

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI

Fryderyk Franciszek Chopin

N. 9

Sonate op. 58

Introduzione, testo, diteggiatura e commento

a cura di

Franco Luigi Viero



Edizioni Gratuite Audacter.it

Franco Luigi Viero © 2025

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

Prim'ancora che Paul Badura-Skoda morisse (25 settembre 2019), la Bärenreiter aveva annunciato una nuova edizione della Sonata op. 58 a cura dello stesso Badura-Skoda. Accogliemmo la notizia con gioia, perché finalmente la riedizione di un'opera chopiniana veniva affidata ad uno studioso-pianista all'altezza di tanto compito. Poi, però, Badura-Skoda passò a miglior vita, e la pubblicazione continuò ad essere rinviata. Secondo l'ultimo rinvio, l'uscita era annunciata per il mese di dicembre 2024 a cura di Britta Schilling-Wang e Hardy Rittner. Nell'impaziente attesa dell'edizione Bärenreiter, ci era però sfuggito che nel frattempo la Henle aveva dato alle stampe la sua nuova edizione della Sonata op. 58 (2023): l'abbiamo subito acquistata. Dopo averla sommariamente esaminata, abbiamo deciso di interrompere la revisione delle Polacche per dedicarci ad una nuova edizione della Sonata op. 58. Ce lo ha imposto il rispetto e la venerazione che abbiamo per Chopin.

L'edizione Henle non è un'edizione critica, ma un'edizione "Urtext", per così dire, di nuova generazione: ripropone, separatamente, la prima edizione francese e la prima edizione tedesca, sicché la Sonata op. 58 risulta sdoppiata in due sonate! L'editore vi espone una serie di opinioni personali, di cui non fornisce alcuna dimostrazione, e le note (Bemerkungen) somigliano piuttosto a passive Beschreibungen, descrizioni passive: esse sono infatti totalmente acritiche e, per la maggior parte, del tutto inutili; né mancano errori imbarazzanti. Il solo contributo positivo è dovuto a Wolfram Schmitt-Leonardy che ha curato la diteggiatura (egli non è un pianista chopiniano, pur avendo inciso parecchie opere di Chopin, tra cui le tre Sonate, ma è un ottimo pianista).

A distanza ravvicinata, dunque, due nuove edizioni dell'op. 58: l'una recente, l'altra recentissima! Non avevamo considerato che l'imminente Concorso Chopin avrebbe fatto da propulsore. La prefazione dell'edizione Bärenreiter è in effetti sottoscritta da Paul Badura-Skoda (aprile 2019, cinque mesi prima della sua dipartita!), ma anche da Britta Schilling-Wang (luglio 2024), che si è valsa del contributo di Hardy Rittner, senza il quale l'edizione sarebbe risultata niente più che una decorosa edizione Urtext. Alcuni punti non sono condivisibili; del resto, la forma mentis della Schilling-Wang appare condizionata dalla tradizione editoriale tedesca, che non può fare a meno delle passive Beschreibungen, di cui sopra; tuttavia, non mancano corrette osservazioni critiche, e soprattutto, la Sonata torna ad essere una, non due!

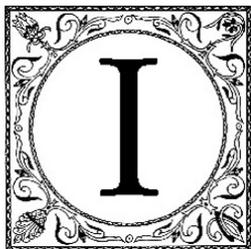
Il testo dell'op. 58 presenta molte varianti d'autore, tutte eseguibili, che lo studente ha il diritto di avere sott'occhio sì da poterle scegliere e combinare a suo gusto. Compito del filologo è quello di individuare e incorporare le varianti superate da quelle ancora attive. A tal fine occorre conoscere il linguaggio musicale che molti chopinologi e pianisti non conoscono; occorre aver capito i principi della nuova scuola pianistica concepita da Chopin (molti chopinologi e pianisti non sanno nemmeno che cosa sia); occorre conoscere, di conseguenza, la tecnica pianistica chopiniana.

Ovviamente non esiste l'edizione critica perfetta, ma certamente si può stabilire se una sia migliore di un'altra. E l'edizione Bärenreiter, pur con qualche riserva, è decisamente migliore di quella Henle, anche se non sostituisce del tutto quella polacca.

In questa nostra edizione lo studente troverà tutto quello che ha il diritto di conoscere, senza perdersi nella zavorra di noiose ed inutili descrizioni.

Com'è nostra abitudine, concludiamo col dichiarare che ogni segnalazione d'errori o imprecisioni ed ogni critica costruttiva sarà molto gradita.

Dorno, maggio 2025.



INNANZI tutto, occorre sottolineare che questa *Sonata* è una delle più belle di tutta la letteratura pianistica, ed, in secondo luogo, è la composizione in cui, più manifestamente che in ogni altra, sono messi in opera i principi fondanti della nuova scuola pianistica concepita da Chopin, la quale scuola poggia su due pilastri: il Belcanto e la qualità del tocco. Principi che non solo sono inapplicabili al pianoforte digitale, ma esigono per di più uno strumento sensibile all'infinita varietà del tocco di ogni singolo esecutore. In altre parole, un pianoforte che emetta un identico suono, quale che sia il pianista, non è uno strumento degno di Chopin.

NOTA BIOGRAFICA.

L'anno in cui fu composta la *Sonata*, il 1844, la Sand e Chopin sarebbero dovuti partire per Nohant domenica 26 maggio. Ma proprio quel giorno, la scrittrice scrive al dottor Molin che «Chopin ha saputo della morte del padre. È distrutto, e di riflesso anch'io. Non vuole vedere nessuno. Ma voglio parlarvi di lui». ¹ Lo stesso giorno ella scrive anche a Franchomme: «Il nostro povero Chopin ha appena saputo della morte del padre. [...] vi prego di venire a vederlo domani, perché siete una delle due o tre persone in grado di fargli del bene». Eppure, il 29 maggio la romanziera, nella lettera indirizzata alla madre di Chopin, piena di frasi rettoriche e false promesse, scrive: «Sapete quanto il suo dolore sia profondo e quanto la sua anima sia abbattuta; ma, grazie a Dio, non è malato, e fra qualche ora partiamo per la campagna!» Capito?! Aveva già chiamato il dottore due volte, ma Chopin stava benone!²

Per contro, il tristissimo lutto è seguito da un evento tanto gioioso quanto eccezionale: la sorella Ludwika, accompagnata dal marito Kalasanty, giunge a Parigi per riabbracciare il fratello. La decisione d'intraprendere un tale viaggio fu presa quasi lì per lì, perché nelle lettera spedita in giugno la

¹ Cf. CGS VI, p. 556. Il Compositore già non stava bene, se venerdì 17 maggio Molin viene chiamato: «Caro Dottore, Chopin è sofferente: potete venire dopo cena? Ve ne prego», cf. *ibid.* p. 550.

