturno, Studio in *do* min., in *fa* min., in *la* bem. maggiore (come sopra) ed uno seducente di semplici arpeggi in *do* maggiore.[7] Partenza. Se n'è andato.»

Due giorni dopo l'incontro con Chopin, Schumann ne scrive a Heinrich Dorn, già suo insegnante:

> «Mio carissimo Signore, proprio quando, l'altro ieri, ho ricevuto la Sua lettera cui <ora> voglio rispondere, chi è entrato? — Chopin. È stata una grande gioia. Abbiamo trascorso una bella giornata, che ho continuato a festeggiare ancora ieri.[8] [...] Di Chopin ho una nuova Ballata (Von Chopin habe ich eine neue Ballade). Mi sembra la sua opera più estrosa (non la più geniale) (sein genialischstes (nicht genialstes) Werk);[9] gli ho anche detto che, fra tutte, è quella che preferisco. Dopo una lunga pausa di riflessione ha detto con molta convinzione: "Mi fa piacere, (perché) anch'io la preferisco". Dopodiché mi ha suonato una quantità di Studi, Notturni, Mazurche – tutto in modo incomparabile. Come siede al pianoforte, è commovente vederlo. L'amereste molto.»

Che la *Ballata* citata sia l'op. 23, non v'è dubbio alcuno, ed è confermato dallo scambio delle edizioni. Di contro, la breve notizia pubblicata dalla "Neue Zeitschrift für Musik" del 16 settembre 1836[10] fa pensare che Chopin avesse portato con con sé non solo le partiture a stampa di alcune sue composizioni, bensì anche qualche manoscritto delle composizioni non ancora edite. Se, infatti, per «nuovi Studi (*neue Etüden*)» Schumann intese "non dell'op. 10",[11] le tonalità citate sono quelle dei nn. 12, 1 e 2 dell'op. 25, non ancora pubblicati. Quanto alla *Ballata*, essa è definita "nuova (neue)", perché era uscita da poco;[12] nella lettera a Dorn, Schumann ripete l'aggettivo *nuova*, alludendo chiaramente all'edizione a stampa (*habe ich*).

Appare evidente che non vi è alcuna allusione alla seconda *Ballata*! Se Chopin avesse suonato una secon-

---

[1] *Cf.* M. Karlowicz, *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, tr. par L. Disière, Paris (H. Welter) 1904, p. 181.

[2] Di Mendelssohn *cf.* la lettera del 6 ottobre 1835, in *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hg. von Paul Mendelssohn Batholdy und Prof. Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy, I-II, Leipzig (Hermann Mendelssohn) ⁷1899, II p. 64s.

[3] *Cf.* Sch. *Tb.* II p. 25.

[4] Eigeldinger traduce «intesa calorosa e totale (*entente chaleureuse et totale*)». L'editore tedesco dei *Tagebücher* legge «Durchwärmung [?] durch u. durch», ma aggiunge un punto di domanda dopo *Durchwärmung*, perché la lettura non è sicura. Siccome *durchwärmen* significa propriamente 'riscaldare per bene', riteniamo che Schumann volesse dire che Chopin, suonando, aveva riscaldato per bene l'atmosfera, in senso metaforico ovviamente!

[5] Secondo l'editore la parola che segue è illeggibile.

[6] Eigeldinger traduce «Chopin suona per Mendelssohn (*joue pour M.*)», ma Mendelssohn non c'era: sarebbe tornato dopo il 16; inoltre *sein Spielen* non può equivalere a *spielt*. È peraltro vero che *für* significa spesso 'per' nel senso di 'a favore di', ma può anche significare, come in questo caso, 'secondo'. Probabilmente Schumann aveva riferito a Chopin quanto Mendelssohn l'anno precedente fosse rimasto impressionato dal suo modo di suonare.

[7] *V. infra*.

[8] *Ieri* era il compleanno di Clara Wieck, nata il 13 settembre 1819.

[9] Il passo è stato variamente tradotto; per capire la differenza tra *genial* e *genialisch*, intraducibile in italiano, si consideri il seguente esempio: *anche se Tizio non è un* genio*, è comunque una persona* geniale.

