CHOPIN

BALLATE e FANTASIA

REVISIONE CRITICO TECNICA DI

ALFREDO CASELLA

TITOLARE DELLA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO
PIANISTICO PRESSO L'ACCADEMIA S. CECILIA IN ROMA

4433/n

EDIZIONI CURCI

F. CHOPIN

BALLATE
E
FANTASIA

REVISIONE CRITICO-TECNICA DI
ALFREDO CASELLA

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONI CURCI S.A. - MILANO

PREFAZIONE

Non è senza alquanta titubanza che mi sono deciso ad accogliere l'onorifico invito della Casa « Edizioni Curci », di curare per essa una nuova edizione della *opera omnia* pianistica di Chopin. Sono molte infatti le edizioni già esistenti, e parecchie fra queste illustri. Era quindi legittimo il chiedersi se una nuova revisione fosse comunque necessaria, e tanto meno utile.

Tuttavia, la grande conoscenza che ho di quasi tutte quelle edizioni, mi ha indotto finalmente a pensare che vi è — oggi più che mai — l'urgenza di dare alla luce una edizione chopiniana che — pur essendo debitamente corredata di tutto quanto occorre per guidare il professore e l'alunno sul terreno didattico come su quello estetico — ristabilisca nondimeno in tutta la sua caratteristica purità il testo originale dell'autore. Nessun compositore infatti è stato mai quanto Chopin vittima dei revisori. Nel caso suo, sembra essersi accesa una vera gara fra i maggiori di quelli nell'alterare totalmente la grafia dei manoscritti, sovraccaricando il testo con una quantità di « perfezionamenti » i quali sembrerebbero voler benevolmente dimostrare che Chopin — genio che fosse — non sapeva nondimeno scrivere correttamente la sua musica. Sono nate così edizioni sovrassature di indicazioni di ogni genere dinamiche ed agogiche e di modificazioni grafiche e strumentali, le quali nulla hanno a che vedere col testo di Chopin, che ci appare — dagli autografi e dalle prime edizioni da lui controllate — di una semplicità e di una *nudità* che talvolta fa pensare a quelli di Bach.

* * *

Non è facile impresa il ritrovare le prime edizioni di Chopin (e meno ancora gli autografi, oggi sparsi per ogni dove nel mondo). Esiste però un documento di eccezionale autorità: la grande edizione pubblicata da Edouard Ganche nel 1932 a Londra presso la « *Oxford University Press* », per la quale l'editore si è valso di una copia pervenutaci di tutta l'opera pianistica di Chopin (con annessovi un minuzioso catalogo tematico redatto da Chopin stesso) nella prima edizione francese; copia che già appartenne alla pianista scozzese Jane Stirling, discepola del Maestro, e che fu interamente da lui annotata e corretta. Non tutto, a dir vero, è accettabile in questa edizione, dove si riscontrano correzioni e modificazioni di pugno chopiniano, che sono evidentemente errori o frutti di momentanee distrazioni. Ma, accanto a queste sviste (del resto facilmente identificabili), abbondano rivelazioni interessanti, talvolta sorprendenti, e sopratutto si può finalmente ammirare la scarna, spoglia notazione grafica di Chopin, il quale senza dubbio faceva grande affidamento sulla intelligenza e la sensibilità dell'interprete per essere « inteso fra le righe ».

* * *

E' dunque su quel prezioso documento che viene condotta la presente edizione, la quale intende offrire allo studioso un testo di sicura autenticità, liberato da ogni errore come da ogni precedente arbitrio, e strettamente conforme, nella sua grafia, all'originale del Maestro. Il poco che il revisore ha creduto indispensabile di dover aggiungere, è facilmente identificabile e non nuoce mai alla trasparenza del testo autografo. I coloriti originali, come pure il sistema di legature di Chopin, sono stati scrupolosamente conservati, anche se talvolta queste indicazioni dinamiche e codeste legature hanno qualcosa di singolare e di impreciso. Ma sono però così caratteristiche della personalità libera e capricciosa del loro autore, che mi sarebbe apparso sacrilego l'arrecare loro qualsiasi « miglioramento ». Di Chopin sono pure le indicazioni metronomiche. Il pedale è qui segnato colla notazione moderna:

notazione vecchia: Ped. *
notazione nuova: └──┐

Per quanto riguarda le diteggiature, ho conservato quasi integralmente quelle originali, tra le quali ve ne sono numerose tipiche del modo di suonare del grande Maestro.

* * *

Il problema della ricostituzione della edizione autentica dei testi chopiniani è reso particolarmente difficile dal fatto — risultante da numerose testimonianze — che Chopin, genio fra i più audaci e spregiudicati che mai abbia conosciuto la storia della musica, era di una timidezza incredibile di fronte ai pedanti ed ai « professori ». E così, quando qualche amico (primo fra i quali quel Fontana, su cui pesa una gran parte di responsabilità) gli faceva osservare che qualche dissonanza oltrepassava i limiti della « convenienza », egli si abbassava sino a tollerare certe attenuazioni di linguaggio che talvolta nuocevano gravissimamente al pensiero suo, come ad es. quella che per tanti anni ha trasformato il mirabile espressivo accordo dissonante che termina l'introduzione della prima *ballata* in una poverissima « quarta e sesta ». Ma ritengo che di tali « attentati » contro la personalità del Maestro non rimarrà traccia nella presente edizione.

AVANT-PROPOS

Ce n'est pas sans quelque hésitation que je me suis décidé à accepter la flatteuse invitation de la Maison « Edizioni Curci », *de mettre au point pour son catalogue une nouvelle édition de* l'opera omnia *pour piano de Chopin. Les éditions existantes sont en effet très nombreuses e plusieurs parmi elles son célèbres. Il était donc légitime de se demander si une nouvelle révision était nécessaire et tout au moins utile.*

Pourtant, la grande connaissance que j'ai de toutes ces éditions m'a amené finalement à penser qu'il y a, aujourd'hui plus que jamais, urgence de présenter une éditions des œuvres de Chopin qui, tout en étant dûment enrichie de ou ce qui est nécessaire à guider le professeur et l'élève sur le terrain didactique aussi bien que sur celui de l'estétique, puisse rétablir en même temps, dans toute sa caractéristique pureté, le texte original de l'auteur. Aucun compositeur, en effet, n'a été autant que Chopin victime des réviseurs. A propos de son cas, il semble qu'une vraie rivalité se soit déclarée parmi les meilleurs de ces réviseurs pour altérer totalement la graphie des manuscrits, surchargeant le texte d'une quantité de « perfectionnements » qui sembleraient vouloir bénévolement démontrer que Chopin, aussi génial qu'il fût, ne savait cependant pas écrire correctement sa musique. Des éditions ont ainsi vu le jour bourrées d'indications de tous genres dynamiques et agogiques et de modifications graphiques et instrumentales, qui n'ont rien à voir avec le texte de Chopin, lequel nous apparaît, à travers les autographes et les premières éditions qu'il a lui-même contrôleés, d'une simplicité et d'un nudité *qui font parfois penser aux textes de Bach.*

* * *

Ce n'est pas une entreprise facile de retrouver les premières éditions de Chopin (et encore moins les autographes, aujourd'hui épars un peu partout dans le monde). Il existe cependant un document d'un exceptionnelle valeur: la grande édition publiée par Edouard Ganche en 1932 *à Londres par les soins de l'*« Oxford University Press » *pour laquelle l'éditeur s'est servi d'un exemplaire qui nous est parvenu de toute l'œuvre pianistique de Chopin (avec l'adjonction d'un minutieux catalogue thématique rédigé par Chopin lui-même) dans la première édition française, exemplaire qui appartenait jadis à la pianiste écossaise Jane Stirling, disciple du Maître et qui fut entièrement annoté et corrigé par lui. Tout, à vrai dire, n'est pas à accepter dans ce document, où l'on rencontre des corrections et des modifications de la main de Chopin, qui sont évidemment des erreurs ou des résultats de distractions momentanées. Mais à côté de ces méprises (du reste facilement reconnaissables), des révélations intéressantes abondent et qui son parfois surprenantes. On peut pardessus tout admirer enfin la vraie notation graphique de Chopin, qui sans aucun doute avait grande confiance en l'intelligence et en la sensibilité de l'interprète pour être « compris entre les lignes ».*

* * *

C'est donc sur ce précieux document que se trouve basée la présente édition, qui entend offrir à l'étudiant un texte d'une sûre authenticité, dépouillé de toute erreur ainsi que de toute altération précedente et exactement conforme, dans sa graphie, à l'original du Maestro. Le peu que le réviseur a cru indispensable de devoir ajouter est facilement visible et ne nuit jamais à la transparence du texte autographe. Les coloris originaux, comme aussi le système de liaisons de Chopin ont été scrupuleusement conservés, même si parfois ces indications dynamiques et ces liaisons ont quelque chose de singulier et d'imprécis. Mais ils sont cependant si caractéristiques de la personnalité libre et capricieuse de leur auteur, qu'il m'eût semblé commettre un sacrilège que d'y apporter une quelconque « amélioration ». De Chopin sont aussi les indications métronomiques. La pédale est ici indiquée avec la notation moderne:

notation ancienne: Ped. *
notation nouvelle: └──┐

Pour ce qui est du doigté, j'ai conservé presque intégralement les indications originales, parmi lesquelles de nombreuses sont typiques de la manière de jouer du grand Maître.

* * *

Le problème de la reconstitution de l'édition authentique des textes de Chopin est rendu particulierement difficile par le fait, résultant de nombreaux témoignages, que Chopin, génie cependant des plus audacieux et depouillès de tout préjugé qu'ait connus l'histoire de la musique, était d'une timidité incroyable devant les pédants et les « professeurs ». C'est ainsi lorsque quelche ami (Fontana tout le premier, sur lequel pèse une grande partie de cette responsabilité) lui faisait observer que mainte dissonance outrepassait les limites des « convenances », il s'abaissait jusqu'à tolerer certaines attenuations de langage qui parfois nuisaient fort gravement à sa propre pensée, comme par exemple celle qui pendant tant d'années a transformé l'admirable et expressif accord dissonant qui termine l'introduction de la première ballade en une plate « quarte et sixte ». Mais je crois que dans la présente édition on ne retrouvera nulle trace de tels « attentats » contre la personalité du Maître.

PREFACE

It was not without a certain amount of hesitation that I decided to accept the flattering invitation of the firm « Edizioni Curci » to supervise the bringing out of a new edition of the entire works of Chopin for the pianoforte. As a matter of fact many editions already exist, and several of these are very well known; so that I was quite right to ask myself whether a new revision of his works was necessary or could even be useful.

Nevertheless the profound knowledge I have of almost all these editions, finally induced me to think that there is — to-day more than ever before — the need to publish an edition of Chopin which — while being well-provided with everything for the guidance of both professor and pupil in regard to didactic as well as aesthetic qualities, yet re-establishes the characteristic purity of the original text of the author. No composer, in fact, has ever been so much the victim of censors as Chopin. In his case a regular rivalry seems to have started among the greatest of these, to entirely spoil the writing of the manuscripts, loading the text with a quantity of « improvements » which seem as though they wish kindly to demonstrate the fact that Chopin — great genius though he was — nevertheless did not know how to write his music correctly. This has given rise to editions absolutely replete with indications of every dynamic and agogic kind, and of modications, both graphic and instrumental, which have nothing at all to do with Chopin's text, which appears to us — from the autographs and the first editions of his works superintended by himself — to be so simple and unadorned that it sometimes reminds us of Bach.

