

## Commento

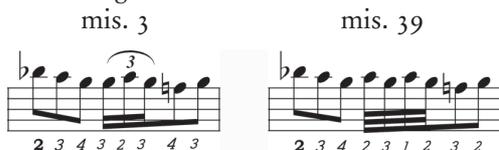
**Frontespizio.** Proponiamo il frontespizio di **F2**, che differisce da **F1** nel prezzo (7.<sup>f</sup>50 invece di 6.<sup>f</sup>) e nell'aggiunta del nome dell'editore inglese (cf. *ACCFE* p. 360 e Plate n. 137, p. 723). Anche sul frontespizio di **G** non è indicato l'editore inglese (cf. *supra*, p. VIII, n. 8). Riguardo al frontespizio di **E**, senza dedica, cf. *ACCFE* p. 363s. (sui frontespizi delle prime edizioni pubblicate da Wessel, v. GRAB.[2001]).

• A p. 2 di **F2<sup>S</sup>** si legge una chiosa dello stesso Chopin (v. apparato): «Sono io che ho corretto | tutte queste note | Ch». Eigeldinger crede che «Chopin abbia annotato questa autenticazione in parte per gioco e per rispondere ad una sollecitazione di J. Stirling» (cf. *Fr. Chopin. Œuvres pour piano. Fac-similé de l'exemplaire de Jane Stirling...*, Intr. de J.-J. Eigeldinger, Paris [Bibliothèque Nationale] 1982, p. XXIX). A nostro parere la frase è chiaramente autoironica: Chopin mal tollerava non solo la copiatura, bensì anche la correzione delle bozze, e sapeva di non esservi tagliato; lo aveva confessato perfino a Schumann, il quale riferisce: «Egli (*scil.* Chopin) [dice che] non corregge mai, e che non sa vedere gli errori di stampa (*Er [Chopin] korrigiere nie, könne keine Druckfehler sehen*)» (cf. G. Eismann, *Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*, I, Leipzig [Breitkopf & Härtel] 1956, p. 98).

1. Con *m(ezza)*. *v(oce)*. Chopin vuol significare il naturale volume che si usa parlando: né *forte* né *piano*.

2. Il secondo *mi*<sup>4</sup> va suonato dalla m. sin., dacché in  $\mathcal{A}^1$  esso è collegato con *mi*<sup>3</sup> e *la*<sup>3</sup>. Come già altrove osservato, Chopin non amava scrivere le note fuori del pentagramma e, fin dov'era possibile, lo evitava. Nella mis. 38, accortosi del possibile fraintendimento, scrive questo stesso *mi*<sup>4</sup> nel rigo inferiore.

3. Qui e nella mis. 39 Chopin, preparando in fretta  $\mathcal{A}^2$ , tralasciò sia il  $\blacklozenge$  che il *tr* indicati in  $\mathcal{A}^1$ ; ma, correggendo **F1**, aggiunse un'acciaccatura, cioè non ripropose gli stessi ornamenti (il che comprova, di conseguenza, che Fontana non ricopiò  $\mathcal{A}^1$ ). La lezione di **F2** va considerata una facilitazione (ne incontreremo altre). Si dice che in Chopin  $\blacklozenge$  e *tr* significhino la stessa cosa, ma non siamo d'accordo. La loro corretta esecuzione è la seguente:



Le eccezioni a questa regola sono molto rare. Siccome la resa di questi ornamenti non è per nulla facile, lo studente potrà optare, con il consenso dello stesso com-

positore, per l'acciaccatura morbida di **F2**, non proprio un'appoggiatura, ma quasi. La legatura della notina è un'integrazione di **T1**.

5. Chopin tendeva a scrivere le note intere nel mezzo della misura; l'incisore fece lo stesso, ma dimenticò il punto, che fu aggiunto manualmente in **F2<sup>S</sup>**, mentre in **F2<sup>D</sup>** (v. apparato) *mi*<sup>4</sup> viene cancellato e spostato, di nuovo, però, tralasciando il punto.

14. Chi esegue le ottave con le due mani, stravolge il significato del passo, cioè non capisce il linguaggio musicale. Lasci perdere la *Ballata*: suoni altro!

15. **WN** afferma che nella m. sin. «**FE** ha un ritmo erroneo [...]. Quest'errore fu corretto da Chopin in **FES** e **FEJ**». **PE** ripete la stessa cosa. Si tratta di osservazioni alquanto imprecise e, pertanto, errate. Müllemann (**HN**) si rivela più scrupoloso, ma afferma che la correzione presente in **F2<sup>S</sup>** è del tutto errata (*wohl irrtümlich*). A parte l'uso improprio della parola "ritmo",<sup>1</sup> i nostri chopinologi si sono lasciati sfuggire una variante! Correggendo  $\ast\text{Fo}$ , le bozze di **F**, Chopin, non volendo forse troncane subitamente l'eccitazione espressa dalle ottave cromatiche della mis. 14, pensò di sincopare, cioè anticipare, la sesta della m. sin. **E** testimonia la correzione della sesta *mi*<sup>3</sup>-*do*<sup>4</sup> da semicroma in croma, esattamente come in **F2<sup>S</sup>** (v. app.), ove le correzioni sono due: Chopin aggiunge una bandierina all'ottava *mi*<sup>1</sup>-*mi*<sup>2</sup>, che passa così da semiminima a croma, quindi cancella la pausa di sedicesimo non per modificarla, ma per arretrarla, e, soprattutto, la riscrive tal quale! La mancanza del punto è una delle trascuratezze non infrequenti in Chopin (v. la correzione della mis. 5 in **F2<sup>D</sup>**). Di qui, in **F2<sup>S</sup>** il compositore non corregge nulla né si confonde, ma più semplicemente introduce una variante, che aveva già indicato nelle bozze di **F1**. Diversamente, in **F2<sup>D</sup>** Chopin trascura l'ottava *mi*<sup>1</sup>-*mi*<sup>2</sup>, cancella la bandierina alla semicroma *mi*<sup>3</sup>-*do*<sup>4</sup> e sovrascrive alla pausa di sedicesimo una grossa pausa d'ottavo: in altre parole egli corregge secondo  $\mathcal{A}^1$ . Le due lezioni sono, dunque, equipollenti.