[10] *Cf.* p. 94: «Chopin è stato un giorno a Lipsia: ha portato con sé [brachte... mit] nuovi sublimi Studi, Notturni, Mazurche, una nuova Ballata ed altro; ha suonato molto ed in modo davvero impareggiabile». Si badi bene, «una nuova Ballata», non "due Ballate" o, genericamente "Ballate"!

[11] Il che è verisimile, poiché *neue* fu inserito successivamente (*cf.* Sch. *Tb.* II p. 25 n. 15).

[12] Nel n. 9 dell' "Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung" di luglio annesso al n. 28 della "Allgemeine musikalische Zeitung" del 13 luglio 1836 leggiamo (c. 51): «Fra poco usciranno per i tipi della nostra casa editrice: / Chopin, Fr., Grande Polonaise pour Piano avec Orchestre. Op. 22. / — Ballade pour Piano. Op. 23. / — 2 Ballades [*sic!*] pour Piano. Op. 26», quindi, dopo Schunke e Meyerbeer, di nuovo Chopin, di cui si annuncia l'imminente pubbli-

da ballata, lo spirito critico di Schumann si sarebbe sicuramente manifestato e, scrivendo a Dorn, dacché espone il suo giudizio sull'*op.* 23, il Tedesco non si sarebbe certo astenuto dal confronto tra le due *Ballate*.[13] È, infatti, il netto giudizio manifestato a Dorn sulla prima Ballata a rendere inverosimile il silenzio sulla seconda. Persino la preferenza espressa per la prima stride con la presenza della seconda, perché, trattandosi dello stesso genere, il confronto con *tutte* le altre opere (unter allen Werken) cadrebbe in secondo piano, mentre balzerebbe evidente quello con l'*altra* Ballata.

Sennonché, fuorviati da una nota a «neue Ballade» dell'editore dei *Tagebücher* schumanniani,[14] gli chopinologi ritengono che Chopin abbia suonato a Schumann anche – o solo! – la seconda *Ballata*: l'avrebbe eseguita da Härtel tra i *due nuovi* Studi e il Notturno in *re* bem. (*v. supra*). Ecco la nota di Nauhaus: «Qui verosimilmente (*wahrscheinlich*) s'intende la Ballata in *fa* maggiore op. 38 stampata nel 1840 in una rielaborazione successiva e dedicata a Schumann, la cui prima versione fu composta nel 1836.[15] Schumann ricorda le differenze tra le due versioni nell'articolo "Pezzi più brevi per pianoforte" scritto nel 1841». Detta nota del Nauhaus è la prova squadernata di come si possano travisare i documenti: infatti, la comparazione del *Diario* del 12 settembre, della lettera a Dorn del 14 e della notizia della "NZfM" del 16 non consente nessun "verosimilmente", dacché manca ogni allusione ad una seconda *Ballata*, e voler vedere dietro «neue Ballade» l'esecuzione della seconda *Ballata* è una forzatura bella e buona. In verità, Nauhaus, conoscendo la recensione del 1841 ma non accettando che Schumann si potesse sbagliare, ha disperatamente cercato nel *Diario* del 12 settembre qualcosa cui appigliarsi e l'ha trovata, illogicamente, nell'espressione «neue Ballade», che invece si riferisce all'op. 23 appena pubblicata.

Abbiamo anche un breve resoconto scritto da Friedrich Wieck nel *Diario* della figlia Clara:

> «Il 12 Chopin ci colse di sorpresa ed ascoltò l'*op.* 5 <di Clara> tutta intera e dall'*op.* 6 2 Mazurche e la Ballata come pure il Concerto *op.* 7. Ne rimase incantato ed entusiasta e pare colpito da noi. Era molto sofferente, a Dresda non si era fatto vedere da nessuno; qui era stato solo da Schumann, prese con sé l'*op.* 5 ed in cambio lasciò a Clara un foglio d'album.»[16]