* * *

It is not an easy task to get hold of the first editions of Chopin (and still less of the autographs, now scattered all over the world). But there does exist an exceptionally important document: the great edition published in London 1932 by Edouard Ganche at the *Oxford University Press*, for which the publisher made use of a copy which has come down to us, of all Chopin's works for the pianoforte (joined to which is a tinty catalogue of themes edited by Chopin himself) in the French edition; a copy which already belonged to the Scotch pianist Jane Stirling, a pupil of the great master, and the whole of which has notes and corrections made by himself. It is true that we can not accept everything in this edition, where we meet with corrections and modifications in Chopin's own handwriting, which are evidently mistakes, or the result of momentary absent-mindedness. But beside these slips (which we can easily recognise as such) it is full of interesting and sometimes surprising revelations and, above all, we are able to admire the plain, bare, graphic notes by Chopin himself, who doubtless placed great confidence in the intelligence and sensibility of the interpreter to be « able to read between the lines ».

* * *

So it is on this precious document that the present edition is based, which is intended to offer to the studious a text which is absolutely authentic and free from every error, as well as from every preceding caprice, and which is absolutely in conformity with the handwriting of the original by the Master. That small amount which the reviser has thought it absolutely necessary to add, can easily be identified, and does not spoil the clearness of the autographic text. The original colouring, as well as Chopin's slurring manner have been scrupulously maintained, even though these dynamic indications and these slurs have something strange and uncertain about them. But they are, nevertheless, so characteristic of the free and capricious personallity of the Author, that it would have seemed to me almost sacreligious to attempt any « improvement ». The metronomic indications are also by Chopin. The use of the pedal is here given in the modern way:

old way: Ped. *
new way: └──┐

In regard to the movements of the fiingers I have kept almost entirely to the original ones, many of which are typical of the great Master way of playing.

* * *

The problem of reconstructing an authentic edition of Chopin's texts is rendered exceptionally difficult by the fact — resulting from numerous proofs — that Chopin, one of the most audacious and unprejudiced geniuses ever known in the history of music, was incredibly timid when confronted with pedants and « professors ». And thus, when one of his friends, (the first among whom was that Fontana, upon whom rests a great part of the responsibility), pointed out to him the fact that certain dissonances went far beyond the limits of what is suitable, he even stooped to the point of giving way to certain attenuations of phrasing that sometimes seriously damaged his meaning, as, for example, that which for so many years transformed the admirable and expressive dissonant chord at the end of the introduction to the first *ballad* into a miserable « fourth and sixth ». But I feel sure that no trace of such « outrages » against the personality of the Master will be left in the present edition.

4433/4

Poco o nulla valgono però le edizioni, anche ottime, quando lo studio non sia animato dal fuoco sacro dell'arte, dall'entusiasmo, dal gusto e dalla cultura. E — nel caso specifico di Chopin — è anche necessaria una profonda conoscenza della sua vita e dell'ambiente nel quale egli visse e operò. Perchè Chopin — per un capriccio singolare del destino — fu apparentemente quello che si chiama (quasi sempre in senso spregiativo) un compositore da « salotto ». Egli conobbe assai di rado il vero grande pubblico, e scrisse unicamente per i salotti parigini dell'epoca, nei quali però il pubblico era formato da uditori fra i quali figuravano Liszt, Paganini, Berlioz, Meyerbeer. Delacroix, Balzac, Victor-Hugo, Lamartine, De Musset. H. Heine, Lamennais, Sainte-Beuve (... e George Sand) per non citare che pochi nomi. Fu a questa *élite* intellettuale che Chopin offerse la primizia della sua miracolosa musica. Ma fu anche questa — forse — la ragione per la quale egli fu considerato sino a ieri — malgrado la sua enorme popolarità e diffusione — come un compositore « minore » di fronte a certi colossi che occupavano maestosamente tutti i primi posti dell'Olimpo musicale. Ma passano i decenni, e coi nuovi tempi si compiono inattese revisioni di valori, revisioni che assumono talvolta le proporzioni di sorprendenti rivelazioni. E così avviene oggi per Chopin, al quale si possono applicare le parole che Mazzini scrisse (1841) su Dante: « Gli stranieri più malevoli s'arretrano quasi con terrore davanti a quel nome che nè secoli, nè viltà di servaggio, nè tirannìa alcuna hanno potuto o potranno mai cancellare ». Perchè tutto si può soffocare e distruggere, ma non la fiamma dello spirito eterno di un popolo.

ALFREDO CASELLA

Les meilleures éditions pourtant ne valent que peu ou rien quand l'étude n'est pas animée par le feu sacré de l'art, de l'enthousiasme, du goût et de la culture. Et, dans le cas spécifique de Chopin, une profonde connaissance de sa vie et du milieu dans lequel il vécut et travailla est nécessaire. Car Chopin, par un caprice singulier de la destinée, fut apparemment celui qu'on appelle (presque toujours dans un sens péjoratif) un compositeur de « salon ». Il ne connut que très rarement le vrai grand public et n'écrivit uniquement que pour les salons parisiens de l'époque dans lesquels (il faut ajonter) le plublic était formé d'auditeurs comme Liszt, Paganini, Berlioz, Meyerbeer, Delacroix, Balzac, Victor Hugo, Lamartine, de Musset, H. Heine, Lamennais, Sainte-Beuve (... et George Sand) pour ne citer que quelques noms. Ce fut à cette élite intellectuelle que Chopin offrit les prémices de sa miraculeuse musique. Mais ce fut sans doute aussi la raison pour laquelle il fut considéré jusqu'à nos jours encore, malgré son énorme popularité et sa grande diffusion, comme un compositeur secondaire devant certaines colosses qui occupaient majestueusement toutes les premières places de l'Olympe musical. Mais les années passent, et les temps nouveaux amènent des révisions inattendues de valeurs, révision qui assument parfois les proportions de surprenantes révélations. C'est ainsi qu'il en advient aujourd'hui pour Chopin, auquel on peut appliquer les paroles que Mazzini écrivit en 1841 sur Dante: « Les étrangers les plus malveillants s'arrêtent avec une sorte de terreur devant ce nom que ni les siècles, ni la lâcheté de l'esclavage, ou n'importe quelle tyrannie n'ont pu et ne pourront jamais effacer ». Parce que tout peut être étouffé et détruit sauf la flamme de l'esprit éternel d'un peuple.

ALFREDO CASELLA

But even the best editions fall short of their aim, if the study is not animated with the sacred fire of art, enthousiasm, taste, and culture. Especially in the case of Chopin it is necessary to have a profound knowledge of his life and also of the surroundings in which he lived and worked. Because Chopin — by a strange caprice of destiny — was apparently what people call (generally in a disparaging sense) a « drawing-room » composer. He had extremely little to do with real great audiences, and he wrote solely for the Paris drawing-rooms of his time, in which, however, such listeners as Liszt, Paganini, Berlioz, Meyerbeer, Delacroix, Balzac, Victor Hugo, Lamartine, De Musset, H. Heine, Lamennais, Sainte-Beuve (... and George Sand) to quote only a few names were to be foud among the audience. It was to this intellectual élite that Chopin offerend the first-fruits of his miraculous music. But perhaps this may have been the reason why he was considered, until quite recently, — in spite of his enormous popularity and wide-spread publicity — to be a « minor » composer in comparison with certain colossi, who majestically occupied all the chief places of the musical Olympus. But with the passing of decades and the coming of new times, there arise different and unexpected points of view in regard to values, points of view which, sometimes, assume surprising proportions. And this has happened to-day in regard to Chopin, to whom the following words of Mazzini, written in 1841 in regard to Dante may applied: « The most malevolent foreigners recoil almost in horror before that name which neither centuries nor the baseness of servitude, nor any kind of tyranny have ever been able — and will never be able — to cancel ». Because anything else may be suffocated and destroyed, but not the flame of the eternal spirit of a people.

ALFREDO CASELLA

Nota alle "BALLATE„

Con Chopin, la antica forma poetica della « ballata » trova una nuova vita puramente strumentale. Le ballate che incontriamo prima nella storia della musica — quali ad es. l'« *Erlkönig* » di Goethe-Schubert, sono liriche musicate. Ma nessuno aveva mai pensato a creare un pezzo di musica che fosse una trasposizione — sul piano della musica pura — della antica ballata narrativa. Vediamo qui il Maestro indirizzare il suo genio verso una nuova forma musicale, dove è preponderante il carattere narrativo (specialmente nelle ballate 1, 2 e 4, nelle quali ci troviamo in presenza di una vera voce che « racconta » le leggende ed evoca l'atmosfera della patria lontana). Questa forma è bitematica, ma ha ben poco in comune colla forma-sonata classica. Il compositore adotta, nelle quattro ballate, il ritmo 6/8 oppure 6/4, senza dubbio perchè gli appare il più consono alle origini popolari dei poemi.

Si sa che queste ballate furono ispirate da quattro poemi di Adam Mickiewicz, il grande poeta polacco amico di Chopin esiliato dai Russi. Da una confessione di Chopin a Roberto Schumann, sappiamo anche quali furono i poemi che hanno determinato la creazione dei quattro capolavori chopiniani. Ma il riferimento della musica di Chopin con quei testi è oltremodo impreciso, e non è possibile trovare la minima corrispondenza visibile tra l'uno e l'altro. Evidentemente Chopin ha sopratutto cercato, nella poesia di Mickiewicz, uno stimolo eroico e generoso (altamente « irredentista ») alla sua ispirazione, astenendosi da ogni commento preciso e da qualsiasi intenzione aneddotica. Perciò si è considerato inutile il riprodurre gli originali di Mickiewicz, considerando una volta di più che la musica bella basta ampiamente a se stessa e non ha bisogno di nessuna letteratura...

A. C.

Note pour les "BALLADES„

Avec Chopin, l'ancienne forme poétique de la « Ballade » trouve une nouvelle vie purement instrumentale.

Les premières Ballades que nous rencontrons dans l'histoire de la musique, par exemple l'« Erlkönig » de Goethe-Schubert, sont des poèmes lyriques mis en musique. Mais personne n'avait encore pensé à créer un morceau de musique qui fût une transposition — sur le plan de la musique pure — de l'ancienne Ballade narrative.

Nous voyons ici le Maître diriger son Génie vers une forme musicale où le caractère narratif est prépondérant. (Particulièrement dans les Ballades N. 1, 2 et 4, dans lesquelles nous nous trouvons en présence d'une véritable voix qui « raconte » les légendes, et évoque l'atmosphère de la Patrie lointaine).

Cette forme est bithématique, mais elle n'a presque rien en commun avec la forme-sonate classique. Le Compositeur adopte, dans les quatre Ballades, le rythme 6/8 ou bien le 6/4; sans doute parce que ces rythmes lui apparaissent les plus conformes aux origines populaires des poèmes.

On sait que ces Ballades furent inspirées par les quatre poèmes de Adam Mickiewicz, le grand poète Polonais, ami de Chopin, exilé par les Russes.