18÷19. In  $\mathcal{A}^1$  la legatura della mis. 19, che va a capo, sembra volersi collegare alla mis. precedente: se è così, secondo  $\mathcal{A}^1$  il respiro va preso al rilascio del Ped. della mis. 18, mentre secondo **F** esso coincide con il Ped. della mis. 19. Due respirazioni diverse, ma legittime.

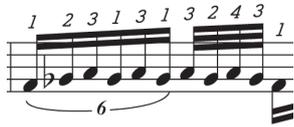
21. L'incisore parigino, ma non quello londinese, frain-

<sup>1</sup>Tra i musicisti la parola *ritmo* è vittima del medesimo destino, che affligge la parola *aspetto* tra i filologi e i linguisti: tutti ne fanno uso, ma quasi tutti ne ignorano il significato. Il *ritmo*, come il *rubato* e lo *swing*, non si può scrivere; quel che si può scrivere è la *divisione del tempo*. Nemmeno il più sofisticato dei software per la composizione è in grado di far sentire il ritmo, sia che si tratti di bossa nova, mazurca, polacca o tango, ecc.

tese la correzione e nell'ultimo accordo della m. sin. cancellò anche *la*<sup>b</sup><sup>3</sup>.

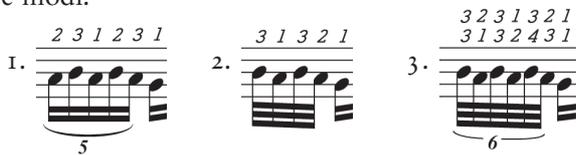
22. Le legature di valore mancanti sono ripristinate non solo in **F2<sup>D</sup>** ma anche in **TI**.

26. Il trillo di questa mis. e della mis. 28 va eseguito come segue:



Né la diteggiatura suggerita né la divisione in sestina e quartina sono vincolanti, ma è vincolante che il trillo inizi sul tempo e che non sia ripetuto il *sol*<sup>b</sup><sup>4</sup>. Ogni altra esecuzione non sarebbe chopiniana.

29. I trilli delle miss. 29÷32 possono essere eseguiti in tre modi:



Va da sé che la terza opzione è riservata agli interpreti più dotati, in grado cioè di eseguire un trillo morbido e chiaro, non nervosamente aggrovigliato né simile ad una mitragliatrice.

35. Tutti gli editori hanno trascurato la variante agogica di **E**. Essa non può essere né un errore dell'incisore, né un'invenzione di Moscheles, ma è senza alcun dubbio una modifica fatta da Chopin sulle bozze destinate a Londra.

39. *Cf.* mis. 3.

43÷44. **PE** fraintende le legature di **A<sup>1</sup>**.

47÷49. In **F2<sup>J</sup>** Chopin scrisse alcune note, che sul nostro microfilm si leggono con una certa difficoltà:



Ekier, sia in **UT** che in **WN**, ritiene che si tratti di una variante, e ne dà la seguente lettura:



Samson (**PE**), dal canto suo, sostiene che «Chopin aggiunse una terza ottava a matita in **J**, e più tardi la cancellò», ma non dice in base a quali elementi egli

ritiene che Chopin abbia cancellato quell'ottava "aggiunta".<sup>1</sup> Müllemann (**HN**) risolve il problema ignorandolo. A nostro parere, Chopin non aggiunse nessuna ottava, ma più semplicemente spostò l'ottava superiore: ciò è significato dalla linea ondulata che separa i due *mi*<sup>b</sup><sup>7</sup> iniziali ed è preceduta da una 'x'; questi segni specificano che l'ottava inferiore deve restare dov'è. Ecco la nostra lettura:



Questo è quanto possiamo dedurre dal nostro microfilm. L'annotazione a matita, però, non è chiara ed occorrerebbe esaminarla sull'originale con una lente. Di qui, dacché restano molti dubbi, non abbiamo inserito questa presunta variante nel testo.

52. Siccome l'accento intensivo manca in **A<sup>1</sup>** mentre l'indicazione *m.(ezza) v.(oce)* manca in **F2** ed **E**, Müllemann si chiede se il compositore non abbia sostituito l'una con l'altro. La risposta è no. Durante la revisione di **A<sup>1</sup>** Chopin cancellò (*v. p. viii b*) *p* e aggiunse *m.v.*: egli, dunque, voleva che dopo il lungo pedale dell'accordo di *la bemolle* la prima ottava spezzata risultasse ben chiara, non *p*. L'accento intensivo di **F**, invece, suggerisce un ritmo dondolante, che l'interprete realizzerà secondo le sue capacità.