Dunque, a casa dei Wieck pare che Chopin non abbia suonato nulla: probabilmente, vedendolo sofferente, i Wieck, diversamente da Schumann, ebbero il pudore di non affaticarlo. Litzmann, che consultò il *Diario* ancora impubblicato di Clara, scrive: «Dell'anno 1836 sono ancora da ricordare due visite di rilievo, quella di Spohr e quella di Chopin. [...] La visita di Chopin la rallegrò e ad un tempo la rattristò: lo trovò sofferente più che mai. Egli la ascoltò eseguire i suoi *opp.* 5 e 6, come pure il suo Concerto *op.* 7. Con sotto il braccio il di lei *op.* 5, per il quale, in particolare, s'era mostrato estasiato ed entusiasta, commosso prese congedo, lasciando in cambio un foglio d'album».[17]

La recensione degli Studi op. 25.

L'anno successivo, nel numero del 22 dicembre 1837 della "NZfM" (p. 199s.), Schumann pubblica la sua recensione degli *Studi op.* 25, usciti due mesi prima:

> «[...] Di questi Studi mi torna utile il fatto d'averli sentiti per la maggior parte da Chopin stesso, ed "egli (li) suona molto *à la Chopin*" mi bisbigliò dietro l'orecchio Florestano.»

Segue poi la famosa descrizione del primo *Studio* in *la* bemolle maggiore («Si pensi ad un'arpa eolia...»), né mancano alcune osservazioni sull'esecuzione:

> «Si sbaglia però se uno pensa ch'egli facesse chiaramente sentire ciascuna delle notine; era più un ondeggiare dell'accordo di *la* bemolle maggiore rinnovato qua e là dal pedale; ma tra le armonie si distingueva una melodia meravigliosa dai suoni ampi, e solo a metà del pezzo accanto a quel canto principale risaltava distintamente dagli accordi anche una voce di tenore. Dopo lo Studio è come dopo aver visto in sogno un'immagine beata, che già mezzi svegli si vorrebbe riafferrare: si poteva dire ben poco al riguardo, ed ogni lode era fuori luogo. Passò subito all'altro in *fa* minore, il secondo del libro, anche questo è uno *Studio*, la cui peculiarità s'imprime in modo indimenticabile, così leggiadro, trasognato e dolce, quasi il canto di un bimbo nel sonno. Non meno bello, ma più nuovo nella figurazione che nel carattere, seguì quello in *fa* maggiore; qui si trattava soprattutto di mostrare la bravura, la più seducente, e dovemmo complimentarcene assai col maestro.»

Schumann, poi, esprime un giudizio sulle due raccolte a confronto:

> «Tuttavia a non voler tacere la mia più schietta opinione, l'importanza nel complesso della precedente grande raccolta mi pare, a dire il vero, più rilevante».

Infine, egli sostiene che quasi tutti gli *Studi* sono stati composti nello stesso periodo tranne alcuni più

---

cazione anche della versione a 4 mani degli *opp.* 16, 17, 18, 23, 24, 26 (questa volta col giusto titolo "Deux Polonoises"). Nel numero del 7 settembre 1836 della "AMZ" la *Ballata op.* 23 compare tra le opere già pubblicate. In Francia, dalla "RGM" del 31 luglio 1836, p. 274, la *Ballata* risulta in vendita a 7 franchi e mezzo.

[13] Karasowski, in effetti, nella nuova edizione completamente rifusa della sua biografia, ritiene che la «nuova Ballata» della lettera a Dorn sia l'op. 38 (*cf.* M. Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, neue Ausgabe, Berlin [Verlag von Ries & Erler] *s.d.*, p. 177 n. 1), ma è contestato dal Bronarski (*cf.* L. Bronarski, *Études sur Chopin*, II, Lausanne [Éditions La Concorde] 1946, p. 116 n. 3).

[14] *Cf.* Sch. *Tb.* II p. 455 n. 19.