² Il che è contraddetto da Chopin stesso, il quale scrive a Molin in un biglietto pubblicato dal dott. Cabanès (cf. *ibid.* p. 560 n. 1): «Caro dottore, tutto è pronto per partire domani sera. Non voglio lasciare Parigi senza vedervi e senza portare le vostre prescrizioni. Abbiate dunque la bontà di concedermi un minuto, tra una visita e l'altra, oggi. Vostro devoto Chopin. Vogliate anche, vi prego, venire in aiuto alla mia memoria, perché il mio taccuino è ancor più caotico di me (se è possibile). Martedì mattina», cioè il 28 maggio.

sorella Izabella scrive: «Belza [*un amico di famiglia convivente*] alla fine del mese parte per Parigi»,³ ma non si fa alcun cenno alla partenza di Ludwika. In ogni caso, in un biglietto a Marie de Rozières (luglio 1844) Chopin scrive: «È possibile che fra 10, 15 o 20 giorni mia sorella Luisa venga a Parigi». ⁴ Se Ludwika e il marito fecero il viaggio con Belza, arrivarono a Parigi nei primi giorni di luglio. Istruttiva è la lettera dei primi di luglio indirizzata dalla Sand a Ludwika. Dopo tutte le frottole raccontate alla madre sulla buona salute del figlio, ella deve correre ai ripari, dacché Ludwika non sarà né cieca né sorda: «[...] Non spaventatevi troppo del suo stato di salute; essa si mantiene inalterata da più di sei anni e lo vedo tutti i giorni. Un accesso di tosse abbastanza forte tutte le mattine; ogni inverno due o tre crisi più intense, ciascuna di due o tre giorni soltanto; qualche sofferenza nevralgica di tanto in tanto. Ecco questo è il suo stato normale. Del resto il suo petto è sano e il suo organismo delicato non presenta alcuna lesione». ⁵ Segue una brodaglia francamente stomachevole.

Chopin che era a Nohant, giunge a Parigi per accogliere la sorella prima del 16 e vi ritorna con la medesima ed il cognato il 25 luglio.⁶

Il 28 agosto la Sand in una missiva al dottor Véron scrive: «Il Sig. Chopin parte fra un'ora...». ⁷ Quindi Chopin riaccompagna la sorella ed il cognato a Parigi, donde i coniugi rientreranno a Varsavia. Egli dovrebbe rientrare a Nohant insieme col figlio della scrittrice, Maurice, il quale, però, avendo perso la testa per Pauline Viardot, la cantante, non si fa vivo, sicché Chopin torna a Nohant da solo, non senza scrivere a Maurice un biglietto esortandolo ad informare la madre preoccupata.⁸

Questi dettagli servono per stabilire la data di composizione della nostra *Sonata* e le condizioni in cui Chopin si trovava.

COMPOSIZIONE E STAMPA.

È poco probabile che durante il soggiorno della sorella Chopin potesse comporre. Del resto, non si vedevano da anni ed è naturale che Fryderyk dedicatesse tutto il suo tempo alla sorella. Di qui, a meno che Chopin non avesse già abbozzato qualche tema nella prima metà del mese di luglio – cosa non impossibile –, la data di composizione – come

³ Cf. CFC III p. 159.

⁴ Cf. *ibid.* III p. 160.

⁵ Cf. CGS VI, p. 574.

⁶ Il 16 sottoscrive a Parigi la cessione a Brteitkopf degli opp. 55 e 56.

⁷ Cf. CGS VI, p. 611.

⁸ Cf. *ibid.* p. 617.

scrive il Belotti – «è facilmente determinabile: [...] tra i primi di settembre 1844, partenza della sorella da Parigi per rientrare a Varsavia, e il successivo 28 novembre, data del suo [*scil.* di Chopin] rientro a Parigi da Nohant... ».⁹ Il che è confermato dal Compositore stesso nella lettera a Ludwika e Kallasantý dei primi di agosto 1845: «Dopo la vostra partenza non ho scritto che questa Sonata».¹⁰ In tre soli mesi, dunque, Chopin riuscì a concepire e scrivere un sommo capolavoro. È verisimile supporre che la gioia di rivedere la sorella avesse influito molto positivamente.

Nel mese di luglio 1844 Chopin apprende che Schlesinger vuol ritardare la pubblicazione già decisa degli *opp.* 55 e 56; messi in apprensione, il 1° agosto scrive a Franchomme: «Se Schlesinger persiste nella sua risoluzione, dà i miei manoscritti a Maho, affinché questi ottenga che li prenda Meissonnier allo stesso prezzo».¹¹ Dopo un concitato scambio epistolare, l'intervento di Franchomme si rivela risolutivo, perché riesce a convincere Schlesinger a mantenere l'impegno preso: «Ho fatto bene a contare sulla tua amicizia – scrive Chopin –, sicché la celerità con la quale hai risolto l'affare Schlesinger non mi stupisce affatto».¹² Ma Schlesinger non pubblicherà più nulla di Chopin; infatti rifiuta la *Sonata* e le *Varianti* offertegli dal Compositore: «Per le due opere chiedo mille e duecento franchi».¹³ «Non sappiamo – scrive Grabowski – se fu il prezzo elevato la causa del rifiuto o se Schlesinger pensasse già di chiudere l'attività e, per questa ragione, non volesse acquistare nulla».¹⁴ In effetti, Schlesinger si ritirerà e cederà a Brandus le sue edizioni musicali.¹⁵

La ricevuta della vendita a Breitkopf degli *opp.* 57 e 58 è datata 21 dicembre 1844.¹⁶ La cessione a Wessel reca la data del 16 maggio 1845,¹⁷ mentre la registrazione alla Stationer's Hall è del 22 aprile 1845! Per la Francia, il deposito legale è del 23 giugno 1845. Verosimilmente, dunque, la seconda tiratura dell'edizione francese, l'edizione inglese e quella tedesca appaiono pressoché contempora-

neamente sul mercato nel mese di luglio 1845.¹⁸

MANOSCRITTI ED EDIZIONI.

Per le tre edizioni, tedesca inglese e francese, Chopin preparò tre diversi manoscritti. A tutt'oggi noi possediamo solo quello spedito a Lipsia, che chiameremo **A1** (*v. infra*). Secondo Müllemann «un rigoroso confronto delle fonti permette di stabilire che l'autografo per Breitkopf & Härtel fu probabilmente scritto con la maggior cura e per ultimo».¹⁹ Siffatte affermazioni, però, vanno dimostrate, e questo spetta al filologo che le fa, affinché il Lettore sia messo in grado di farsi una precisa opinione senza essere costretto a confidare nella provvidenza.²⁰ Dunque, Breitkopf, il primo ad acquistare i diritti della *Sonata*, avrebbe ricevuto il suo autografo per ultimo. Vedremo più sotto che la collazione delle fonti suggerisce altro. Dimostriamo che non esistono più versioni della *Sonata op.* 58, bensì una sola versione con molte varianti d'autore.

Ma Müllemann non finisce di sorprenderci laddove afferma che «la versione secondo l'edizione a stampa inglese è la meno ben documentata perché non possediamo né l'autografo utilizzato, né Chopin lesse le bozze. In base a ciò, per la presente edizione la versione londinese può essere tranquillamente trascurata».²¹ Ma nemmeno dell'edizione francese possediamo l'antigrafo, e dell'edizione tedesca Chopin non corresse le bozze! Sono affermazioni che lasciano il Lettore turbato, il quale si chiederà: perché? Dove sta la dimostrazione filologica che legittimi una tale omissione?! Vedremo che l'edizione inglese contiene in realtà alcune preziose varianti.²²

¹⁸ Cf. ACCFE pp. XXXIX, XLV e LV.

¹⁹ Cf. HN² p. v: «Durch einen genauen Quellenvergleich lässt sich rekonstruieren, dass das Autograph für Breitkopf & Härtel vermutlich das am sorgfältigsten und zuletzt notierte war».

²⁰ Tutte le note (*Bemerkungen*) di HN² sono in realtà descrizioni passive (*passive Beschreibungen*) di nessuna utilità.

²¹ Cf. HN² p. v.