C'est à un aveu de Chopin à Robert Schumann, que nous devons de connaître aussi quels furent les poèmes qui déterminèrent la création des quatre Ballades de Chopin. Mais le rapport entre la musique de Chopin et les textes est extrèmement vague, et il est impossible de trouver la moindre correspondance apparente, entre l'une et les autres.

Il est évident que Chopin a surtout cherché — dans la poésie de Mickiewicz — un stimulant héroïque et généreux, hautement irrédentiste, à son inspiration, s'abstenant de tout commentaire précis, et de toute intention anecdotique. Cela nous a fait considérer superflue la reproduction, ici, des textes de Mickiewicz, et constater, encore une fois, que la belle musique suffit à elle-même amplement, et n'a besoin d'aucune littérature.

A. C.

Note on the "BALLADS„

With Chopin the ancient form of the « Ballad » finds a new purely instrumental life. The Ballads that we find in the history of music before Chopin — such as the « Erlkönig » by Goethe Schubert, are musical lyrics. But nobody had ever thought of creating a piece of music which should be a transposition — on the plane of pure music of the old narrative Ballad. We see here the Maestro directing his genius towards a new musical form, where the narrative character preponderates, especially in Ballads n. 1, 2 and 4, where we find ourselves in the presence of a real voice that « narrates » the legend and evokes the atmosphere of the distant mother country. This form has two themes, but it has little in common with the classic Sonata form. The composer adopts in the four Ballads the rhythm 6/8 or 6/4, as it undoubtedly seems to him the one most in keeping with the popular origin of the poems.

It is known that these ballads were inspired by four poems of Adam Mickiewicz, the great Polish poet, Chopin's friend, who was exiled by the Russians. A confession of Chopin's to Robert Schumann, tells us which were the poems that led to the creation of Chopin's four master-pieces. But Chopin's music refers very vaguely to those texts, and it is not possible to find the least visible correspondence between them. Evidently Chopin has sought above all, in Mickievicz poems, for a heroic and generous impulse (highly irredentist) as his inspiration, abstaining from any precise comment, and any anedoctical intention. Therefore we have deemed it useless to reproduce here Mickiewicz's poems, considering once more that beautiful music is amply sufficient to itself and needs no literature.

A. C.

La forma delle "BALLATE,,

Come si è già detto nella precedente prefazione, le quattro *Ballate* di Chopin adottano tutte una forma bitematica libera (solo la quarta si avvicina alquanto alla forma-sonata), basata sul contrasto incessante fra due elementi melodici di carattere diverso. Non si tratta quasi mai di veri e propri temi nel senso beethoveniano (ad eccezione, qui pure, della quarta ballata), ma di lunghe *melodie* nel senso mozartiano. Tutte le ballate, senza eccezione, hanno nella parte centrale un elemento nuovo (che nelle ballate 1 e 3 assume l'aspetto di un ritmo leggero di valzer) il quale reca un nuovo contrasto nella costruzione generale. Difficilmente si potrebbe scorgere però un vero e proprio sviluppo tematico (salvo un breve accenno nella quarta ballata) secondo i canoni beethoveniani. Qui la forma bitematica acquista una libertà totale, e si svincola completamente dai rigori dell'arte classica.

La forme des "BALLADES,,

Comme nous venons de le dire dans la Préface précédente, les quatre Ballades de Chopin adoptent toutes une forme bithématique libre, basée sur le contraste continuel entre deux éléments mélodiques de caractères différents. (La quatrième Ballade seulement, s'approche assez de la forme-sonate).

Il ne s'agit presque jamais de thèmes proprement dits, dans le sens Béethovénien; (exception faite, ici aussi, pour la quatrième Ballade) mais de longues mélodies dans le sens de Mozart. Toutes les Ballades sans exception, ont dans la partie centrale un élément nouveau, qui apporte un nouveau constraste dans la construction générale. (Dans les Ballades N. 1 et 3, cet élément prend l'aspect d'un rythme léger de Valse).

On ne pourrait apercevoir que très difficilement un véritable développement thèmatique (sauf un court indice dans la quatrième Ballade) d'après les régles de Béethoven.

La forme bithématique acquiert ici une liberté totale, et se dégage complétement des riguers de l'art classique.

The form of the "BALLADS,,

As we have already said in the preceding preface, Chopin's four Ballads have all a free bithematic form (only the fourth approaches the Sonata form), based on the incessant contrast between two melodic elements of different character. They are almost never real themes in the Beethovenian sense (except in the fourth Ballad), but long melodies, in the Mozartian sense. All the Ballads, without any exception, have in the central part a new element (which in the first and the third takes the form of a light waltz rhythm), that introduces a new contrast into the general construction. It would however be difficult to perceive a real thematic development (but for a short indication in the fourth Ballad) in conformity with Beethoven's canons. Here the bithematic form acquires absolute freedom, and disengages itself completely from the rigours of classic art.

INDICE TEMATICO

1 Largo — *f pesante* — *dim.* — Moderato — (espress.) — *p dolce* — Ballata Op. 23 pag. 9

2 Andantino — *sottovoce* — Ballata Op. 38 pag. 27

3 Allegretto — *mezzavoce* — Ballata Op. 47 pag. 41

4 Andante con moto — *p* — Ballata Op. 52 pag. 57

5 Tempo di Marcia — *p (sottovoce)* — *espress.* — Fantasia Op. 49 pag. 77

BALLATA N. 1. — Dopo una breve introduzione (su una ampia « sesta napoletana »), entra la voce « recitante » col primo tema, il quale forma un primo episodio di 28 battute, chiuso su se stesso. Segue (a *tempo agitato*) un nuovo episodio di transizione, che porta (battuta 68) al secondo tema (14 battute), che si conchiude in mi bemolle con un breve riposo. Alla battuta 94 riappare — su un pedale dominante di la minore — il primo tema, che conduce, dopo poche battute di crescendo, ad una riesposizione *fortissimo* ed appassionata del secondo tema in la maggiore, la quale si spezza — alla battuta 124 — su un accordo di autentico sapore wagneriano. Segue quasi immediatamente (battuta 138) un nuovo episodio vivace in mi bemolle maggiore a ritmo leggero e giocoso di valzer. Ancora una volta riappare (in mi bemolle) il secondo tema, variato però, colla medesima conclusione della prima volta. Alla battuta 194, viene ripreso (questa volta però in sol minore) l'episodio su pedale dominante della battuta 94, il quale porta direttamente ad una larga cadenza, ed alla coda finale la quale non ha nessun riferimento coi due temi principali, ma si serve di elementi nuovi.

Possiamo dunque sintetizzare così la forma di questa ballata:

a) Introduzione:

1 { *b*) Primo tema in sol minore e periodo di transizione;
  { *c*) Secondo tema in mi bemolle maggiore e conseguente riposo;

2 { *d*) ritorno momentaneo del primo tema in la minore e del secondo in la maggiore (con carattere questa volta di apoteosi);

3 { *e*) episodio centrale in mi bemolle (a ritmo di valzer);

4 { *f*) ultimo ritorno del secondo tema (in mi bemolle come la prima volta) e breve riposo;
  { *g*) ripresa (in sol minore questa volta) del primo tema su pedale dominante (come alla battuta 94); cadenza in sol minore;

h) coda (non tematica).

BALLADE N. 1. — *Après une courte introduction (sur une ample sixte napolitaine), voici, avec le premier thème, l'entrée de la voix « recitante », qui constitue un premier épisode de 28 mesures, qui se referme sur soi-même. Suit — en mouvement « agitato » — un nouvel épisode de transition, qui conduit (mesure 68) au second thème (14 mesures), qui se conclut en mi bémol, avec un court repos. À la mesure 94, apparait de nouveau, sur une pédale dominante en la mineur, le premier thème, qui conduit après quelques mesures de « crescendo », à une nouvelle exposition, passionnée et « fortissimo », du second thème en la majeur. Cette exposition s'interrompt, à la mesure 124, sur un accord d'authentique gout Wagnérien. Presque immédiatement (mesure 138) se présente un vif épisode nouveau, en mi bemol majeur, d'un léger et badin rythme de Valse. Encore une fois reparait (en mi bemol) le second thème: varié, cette fois-ci; et il se conclut comme la première fois. À la mesure 194, (mais cette fois en sol minuer) on retrouve l'épisode sur pédale dominante de la mesure 94, qui conduit directement à une large cadence et à la « Coda » finale, qui n'a, d'ailleurs, aucun rapport avec les deux thèmes principaux et se sert d'éléments nouveaux.*

On peut donc sinthétiser comme suit la forme de cette Ballade:

a) *Introduction;*

1 { b) *Premier thème en sol mineur et période de transition;*
  { c) *Second thème en mi bémol majeur et conséquent repos;*

2 { d) *Retour momentané du premier thème en la mineur, et du second en la majeur (ayant, cette fois-ci, caractere d'apothéose);*

3 { e) *Épisode centrale en mi bémol (rythme de Valse);*

4 { f) *Dernier retour du second thème (en mi bémol comme la première fois) et court repos,*
  { g) *Reprise (en sol mineur cette fois) du premier thème sur pédale dominante (comme à la mesure 94); cadence en sol mineur et*

h) « Coda » (*non thématique*).

BALLAD N. 1. — After a short introduction (on a large « Neapolitan sixth »), the « recitant » voice enters with the first theme, forming a first self-enclosed episode of 28 bars. A new transition episode follows (in *tempo agitato*) which leads (bar 68th) to the second theme (14 bars) that ends in E flat with a short rest. At the 94th bar the first theme reappears, — on a dominant pedal in A minor, — and leads — after a « crescendo » lasting few bars — to a new exposition fortissimo and passionate of the second theme in A major. At the 124th bar this new exposition breaks on a chord of Wagnerian type. A new lively episode in E flat, in a light and joyful waltz rhythm, follows almost immediately (bar 138th). Once more the theme reappears (in E flat) but varied, with the same conclusion of the first time. At bar 194th, the episode of the dominant pedal of bar 94th, is taken up again (but this time in G minor) leading directly to a large « cadenza » and to a final « coda», that has no reference to the two principal themes, but uses new elements.

Therefore, we can sum up the form of this Ballad as follows:

a) Introduction;

1 { *b*) First theme in G minor and transition period;
  { *c*) Second theme in E flat major and consequent rest;

2 { *d*) Momentary return of the first theme in A minor and of the second in A major (this time with a character of apotheosis);

3 { *e*) Central episode in E flat (in waltz rhytm);

4 { *f*) Last return of the second theme (in E flat like the first time) and short rest;
  { *g*) Resumption (this time in G minor) of the first theme on the dominant pedal (as at bar 94th); « cadenza » in G minor;

h) « Coda » (non thematic).

BALLATA I.