[15] Il curatore della traduzione italiana va a dirittura oltre ed annota: «... *Ballata in fa maggiore*, op. 38, pubblicata una prima volta nel 1838 e poi rielaborata in una nuova edizione nell'ottobre del 1840...» (*cf.* R. Schumann - Cl. Wieck, *Casa Schumann. Diari 1841-1844*, Torino [E.D.T.] 1998, p. 13). Dove avrà visto l'edizione del 1838?

[16] *Cf.* Sch. *Tb.* II p. 455 n. 18. — L'*op.* 6 raccoglie 6 pezzi: 1. Toccatina, 2. Notturno, 3. Mazurca in *sol* min., 4. Ballata, 5. Mazurca in *sol* maggiore, 6. Polonaise.

[17] Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*, I, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1903, p. 105.

recenti, tra i quali il primo dell'*op.* 25 e «l'ultimo magnifico in *do* minore (die letzte prachtvolle in C-Moll)».

Che cosa ricaviamo da questa recensione redatta un anno dopo l'incontro con Chopin?

1. Una ben dissimulata riserva sul suo modo di suonare: "Egli suona molto *à la Chopin*".
2. Come nel *Diario* del 12, sono citati tre *Studi*, due dei quali sentiti tre volte: dal Dr. Härtel, da Raimund H. e da Eleonora, dove però quello in *fa* min. precede quello in *la* bemolle maggiore; uno, invece, presumibilmente quello in *do* minore, fu ascoltato due volte: dal Dr. Härtel e da Eleonora.
3. Se, da un lato, si cita lo *Studio* n. 3 in *fa* maggiore, non menzionato nel *Diario*, non si fa più parola di quello in *mi* minore, «se non mi sbaglio (*irr ich nicht*)».
4. Mentre nella lettera a Dorn Schumann scrive che Chopin ha suonato «una quantità di Studi, Notturni, Mazurche», senza specificare, qui afferma d'aver ascoltato l'*op.* 25 «per la maggior parte da Chopin stesso».
5. Non si dice nulla dello *Studio* «seducente di semplici arpeggi in *do* maggiore (*in reinen Harpeggien in C-Dur*)».
6. La raccolta dell'*op.* 10 è migliore dell'*op.* 25.

In corrispondenze dei punti indicati, che cosa possiamo osservare alla luce del *Diario* del 12 e della lettera a Dorn?

1. Nella lettera, dopo aver detto che Chopin aveva eseguito tutto «in modo incomparabile (unvergleichlich)», Schumann aggiunge: «Ma Clara è una virtuosa pià valente (größere Virtuosin) e conferisce alle composizioni di lui quasi maggior importanza di quanto egli non faccia.» Ma il Tedesco, nell'esaltare Clara Wieck, non si contenta e prosegue: «Pensate alla perfezione, a una maestria che da sé stessi [= *senza averla sentita suonare*] è quasi inconcepibile.» Tuttavia, nel numero del 10 aprile 1840 della "NZfM" (p. 118), parlando di Liszt, Schumann scrive: «Accanto a Liszt sta di certo Chopin come esecutore, che non gli cede in nulla almeno quanto a fatata morbidezza e grazia (Näher an Liszt steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgibt)». E più avanti (p. 119): «Ma tutta la prodigiosa e temeraria bravura, che egli [*scil.* Liszt] qui mostrò, vorrei ancora sacrificare all'incantevole morbidezza come s'è manifestata nello *Studio* seguente. Eccettuato Chopin, nessuno, come ho detto, a quanto ne so, potrebbe in questo eguagliarlo (Chopin ausgenommen, wüßte ich, wie gesagt, Niemanden, der ihm hierin gleichkäme)». Ora vediamo che cosa scrive Clara nel diario del 22 settembre 1840: «Ho una pericolosa rivale nella *Rieffel*, da cui Robert, come ho potuto dedurre da una <sua> esternazione, ascolta le proprie composizione più volentieri che da me — il che mi ronza non poco nella testa. Ha detto che lei suona le cose con maggior esattezza; questo può anche essere, perché considero innanzitutto l'insieme e perciò non bado a parecchi piccoli ma importanti accenti, come ce ne sono molti nelle composizioni di Robert — si può ben dire che quasi ogni nota abbia un suo significato. Alla composizione antepongo l'esecuzione e questo non deve più essere, mi sforzerò di sodisfare al suo ideale.»[18] Dov'è finita l'assoluta perfezione di Clara? Forse che Schumann si contraddice? Non proprio, perché, al pari di George Sand, quando egli scrive, tiene sempre presente il destinatario, al fine di orientarlo; e lo fa con un'abilità sottile. Per essere più espliciti, Schumann voleva che Dorn fosse convinto dell'incondizionata ammirazione che nutriva per Clara.