52÷53. Secondo Samson (**PE**) in **F2<sup>J</sup>** vi sarebbe un lungo Ped. dalla mis. 50 alla mis. 53. Secondo Müllemann, invece, in **F2<sup>J</sup>** ed **F2<sup>S</sup>** il Ped. è modificato nello stesso modo, ed ha ragione: **PE** dà un'informazione sbagliata. Ekier aggiunge la diversa pedalizzazione tra parentesi senza indicare, come fa spesso, la fonte. Noi preferiamo il Ped. stampato; tuttavia, la pedalizzazione di **F2<sup>J</sup>** ed **F2<sup>S</sup>** facilita la resa delle ottave spezzate che precedono l'esposizione del nuovo tema (*cf.* mis. 103).

54. A partire da questa misura, **F2** omette molte legature, soprattutto di valore. Ciò dipende solo dalla fretta (*v. supra*, p. XII) e dalla poca attenzione con cui Chopin preparò **\*A<sup>2</sup>** (altra conferma che Fontana non fece alcuna copia di **A<sup>1</sup>**). Tellefsen (**TI**) ne integra non po-

<sup>1</sup>Ma l'editore inglese ne fa una davvero grossa: pensando forse d'essere miglior pianista di Chopin, ne altera la scrittura e affida l'esecuzione del passaggio alla sola mano sinistra: *o rem visu nefariam!*



che, forse sulla base della sua partitura personale o a memoria: è infatti poco verisimile che abbia utilizzato **G**, poiché non si spiegherebbero le omissioni, le incongruenze e gli errori della sua edizione. Alcune legature di valore sono integrate in **F2<sup>D</sup>**. Noi segnaliamo solo i casi dubbi.

58. Delle negligenze dell'incisore tedesco abbiamo già parlato (*v. Intr. p. viib*). Qui l'incisore parigino offre un analogo saggio della sua ottusità: egli utilizza due simboli diversi per indicare il rilascio dello stesso pedale. Molto verosimilmente Chopin, volendo spostare lievemente il segno del rilascio, lo cancellò frettolosamente con qualche croce e lo riscrisse accanto. L'incisore interpretò la cancellatura come un asterisco! L'incisore inglese, ovviamente, copiò il primo segno, non il secondo. Il nostro commento sarebbe superfluo, se non servisse a sostenere che Fontana non fece alcuna copia di questa *Ballata*.

63÷64. La *v.l.* di **F2** è una variante agogico-dinamica che vuol conferire maggior tensione.

64. Abbiamo inserito la *v.l.* di **A<sup>1</sup>** (m. sin.) per puro scrupolo, poiché in effetti essa indebolisce un poco la settima dell'ultima croma.

66. Facciamo notare che il **5** di **F2<sup>D</sup>** (*v. apparato*) corrisponde alla diteggiatura di **Mk**.

71. Al contrario di **WN** non consideriamo la terza croma di **F2** come una variante (*v. supra*, p. *IXa*), bensì come una intensificazione definitiva dell'accordo.

71÷72. M. sin.: quanto alla scrittura lievemente diversa tra **F2** ed **A<sup>1</sup>**, non v'è alcuna sostanziale differenza, se non che la scrittura di **A<sup>1</sup>** è più precisa.

74 & 76. L'integrazione del Ped. si spiega mettendo a confronto le due miss. in **A<sup>1</sup>**. Probabilmente Chopin inserì il Ped. alla scrivania e si distrasse. Nell'ultimo accordo della mis. 74 omette forse per distrazione *fa<sup>3</sup>*.

80. Gli accenti intensivi mancanti in **A<sup>1</sup>** ed **F** furono aggiunti sulle bozze per Wessel.

83. Secondo Ekier non si capisce se in **A<sup>1</sup>** l'ultimo accordo della m. sin. sia di tre o quattro note, ma ha il buonsenso di non riproporre la motivazione che aveva dato in **UT** (*cf.* p. xvii: «L'editore sceglie la lezione senza *do*, per non triplicare in questo accordo la terza»). Samson, nell'incertezza, introduce nel testo una variante! Ma l'analogia con l'ultimo accordo della mis. 85 ed **F** non lasciano spazio a ragionevoli dubbi.

87. La mancanza dei *la<sup>b</sup>* nel terzultimo accordo non è

una *varia lectio* – come vuole Samson –, bensì una versione superata da **F**, ove, di contro, l'assenza degli accenti intensivi è dovuta alla fretta (altra conferma che Fontana non fece nessuna copia). Secondo Ekier, invece, «in **A** Chopin cancellò l'accordo *do<sup>2</sup>-la<sup>b2</sup>-do<sup>3</sup>* nella m. d. e lo sostituì con un'ottava semplice». Essendo disponibile solo la foto di **A<sup>1</sup>**, non il manoscritto originale, ignoriamo come l'editore polacco abbia potuto leggere quell'accordo sotto la cancellatura di Chopin. Si osservi la misura in apparato: le ottave sono tutte piuttosto ben incolonnate eccetto la quinta della m. d., che è sfalsata rispetto alla m. sin.; poi, tra la quinta e la sesta ottava vi è un segno a penna che somiglia ad una bandierina di semicroma evitata all'ultimo momento. Ebbene, riteniamo che Chopin, inavvertitamente, stesse per ripetere la medesima divisione del tempo delle prime tre ottave, ma se ne accorse proprio nell'atto di aggiungere la bandierina di semicroma alla quinta ottava; siccome, però, aveva già scritto la pausa di semicroma, non fece altro che cancellarla. Di qui, il fitto tratteggio a penna nasconde una pausa di semicroma, non un accordo. Infine, gli accenti intensivi, aggiunti durante la revisione del manoscritto, e le legature supportano la lezione di **F**.