(dedicata al Barone di Stockhausen)

EDIZIONI CURCI MILANO

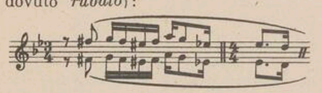
F. CHOPIN
Op. 23 (1836)



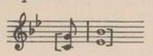
(a) La moderna tecnica consente la seguente diteggiatura, evidentemente di origine violoncellistica (spostamento sul capotasto), ma assai più naturale:

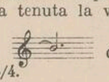


(b) Ritengo che questa battuta possa eseguirsi più agevolmente qualora la si pensi così ritmata (beninteso col dovuto *rubato*):



(c) Molte edizioni recano qui l'orribile « correzione »:  Altre revisioni (Brugnoli ad es.) non osano pronunciarsi e rimangono in atteggiamento salomonico. Se un dubbio poteva esistere fino a pochi anni fa, ormai si conosce ovunque (non fosse altro che per numerose riproduzioni fotografiche) l'autografo, il quale reca inequivocabilmente *mi bemolle*. È evidente che questa modificazione che sostituisce al bellissimo accordo dissonante una quarta e sesta totalmente inespressiva e banale — deve essere stato opera di qualche pedante, il quale credette opportuno di « correggere » le due quinte:

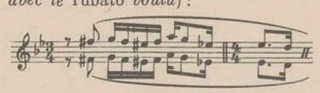


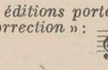
L'accordo arpeggiato dovrà essere eseguito molto sonoro; preso bene col pedale. Poi *dopo aver atteso i quattro quarti*, lasciare accordo e pedale, onde rimanga sola tenuta la voce recitante, e cioè il  della prima battuta in 6/4.

(a) *La technique moderne permet le doigté suivant, d'origine évidemment violoncelliste, (déplacement sur le sillet) mais beaucoup plus naturel:*



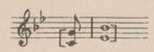
(b) *Je crois que l'exécution de cette mesure est beaucoup plus aisée si on l'imagine ainsi rythmée (bien entendu, avec le* rubato *voulu):*

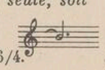


(c) *Plusieurs éditions portent ici cette horrible « correction »:* 

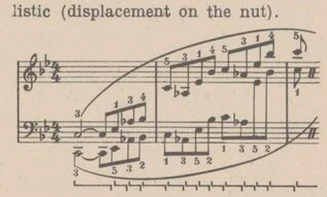
D'autres révisions (par exemple celle de Brugnoli) n'osent se prononcer et conservent une attitude digne de Salomon. Si un doute pouvait subsister jusque à il y a quelques années, désormais l'autographe qui porte, sans méprise, le mi bemoi *est connu partout, ne fut-ce que à cause des nombreuses réproductions fotographiques existantes.*

Il est évident que cette modification qui remplace par une quarte et une sixte, absolument inexpressives et banales, le merveilleux accord dissonant, doit avoir été l'oeuvre de quelque pédant qui jugea à propos de « corriger » les deux quintes:



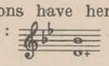
On doit tirer de l'accord arpégé, une grande sonorité, et bien la soutenir avec la pédale. Ensuite, après avoir escompté les quatre temps, *en abandonnera l'accord et la pédale, de manière que la voix récitante, seule, soit maintenue; c'est à dire le*  *de la première mesure en* 6/4.

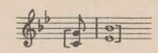
(a) Modern technique allows the following fingering that is more natural, though its origin be evidently cellistic (displacement on the nut).

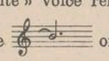


(b) I think that this bar can be more easily executed if its rhythm is thought as follows (of course with the due *rubato*):



(c) Many editions have here this ugly « correction »:  Other revisers (Brugnoli, for instance) do not dare to express an opinion and preserve a Salomonic attitude. If till a few years ago a doubt could exist, by now the manuscript, that shows without any doubt an E flat, is known everywhere (were it only for the numerous photographic reproductions). It is evident that this modification which substitutes for the very beautiful dissonant chord a quite inexpressive and banal fourth and sixth, is the work of some pedant who found it advisable to « correct » the two fifths.

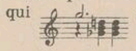


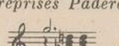
The « arpeggiato » chord has to be executed very sonorously and well taken with the pedal. Then, *after waiting the four beats*, take off the chord and the pedal, so that only the « recitante » voice remains, that is to say the  of the first bar in 6/4.

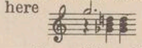
Proprietà esclusiva per tutti i Paesi delle EDIZIONI CURCI S. A. – Milano, Galleria del Corso 4.
Copyright 1947 by EDIZIONI CURCI S. A. - Milano
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, Norvegia e Danimarca.

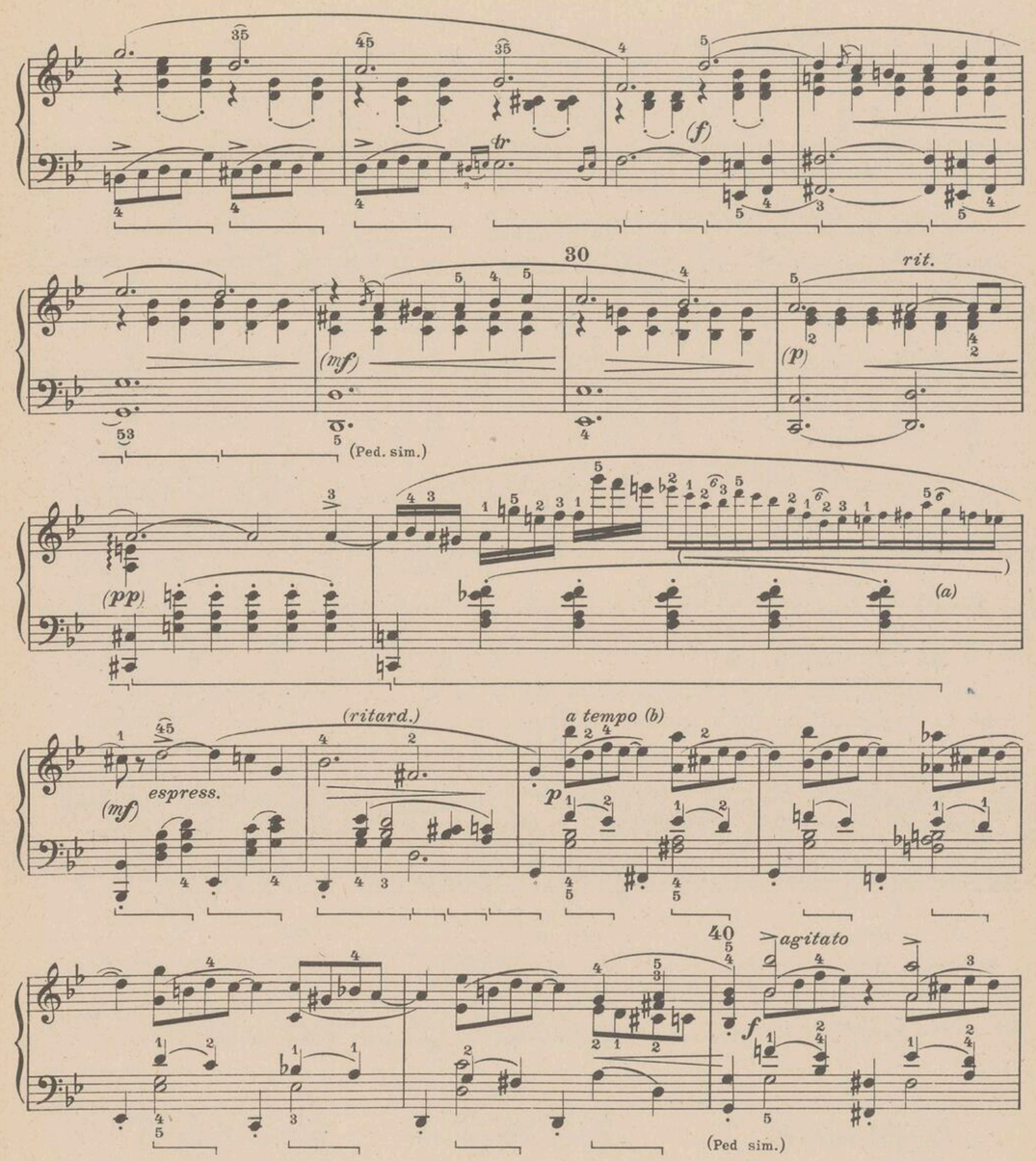
E. 4325 C.



(a) Avendo udito più volte Paderewski suonare qui  invece che la consueta versione col *re bemolle*, gli chiesi la ragione. Ed egli mi rispose che seguiva la versione della prima edizione di Varsavia. A dir vero, l'armonia sarebbe più bella con questo *re bequadro*. Ma purtroppo l'autografo e l'edizione Oxford (nonchè tutte le altre, Varsavia esclusa) danno torto al glorioso pianista e quindi bisogna optare definitivamente per il *re bemolle*.

(a) *Après avoir entendu à plusieurs reprises Paderewsky jouer ce passage*  *au lieu de suivre la version habituelle avec le* re bémol, *je lui en demandai la raison. Il me répondit qu'il suivait la version de la première édition de Varsovie. A vrai dire, l'harmonie serait bien plus jolie avec un* re bécarre. *Malheureusement l'autographe et l'édition Oxford (ainsi que toutes les autres éditions, excepté Varsovie) sont contre le glorieux pianiste. Il faut donc opter définitivement pour le* re bémol.

(a) Having heard many times Paderewski play here  instead of the usual version with a *D flat*, I asked him the reason. He told me that he played it according to the version of the first Warsaw edition. To tell the truth, the harmony would be much more beautiful with this *D natural*. But unluckily the manuscript and the Oxford edition (and all the others, except that of Warsaw) disavow the glorious pianist, and therefore we must choose definitely the *D flat*.



(a) È opportuno e di assai grazioso effetto il togliere il pedale per le tre ultime note del passo.

(b) È preferibile non riprendere subito il tempo mosso, ma cominciare quì un *accelerando* di quattro battute, prendendo il tempo mosso solamente all'indicazione *agitato*.

(a) *Il convient d'ôter la pédale pendant les trois dernières notes du passage: celà est, ne même temps, d'un très joli effet.*

(b) *C'est préférable de ne pas reprendre de suite le temps* mosso *et commencer plutôt par un* accelerando *de quatre mesures; on reprendra le mouvement* mosso *seulement a l'indication* agitato.

(a) It is advisable and of very lovely effect to raise the pedal for the three last notes of the passage.

(b) It is preferable not to take up again at once the time *mosso*, but to begin here an *accelerando* of four bars, taking up the *mosso* only at the indication *agitato*.

sempre più mosso

f

50

(a)

(a) Molte edizioni recano a questo punto un *poco a poco meno forte* che non è di Chopin Il *forte* dev'esser mantenuto sino alla decima battuta dopo questa, dove è segnato *calando*, che significa quì ad un tempo *diminuendo* e *cedendo*. È logico d'altronde chę il mutamento dinamico coincida colla modulazione in si bemolle.

(a) *Plusieurs éditions portent, a cet endroit, l'indication* poco a poco meno forte, *qui n'est pas de l'auteur. On doit jouer* forte *jusqu'à la dixième mesure après celle où l'on trouve marqué* calando; *qui signifie, ici,* diminuendo e cedendo *en même temps. C'est logique, d'autre part, que le changement dynamique s'accorde avec la modulation en si bémol.*

(a) Many editions have here the indication *poco a poco meno forte* that is not Chopin's. The *forte* must be continued till the tenth following bar, where we find written calando, which here means at the same time *diminuendo* and *cedendo*. On the other hand, it is logical that the dynamic change should coincide with the modulation in B flat.

(sempre f)

60

calando

smorz.

(ten.)

(a)

Meno mosso

sottovoce

dim. e rit.