2.3.4. È fuori dubbio che dell'*op.* 25 Schumann abbia ascoltato da Chopin gli *Studi* nn. 1, 2 e 12. Ciò che stride è che nel *Diario* si citi uno *Studio* di incerta tonalità, forse in *mi* minore, e non il n. 3, in *fa* maggiore, che per di più sarebbe stato oggetto di elogi per la bravura mostrata dall'esecutore. Ammettiamo pure che, oltre agli *Studi* nn. 1, 2 e 12, Schumann avesse ascoltato anche il n. 3 e un altro *Studio*: sono cinque *Studi*, non la maggior parte.

5.6. Schumann ebbe occasione di citare gli *Studi* dell'*op.* 10, dando l'impressione di conoscerli, nell'articolo "Gli Studi per pianoforte ordinati secondo la finalità". Per facilitare agli studenti la scelta degli *Studi* che facessero al caso loro, nella "NZfM" del 6 febbraio 1836 (p. 45s.) egli pubblica un'interessante tabella, nella quale elenca 28 tipi di difficoltà e sotto ciascuna segnala gli *Studi* specifici, tratti da 21 raccolte di 21 autori diversi, da Bach a Schumann stesso. Non solo, un asterisco accanto al numero segnala gli *Studi* artisticamente pregevoli (Die mit einem * bezeichneten Nummern haben überdem einen poetischen Charakter). Gli *Studi* dell'*op.* 10 di Chopin sono distribuiti sotto sette tipi di difficoltà:

Velocità e leggerezza (sciolto movimento delle dita, tocco delicato). Mano destra: 4*, 5* (solo sui tasti neri), 8*. Mano sinistra: 12*.

Melodia ed accompagnamento entrambi in una sola mano: 3*, 6*.

Presa sicura, rapido scambio di accordi: 11*.

Aperture. Mano destra: 1*. Mano sinistra: 9*. Entrambe le mani: 11*.

[18] *Cf.* Sch.*Tb.* II p. 104.

Scambio delle dita e delle mani sullo stesso tasto: 7* (coppie di diadi).
Scala cromatica con note di supporto: 2.
Accentazione difficile, suddivisione contrapposta dei tempi e ritmo: 10*.

Gli *Studi* dell'op. 10 sono citati tutti; il solo a non avere l'asterisco è il n. 2, che, invece, è la manifestazione più abbagliante del genio pianistico di Chopin!

Tutto ciò premesso, come s'inquadra l'appunto del 12 settembre, cioè di sette mesi dopo? Da Eleonora, infatti, Chopin suonò «un seducente Studio di semplici arpeggi in *do* maggiore». Tra i "nuovi" *Studi*, cioè quelli dell'*op.* 25, non ve n'è uno un *do* maggiore, né tanto meno «di semplici arpeggi» (escludendo il n. 12 che è costituito da arpeggi spezzati). Anche se la qualifica di «seducente (*reizend*)», o leggiadro o piacevole o gradevole, poco si adatta al primo *Studio* – che è invero imponente –, il solo *Studio* di semplici arpeggi è il n. 1. Evidentemente – non concepiamo altra ipotesi plausibile – Schumann se l'era dimenticato! Sette mesi dopo averlo indicato adatto per l'allargamento della mano, non se lo ricordava più!

La seconda Ballata.