95÷96. Nessuno dei tre editori rileva che in **Mk** i *do<sup>3</sup>* tra le due miss. sono legati. Questa legatura di valore è molto pianistica e molto chopiniana. Forse che Mikuli se la sia inventata? No, egli l'ha semplicemente copiata dall'edizione di Tellefsen (**TI**). Abbiamo più volte rilevato la sciatteria editoriale di Tellefsen (*cf.* la n. 15, p. vi, della nostra edizione del *Prélude* op. 45 in questa stessa collana); egli non fa alcuna ricerca. Però, le rare volte in cui interviene sul testo – a parte la correzione dei refusi –, lo fa solo se la cosa non gli costa perdite di tempo, cioè è sotto il suo naso e, dunque, proviene dalle sue partiture personali. E Mikuli, a dispetto di quanto afferma nella *Prefazione* alla sua propria edizione, ben lo sapeva, poiché accoglie quasi sempre, come nel caso di questa legatura, le rare “correzioni” e “aggiunte” del condiscipolo.

97. La correzione in **F2** garantisce la volontà di togliere *sol<sup>b</sup>* dal primo accordo della m. sin. Comunque, abbiamo aggiunto nel testo la pseudo-variante.

98. Sugeriamo un'esecuzione chopiniana dell'appoggiatura:

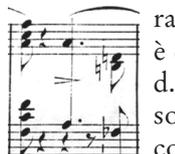
99 & 101. Il testo di queste due misure appare problematico, poiché nella m. d., essendo evidente la presenza di due voci (già rilevata da Ekier), la cronometria non quadra. — *Mis. 99*: l'ottava  $lab^3-lab^4$  dovrebbe durare due quarti, non tre ottavi, poiché è chiaramente una voce distinta dalla terza  $si^3-re^4$ . Ekier rileva che in  $\mathcal{A}^1$  (*v. apparato*) vi sono «discrepanze tra i valori ritmici e la disposizione grafica»; infatti, scrive, «l'ottava  $lab-lab^1$ , attribuita alla terza croma, è distintamente posizionata in mezzo alla misura (sulla quarta croma), ecc.». Occorre qui puntualizzare che Chopin, pur cercando d'essere abbastanza preciso nel disporre le note secondo la divisione del tempo, non lo è quando: 1. inserisce note intere; 2. il testo prevede accidenti e pause; 3. cancella per riscrivere un'intera misura o parti di essa. Poi, l'editore polacco nota con ragione che «la pausa della quinta croma fu aggiunta posteriormente»,



ma non si chiede perché Chopin l'abbia aggiunta proprio in quella posizione, cioè dopo l'ottava e non prima! Alla fine, pubblica come testo principale (*v. qui a sin.*) quello di  $\mathcal{A}^1$  e come variante l'arbitraria correzione di **G**, ove la prima pausa di croma è modificata in semiminima, facendo esattamente il contrario di quello che Chopin avrebbe voluto. Samson (**PE**) liquida la questione in poche parole: «Quasi certamente Chopin aveva in mente la versione di **G** (confronta la *mis. 101*), benché sia strano che abbia mancato di correggere il testo in **F**<sup>1</sup>, **F**<sup>2</sup>, **J**, **D**, **S**»; quindi personalizza il testo di  $\mathcal{A}^1$  (*v. qui a lato*) con una vera perla: aggiunge alla m. sin. un  $lab^3$  croma che



avrà fatto rivoltare nella tomba il povero Chopin. *Dulcis in fundo*, Müllemann: abbiamo già citato il rilievo di Ekier a proposito della pausa di croma, che durante la revisione del manoscritto Chopin aggiunse come penultimo ottavo; ebbene, l'editore tedesco preferisce seguire **Mk** ed aggiunge la pausa come terza croma (*v. qui a destra*). Per completezza, mostriamo come **G** ha “corretto” questa misura (qui a sinistra): la pausa di  $\mathcal{A}^1$  da croma è diventata semiminima non solo nella m. d., bensì anche nella m. sin.! Forse l'incisore ha mal compreso le indicazioni del correttore. Quindi, affermare – come fa Samson – che Chopin aveva in mente la versione di **G**, è semplicemente insensato. Ma non perderemo altro tempo per confutare le varie assurdità presenti nei commenti dei tre editori citati. In **F**<sup>2D</sup> (*v. apparato*) Chopin aggiunse a matita la legatura di valore tra i due  $lab^4$  e la ribadì, a capo, nella *mis. 100*. Nella sua edizione Tellefsen (*v. app.*) fece lo stesso, con una singolare differenza: la legatura è segnata – come faceva Chopin nei suoi manoscritti – sospesa alla seconda nota ( $lab^4$  della *mis. 100*). Mikuli, a dispetto della falsa crono-



metria seguita (*v. supra*), non rinunciò alla legatura di valore. Insomma, non v'è dubbio alcuno su come vada corretto il testo. Anche Ekier l'aveva intuito, ma in **WN** relega la giusta soluzione in una nota a piè di pagina! — *Mis. 101*: la lezione di  $\mathcal{A}^1$  non solleva alcun dubbio; manca solo la legatura di valore testimoniata da **F**<sup>2Sc</sup> e **TI** (*v. app.*). Invece, la cronometria del testo di **F** appare contraddittoria. In **F**<sup>2D</sup> e **F**<sup>2Sc</sup> Chopin corresse l'errore dell'incisore che aveva scritto  $re^5$  in luogo di  $do^5$  (*v. app.*), ma lasciò inalterata la terza  $re^4-fa^4$ , una semiminima puntata! A dispetto dell'errato incollamento, al filologo non resta che leggere la cronometria così com'è: noi la inseriamo come valida variante. — Concludendo, in  $\mathcal{A}^1$  la *mis. 99* è sincopata, la *mis. 101* non lo è; in **F** le due misure sono diversamente sincopate. Le legature di valore testimoniate da **F**<sup>2D</sup>, **F**<sup>2Sc</sup> e **TI** non sono a nostro avviso *variae lectiones*, bensì rappresentano la versione definitiva.