(b)

pp (espress. appassionato)

(a) Occorre accordare particolare attenzione alla singolare disposizione di questo accordo, che ha una terza distante di una decima dal basso, rappresentato da quell'unico *fa*, il quale dovrà quindi essere scrupolosamente tenuto. Per le mani che non raggiungono la decima bisognerà ricorrere al seguente espediente:

(b) Il secondo tema dovrà avere un carattere molto diverso dal primo, che era sopratutto narrativo e malinconico. Questo nuovo tema deve essere esposto con profonda, dolce passionalità, ma senza nessuna enfasi.

(a) *Il faut prêter une attention toute particulière à la singulière disposition de cet accord, dont une tierce est à la distance d'une dixième de la basse, qui est représentée par cet unique* fa *qui devra donc être tenu consciencieusement. Les mains qui n'atteignent pas à la dixième, auront recours au suivant expédient:*

(b) *Le second thème doit avoir un caractère bien différent du premier, qui était principalement narratif et mélancholique.*

Ce nouveau thème doit être interpreté avec passion douce et profonde, mais sans la moindre emphase.

(a) It is necessary to pay special attention to the strange disposition of this chord, where there is a third at the distance of a tenth from the bass, represented by that one F, which has then to be scrupolously held. Hands which cannot stretch to the tenth must have recourse to the following expedient:

(b) The second theme must have a character differing widely from the first, that was above all narrative and melancholy. This new theme should be deeply, sweetly passionate, but without any emphasis.

70

(Ped. come prima)

80

(pp subito)

sempre pp

(Ped. sempre sim.)

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

90

sempre dim.

e rall.

m.d.

a tempo

(sottovoce)

pp (a)

100

p

cresc.

fz

pp

f

(fz)

cresc.

(a) Il grande episodio che quì si inizia, dovrà essere condotto con intensità drammatica sempre crescente, ma senza nessuna enfasi oratoria di dubbio gusto e sopratutto senza disordini isterici. Sono tutti questi difetti che mai Chopin conobbe.

(a) *Le grand épisode qui commence ici, devra être suivi avec une intensité dramatique toujours croissante; mais sans la moindre emphase oratoire, qui serait d'un goût douteux; et surtout sans désordres hystériques: Chopin ne connut jamais pareils défauts.*

(a) The great episode that begins here should be executed with ever increasing dramatic intensity but without any rhetorical emphasis of doubtful taste, and above all without any hysterical disorder. These are defects that Chopin never had.

ff (largamente)

110

(a)

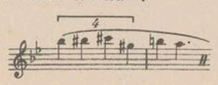
(Ped. sim.)

ff

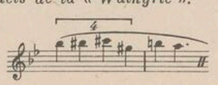
(Ped. ad ogni battuta)

8

(a) Troviamo quì una nuova « allusione » wagneriana abbondantemente sfruttata nel primo atto della *Walküre*.



(a) *Nous rencontrons ici une nouvelle « suggestion » wagnerienne abondamment exploitée dans le premier acts de la « Walkyrie ».*



(a) We find here a new Wagnerian « allusion » largely exploited in the first act of Walküre.



120

fff (a)

più mosso

p

cresc.

130

(f)

(a) È impossibile non rilevare quì la assoluta identità di questo accordo, sul quale si spezza tutto l'episodio precedente, con quello celebre nel preludio del *Tristano*, dove parimenti viene a spegnersi tutto il periodo ascensionale della seconda parte di quel brano: —

(a) *Il est impossible de ne point remarquer, ici, l'identité absolue de cet accord, sur lequel se brise tout le précédent épisode, avec celui bien connu du Prélude du « Tristan ». Dans ce dernier morceau aussi, tout le passage ascensionnel de la seconde partie vient s'éteindre sur le célèbre accord.*

(a) It is impossible not to point out here the absolute identity of this chord, on which the whole preceding episode breaks up, with the famous one in Tristan Prelude, where likewise all the ascensional period of the second part of that passage dies down.

espress.

ff molto dim.

(riduzione H.von Bülow).
(*Reduction par H. von Bülow*).
(reduction H. von Bülow)

(espress.)

(vivace e leggero)

140

(Ped. sempre sim.)

(a) Badare bene a mettere il pedale alla seconda e quinta ♩ di ogni battuta, onde la nota bassa suoni come un pizzicato e non abbia ad appesantire tutto l'accompagnamento.

(a) *Faire bien attention à la pédale qui doit être baissée à la seconde et à la cinquième noire de chaque mesure; de manière que la sonorité de la note basse soit celle d'un* pizzicato, *et ne risque pas d'alourdir tout l'accompagnement.*

(a) Pay attention to lower the pedal on the second and fifth crotchet of each bar, so that the low note has the sound of a *pizzicato* and avoids making all the accompaniement become heavy.

150

cresc.

ff

leggermente

fz p

160

(f)

ff

8

(ff sempre)

fz

170

ff

(Ped. come prima)

180

con forza

ten.

ten.

sempre f

(Ped. sim.)

190

rit.

dim. e rall.

Meno mosso

(a)

pp sempre sottovoce

cresc.

200

(fz) *p* *(fz)* *sempre cresc.*

(fz) *(fz)*

appassionato *poco rit.*

il più forte possibile

(a) Conferire a questo ritorno dell'inizio nella tonalità principale, un carattere quasi spettrale e sinistro, preannunciatore dell'episodio finale che fra poche battute terminerà il pezzo in una atmosfera di alta drammaticità.

(a) *Ce retour au début de la tonalité principale, doit avoir un caractère presque fantomatique et sinistre, dans le but de présager le dernier épisode qui, quelques mesures plus loin, achèvera le morceau dans une atmosphère hautement dramatique.*

(a) The melody of the beginning appears here again in the principal tonality, and it must be given a sinister and almost ghostly character, which preannounces the final episode, that in a few bars will close the piece in a highly dramatic atmosphere.

Presto con fuoco

210

fz *(f con bravura)*

(fz)

(Ped. come prima)

220

(p) *(a)*

(Ped. come prima)

(espress.)

(a) Questo *p* mi pare assai utile, e pienamente giustificato dal *crescendo* che troveremo sette battute più oltre.

(a) *Ce* p *me semble très utile et pleinement justifié par le* crescendo *que nous rencontrerons sept mesures plus loin.*

(a) I deem this *p* very useful, and quite justified by the *crescendo* which we find seven bars further on.

230

cresc.

8

(ff)

8

240

cresc.

(a) Le scale vanno eseguite rapidissime, come fulmini. Gli accordi gravi, funebri. La sestina immediatamente seguente, come un accesso di rivolta. Le ultime ottave poi, dapprima trattenute e quindi accelerate sempre più, come il barcollare di un ferito a morte, che quindi « come corpo morto cade ».

8

(fz)

29

39

250

(a)

(mf

21

(sf)

35

fz

rit.

p

accel.

f

fz

8

28

(fz)

p rit.

accel.

f

(mf)

260

8

fff poco rit.

accel.

(a) *Les gammes doivent être exécutées le plus vite possible: comme de flèches. Les accords graves, funèbres. La* sestina *qui suit immédiatement après, comme un accès de rébellion. Finalement, les dernières octaves, d'abord soutenues et, petit à petit, accélérées, doivent susciter l'image d'un corps chancelant à la suite d'une blessure mortelle, qui finit par tomber lourdement: « come corpo morto cade »* (*Dante, « Enfer »*).

(a) The scales should be executed very quickly, as lightning flashes. The chords grave and mournful. The sextuplet immediately following, as the bursting of a revolt, the last octaves at first slowly and then hastening more and more, like the tottering of a man wounded to death, who then falls « as a dead body falls ».

BALLATA N. 2. — Anche questa è basata su due elementi di carattere opposto (non si può stavolta parlare di temi): il primo è una vera ballata nordica, con un ritmo che si potrebbe chiamare « pastorale »; l'altro è una violenta raffica drammatica, specie di *Dies Irae* romantico, che oppone, alla dolce tonalità di fa maggiore iniziale, quella aspra di la minore.

La parte introduttiva comprende 46 battute, e forma un pezzo chiuso su se stesso. Alla battuta 47 scoppia improvviso l'*Allegro con fuoco*, a carattere violento e drammatico. Alla battuta 71 l'impeto tragico si calma, e conduce insensibilmente (battuta 83) al ritorno dell'inizio. Ma questo segue quasi subito una nuova via, e vediamo apparire, alla battuta 98, un nuovo elemento che si inizia sulla dolcissima *nona dominante* di *re bemolle* maggiore, e che reca nel pezzo una nuova nota di infinita, appassionata dolcezza. Si può ravvisare in questo elemento una identica funzione costruttiva a quella che aveva — nella prima ballata — il « quasi valzer » centrale, funzione di varietà nell'architettura della composizione. Questo nuovo elemento conferisce poco a poco una agitazione sempre maggiore al 6/8 originale, il quale giunge poco a poco alla ripresa (battuta 141) del *Presto con fuoco*, che ci porta questa volta ad una ardente ed appassionata *coda* (questa pure non tematica), la quale va a spezzarsi su un accordo dissonante. Nel silenzio che succede, ritorna, come un ricordo lontanissimo, e questa volta nella tonalità di la minore, il tema della « pastorale » iniziale, che chiude il poema in una atmosfera di accorata mestizia. Da notarsi il fatto — singolarissimo per l'epoca — di una composizione che si inizia in fa maggiore e che termina in la minore.

Lo schema di questa ballata (che è assai più semplice del primo) si può sintetizzare nel seguente modo:

1 { *a*) Primo elemento introduttivo (fa maggiore), a carattere quasi pastorale;

b) Secondo elemento in la minore (Presto con fuoco), a carattere violentemente drammatico ed agitato;

2 { *c*) Ripresa dell'inizio « pastorale », variato però coll'introduzione di un nuovo elemento (battuta 98) che — valendosi anche di un raffinato giuoco armonico e modulatorio — ne modifica totalmente il carattere;

d) Ripresa del *Presto con fuoco*,

e) Coda (questa pure senza riferimenti ai temi precedenti; riapparizione conclusiva della « pastorale » iniziale in la minore, colla quale si chiude il pezzo.

BALLADE N. 2. — *Cette Ballade aussi est basée sur deux éléments de caractères opposés (on ne peut parler ici de thèmes), dont le premier est une vraie Ballade du Nord, ayant un rytme que l'on pourrait définir « pastorale »; le second est une violente rafale dramatique; sorte de* « Dies Irae » *romantique, qui oppose à la tendre sonorité initiale de fa majeur, celle bien plus dure de la mineur.*

La partie de l'introduction comprend 46 mesures, et forme un morceau refermé sur soi-même. À la mesure 47, éclate subitement le « Allegro con fuoco » *de caractère violent et dramatique À la mesure* 71, *l'impétuosité tragique s'attenue et conduit insensiblement (mesure* 83) *au retour du début. Mais ce dernier suit, presque immediatement, une nouvelle voie, et nous voyons apparaître (à la mesure* 98) *un élément nouveau qui débute sur la suave neuvième dominante de re bémol majeur et apporte dans le morceau, une note nouvelle d'infinie douceur passionnée. Cet élément a, ici, une fonction constructrice pareille à celle de la « quasi-valse » de la première Ballade: c'est à dire qu'il apporte de la variété dans l'architecture de la composition, et confère une agitation toujours croissante au* 6/8 *original, qui rejoint, peu a peu, la reprise du* Presto con fuoco; *(mesure* 141) *et nous conduit maintenant, vers une ardente et passionnée « Coda » (non thématique) qui va se briser sur un accord dissonant.*

Dans le silence qui suit, revient — tel un souvenir très lointain — et, cette fois, dans le ton de la mineur, le thème de la « pastorale » du début, qui clôt le poème dans une atmosphère de tristesse poignante.