²² Ma non è tutto. All'inizio della sua *Prefazione* Müllemann afferma che l'infelice sorte della prima *Sonata* «potrebbe averlo trattenuto dal continuare ad interessarsi alla forma-sonata. Ma indica altresì, forse, che la sonata classica non era la forma d'espressione preferita da Chopin, soprattutto se si ha presente il buon numero di Notturmi, Polacche, Mazurche, Valzer ed altre forme minori, che resero famoso Chopin a partire dagli anni 1830». Incredibile! Chopin ha composto quattro *Sonate*, come quattro *Scherzi*, quattro *Ballate*, quattro *Improvvisi* e quattro *Rondò*. Stando al bizzarro ragionamento dello studioso tedesco, dovremmo pensare che lo Scherzo, la Ballata, l'Improvviso, il Rondò non erano, rispetto ai tanti Notturmi, Mazurche, ecc., «la forma d'espressione preferita da Chopin»!

⁹ Cf. Bel.[1984] p. 156.

¹⁰ Cf. CFC III, p. 213.

¹¹ Cf. *ibid.* III, p. 162.

¹² Cf. *ibid.* III, p. 163.

¹³ Cf. *ibid.* III, p. 188. *V. infra*, p. XII, l'originale.

¹⁴ Cf. Grab.[1992] I, p. 41 n. 54.

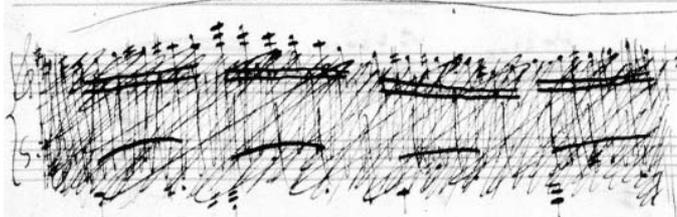
¹⁵ Cf. *ibid.* p. 41 e n. 53.

¹⁶ Cf. Kallb.[1983] p. 823 s.

¹⁷ Cf. Kallb.[1982] p. 367. Müllemann sostiene che gli accordi con Wessel risalgono al 2 maggio, cioè ad una data posteriore alla registrazione nei registri della Stationer's Hall (!), ma non indica la fonte (cf. HN² p. IV).

Messa da parte l'infelice *HN*², torniamo ai manoscritti ed, in particolare, ad *A1*.

Quest' autografo non contiene correzioni, se non quelle di errori commessi per distrazione durante la copiatura stessa e dei quali Chopin si è accorto. Ad es., dopo aver copiato le mm. 86÷87 del *Finale*, quasi identiche alle mm. 84÷85, riscrive per la terza volta la coppia; accortosene subito, le



cancella. Sempre nel *Finale*, egli commette l'errore contrario, ossia una classica omissione per omeoteleuto: giunto, infatti, alle mm. 175÷176, che si ripetono nelle mm. 177÷178 (in *F* peraltro la prima terzina della m. sin. della m. 177 differisce lievemente), egli le salta; accortosene, ma non subito, appone una nota per l'incisore: «Queste 2 misu-



re devono essere incise due volte».²³ Ciò significa che egli stava pedissequamente copiando un manoscritto completo e non si preoccupava d'altro se non di copiare. In tali circostanze, oltre ai due classici errori appena mostrati, un terzo errore è rappresentato dall'omissione involontaria di qualcosa: un accidente, una legatura, un accento, una forcilla o altro, come nella m. 13 dell'*All.^o Maestoso*, ove in *G*, che copia *A1*, mancano *do*³, la sua legatura di valore e l'accento intensivo:



²³ La nota è scritta in tedesco ed in corsivo gotico, che secondo le editrici del facsimile (*v. infra*), fu apposta da altra mano, non da Chopin. Tuttavia, dai rapporti settimanali di Friederike Müller (*v. Bibliografia*) sappiamo con certezza che Chopin parlava correntemente tedesco; inoltre, dal facsimile l'inchiostro sembra il medesimo e la grafia è affatto compatibile con quella di Chopin. Di qui, la nota è di Chopin, come del resto riteneva anche il Bronarski (*cf. PW* p. 134).

Quel che vale per *A1*, vale anche sia per il manoscritto utilizzato come antigrafo da Wessel, sia per quello consegnato a Meissonnier. In altre parole, la prima edizione inglese (*E*) e la prima edizione francese (*F1*) possono contenere errori dello stesso genere. La rigorosa collazione di *A1* con *G*, di *F1* con *F2* e delle tre edizioni, *F2 G* ed *E*, è necessaria per delineare le caratteristiche di **Mo*, l'autografo da cui Chopin ha tratto le tre copie consegnate ai tre editori.

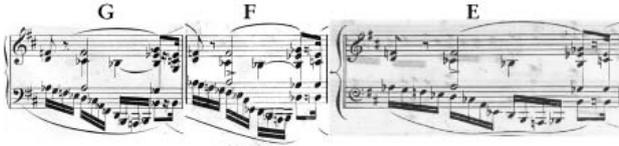
Prima di passare alla collazione di alcuni passaggi, è interessante notare che la citata Friederike Müller, di cui sono stati pubblicati i rapporti settimanali, in cui descrive in dettaglio le lezioni col Maestro e l'ambiente che lo circondava, alla fine del 1844 torna a Parigi per un ulteriore ciclo di lezioni. Nella lettera di domenica 22 dicembre (p. 8) scrive: «Martedì Chopin mi darà la *Berceuse*»; e in quella di giovedì 26 precisa: «Martedì da Chopin ho avuto la gioia di ricevere il manoscritto della *Berceuse*: è una ninna-nanna, e nel contempo non lo è, leggiadra, melanconica. L'ho letta bene e Chopin ne è rimasto molto soddisfatto. [...] Oggi ho riportato a Chopin la sua *Berceuse*, che gli avrei dovuto suonare, ma l'abbiamo visto di sfuggita, perché pur malvolentieri stava per uscire. Ci è venuto incontro con mille scuse: doveva per forza uscire; e mi ha pregato di suonargli la *Berceuse* sabato».²⁴ Chopin aveva ceduto a Breitkopf la *Berceuse* e la *Sonata* pochi giorni prima, ma a Friederike Müller egli mostra solo la *Berceuse*. Perché? Due sono le ipotesi più probabili: un autografo in bella copia non era più disponibile perché era stato consegnato allo stampatore; oppure Breitkopf, pur essendosi impegnato ad acquistare la *Berceuse* e la *Sonata*, le avrebbe pagate solo alla consegna del manoscritto che non era ancora pronto. Nel primo caso significa che le belle copie della *Berceuse* erano almeno due; nel secondo significa che Breitkopf avrebbe versato un anticipo, per la *Berceuse*, ed il saldo sarebbe avvenuto alla consegna del manoscritto della *Sonata*. La citata cessione, un poco ambigua, farebbe propendere per la seconda ipotesi: «... e riconosco d'aver ricevuto gli onorari convenuti, per i quali è stata rilasciata apposita quietanza».²⁵ Comunque sia, l'opinione, secondo cui *A1* sarebbe il manoscritto copiato per ultimo, è contraddetta dalle date, ed il fatto che *A1* fosse il manoscritto più accurato dei tre preparati dal Compositore, è del tutto irrilevante, poiché ciò non significa che rappresentasse la versione migliore o definitiva.

²⁴ *Cf. G.-STR.*[2018] p. 541 s.

²⁵ *V. supra*, n. 16.