Ma procediamo. Passano quattro anni; si badi bene: quattro anni. Nel *Diario* della settimana che va dal 27 settembre al 4 ottobre 1840 leggiamo: «Di Chopin è uscita ieri una Ballata che è dedicata a me, il che mi gratifica più di una onorificenza principesca».[19] Dedica a parte, l'annotazione è quanto mai scarna: non una parola di commento. Ma è possibile – ci chiediamo – che Schumann, data la memoria ostentata nella recensione del 1841, non ricordasse che era la *Ballata* "verosimilmente" suonatagli da Chopin quattro anni prima?

Non solo. Qualche giorno dopo, il 7 ottobre, Schumann annota: «Oggi ho studiato con sufficiente impegno (*ziemlich fleißig*): *Ballata* di *Chopin*, Sonata in *do* maggiore di *Beethoven*, *Kreisleriana ect* [*sic!*]».[20] Nonostante la *Ballata op.* 38 a lui dedicata fosse già uscita, Schumann non specifica nulla: non sente alcun bisogno di specificare, perché nella sua memoria è come se la seconda *Ballata* non occupasse ancora un posto.

Ma torniamo al *Diario* del 12 settembre. La nota successiva al 12 porta la data del 16, quindi il *Diario* del 12 fu presumibilmente scritto tra la sera del 12 e la sera del 15. Orbene, Schumann ci informa che da R. Härtel Chopin suonò uno *Studio* in *mi* minore, ma aggiunge: «Se non mi sbaglio (*irr ich nicht*)». Ma come? Cinque anni dopo ricorda che la (non menzionata) seconda *Ballata* finiva in *fa* maggiore e il giorno dopo non ricorda la tonalità di uno *Studio*?

La recensione del 1841.[21]

E veniamo al testo che ha fatto così tanto discutere gli chopinologi:

> «Abbiamo ancora da accennare alla Ballata come a un pezzo singolare. Con lo stesso titolo Chopin ne ha già scritta un'altra, una delle sue composizioni più selvagge e particolari; la nuova è altra cosa (die neue ist anders), come opera d'arte inferiore alla prima, eppure non meno fantastica e ingegnosa. Gli appassionati episodi intermedi sembrano essere stati inseriti solo più tardi (Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein). Mi ricordo molto bene (ich erinnere mich sehr gut) di quando Chopin suonò qui la Ballata ed essa finiva in *fa* maggiore, mentre ora finisce in *la* minore. Allora disse anche che era stato stimolato <a scrivere> le sue Ballate (zu seinen Balladen) da alcuni carmi di Mickiewitz (durch einige Gedichte von Mickiewitz angeregt worden sei). Per converso, un poeta potrebbe trovare molto facilmente delle parole per la sua musica: essa tocca nell'intimo.»

Alcune osservazioni interne.

1. Schumann asserisce che la "nuova" *Ballata* è tutt'altro rispetto alla prima. Ebbene, una tale grande differenza doveva già emergere nel *Diario*, nel quale però non vi è alcun accenno ad alcun confronto tra le due *Ballate*.
2. Gli episodi intermedi «sembrano (*scheinen*)» essere stati inseriti in un secondo tempo: *sembrano* o *sono*? Non se lo ricorda più? In altre parole, Schumann ricorderebbe *molto bene* che la *Ballata* finiva in *fa* maggiore, ma non se gli episodi intermedi c'erano o non c'erano! Oltretutto, le parole usate da Schumann fanno intendere che, tolti gli episodi intermedi, avremmo la prima versione della *Ballata*: il che è semplicemente assurdo.
3. Nel *Diario* Schumann dice che Chopin «non sente parlare volentieri delle sue opere»; ciononostante avrebbe rivelato che la fonte d'ispirazione delle *Ballate* sarebbero stati alcuni carmi di Mickiewicz. Ora, pare molto improbabile che Chopin abbia fatto un'asserzione simile. Forse nella conversazione qualcuno avrà fatto il nome di Mickiewicz, ma per altri motivi.
4. Nel suo bel saggio Bellman[22] osserva che il plurale «*seine Balladen*... – benché siano passati cinque anni dalla conversazione – è la più chiara indicazione che la prima versione dell'op. 38 aveva già avuto il titolo di "Ballade".» A nostro parere, invece, il plurale dipende dal fatto che nel 1841, quando cioè Schumann scrisse la recensione, le *Ballate* erano già due!