Il faut remarquer ce fait vraiment rare a cette époque: cette composition débute en fa majeur, et termine en la mineur.

Le schème de cette Ballade (bien plus simple que celui de la Ballade N. 1) *peut être synthétisé de la manière suivante:*

1 { a) *Premier élément introductif (fa majeur) de caractère presque pastoral;*

b) *Second élément en la mineur* (Presto con fuoco) *de caractère violemment dramatique et inquiet;*

2 { c) *Reprise du début « pastorale » varié par l'introduction d'un élément nouveau (mesure* 98) *qui en modifie totalement le caractère, grâce aussi à un jeu précieux d'harmonies et modulations;*

d) *Reprise du* Presto con fuoco;

e) « Coda » (*toujours sans rapport aux thèmes précédents; et nouveau retour conclusif de la « pastorale » initiale en la mineur, par laquelle se termine le morceau.*

BALLAD N. 2. — This Ballad also is based on two contrasting elements (this time one cannot speak of themes); the first is a real northern Ballad with a rhythm that might be called « pastoral »; the other is a violent dramatic gust, a sort of romantic « *Dies Irae* » that opposes the sweet initial tonality of F major with the harsh one of A minor.

The introduction includes 46 bars and forms a self-enclosed piece. At the 47th bar the violent and dramatic « *Allegro con fuoco* » bursts suddenly out. At the 71st bar the tragic impetus calms down and leads insensibly (83rd bar) to a return to the beginning. But this follows almost at once a new path, and at bar 98th we see a new feature appear, which begins on the very sweet dominant ninth of D flat major, carrying into the piece a new sense of infinite, passionate sweetness. In this part we can recognize a constructive function, identical to that which the « almost waltz » had in the first Ballad, a function of variety in the architecture of the composition. This new element, gradually imports an ever increasing agitation into the 6/8, that arrives by degrees to the resumption (141st bar) of the *Presto con fuoco*, leading this time to an ardent passionate *coda* (also non-thematic), which breaks on a dissonant chord. In the ensuing silence, the initial theme of the « pastoral » returns as a far off remembrance, this time in the tonality of A minor. It closes the poem in an atmosphere of heart broken sadness. We should note the fact — very extraordinary for that time — that the composition begins in F major and ends in A minor.

The scheme of this Ballad (much simpler than the first) can be summarised as follows:

1 { *a*) First introductive element (F major) with an almost pastoral character;

b) Second element in A minor (Presto con fuoco) violently dramatic and agitated;

2 { *c*) Resumption of the « Pastorale » beginnig, but varied by the introduction of a new element (98th bar), that — taking advantage also of a refined harmonie and modulatory play — modifies its character entirely;

d) Resumption of the *Presto con fuoco;*

e) « Coda » (this also without any reference to the preceding themes).

Closing reappearence of the initial Pastorale in A minor, with which the piece ends.

BALLATA II.

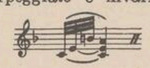
(dedicata a Roberto Schumann)

Op. 38 (1838)



(a) Questa prima parte si potrebbe chiamare « pastorale », perchè essa adotta — della classica evocazione pastorizia — il ritmo. L'esecuzione richiede molta precisione ritmica e nessun *rubato*. Il pedale dovrà essere adoperato con grande frequenza, pressapoco ad ogni accordo. Notare, alla fine di questa introduzione, la corona che nell'originale si trova sull'ultimo *la* e non in mezzo alle battute. Questo particolare ha molta importanza, perchè significa che Chopin non voleva nessuna interruzione fra i due episodi.

(b) È appena necessario ricordare che nello stile chopiniano, l'esecuzione delle acciaccature sovrapposte ad un accordo arpeggiato è invariabilmente questa:

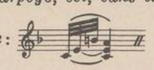


(a) *Cette première partie pourrait être dite « pastorale », parceque son rythme evoque celui de la pastorale classique. Son exécution exige la plus grande sévérité rithmique et défend tout* rubato.

La pedale devrà être changée fréquemment: presque à chaque accord.

À la fin de cette introduction, prendre note du point d'orgue, qui dans l'édition originale, se trouve sur le dernier la *et non au milieu des mesures. Ce détail est très important, parceque il révèle que Chopin ne voulait aucune interruption entre les deux épisodes.*

(b) *Il est peut-être superflu de rappeler que dans le style de Chopin l'éxécution de l'appoggiature superposée à un accord arpégé, est, sans exception, la suivante:*



(a) This first part could be called « pastorale », because it adopts the rhythm of the classic pastoral evocation. The execution requires great rhythmic precision and no *rubato*. The pedal should be changed very often, almost at each chord. At the end of this introduction, remark the « corona » (pause) that in the orginal is on the last A, and not between the bars. This detail is very important, as it means that Chopin did not want any interruption between the two episodes.

(b) There is no need to be reminded that in Chopin's style the execution of the *appoggiatura* superposed on an « arpeggiato » chord, is invariably this:



20

(mf) pp

(Ped. sempre ad ogni accordo)

30

40

(a)

(mf) (p)

sim.

smorz.

(a) Vedi nota precedente per l'esecuzione dell'acciaccatura.

(a) *Voir la note précédente sur l'exécution des appoggiatures.*

(a) See preceding note concerning the execution of the *appoggiatura.*

Presto con fuoco

ff

(a)

50

(b)

(a) Cortot ha sovente usato la seguente modificazione:

Pur essendo indubbiamente più sonora ed agevole, questa versione offre l'inconveniente di sopprimere il bellissimo contrasto ritmico fra le duine della mano destra e le terzine della sinistra. Quindi ritengo preferibile l'originale.

(b) Molte edizioni hanno quì al basso un invece del ciò che non è conforme all'originale.

(a) *Cortot a souvent employé la modification suivante:*

Cette version, qui est sans doute la plus sonore et la plus aisée, a l'inconvénient de supprimer le beau contraste rythmique entre le groupe de deux notes de la main droite et les triolets de la main gauche. À mon avis, l'original est donc préférable.

(b) *Plusieurs éditions ont ici un* au lieu du *ce qui n'est pas conforme à l'original.*

(a) Cortot has often used the following modification:

This version, though undoubtedly more sonorous and easy, has the drawback of suppressing the very beautiful rhythmic contrast between the duplets of the right hand and the triplets of the left. Therefore I think the original is preferable.

(b) Many editions have here at the bass a instead of the which is not in accordance with the original.

60

p *cresc.*

ff (poco allargato) *(accel.)*

70 *(a tempo, poco più mosso)*

dim.

Ped. sim.

rall. e sempre

(a)

80

più p

Tempo I.

pp

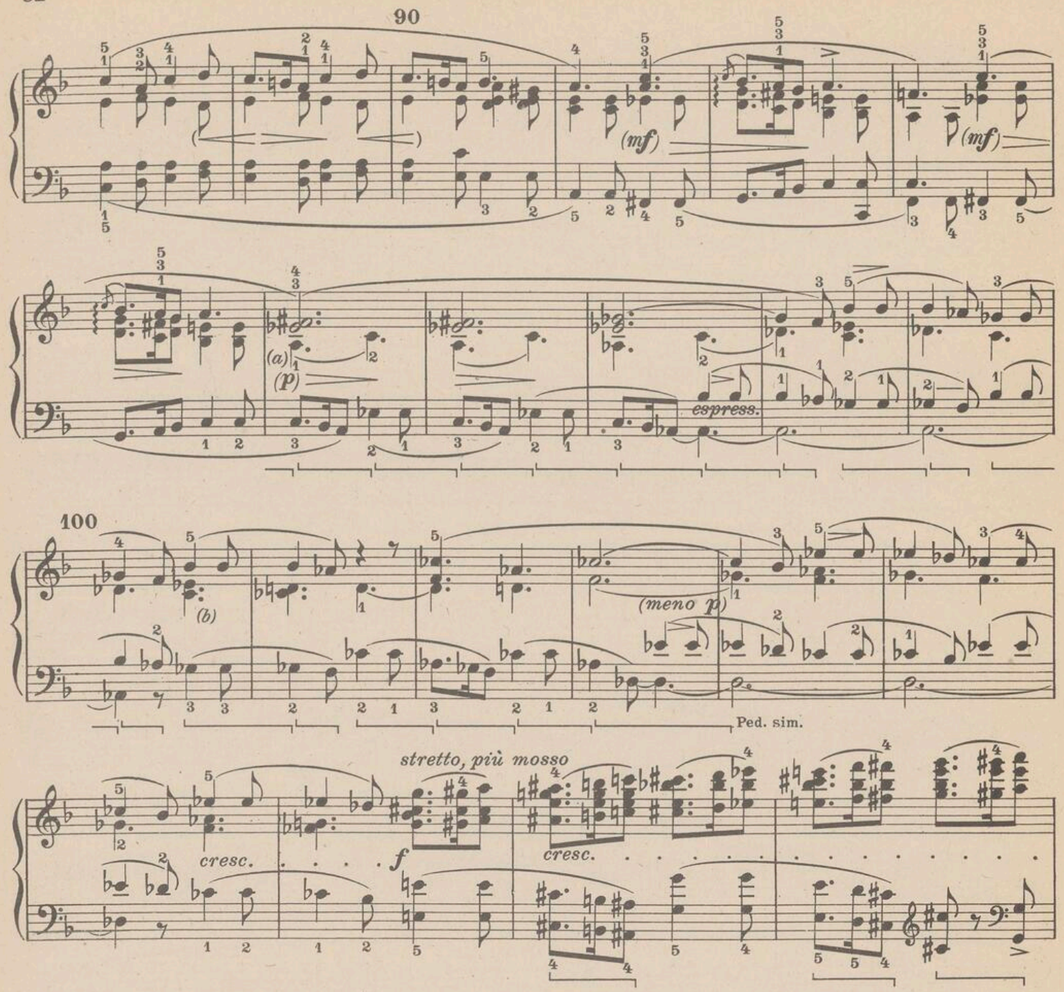
slentando

(Ped. come la prima volta)

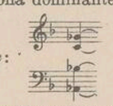
(a) Graduare con estrema cura il *ritardando*, basandosi sulle terzine latenti di crome in modo da raggiungere insensibilmente il *Tempo I* dell'introduzione.

(a) *Avoir grand soin d'éxécuter le* ritardando *graduellement en rapport aux triolets latents de croches de manière à atteindre insensiblement le* Tempo Primo *de l'introduction.*

(a) Graduate with great care the « ritardando », taking as a basis the latent triplets of quavers so as to reach little by little the *Tempo I* of the introduction.

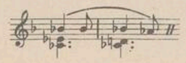


(a) Molto piano questo accordo di settima diminuita, il quale crea improvvisamente una atmosfera interrogativa di mistero la quale, quattro battute più oltre, si precisa in quella meravigliosa nona dominante di re bemolle maggiore:



A questo punto, l'espressione si fa più intensa. Pur conservando il ritmo della prima pastorale il sentimento diviene più passionale, tutto pervaso da un senso di infinita, dolcissima tenerezza. Inutile il dire che un lieve rubato — che era totalmente escluso dalla pastorale iniziale — è quì necessario.