*102*. Mikuli (*v. app.*) introduce una falsa lezione, cioè aggiunge un  $\natural$  al primo  $mi^4$ . Egli non è nuovo a questo tipo di “ipercorrettismi”: qua e là – soprattutto nelle *Études* – ritocca il testo di Chopin. Probabilmente egli pretendeva, forse in buona fede, di poter divinare i luoghi, che il compositore avrebbe voluto “migliorare”. Ma, dacché egli non studiò la terza *Ballata* col maestro, e non essendovi alcuna annotazione, questo  $mi^4$  non può essere preso in considerazione; oltretutto, toglie un po' di chiarore al successivo  $mi^5$ .

*102 ÷ 103*. Per errore di lettura dell'incisore, **F** ha nella m. sin. una legatura di portamento anziché di valore; la mancanza, invece, nella m. d. della legatura di valore tra i due  $sol^4$ , può dipendere da una disattenzione dello stesso Chopin.

*103*. In  $\mathcal{A}^1$  (non in **F**) qui e nella *mis. 144* Chopin segna un Ped. che però non chiude. Non si tratta, come credono i più, di sbadataggine, ma di un suggerimento: se vuoi – sembra dire il compositore –, puoi usare il pedale. Cf. *miss. 52 ÷ 53* (*v. comm.*), ove il Ped. è dettagliato solo in **F**<sup>2J</sup> ed **F**<sup>2S</sup>, poiché l'allieva (che utilizza quella partitura) non era in grado di fare da sé.

*107*. Nell'ultimo accordo della m. sin. Chopin si scordò di cancellare  $re^3$ , come aveva fatto nell'analogia *mis. 60* (*v.*).

*109 ÷ 112*. Secondo Samson «sulle prime Chopin iniziò ad accentare il motivo della m. sin., come anche nelle *miss. 150-153*. Egli accentò le prime tre note e dopo cancellò gli accenti». È di tutta evidenza che Samson non ha voluto tener conto del commento di Ekier. Come si vede dalla riproduzione in apparato, inizialmente Chopin aveva posto l'accento intensivo tra le due note delle diadi suonate dalla m. sin. Poi, ritenendo, giustamente, che l'accento così posto sembrasse riferirsi alla

diade e non solo alla nota superiore, cancellò l'accento e lo riscrisse sopra la nota superiore. Samson, invece, ha erroneamente inteso che quegli accenti riscritti fossero riferiti alla m. d. (v. Comm. alle miss. 150÷153). In apparato riproduciamo altresì  $F_2^J$ , che offre uno splendido esempio del significato delle legature in Chopin: una prima legatura abbraccia le miss. 109 e 110 della m.sin.; una seconda legatura si innesta sulla prima e raggiunge la mis. 112; una terza legatura, incrociando la seconda, abbraccia le miss. 111÷112. Il senso è che la m. sin. espone un controcanto tenorile che, pur essendo diviso in due parti, è unico. Abbiamo un esempio di controcanto nell'*Étude* op. 25 n. 1, miss. 17÷20. Dunque per Chopin le legature non sono, come vogliono alcuni ottusi editori, una semplice linea curva che unisce, come un segmento, due punti.

116, 118, 120 e 122. In  $F_2^D$  una linea, corrispondente al nostro tratteggio, prescrive che la prima nota di ogni gruppo di note vada suonata sul tempo. Ciononostante, i pianisti sono soliti fare il contrario. Prima, però, che gli *exemplaires Dubois* fossero noti (dopo il 1919, cf. EIGELD, [2006] p. 257), la corretta esecuzione di queste miss. era stata molto bene significata da Klindworth nella sua edizione (Berlino [Ed. Bote & G. Bock] s.d.):

Sarebbe difficile essere più chiari! Klindworth, dunque, alla vera tradizione interpretativa di questa *Ballata* ebbe un accesso diretto: se fu Liszt il tramite o altri, poco importa. Importa che – e lo dimostrano queste misure – la sua edizione contiene suggerimenti interpretativi che risalgono direttamente a Chopin.

119. Dal nostro microfilm di  $F_2^D$ , il numero 1 su  $re^4$  è di difficilissima lettura. Dobbiamo fidarci di *WN* ed *HN*.

120. Anche qui, stando a *WN* e *HN*, in  $F_2^D$  vi sarebbe un 1 su  $sol^4$ ; noi, però, tralasciando l'ovvietà di una diteggiatura obbligatoria, non riusciamo a scorgerlo.

123. Chopin, che non amava scrivere fuori del pentagramma, dopo aver annotato l'accordo della m. sin. in chiave di basso (v. app.), preferì cambiare la chiave e riscriverlo in chiave di violino, ma non volle cancella-

re l'indicazione di arpeggio, perché in tal caso col suo fitto tratteggio avrebbe ricoperto tutto, fino in fondo.

125. In *F* la mancanza di  $reb^4$  nell'ultimo accordo della m. sin. (v. p. IX) non è una sbadataggine dell'incisore, come è detto in *WN*, ma un alleggerimento molto condivisibile voluto dal compositore, cf. l'analoga mis. 129.