Concludendo, le incongruenze e le contraddizioni sopra illustrate, anche se non consentono di asserire

[19] *Cf.* Sch. *Tb.* II p. 107.
[20] *Cf.* Sch. *Tb.* II p. 109.
[21] *Cf.* "NZfM" del 2 novembre 1841, p. 141s.
[22] *Cf.* JONATHAN D. BELLMAN, *Chopin's Polish Ballade Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford (Oxford University Press) 2010, p. 5. Questo è il miglior saggio che sia stato pubblicato sull'argomento. Purtroppo, però, l'autore assume che la testimonianza di Schumann, ancorché insodisfacente, non sia da mettere in dubbio.

con certezza che Schumann si sia inventato tutto, autorizzano peraltro a ritenere che la sua testimonianza relativa alla seconda *Ballata* è del tutto inaffidabile.

*

A riprova della tendenza di Schumann scrittore a forzare la realtà citeremo parte del secondo paragrafo della sua recensione alla *Sinfonia fantastica* di Berlioz:[23]

> «Provai una sensazione indescrivibile, quando gettai la prima occhiata alla sinfonia. Da bambino spesso giravo al contrario le partiture sul leggio, per divertirmi a guardare (come più tardi i palazzi di Venezia capovolti nell'acqua) gli edifici di note bizzarramente scombinati. La sinfonia somiglia, stando diritta, ad una musica così rovesciata. Poi, allo scrittore di queste righe passavano per la mente nella sua prima fanciullezza altre scene, per es. quando <si vedeva> dirigersi circospetto nel cuore della notte, mentre tutto già dormiva nella casa, come in sogno e ad occhi chiusi verso il suo vecchio pianoforte, ora rovinato, e suonare degli accordi e poi piangere. Quando la mattina <seguente> gli si raccontava dell'accaduto, egli si ricordava solo di un sogno di strani suoni e di molte cose ignote che aveva sentito e visto, e distingueva chiaramente tre autorevoli nomi, uno a sud, uno ad est ed uno ad ovest: Paganini, Chopin, Berlioz (Wunderſam war mir zu Muthe, wie ich den erſten Blick in die Symphonie warf. Als Kind ſchon legt' ich oft Notenſtücke verkehrt auf das Pult, um mich (wie ſpäter an den im Waſſer ungeſtürzten Palläſten Venedigs) an den ſonderbar verſchlungenen Notengebäuden zu ergötzen. Die Symphonie ſieht aufrecht ſtehend einer ſolchen umgeſtürzten Muſik ähnlich. Sodann fielen dem Schreiber dieſer Zeilen andre Szenen aus ſeiner früheſten Kindheit ein, z. B. als er ſich um Spätmitternacht, wo ſchon Alles im Hauſe ſchlief, im Traum und mit verſchloſſenen Augen an ſein altes, jetzt zerbrochenes Klavier geſchlichen und Accorde angeſchlagen und viel dazu geweint. Wie man es ihm am Morgen darauf erzählte, ſo erinnerte er ſich nur eines ſeltſam klingenden Traumes und vieler fremden Dinge, die er gehört und geſehen und er unterſchied deutlich drei mächtige Namen, einen in Süden, einen in Oſten, und den letzten in Weſten – Paganini, Chopin, Berlioz).»

Ora, che Schumann da bambino potesse aver visto distintamente i nomi di Paganini, Chopin e Berlioz, a meno di non ammettere che fosse il più grande veggente del mondo, è quanto meno risibile: mancava solo quello a nord, di Schumann! D'altro canto, per l'edizione delle sue *Gesammelte Schriften* Schumann ritenne di tagliare questa prima parte (firmata Florestano) della sua più articolata ed impegnativa recensione, che prendeva in esame, tra l'altro, non la partitura originale, bensì la trascrizione per pianoforte di Liszt.

[23] *Cf.* "NZfM" del 3 luglio 1835, p. 1.