(b) Edizione Oxford:



(a) *Très doucement cet accord de septième diminuée, qui crée subitement une atmosphère interrogative et mystérieuse qui, quatre mesures plus loin s'affirme en cette merveilleuse neuvième dominante, en re bémol majeur:*



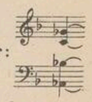
À ce moment, l'expression augmente d'intensité. Tout en conservant le rythme de la pastorale *du début, elle devient passionnée et toute pénétrée d'une profonde inépuisable tendresse.*

Inutile l'ajouter que un léger rubato, *qui était absolument interdit au début de la pastorale, devient nécessaire à ce moment.*

(b) *Édition Oxford:*

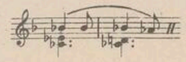


(a) Very softly this chord of diminished seventh, that creates suddenly an interrogative atmosphere of mystery, which four bars further on, fixes itself in that marvelous ninth of the dominant of D flat major:



At this point the expression becomes more intense. Though maintaining the rhythm of the first pastoral, the feeling becomes more passionate, wholly pervaded by a sense of infinite sweet tenderness. Nedless to say that a slight *rubato* — that was totally excluded in the first pastoral — is required here.

(b) Oxford edition:



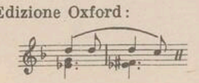


(a) Ritengo che sia più opportuno e conforme all'armonia, di continuare forte per quattro battute ancora, diminuendo alla modulazione in do maggiore, raggiungendo così il *piano* solamente alla sesta battuta seguente, ciò che è imperfettamente segnato da Chopin.

(b) Edizione Oxford:

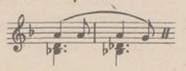


(c) Edizione Oxford:

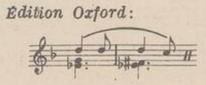


(a) *Je crois qu'il vaut mieux, en rapport aussi à l'harmonisation, prolonger le* forte *aux quatre mesures successives. On jouera* diminuendo *à la modulation en ut majeur, jusqu'au* piano *que l'on atteindra seulement à la sixième mesure suivante: ce que Chopin a marqué d'un façon imparfaite.*

(b) *Édition Oxford:*



(c) *Édition Oxford:*

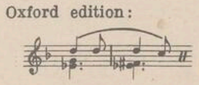


(a) I think it is more advisable and in keeping with the harmony to continue *forte* for four bars more, *diminuendo* at the modulation in C major, reaching in this way the *piano* only at the following seventh bar. All that is imperfectly marked by Chopin.

(b) Oxford edition:



(c) Oxford edition:



stretto, più mosso

cresc. *f* *cresc.*

ff *accel.*

140 Presto con fuoco

ff

Ped. come la prima volta

(marcatiss.)

150

(a) *decresc.*

meno f (b) *marc.*

160

(poco a poco cresc

(a) L'edizione di Oxford ha quì *crescendo.*

(b) *Sempre forte* nell'edizione Oxford.

(a) *L'édition Oxford porte ici un* crescendo.

(b) *Toujours* forte *d'après l'édition Oxford.*

(a) The Oxford edition has here a *crescendo.*

(b) Always *forte* in the Oxford edition.

(poco allarg.

ff

123131 (sempre 31)

Agitato

(a)

(sempre f)

170

Ped. come prima

(a) Come pure nella quarta ballata, non si dovrà dimenticare di dare a questa *coda* un carattere anzitutto espressivo, non trasformandola in una vanitosa esibizione virtuosistica. Accordare la massima attenzione, dalla nona battuta in poi, alle note ripetute della parte superiore, le quali troppo sovente gli alunni usano semplificare, suonandone una ogni due!

(a) *Ici, comme dans la quatrième Ballade, one ne devra pas oublier de donner à cette* Coda *un caractère éminemment expressif, ayant soin d'éviter qu'elle devienne prétexte à une exibition de virtuosisme.*

Des la neuvième mesure, faire bien attention aux notes répétées dans la partie supérieure, que les élèves simplifient trop souvent, jouant une note sur deux!

(a) One should not forget to give to this coda — as in the fourth Ballad — a particularly expressive character, not transforming it into the selfconscious exhibition of a virtuoso. Pay the greatest attention, from the ninth bar on, to the repeated notes in the higher part, that pupils too often simplify, playing one every two!

180

Ped. come prima

p *cresc.*



(a) Il manoscritto originale recava qui:

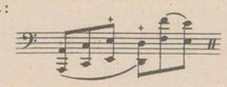


versione alla quale si è poi sostituita (sin dalla prima edizione) quella consueta col *si*:



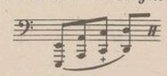
Confesso tuttavia che il *do* primitivo mi pare assai preferibile, sopratutto per il fatto che ogni triade della mano destra viene allora a formare appoggiatura colla sinistra. Ritengo che si debba ritornare alla fonte autografa.

(b) Anche qui, l'autografo recava prima:



Questa volta però, pare giustificato il mutamento della prima edizione (per quanto si possa osservare che qui pure le due triadi superiori formavano appoggiatura col basso).

(a) *Le manuscrit original portait ici*:



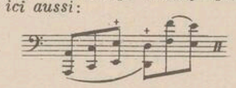
version qui a été remplacée, ensuite (lorsque la première édition parut) par celle normale avec le si.



J'avoue, toutefois, que le ut primitif me paraît préférable, surtout par le fait que chaque triade de la main droite vient alors former appoggiature *avec la main gauche.*

Je crois qu'il vaut mieux s'en rapporter à la source autographe.

(b) *Dans le temps l'autographe portait ici aussi*:

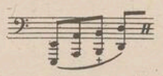


Mais cette fois-ci le changement de la première édition paraît justifié. (Malgré que même dans ce passage on puisse remarquer que les deux triades supérieures formaient appoggiature *avec la basse).*

(a) The manuscript had here:

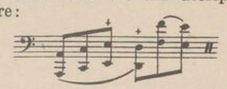


Since the first edition that version has been replaced by this one, with a *B*.



I must say, however, that I deem the original C preferable, especially as each triad of the right hand constitutes an appoggiatura of the left hand. I deem it advisable to follow the manuscript.

(b) Here also the manuscript had before:



But this time the change of the first edition seems justified (though one might remark that here also the triads of the higher part constitute an appoggiatura of the bass).



(a) È ormai consuetudine corrente di eseguire così questo accordo:



In ogni caso, occorre che il rinnovo del pedale coincida colla prima nota dell'arpeggio Prolungare quindi la 𝄐 a seconda della sonorità del pianoforte. Cominciare quindi (sempre tenendo il pedale dell'accordo) il *Tempo I*, in modo che non se ne avverta l'inizio e che il ritmo della « pastorale » sembri questa volta uscire da una specie di nebbia.

(b) Per quanto non si possa trovare nessun riferimento diretto tra i poemi di Mickiewicz e codesta ballata, pure non si può non rilevare la volontaria identità che vi è fra questa fine ed un passo del poema, e cioè:

(a) *C'est courant, désormais, d'exécuter ainsi cet accord*:



De toute façon, il faut changer la pédale sur la première note de l'arpège.

Conséquemment, prolonger la 𝄐 *selon la sonorité du piano. Commencer donc (conservant la pédale de l'accord) le 1er. Tempo, en sorte que son début, ainsi que le rythme de la pastorale, donne l'impression d'émerger du brouillard.*

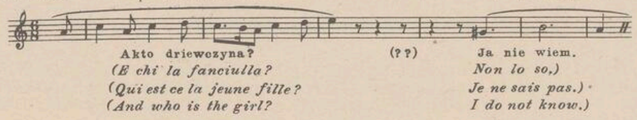
(b) *Quoique il soit impossible de trouver un rapport direct entre les poèmes de Mickiewicz et cette Ballade, on ne peut s'empêcher de remarquer l'identité voulue qui existe entre ce Finale et un passage du Poème; et précisément*:

(a) Nowadays it is a general habit to execute this chord in the following way:



Anyhow the change of the pedal must coincide with the first note of the arpeggio. Therefore one should prolong the 𝄐 according to the sonority of the piano. One could then begin the *Tempo I* always holding the pedal on the chord, in such a way as do not let its beginning be noticed, and the rhythm of the « pastoral » should seem, this time, to emerge from a sort of mist.

(b) Though it is not possible to find any direct connection between Mikiewicz's poems and this Ballad, one cannot help remarking the voluntary identity existing between this end and this passage of the poem.



(c) Autografo e ed. Oxford.

(c) *Autographe et édition Oxford.*

(c) Manuscript and Oxford edition.

Ballata N. 3. — Questa si distingue dalle altre tre per il suo carattere più luminoso e infinitamente meno tragico. Si inizia con un primo elemento in la bemolle (che Cortot chiama il tema della « confessione amorosa »), il quale forma un lungo periodo, chiuso su se stesso. Alla battuta 54, appare — in fa maggiore — un secondo tema (Cortot vede in questo il tema della « seduzione sovrannaturale »), a carattere dolce ed ondeggiante. Questo tema racchiude in sè (battuta 82) un altro frammento melodico (in fa minore) che avrà una funzione importante nello sviluppo ulteriore del pezzo. Alla battuta 116 appare un terzo elemento (nuova forma di quell'« elemento centrale » che si trova nelle quattro ballate) in la bemolle, il quale si orienta progressivamente verso un ritmo di valzer analogo a quello della prima ballata. Dopo un breve ritorno del secondo tema, comincia (in do diesis minore) un importante periodo basato sul frammento melodico già incontrato alla battuta 82 in fa minore, al quale si alternano echi del primo tema. A traverso una agitazione sempre crescente, il periodo giunge ad una potente esaltazione del primo tema, restituito alla tonalità originale di la bemolle. Una breve coda, formata questa volta col terzo elemento (quello apparso alla battuta 116), chiude il pezzo.

Ecco lo schema di questa ballata:

1 { *a*) Primo tema e relativo episodio (in la bemolle magg.);
  { *b*) Secondo tema (inclusovi un altro frammento melodico in fa minore) in fa magg.;

2 { *c*) Episodio centrale con un nuovo elemento in la bemolle;
  { *d*) Sviluppo (che si inizia in do diesis minore) costruito col frammento melodico contenuto nel secondo tema, alternato con allusioni al primo tema;

3 { *e*) Ripresa del primo tema in forma riassuntiva e grandiosa;

f) Coda (formata coll'elemento dell'episodio centrale).