COLLAZIONE E RECENSIO.

M. 21: l'ottava semicroma della m. sin. in G è un *fa*, ma il *mi^b* di F ed E migliora la qualità dell'accor-



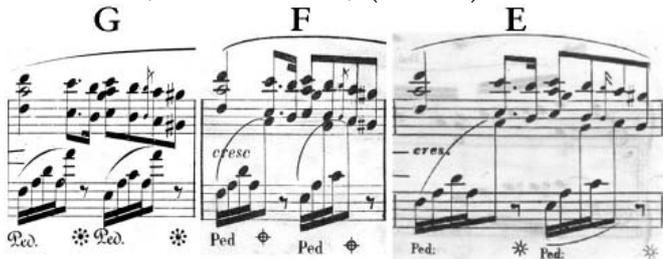
do di settima diminuita dato dalla seconda quartina, mutandolo in settima semidiminuita, onde quel *fa*, che non può essere considerato una variante, testimonia una versione precedente.

M. 29: F₂ differisce da G per avere in più un pedale, la legatura e la diteggiatura, ma non ha lo



staccato iniziale. Rispetto ad F₂ in E sono omissi alcuni accidenti, il segno dinamico *f*, ma non la legatura né la diteggiatura, che si trova già in F₁. Ciò significa che Chopin copiò A₁ da un foglio diverso e precedente, mentre F ed E hanno la stessa fonte, solo che *2³ (→E) fu redatto con molto meno cura, cioè in fretta; il che fa sospettare che l'antigrafo per Wessel fu preparato per ultimo e di premura, com'è dimostrato dalle molte omissioni.

M. 61: l'aggiunta di *cres.* in F ed E e la sostituzione di *do[#]-la* con *sol-do[#]* (m. sin.) mostrano che



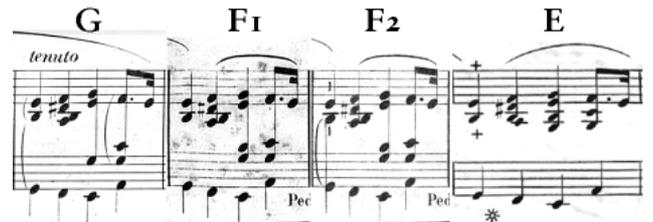
la lezione di G (←A₁) non è una variante ma una versione precedente.

M. 62: in F ed E nella prima croma della terzina



vi è *re^s* che in G ancora manca: altro segno che fa precedere la versione di G rispetto ad F ed E.

M. 69: la mancanza in G di *si^b* (terzo accordo della m. sin.), della diteggiatura e la diversa legatura attesta l'esistenza di una versione precedente



rispetto ad F ed E, anche se poi Chopin in F₁ traslascia le linee curve, una delle quali, però, è ripristinata in F₂.

M. 73: in G la prima terzina di questa misura mostra una versione superata. In ogni caso, per condiscendenza verso i meno fortunati, abbiamo inserito la lezione di G come variante (*v.* testo).

M. 79: ancorché in E manchino – a causa del-



la fretta già segnalata – alcune legature di valore e il secondo *la^s* non sia puntato, G testimonia nella terza battuta una versione precedente.

M. 140: la versione di G del basso, pur essendo molto simile a quella di F ed E, è di tutta evidenza precedente (*v.* testo).

M. 178: qui abbiamo uno dei rari esempi (quarta semiminima), ove A₁/G presentano una lezione



più recente rispetto ad F ed E. Spieghiamo più sotto come ciò sia accaduto.

M. 181: in G la scrittura della m. sin. testimonia



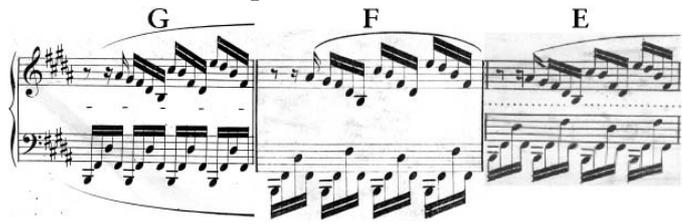
senza dubbio una versione precedente.

M. 184: oltre alle correzione testimoniata da F₂^D



(v. *Comm.*), qui interessa il gambo della penultima semicroma della m. destra, che in G ed F è di semicroma, mentre in E è di croma, che è la lezione corretta. Si veda il commento.

M. 197: anche qui (m. sin.) E, insieme con F, of-



fre la versione più recente.

Quanto sopra dimostra senza ombra di dubbio che l'affermazione di Müllemann, secondo cui «i manoscritti per Meissonnier e Wessel derivano da versioni precedenti» rispetto ad A1²⁶, è piuttosto lontana dalla verità.

Dello *Scherzo* la sezione più impegnativa per l'editore è senza dubbio il TRIO a causa della complessa intersezione delle voci. Tuttavia riteniamo di aver dato la scrittura più vicina possibile all'originaria concezione del Compositore. Lo studente curioso troverà tutti i dettagli nel *Commento*.

Con il *Largo*, per quanto la cosa possa sorprendere, a parte le modifiche apportate da Chopin correggendo F1 (v., ad es., m. 59), il quadro cambia. Infatti, A1 ed *2³ (l'antigrafo di E) sembrano derivare da una versione più aggiornata. Nel *Commento* lo studente curioso troverà alcune note a sostegno di quanto affermiamo.

Il *Finale* presenta parecchie varianti che collegano E a G. Non è improbabile che Chopin, rivedendo il brano, avrebbe introdotto ulteriori raffinamenti armonici. Noi abbiamo cercato di segnalare tutto quello che un interprete dovrebbe pretendere di conoscere, senza perdersi nella zavorra di inutili annotazioni.

LE FONTI.

La *recensio* su basa sulle seguenti fonti:

A1: è il solo autografo che possediamo. Noi lo leggiamo nell'edizione del facsimile pubblicata dal Narodowy Instytut Fryderyka Chopin a cura di Z. Chechlińska e I. Poniatońska (Warszawa 2005).

F1: prima tiratura della prima edizione francese, che potremmo considerare come ultime bozze. Pubblicata da Meissonnier col n. "2187" venne depositata il 23 giugno 1845 (cf. *ACCFE* p.

xxxix e 414). È consultabile sul sito *CFFO*.

F2: seconda tiratura della prima edizione francese, corretta da Chopin.

G: prima edizione tedesca, pubblicata da Breitkopf & Härtel col n. 7260 nel mese di luglio 1845. È consultabile sul sito *CFFO*. Essa riproduce A1 non senza errori ed omissioni.

E: prima edizione inglese, pubblicata da Wessel & C.º col n. 6314 nel mese di luglio 1845; registrata il 22 aprile 1845 (v. *supra*). È consultabile sul sito *CFFO*.

F2^D: copia dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires* Dubois-O'Meara (cf. EIGELD.[2006] pp. 257 ss.).

F2St: copia dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires* Stirling (cf. *ibid.* pp. 245 ss.).

F2^{Fr}: copia appartenuta al violoncellista Franchomme, amico di Chopin. Facendo parte di una collezione privata, non l'abbiamo potuto consultare. Tuttavia, ignorata da *HN*², è stata utilizzata da *BR*, dalle cui note abbiamo congegnato una *varia lectio* (v. *Comm.* alle mm. 102÷103 dell'*Allegro*).