132. La lezione di *F* è, a nostro parere, più pianistica che non quella di  $A^1$  e, quindi, da preferire. Anche la posizione di *cres.* in *F* ci pare migliorativa rispetto ad  $A^1$ . Quanto all'ondulazione dinamica di tutto il periodo espresso dalle miss. 116÷144, in particolare dalle miss. 132÷144, essa, pur essendo ben illustrata dalle indicazioni del compositore, può essere compresa solo da chi sente che cosa sia il ritmo e conosca il linguaggio musicale. Purtroppo gli interpreti adottano una dinamica contraria a quella scritta da Chopin.

132÷133. In *F* manca il Ped. (altra conferma che Fontana non copiò mai questa *Ballata*), non necessariamente per distrazione: avendo fretta, piuttosto che il Ped. un po' sbrigativo di  $A^1$  Chopin preferì tralasciarlo.

134÷135. Per i trilli Klindworth suggerisce un'esecuzione molto chopiniana, che quasi certamente risale alla stessa fonte delle miss. 116 e segg. (v. supra):

Suggeriamo, pertanto, una possibile soluzione:

137÷138. Secondo Samson in *F* ed *E* «nessuna legatura di valore ( $reb^2$ ) tra le due misure», ma è un'informazione errata, poiché in *F* (v. app.) la legatura c'è: è stata fraintesa dall'incisore, ma c'è; in *E*, poi, Moscheles la corresse (v. apparato).

138 & 142. Come delle miss. 99 & 101 (v. supra), anche di queste Chopin non riusciva a sentirsi soddisfatto. In  $A^1$  sotto le correzioni il testo appariva, più o meno, come di seguito:

Durante la revisione del ms. il compositore cominciò

col modificare lievemente la seconda sestina (m. sin.) della mis. 137 e cambiò la prima della mis. 138. Poi appose una bandierina di croma alla prima semiminima, trasformò il primo *fa*<sup>4</sup> in minima, conservò la terza *re*<sub>b</sub><sup>5</sup>-*fa*<sup>4</sup>, cancellò tutto il resto e riscrisse la terza *do*<sup>5</sup>-*mi*<sub>b</sub><sup>5</sup> (v. app.). Contestualmente, nella mis. 142 cancellò i singoli accordi e li riscrisse, modificando il primo in croma, il secondo in minima e il terzo in croma. Ancorché la nostra ricostruzione vada presa con riserva, una cosa è chiara: Chopin desiderava sincopare maggiormente il secondo accordo di queste misure, cioè conferire maggior concitazione al passaggio. In F la cronometria della mis. 138 è risolta togliendo la bandierina di croma al primo accordo, mentre la mis. 142 è come in *A*<sup>1</sup>. È verisimile che anche una tale soluzione non soddisfacesse completamente Chopin.

139. L'appoggiatura è correttamente rappresentata solo in PE. Arbitrariamente, WN aggiunge l'arpeggio e HN taglia la notina: suggeriamo la corretta esecuzione dell'appoggiatura:



Diversamente, l'acciaccatura della mis. 143, ove la notina è tagliata e senza legatura, va eseguita in levare. Va da sé, che si tratta di una regola generale a tutela della corretta prassi esecutiva in Chopin: i grandi interpreti non hanno bisogno di siffatti suggerimenti.

143÷144. In F la risoluzione non è una semplificazione: potremmo quasi dire che la versione di *A*<sup>1</sup> è più da compositore, mentre quella di F più da pianista.

144. Sul Ped. *cf.* mis. 103. Quanto alla *v.l.*, valga quel che è detto nel commento alla miss. 143÷144.

145÷152. Nessun editore ha notato che in F2<sup>Sc</sup> (v. app.) un tratto a matita coinvolge le miss. 147, 149 e 150. Sembra trattarsi di un taglio delle miss. 147÷150! Non avendo, però, elementi per giustificare un simile taglio, possiamo solo rilevare il fatto, ben consapevole che quel tratto a matita potrebbe significare altro, ma che cosa?

158. Rispetto ad *A*<sup>1</sup> il testo di F è una facilitazione, non una *v.l.* Noi suggeriamo la diteggiatura per entrambe le soluzioni.

162. Mentre la mancanza delle legature di valore nella mis. 157 di F è certamente una distrazione, qui, senza il supporto di *A*<sup>1</sup>, siamo costretti a considerarla una variante, pur essendo convinti che la soluzione corretta sia quella di F2<sup>D</sup>.

164. L'ultimo accordo della m.d. fu oggetto di un ripensamento già in *A*<sup>1</sup>; Chopin non ne era soddisfatto. In

F2<sup>S</sup> (v. app.) egli vi cancella *re*<sup>4</sup>. La lettura di F2<sup>J</sup> si dimostra difficoltosa, perché, oltre al pasticcio, la carta è macchiata; stando al microfilm, possiamo concordare con Müllemann, il solo ad avere sollevato la questione: «In Je la correzione non è chiara: sembra che *do*<sup>4</sup> e *re*<sup>4</sup> siano cancellati, in luogo dei quali pare integrato *do*<sup>2</sup>». Aggiungeremo solo che la soluzione non piacquero. Inseriamo, dunque, la variante secondo F2<sup>S</sup>.

168. Secondo PE in F2<sup>Sc</sup> vi sarebbe un 1 sopra *si*<sup>3</sup>, ma – senza voler considerare che, trattandosi di una diteggiatura obbligata, è inutile scriverla – nessun altro lo vede! Del resto, nel commento alle miss. 159÷164 e 183 l'edizione inglese si rivela imprecisa.

172. Mikuli accoglie lo *staccato* che Tellefsen ha aggiunto al primo *sol*<sup>3</sup>. È probabile che l'ottava *sol*<sup>4</sup>-*sol*<sup>3</sup> di E sia dovuta ad una correzione incompresa.