T1: *Collection | des | Oeuvres pour le Piano | par | Frédéric [sic!] Chopin | 3 SONATES | 1 AIR ALLEMAND VARIÉ | 8.^e LIVRAISON, PUBLIÉ [sic!] PAR | T. D. A. TELLEFSEN, PARIS CHEZ SIMON RICHAULT EDITEUR, s.d. (ma 1860), pp. II+90.*

K1: FR. CHOPIN. | Oeuvres complètes revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de PARIS, LONDRES, BRUXELLES et LEIPSIC | par CHARLES KLINDWORTH. | Seule édition authentique. Vol. II.9. *Sonates*. Berlin (ED. BOTE & G. BOCK), s.d. (ma post 1880). È la riedizione dell'edizione moscovita degli anni 1870. Va sottolineato che Liszt giudicava quest'edizione la migliore possibile e che Chopin l'avrebbe approvata.²⁷ Dopo la *collection* curata da Tellefsen, quella di Klindworth precede tutte le altre; la sua importanza non risiede nel testo, bensì nell'"interpretazione" che egli, allievo di Liszt e grande estimatore di Chopin, ne dà. È altresì molto probabile che egli conoscesse la versione manoscritta che Liszt aveva preparato, forse per la sua allieva Olga Janina (v. *infra*, p. 53).

Mk: *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli, Band 7, Sonaten, Leipzig (Fr. Kistner) s.d. (ma 1880), pp. IV+84.* Sotto l'aspetto pianistico

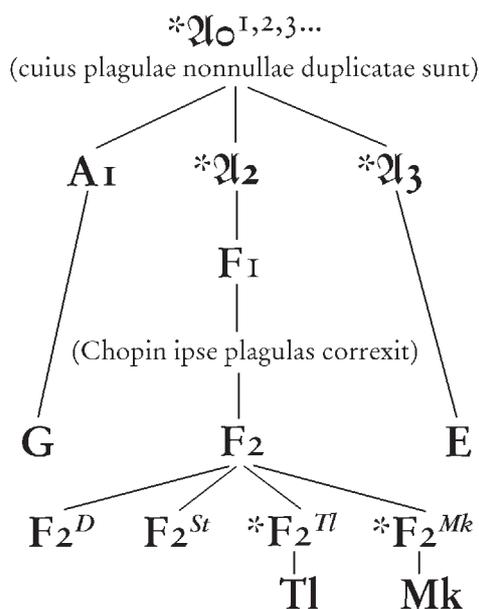
²⁶ Cf. *HN*² p. v. Per di più, sul frontespizio di A1 lo stampatore francese è ancora Schlesinger, non Meissonnier!

²⁷ V. in questo sito la nostra edizione dei *Préludes, Intr.* pp. XII ss.

è un'edizione molto accurata; quanto al testo, Mikuli, trattando le sue fonti senza un criterio filologico, non precisa la provenienza delle modifiche che apporta. Nel caso di questa *Sonata* ha certamente utilizzato materiali propri, risalenti cioè alle lezioni avute col Maestro.

BH^{cw}: v. *Bibliografia*. Quest'edizione, la prima *kritisch durchgesehene*, benché sia ignorata da tutti gli editori, va consultata.²⁸

Veniamo, dunque, allo *stemma* illustrativo della parentela che lega le fonti, su cui si basa la *recensio*.



La collazione ha escluso che i tre manoscritti preparati per i tre editori derivassero da un solo autografo. Ne consegue che Chopin, quando una pagina non aveva più spazio per le correzioni, la ricopiassse, ma non la sostituisse, cosicché alla fine \mathcal{A}_0 divenne un autografo con parecchie pagine doppie, cui il Compositore non sapeva rinunciare. Nel preparare i manoscritti, dunque, egli si trovò a copiare – più o meno consapevolmente – un po' qui e un po' là, dando così origine a tre versioni della *Sonata*, che in tal modo s'arricchiva di varianti d'autore.

Ancora, la collazione mostra altresì che le edizioni dei due allievi maschi contengono materiale che proviene dalle loro personali partiture, sull'esistenza delle quali, ancorché indisponibili, nessuno può ragionevolmente avanzare dubbi.

L'asterisco segnala le fonti perdute e/o fino ad ora non consultabili.

²⁸ Tra le fonti, *HN²* e *BR* citano con grande cura alcuni schizzi/frammenti di poche misure, che per la costituzione del testo non hanno alcun valore e, di certo, non stanno alla base delle oltre 800 misure che compongono l'intera *Sonata* (v. p. 44)!

LA FORTUNA.

In filologia, quella che i musicologi anglofili chiamano *reception*, ossia accoglimento successo, si dice 'fortuna', che può avere tre forme: (1.) la fortuna editoriale, (2.) quella della critica, (3.) quella del pubblico e, infine, quella discografica. La prima si rileva dalla vendita separata dell'opera; la seconda dalle recensioni dei musicologi; la terza dalla frequenza della sua esecuzione nelle sale da concerto; la quarta dalle incisioni discografiche.

Vi è chi, come Müllemann, ha una strana idea della *reception*, i cui testimoni sarebbero tre edizioni: quella di Mikuli, di Scholtz e di Paderewski. Sennonché, trattandosi di edizioni complete, è inevitabile che contengano anche le *Sonate*. Per apprezzare il successo editoriale della terza *Sonata* in esse pubblicata, dovremmo conoscere innanzitutto se ne fu stampata una edizione separata e, in secondo luogo, i dati relativi alla vendita confrontati con quelli, ad es., della *Marcia funebre* della seconda *Sonata* o della *Polacca* op. 53 o del *Notturmo* op. 9 n. 2. A questo punto, però, la ricerca dovrebbe essere estesa a tutte le edizioni chopiniane. Mikuli, poi, fu allievo di Chopin e, pertanto, dovrebbe comparire tra le fonti per la costituzione del testo; in altre parole la sua edizione non ha nulla a che vedere con la fortuna editoriale della nostra *Sonata*. L'edizione "Paderewski" va consultata per la grande competenza del redattore del commento, che non fu Paderewski, bensì Bronarski, il quale per quest'opera aveva a sua disposizione quasi le stesse fonti che abbiamo oggi, ossia le tre prime edizioni, l'autografo AI e la copia di M^{me} Dubois. Quindi, anche questa storica edizione polacca non ha nulla a che vedere con la *reception* – a meno che la casa editrice non fornisca i dati di vendita sopra citati –, come pure non l'ha l'edizione Scholtz, anche se l'editore sostiene d'aver consultato tre volumi appartenuti a un'allieva di Chopin, Generalin von Heygendorf, nata von Könnertitz, che però egli cita solo nella *Prefazione*. Per di più Scholtz basa la sua edizione su convinzioni personali, ben lontane dalla nuova scuola pianistica chopiniana.

Il successo presso la critica è dato dalle recensioni sulle riviste specializzate. Dopo la prima recensione scritta da Schumann, per la verità un poco ambigua,²⁹ l'anno successivo compare una seconda recensione, di cui citeremo solo l'ultima frase:

²⁹ Cf. *NZfM* del 16 settembre 1845, p. 89 s.: la recensione è anonima, ma non può essere che di Schumann. A nostra conoscenza il solo che la citi è ERNST BURGER nel suo splendido volume dedicato a Chopin (*Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München [Hirmer] 1990, p. 267).

«Inoltre essa [Sonata] è in generale più adatta ai salotti (privati), ove si dedica maggior attenzione all'arte, che non alle sale da concerto».³⁰ Un giudizio non esaltante sarà espresso nella sua biografia chopiniana da Karasowski: «[...] La ricchezza delle idee è tale, che al compositore risultò difficile osservare la giusta misura [...]. In generale le forme rigorose risultano meno favorevoli al modo di esprimersi di Chopin...».³¹ In altre parole: Chopin non sa scrivere le sonate. Altro giudizio negativo, ma esplicito, lo dà Niecks: «[...] Il primo movimento supera di gran lunga gli altri tre per importanza; in effetti, la ricchezza del materiale, bello e interessante, qui accumulato – poiché si tratta più di un'accumulazione imponderata che non di una esposizione e sviluppo –, a molti compositori sarebbe bastata per diversi movimenti. Le idee sono molto diseguali ed il loro procedere molto discontinuo. [...] In breve, è la solita storia, *plus de volonté que d'inspiration*, ispirazione del tipo giusto intendo. Ed anche *plus de volonté que de savoir-faire*».³² Niecks fa sue le parole di Liszt³³ ma vi aggiunge il non *savoir-faire*; insomma, anche per Niecks Chopin non sapeva comporre una sonata.

Molto positivo è il giudizio di Anton Rubinštejn: «Una grande opera e straordinariamente bella è la Sonata in si minore Op. 58, che per vero è molto suonata, non però tanto quanto la prima in si bemolle. Tutto l'oro del Perù non vale il secondo motivo: che elaboratezza! Non vi è una sola battuta che non sia cosparsa di melodiosa ed appassionata bellezza. La conclusione del primo movimento, che non è una vera e propria conclusione, è del tutto originale; ciò dimostra che il concetto sonata di questa creazione non è da prendere alla lettera. Lo Scherzo è laconico, costituito, possiamo dire, di due sole parti, delle quali la seconda è trasognata, ma non seriosa; è più un Improvviso che uno Scherzo. Meraviglioso è il Largo, pieno di sentimento e di magiche modulazioni. Anche l'ultimo movimento è ben fatto, è solo strano, che il motivo conduca difilato a passaggi d'agilità».³⁴ Un interessante ed

articolato giudizio è dato da un biografo berlinese, il quale, riferendosi all'op. 35, scrive: «Questa pittura in veste di sonata, unica anche in Chopin, non ha solo inciampato nella forma; ha mirato, quale fedele riproduzione di un regno trascendente, ad andare oltre i tasti», quindi aggiunge che «la Sonata in si minore op. 58 è diversa: qui l'inciampo della vena inventiva nella forma non è stato così impetuoso; qui al maestro è stato possibile rimeditare sui diritti dell'orecchio». Seguono alcune considerazioni suggestive che portano alla seguente conclusione: «Questo Finale ci fa dimenticare tutti i peccati contro lo spirito santo della sonata. La lotta di Chopin con la forma sonata ha così creato due opere uniche: una che scuote, l'altra che incanta».³⁵ In altre parole, per Weissmann la bellezza prevale sull'ottuso rigore.

Ma per una valutazione penetrante della nostra Sonata occorre arrivare a Leichtentritt, il quale, a dispetto dell'immaturo saggio giovanile (*unreife jugendliche Versuche*) dell'op. 4 e del discutibile (*angreifbar*) impiego della forma sonata nei Concerti, riconosce che sulle due *Sonate* op. 35 e 58 «non è assolutamente ancora detta l'ultima parola: esse richiamano un approfondito esame, che viene ampiamente ricompensato, come dimostreranno le analisi che seguono». Egli osserva che il tema principale



di 4 misure è composto dal rovesciamento quasi



speculare delle prime 2, e che esso tema costituisce

la cellula su cui si sviluppa l'intera materia musicale dei primi due movimenti, come si evince dagli accostamenti proposti dallo stesso musicologo. «Il secondo movimento si connette in modo doppio

³⁰ Cf. AMZ del 4 febbraio 1846, cl. 74 s. Walker crede erroneamente che questa sia la prima recensione (cf. WALKER[2018] p. 482).

³¹ Cf. M. KARASOWSKI, *Fr. Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe*, II, Dresden (Verlag von F. Ries) 1877, p. 152.

³² Cf. FR. NIECKS, *Fr. Chopin as a Man and Musician*, II, London (Novello) 1902, p. 228 s.

³³ Cf. FR. LISZT, *Chopin*, Paris (Büchet/Chastel) 1977, p. 83: «Egli ha scritto bei *Concerti* e belle *Sonate*; tuttavia non è difficile distinguere in queste produzioni più volontà che ispirazione».

³⁴ Cf. A. RUBINSTEIN, *Die Meister des Klaviers*, Berlin (Harmonie) 1899, p. 79.

³⁵ Cf. Adolf Weissmann, *Chopin*, Berlin (Schuster & Loeffler) 1912, p. 179 ss.



alle ultime misure del primo movimento, dalle quali trae, per così dire, spunto. Il suo tema deriva: 1. da un rivolto della figurazione discendente che domina la parte conclusiva del primo movimento; 2. da una riduzione della penultima e terzultima misura dello stesso». ³⁶ Anche A. Walker aveva rilevato l'acutezza dell'analisi di Leichtentritt e la ribadisce nella sua recente biografia chopiniana. ³⁷ La critica, dunque, rimase sorda per decenni.

La fortuna presso il pubblico può essere rilevata solo dalla frequenza con cui la nostra *Sonata* apparve nelle sale da concerto prima dell'avvento del disco. A tal fine occorrerebbe una ricerca dei programmi, ormai introvabili, delle più importanti sale da concerto sparse per il mondo. Walker afferma che quest'opera non fu mai eseguita durante la vita di Chopin, ma non è del tutto vero, perché il primo movimento fu scelto quale prova per il concorso annuale del Conservatorio di musica di Parigi, classe femminile. ³⁸ Stando allo stesso Walker la *Sonata* fu eseguita «per la prima volta» a Varsavia nel gennaio del 1866 da Aleksander Zarzycki. ³⁹ Abbiamo già riferito (*v. supra*) la testimonianza di A. Rubinštejn.

Delle incisioni, le meno recenti a noi note sono quelle dello *Scherzo* eseguito da Vladimir de Pachmann nel 1916, ⁴⁰ e del *Finale* eseguito da Olga Samaroff, pseudonimo di Lucie Hickenlooper, il 28 aprile 1923. ⁴¹ La prima incisione completa pare essere quella di Percy Grainger, del 1926. ⁴²

³⁶ Cf. LEICHT. [1922] pp. 245÷266. Ancorché la moderna analisi musicale – utile solo a chi non comprende il linguaggio musicale – vien fatta a suon di grafici che non possono far sentire quel che l'orecchio non sente, consigliamo allo studente di leggere per intero non solo questa penetrante analisi, ma anche quella dell'op. 35.

³⁷ Cf. A. WALKER, *Chopin and Musical Structure*, in *The Chopin Companion. Profiles of the Man and the Musician*, ed. by A. Walker, New York (Norton & Company) 1966, pp. 252÷257 (divertente è il confronto con la breve analisi di Peter Gould, *ibid.* pp. 161÷165); WALKER [2018] p. 478÷486.

³⁸ Cf. "RGM" del 6 agosto 1848, p. 240.

³⁹ Cf. WALKER [2018] p. 486.

⁴⁰ Riversata in PEARL OPAL CD 9840. Secondo A. PANIGEL, *L'Œuvre de Frédéric Chopin. Discographie générale*, Paris (Editions de La Revue Disques) 1949, p. 212, l'incisione sarebbe del 1921.