175÷180. Queste misure sono state riprodotte e discusse nell'introduzione.

176. È appena il caso di rimarcare che rispetto ad *A*<sup>1</sup> la lezione di F non è affatto una variante, bensì la versione definitiva (v. *Intr.*).

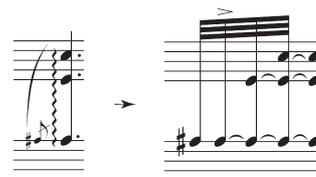
183. Nella *Nota sulla diteggiatura* (v. *supra*, p. XIII) abbiamo scritto che Mikuli, «laddove non era riuscito a recuperare la diteggiatura del Maestro», propone a volte diteggiature iperchopiniane. Ecco un esempio emblematico:



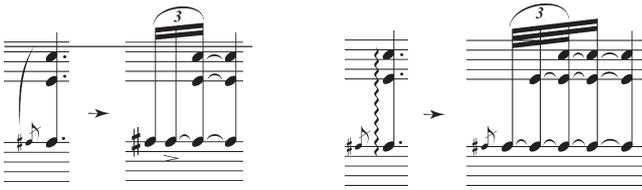
Infatti, 4 5 in luogo di 5 4 è qui improponibile.

183÷185. Abbiamo seguito la scrittura di *A*<sup>1</sup>, perché è il solo autografo disponibile. Le differenze con F2 (v. app.) sono dovute al diverso orientamento dei gambi in \**A*<sup>2</sup> (altra conferma che Fontana non fece alcuna copia della *Ballata*); tuttavia, a dispetto delle minuzie rilevate dagli editori nei loro *kritische Berichte*, il significato musicale è sostanzialmente identico.

190. L'esecuzione dell'ultimo accordo dovrebbe essere come segue:



Per completare il quadro, indichiamo altresì l'esecuzione del medesimo accordo, se Chopin lo avesse scritto in altro modo:



La regola aurea è data dal canto: se l'interprete non riesce a cantare l'ornamento nella sua mente, il risultato sarà sempre insoddisfacente, anche se l'esecuzione è corretta.<sup>1</sup>

198. Sull'esecuzione dell'ultimo accordo, *v.* il commento alla *mis.* 190.

199. Solo *WN* segnala la variante indicata da Chopin in *F*<sup>2D</sup>.

200. Se imitiamo *A*<sup>1</sup> e, come ha fatto Klindworth (qui sotto), distribuiamo il testo di *F* su due voci, balza subito all'occhio che non si tratta di una variante testuale, bensì agogica. Quanto al rilascio del pedale, non occorre essere dei geni per capire che esso va posto, come in *A*<sup>1</sup>, sotto l'accordo di *do* maggiore, *v.* cioè anticipato. Questo piccolo dettaglio conferma, tra l'altro, che la preparazione di *\*A*<sup>2</sup> fu frettolosa.

204÷205. La semiminima *mi*<sup>b</sup><sup>3</sup> di *F* con un'inequivocabile legatura di valore giustificherebbe la congettura di Mikuli. Tuttavia, abbiamo preferito seguire *A*<sup>1</sup>, poiché detta soluzione non pare convincente, perché è la stessa semiminima a non essere convincente.

207. A nostro parere, la mancanza in *F* delle legature di valore a *mi*<sup>b</sup><sup>4</sup> è dovuta ancora una volta all'incuria provocata dalla fretta con cui fu preparato *\*A*<sup>2</sup>. Quanto alla legatura tra *la*<sup>b</sup><sup>3</sup> e *si*<sup>b</sup><sup>3</sup> essa è l'errata lettura di una legatura di valore mal posizionata.

211. Nel testo abbiamo dato la preferenza ad *A*<sup>1</sup>, perché da un punto di vista pianistico la semplice ottava ci pare migliore. Che cosa Chopin cancelli, non è chiaro, poiché il fitto tratteggio (*v.* app.) sembra coprire persino il *b* avanti *sol*<sup>4</sup>. Il manoscritto di lavoro (*\*A*), da cui Chopin copiò *A*<sup>1</sup>, aveva l'accordo che ricompare in *F* (< *\*A*<sup>2</sup>). Quando poi preparò *\*A*<sup>2</sup>, il compositore non ricordò più che aveva cancellato *re*<sup>b</sup><sup>5</sup>.

213s. La mancanza in *F* dei gambi di semiminima, che

<sup>1</sup> Il problema dell'ornamentazione in Chopin è molto complesso. La trattazione più estesa è quella di GEORGE A. KIROPES, *The performance of ornaments in the works of Chopin*, 2 vols, Master thesis (Boston University) 1975. Purtroppo tutto il lavoro di Kiorpes, comunque intelligente e stimolante, si basa sull'edizione Paderewski, mentre un tale studio andrebbe condotto solo sugli autografi confrontati con le prime edizioni.

troviamo ripristinati in *Tl* (in questo caso non seguito da *Mk*), conferma da un lato l'incuria con cui Chopin preparò *\*A*<sup>2</sup> e, dall'altro, che Fontana non copiò mai la *Ballata*.

214. *PE* accoglie il testo di *A*<sup>1</sup>, ove la quarta *croma* della *m. sin.* ha un *la*<sup>b</sup><sup>4</sup>, che quasi certamente è un errore di copiatura – poi corretto in bozze – dello stesso compositore, e manca il *la*<sup>b</sup><sup>5</sup> nella quinta *croma* della *m. d.*, che Chopin aggiunse correggendo *F*.

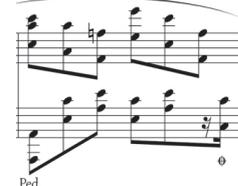
215. La mancanza del punto al primo *sol*<sup>6</sup> è dovuta a semplice distrazione.

213÷230. In *A*<sup>1</sup> la prima *croma* della *m. sin.* di alcune di queste misure reca il punto dello *staccato semplice* che in *F* manca del tutto. Ekier, Samson ed, in parte, anche Müllemann, ritenendo che Chopin sia stato impreciso, integrano arbitrariamente lo *staccato* dove secondo loro manca. È di tutta evidenza che questi editori non hanno compreso appieno il significato dello *staccato* in Chopin, il quale raramente lo utilizza secondo l'uso più comune come, ad es., nella *Étude* in *re*<sup>b</sup>. Il più delle volte Chopin usa il punto dello *staccato* al pari di una specie di accento non legato; esso non ha valore dinamico, cioè non ha nulla a che vedere con il *forte* o il *piano*, bensì riguarda il tipo di tocco. Su una nota *staccato* può terminare una parola o una frase musicale, cioè una legatura, oppure iniziarne un'altra. Ora, sulla prima *croma* della *mis.* 220 non vi è alcuno *staccato*: non è affatto una dimenticanza, ma significa che su quella *croma* non vi è alcuna spinta espressiva che, invece, è indicata, ad es., sulla prima *croma* della *mis.* 222. Allo stesso modo, la spinta espressiva cade sulla



*mis.* 214, non 213. Un chiaro esempio circa l'uso dello *staccato* da parte di Chopin è dato nel secondo tema della *Ballata* op. 52 (qui a sinistra): sul secondo *mi*<sup>b</sup><sup>5</sup> termina una parola e ne comincia un'altra, anche se tutti gli interpreti da noi ascoltati dimostrano di non aver capito. Certo, durante il processo compositivo Chopin poteva cambiare idea e trascurare le opportune modifiche, ma non è questo il caso.

216. La lezione di *A*<sup>1</sup> non è una variante, bensì una versione primitiva. Infatti, all'inizio Chopin aveva scritto il passo come segue:



ma, non essendone soddisfatto, in fase di copiatura spostò la prima ottava della *m. sin.* e modificò l'ultima ottava in *croma*. Preparando *\*A*<sup>2</sup> il senso di insoddisfazione

riemerse e, rispetto alla versione primitiva, fece la modifica contraria: modificò l'ultima ottava della m. d. in pausa + semicroma. Gli editori che propongono nel testo la pseudo-variante di  $\mathcal{A}^1$ , dimostrano di non aver riflettuto sull'*iter* compositivo del passo.

**219, 221.** La medesima correzione è in  $F_2^J$  e  $F_2^S$ .

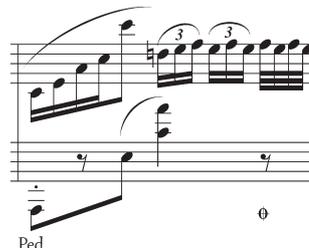
**228÷229.** La lezione di F fa decadere quella di  $\mathcal{A}^1$ . Persino Samson, che segue sempre l'autografo, accoglie il testo di F, senza però spiegare le sue ragioni; per di più, nel suo *critical commentary* afferma che la diteggiatura della mis. 229 proviene da  $F_2^{Sc}$ , senonché nel suo testo la mis. 229 non riporta alcuna diteggiatura e in  $F_2^{Sc}$  non vi è alcuna diteggiatura!

**231.** Non abbiamo ancora sentito alcun interprete ri-

spettare ed eseguire correttamente l'indicazione “*più mosso*”!

**233.** Per l'esecuzione degli accordi della m. sin. *cf.* il commento alla mis. 9 del *Prélude* op. 45, tenendo conto che i contesti sono diversi.

**235.** Sugeriamo una soluzione per l'esecuzione del trillo:



Vista di Rue de Rivoli e del Pavillon de Marsan  
(fine Ottocento).

Chopin eseguì per la prima volta la terza Ballata il primo dicembre 1841 a corte, in un salone del Pavillon de Marsan, durante un concerto di canto: fu infatti il solo strumentista. Il testo e la traduzione delle recensioni di questo concerto sono consultabili nel nostro sito (<http://www.audacter.it/AudChopinp05i-A9.8.html>). La Sand scrisse il 3 dicembre (4 dicembre secondo Lubin, ma il contesto non lascia dubbi) al fratellastro: «[...] Chip Chip ha suonato l'altro ieri a corte in cravatta bianca, e non troppo contento» (cf. CSG p. 522). La ragione di questo scontento si ricava da una lettera della sorella Ludwika, scritta il 29 dicembre: «[...] Olesia e sua madre mi hanno detto di aver sentito raccontare che tu eri in gran favore presso la regina e la corte (questa notizia proviene dalla loro cugina arrivata da poco). A quanto pare ti è stato offerto un servizio, mentre ad altri è stato dato del geld; ma a te non avrebbero osato, persuasi com'erano che non l'avresti accettato. Pare anche che tu ti saresti limitato a dire che avresti gradito che fosse spedito a tuo padre. È a gran fatica che mi son trattenuta dal ridere loro in faccia. Che si raccontino favole, passi, ma che almeno siano logiche e verisimili. [...]» (cf. CFC III p. 95). Insomma, Chopin era seccato – a noi pare – per non aver ricevuto, da professionista qual era, il giusto compenso, bensì il solito regalino: è l'aspetto volgare della nobiltà...