⁴¹ È quanto riferisce Geoffrey McGillen nel fascioletto allegato al PEARL OPAL CD 9860.

⁴² Cf. PANIGEL, *op. cit.*

Concludendo, a parte rare eccezioni, la nostra *Sonata* non fu bene accolta e resta incompresa a testimonianza della diffusa ignoranza del linguaggio musicale in generale e del raffinatissimo eloquio chopiniano in particolare.

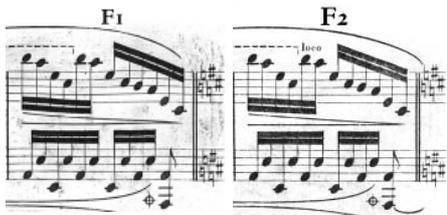
LA PRESENTE EDIZIONE.

Innanzitutto partiamo dal presupposto che l'op. 58 non è costituita da due sonate, bensì da una sola *Sonata* con diverse varianti d'autore. Laddove è stato filologicamente possibile stabilire con ragionevole certezza che una determinata variante s'imponesse sulle altre *lectiones*, essa è stata accolta nel testo principale; quando, invece, s'insinuava il dubbio che potesse essere una valida *varia lectio*, l'abbiamo inserita come "ossia", segnalandone la fonte. In questo modo lo studente apprende, leggendo, che quel determinato passo è suscettibile di diversa versione, senza perdersi sotto un cumulo di note inutili.

Non abbiamo segnalato tra le *variae lectiones* né le legature di portamento, né la pedalizzazione, se non in casi rarissimi. Il respiro, cioè l'agogica guidata dal ritmo, e la risonanza dei suoni, sottoposta al respiro, possono variare da un'esecuzione all'altra secondo l'umore dell'interprete, la densità dell'uditorio, l'ambiente e lo strumento messo a disposizione. La mania degli editori di pretendere che una legatura parta da una precisa nota e termini su un'altra precisa nota sarebbe come pretendere che un attore, recitando il monologo dall'*Amleto*, respirasse sempre tra una precisa parola e un'altra, elevasse o abbassasse il tono della voce o accelerasse o decelerasse la recitazione sempre nello stesso punto. Pretesa quanto mai assurda! Ciò è provato *ad abundantiam* confrontando le esecuzioni di una medesima opera effettuate in uno studio di registrazione (Cd) ed in pubblico dallo stesso interprete. Chopin ha un caratteristico modo di segnare le legature, con le quali suggerisce una possibile respirazione, mentre la sua pedalizzazione – come abbiamo notato altrove –, aggiunta solitamente in fase di copiatura, risulta un po' meccanica: quando cambia l'armonia chiude un pedale e ne apre un altro. A volte si ha persino l'impressione che lo aggiunga meccanicamente dove non servirebbe e lo tralasci dove potrebbe servire. In ogni caso, spetta all'interprete stabilire quanto e come impiegare il pedale, purché egli abbia ben presente che in Chopin i suoni vanno legati con le dita, non col pedale, come oramai fanno quasi tutti i pianisti d'oggi.

Molto importante, poi, è il rispetto delle preferenze grafiche. La musica scritta è un complesso

insieme di segni che rappresentano simbolicamente suoni, ed è paragonabile ad un disegno in grado di agire emotivamente su chi lo guarda. Non è infrequente che Chopin cancelli una legatura inizialmente posta sopra una frase e la riscriva sotto. Anni fa un musicologo, noto e stimato, aveva giudicato inopportuno (senza citare il nostro nome, ovviamente) ripristinare la dicitura *loco* a chiusura dell'8^{va}. Basterà un solo esempio: nella m. 186 del *Finale F1* termina l'8^{va} come si usa ancora oggi, cioè con un uncino verticale. Ebbene Chopin, correggendo *F1*, si prende la briga di far aggiungere



loco, che l'incisore aveva ommesso; e lo fa anche nelle mm. 190, 197, 254, 257 e 268. Ciò significa

che, a dispetto della nuova convenzione grafica, Chopin pretendeva che l'8^{va} terminasse con *loco*! Non si tratta, dunque di ripristinare una dicitura antiquata, ma di semplice filologia. Un secondo segno molto importante è la linea curva, che tutti gli editori vogliono equiparare alla serpentina dell'*arpeggiato*. Abbiamo già dimostrato nella nostra recensione alla *Barcarolle* di *BR*⁴³ che in Chopin i due segni indicano due esecuzioni diverse: la curva verticale indica l'accordo spezzato, la serpentina l'accordo arpeggiato. Non staremo quindi a ripeterci. Ma l'editrice di *BR* chiama in causa Ekier, il quale «distingue tre periodi: “linee ondulate (*wavy*) fino al 1837”; “segni misti, cioè linee ondulate e curve verticali fino al 1843”; “solo curve verticali dal 1843”». ⁴⁴ Questa madornale stupidaggine ha due gravi motivazioni: se Ekier avesse ammesso di non essersi accorto che i due segni non significavano la stessa cosa, sarebbe stata necessaria una ristampa corretta di molti volumi dell'edizione nazionale con grave compromissione non solo della sua immagine di sommo chopinologo ma anche con un preoccupante danno alle casse dell'Istituto Nazionale F. C. Comunque sia, a contraddire i bislacchi periodi citati da *BR* basta la m. 80 della *Mazurca* op. 59 n. 2, composta ben oltre il 1843, ove Chopin indica chiaramente una serpentina! Ci asteniamo dall'ipotizzare per quale ragione chicchessia potrebbe sostenere i “periodi” eckeriani.

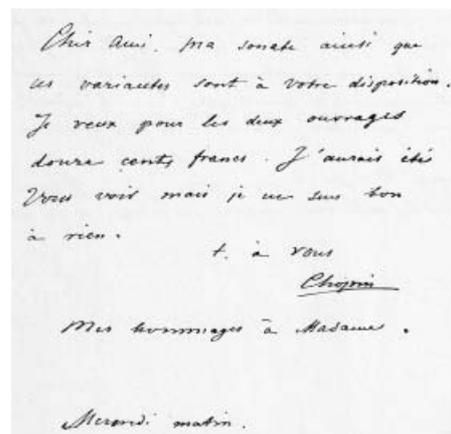


La diteggiatura è un altro punto di primaria im-

⁴³ V. la recensione in questo stesso sito.

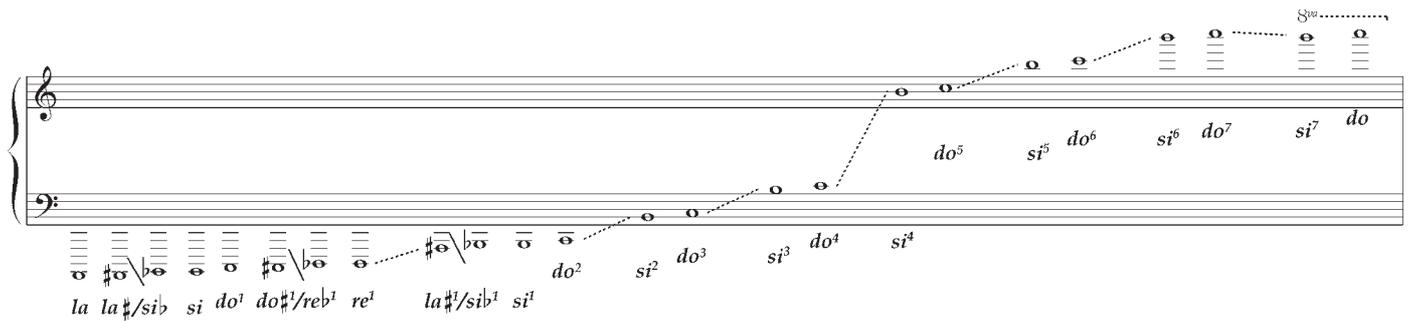
⁴⁴ Cf. *BR* p. 46 n. 7.

portanza, soprattutto in Chopin. Come per le altre nostre edizioni proponiamo di preferenza la diteggiatura di Mikuli (distinta dai seguenti caratteri: **1 2 3 4 5**), la cui edizione contiene molti indizi, dai quali possiamo dedurre con ragionevole certezza che egli studiò questa *Sonata* col Maestro. Egli ebbe a disposizione anche la partitura di Camille Dubois e certamente consultò anche *T1* e *K1*. Solo quando, a nostro giudizio, la sua diteggiatura si discosta dai principi chopiniani, o dove manca, proponiamo la nostra (distinta dai seguenti caratteri: **1 2 3 4 5**; il n. 8 indica il pollice quando ha da premere due tasti, cf. *MOZZATI. Esercizi di tecnica pianistica*, a cura di A. BALDRIGHI, Milano [Ricordi] 1994, p. 5). Le diteggiature segnate in *F2^D* ed *F2St* sono distinte dai caratteri **1 2 3 4 5** (nel *Commento* viene precisata l'appartenenza). Quelle di Chopin stampate nelle prime edizioni hanno il seguente aspetto: **1 2 3 4 5**. Il segno \frown suggerisce lo scambio delle dita sul medesimo tasto, mentre le freccette \swarrow (\nearrow) indicano lo scivolamento dello stesso dito da un tasto all'altro; il tratto orizzontale (—) che precede il numero, prescrive che il tasto rimanga abbassato, anche se il dito va sostituito.



(Autografo del biglietto sopra citato [v. n. 13], col quale Chopin offre a Schlesinger la Sonata e le Varianti: «Caro amico, la mia sonata così come le varianti sono a vostra disposizione. Per le due opere voglio mille duecento franchi. Sarei venuto a farvi visita, ma non sono buono a nulla. | Vostro | Chopin | I miei omaggi alla Signora. | Mercoledì mattina.» *Manca la data, ma essendo stato scritto dopo il rientro a Parigi, cioè dopo venerdì 29 novembre 1844, è verosimile ritenere che quel “mercoledì mattina” sia o il 4 o al più tardi l'11 dicembre.* – *Da Deux Lettres de Chopin au Château de Mariemont, par I. BLOCHMANN, Paris [Aux Editions de l'Arche] 1949.)*

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 ($do \div si$), dalla più grave alla più acuta.]

Abbreviazioni e bibliografia

- ACCFE** CHR. GRABOWSKI & J. RINK, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010.
- BEL.[1974]** GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l'uomo*, I-III, Milano (Sapere Edizioni) 1974.
- BEL.[1977]** GASTONE BELOTTI, *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*, Bologna (Centro Italo-Polacco di Studi Musicologici) 1977.
- BEL.[1984]** GASTONE BELOTTI, *Chopin*, Torino (EDT) 1984.
- BH^{cw}** *Fr. Chopin's Werke* (hg. von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff – erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe), Band VIII (*Sonaten für das Pianoforte*), Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1880.
- BR** CHOPIN, *Sonate en si mineur op. 58*, hg. von Paul Badura-Skoda und Britta Schelling-Wang, Hinweise zur Aufführungspraxis von Paul Badura-Skoda und Hardy Rittner, Kassel (Bärenreiter-Verlag) 2024.
- BRON.[1935]** LUDWIK BRONARSKI, *Harmonica Chopina*, Warszawa (Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej) 1935.
- BROWN[1972]** MAURICE J.E. BROWN, *Chopin. An Index of His Works in Chronological Order*, Second, Revised Edition, London (Macmillan) 1972.
- 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, I-III, Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO** *CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE: www.chopinonline.ac.uk/cfo/*
- CGS** George Sand, *Correspondance (1843-juin 1845)*, tome VI. Textes réunis, classés et annotés par GEORGES LUBIN, Paris (Garnier) 1969.
- CPL** *Chopin's Polish Letters*, translated by DAVID FRICK, Warsaw (The Fryderyk Chopin Institute) 2016.
- EIGELD.[1982]** FRÉDÉRIC CHOPIN, *ŒUVRES POUR PIANO. Fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur*, Paris (Bibliothèque Nationale) 1982.
- EIGELD.[2006]** JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Nouvelle édition mise à jour, Paris (Fayard) 2006.
- G.-STR.[2018]** UTA GOEBL-STREICHER, *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld*, München (Musikverlag Katz-bichler) 2018.
- GRAB.[1992]** KRZYSZTOF GRABOWSKI, *L'oeuvre de Frédéric Chopin dans l'édition française*, I-III, 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.
- HN² Fr. Chopin, *Klaviersonate h-moll*, Opus 58, herausgegeben von Norbert Müllemann, Fingersatz von Wolfram Schmitt-Leonardy, München (G. Henle Verlag) 2023.
- HOES.[1968] FERDYNAND HOESICK, *Życie i twórczości*, I–IV, Kraków (PWM) 1966÷1968 (ristampa annotata dell’edizione in 3 voll. pubblicata a Varsavia nel 1910÷1911).
- KALLB.[1982] JEFFREY KALLBERG, *The Chopin Sources: Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, [dissertation], Chicago (The University of Chicago) 1982.
- KALLB.[1983] JEFFREY KALLBERG, “Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part I: France and England”, in “*Notes*” 39/3 (1983) pp. 535÷569.
- (*isdem*) 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*” 39/4 (1983) pp. 795÷824.
- KALLB.[1996] JEFFREY KALLBERG, *Chopin at the Boundaries*, Cambridge (Harvard University Press) 1996.
- KFC *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, I–II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.
- KrFrCh *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opracowanie: ZOFIA HELMAN, ZBIGNIEW SKOWRON, HANNA WRÓBLEWSKA-STRAUS, I–II/I–II/2, Warszawa (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego) 2009÷2017.
- KOB.[1979] *Fr. Chopin. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* von KRYSZYNA KOBYLAŃSKA, München (Henle) 1979.
- LEICHT.[1922] HUGO LEICHTENTRITT, *Analyse von Chopins Klavierwerken*, II, Berlin (Max Hesses Verlag) 1922.
- OP.[1931] *Chopin’s Letters*, Collected by HENRYK OPIEŃSKI, Translated... by E. L. VOYNICH, New York (Alfred A. Knopf) 1931; ristampa: New York (Vienna House) 1973.
- PW F. F. Chopin, *Dzieła Wszystkie [Complete Works]*. VI. *Sonaty [Sonates]*, ed. by L. Bronarski & J. Turczyński, Warsaw (PWM) 1950 (edizione inglese).
- “RGM” “*Revue et Gazette Musicale de Paris*”, Paris 1834–.
- WALKER[2018] Alan Walker, *Fryderyk Chopin. A Life and Times*, New York (Farrar, Straus and Giroux) 2018.
- WN Fryderyk Chopin, *Sonaty Op. 35, 58*, ed. by Jan Ekier, Kraków (PWM) 1995.
- ZIEL.[1995] TADEUSZ A. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin*, Paris (Librairie Arthème Fayard) 1995 (traduzione francese di: Id., *Fryderyk Chopin*, Warszawa [PWM] 1993).