Ballade N. 3. — *Cette Ballade se détache des trois autres, par son caractère étincelant et infiniment moins tragique. Elle commence par un premier élément en la bémol (que Cortot appelle le « thème de l'aveu amoureux ») qui forme une longue phrase refermée sur elle-même. À la mesure* 54 *apparaît — en fa majeur — un second thème de caractère doux et ondoyant. (Cortot y voit le thème de « la seduction surnaturelle »). Dans ce thème se trouve inclus (mesure* 82) *un autre fragment mélodique (en fa mineur) qui aura une tâche importante dans le développement ultérieur du morceau. À la mesure* 116, *un troisième élément apparaît, en la bemol; (forme nouvelle de cet « élément central » qu'on trouve dans les quatre Ballades). Il s'oriente progressivement vers un rythme de Valse, pareil à celui de la première Ballade. Après un court retour du second thème, nous trouvons le début (en ut dièse mineur) d'une importante période qui se développe sur le fragment mélodique dejà rencontré à la mesure* 82 *(en fa mineur) auquel s'alternent des échos du premier thème. Avec une inquiétude qui augmente de plus en plus, cette période atteint à une puissante exaltation du premier thème, rendu à sa tonalité d'origine, de la bémol.*

Une courte « Coda », formée cette fois avec le troisième élément (celui apparu a la mesure 116) *achève le morceau.*

Voici le schème de cette Ballade:

1 { a) *Premier thème et rélatif épisode (en la bémol majeur);*
  { b) *Second thème (ayant inclus un autre fragment mélodique en fa mineur) en fa majeur;*

2 { c) *Épisode centrale avec un élément nouveau en la bémol;*
  { d) *Développement (qui débute en ut dièse mineur) construit avec le fragment mélodique inclus dans le second thème, alterné par des allusion au premier thème;*

3 { e) *Retour au premier thème, en forme résumée et grandiose;*

f) « Coda » *(formée avec l'élément de l'épisode centrale.*

Ballad N. 3. — This one is distinguished from the others by its more luminous, infinitely less tragic character. It begins with a first element in A flat (that Cortot calls the theme of the « amourous confession »), which forms a long self-enclosed period. At the 54th bar a second theme appears in F Major (Cortot sees in it the theme of the « supernatural seduction »), of a sweet and « swaying » character. This theme includes (82nd bar) another melodic fragment (in F minor) which will have an important function in the further development of the piece. At bar 116 a third element appears (a new form of that « central element » that is to be found in the four ballads) in A flat. It progresscs gradually towards a waltz rhythm similar to that of the first ballad. After a short return of the second theme, an important period begins (in C sharp minor) based on the melodic fragment that has already appeared at bar 82, in F minor, that alternates with the echoes of the first theme. Growing more and more agitated this period arrives at a powerful exaltation of the first theme, that has returned to the original tonality of A flat. A short *coda*, formed this time by the third element (the one which appeared at bar 116) cioses the piece.

Here is a scheme of this ballad:

1 { *a*) First movement and relative episode (in A flat major);
  { *b*) Second theme in F major (including another melodic fragment in F minor);

2 { *c*) Central episode with a new element in A flat;
  { *d*) Development (that begins in C sharp minor) constructed with the fragment contained in the second theme, alternating with allusions to the first theme;

3 { *e*) Resumption of the first theme in a compending and grandiose form;

f) « Coda » (formed by the element of the central episode).

BALLATA III.

(dedicata a Mademoiselle Pauline de Noailles)

Op. 47 (1841)



(a) Nell'edizione Oxford:

È certamente preferibile questa acciaccatura al mordente, il quale, in altre mani che quelle di Chopin, sarebbe riuscito alquanto volgare.

(b) Si usa correntemente oggi di eseguire questo passo nel seguente modo:



onde ottenere maggior scorrevolezza e fluidità. Dare alle due voci una sonorità evocante un flauto ed un clarinetto e togliere con precisione il pedale al *Sol.*

(a) *Dans l'édition Oxford:*

Cette appoggiature est à préférer au mordant, qui aurait certainement été d'un effet plutôt vulgaire, en d'autres mains que celles de Chopin.

(b) *Aujourd'hui on éxécute couramment ce passage de la manière suivante:*

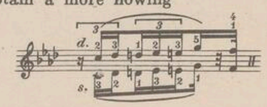


ce qui le rend plus facile et fluide. Les deux voix doivent évoquer la sonôrité d'une flûte et d'une clarinette. Oter la pédale sur le sol.

(a) In the Oxford edition:

This grace note is preferable to the *mordente*, that in other hands than Chopin's would be rather vulgar.

(b) Nowadays pianists use to play this passage in the following way to obtain a more flowing



and fluent effect. Give to the two voices a sonority reminiscent of that of a flute and a clarinet, and raise the pedal precisely on G.

ten.

20

Ped. sim.

poco f

ten.

mf

cresc.

tr

tr

30

f

dim.

Ped. sim.

p

(espr.)

(dolce)

40

dim.

(a)

312

cresc.

8

p

pp

35

(ten.)

50

(b)

(mezzavoce)

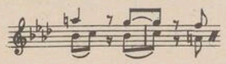
sim.

(a) Vedi nota precedente.

(b) L'esecuzione di questo nuovo episodio è quasi sempre fraintesa, per colpa della imperfetta notazione di Chopin. Si pensa troppo sovente la melodia nel seguente modo:



mentre invece tutto il passo va suonato come se fosse stato segnato:



ciò che conferisce un carattere assai più nobile alla melodia.

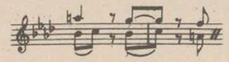
Questa interpretazione richiede molta precisione ed esattezza nel pedale.

(a) *Voir la note précédente.*

(b) *L'éxécution de ce nouvel épisode est presque toujours erronée, faute aux notes imparfaites de Chopin même. On interprète trop souvent la mélodie comme cela:*



alors que tout le passage doit être joué comme s'il avait été marqué:



ce qui donne à la mélodie una caractère bien plus noble.

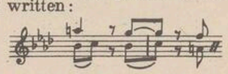
Cette interpretation exige un soin particulier et une grande précision à l'égard de l'emploi de la pédale.

(a) See preceding note.

(b) The execution of this new episode is almost always misunderstood on account of Chopin's imperfect notation. The melody is to often conceived as follows:



while, on the contrary, the whole passage should be played as if it had been written:



This gives to the melody a much nobler character. This interpretation requires great precision and accuracy in the pedalling.

Ped. sim.

60

cresc.

mf

70

ten.

Ped. sim.

80

cresc.

ff

f

sf

(a)

90

(a)

dim.

(a) Ritengo assai preferibile di conservare il *forte* per tutta la durata della tonalità di *re bemolle*, rinviando il *piano* all'accordo wagneriano di *fa minore*:



(a) *Je crois bien préférable de maintenir le* forte *pendant toute la durée de la tonalité en* re bémol, *renvoyant le* piano *à l'accord Wagnérien de* fa mineur:



(a) I deem it preferable to hold the *forte* during the tonality of D flat, putting off the *piano* to the Wagnerian chord of F minor.



p cresc.

100

f dim. (a)

p

Ped. come sopra

110

(poco espr.)

(a) Molte edizioni hanno quì alla mano sinistra un *mi bemolle*, che è veramente brutto. Non vi è dubbio che si tratta di una dimenticanza dell'autore, che — colla sua straordinaria sensibilità — non avrebbe certo ammesso la falsa relazione tra questo *mi bemolle* ed il *mi bequadro* che si trova nella stessa battuta alla mano destra.

Non è privo di interesse il notare la identità fra questo frammento melodico (che abbiamo già incontrato due battute prima) e la fine (duetto) del secondo atto dell'*Otello* di Verdi:

Molto sostenuto

JAGO

Testimon_ è il sol_ch'io mi_ro

(a) *Dans maintes éditions on trouve, ici, à la main gauche, un* mi bemol *qui est décidément laid. Il s'agit, sans doute d'une distraction de l'Auteur, dont l'extrême sensibilité n'aurait sans doute pas supporté la fausse relation entre ce* mi bémol *et le* mi bécarre *qui se trouve dans la même mesure, à la main droite.*

C'est intéressant de remarquer l'identité entre ce fragment mélodique, (que nous avons déjà rencontré deux mesures avant) et la fin (duo) du second acte de l'« Othello » de Verdi:

Molto sostenuto

JAGO

Testimon_ è il sol_ch'io mi_ro

(a) Many editions have here, to the left hand, an E flat, which is very ugly. It is undoubtedly an oversight of the author's, who — with his extraordinary sensitiveness — would never have admitted the false relation between this E flat and the E natural.

It is interesting to remark the identity between this melodic fragment (that we have already found two bars before) and the end (duet) of the second act of Verdi's Othello.

Molto sostenuto

JAGO

Testimon_ è il sol_ch'io mi_ro

dim.

(dolce)

120

Ped. sim.

(poco più mosso)

(a)

leggero

(b)

(a) Le mani piccole avranno vantaggio adottando la modificazione seguente:

(b) Come già in analogo passo della prima ballata, abbassare il pedale solamente alla seconda e quinta croma del basso, onde lasciare alla prima nota il suo carattere leggero e pizzicato.

(a) *La modification suivante sera très avantageuse pour les petites mains:*

(b) *De même que dans un passage analogue de la première Ballade, baisser la pédale seulement à la seconde et à la cinquième croche de la basse, dans le but de laisser à la première note son caractère léger et* pizzicato.

(a) Small hands will benefit by the following modification:

(b) As in a similar passage of the first Ballad, lower the pedal only at the second and fifth quaver of the bass, so as to leave to the first note its light and *pizzicato* character.

mf

130

8

dim.

(a)

cresc.

sostenuto

mf

(b) Edizione Oxford:

(b) *Édition Oxford*:

(b) Oxford edition:

140

8

cresc.

p

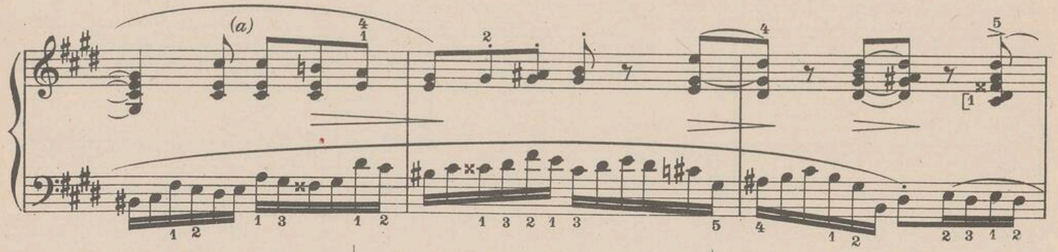
Ped. come prima

150

(poco espr.)







(a) L'edizione Oxford non porta qui (nè oltre) nessuna legatura tra i due



Indubbiamente ciò è esatto, inquantochè il tema (il quale non è altro che quello già apparso in *fa minore* alla battuta 81:

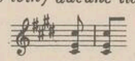


reca invariabilmente (anche nelle ripetizioni successive) l'acciaccatura prima della seconda nota. È allora evidente che Chopin, di fronte alla difficoltà tecnica che risultava da



ha rinunciato per questa volta all'ornamento. Ma il tema rimane il medesimo e dunque è perfettamente legittima la versione della edizione Oxford, e non rimane che da meravigliarsi che nessuna edizione precedente abbia avvertito codesto grave errore.

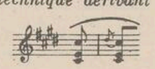
(a) *Dans l'édition Oxford on ne trouve ici (ni plus loin) aucune liaison entre les deux:*



Celà est certainment exact, étant donné que le thème (qui est le même que celui que nous avons déjà rencontré en fa mineur *à la mesure* 81:



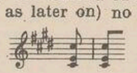
porte invariablement (même dans les répétitions suivantes), l'appoggiature avant la seconde note. C'est donc évident que Chopin, en présence de la difficulté technique dérivant de



renonça, cette fois-ci à l'ambellissement.

Mais le thème reste le même, et la version de l'édition Oxford est donc légitime. C'est étonnant que parmi les éditions précédentes, pas une seule n'ait rélevé cette grave erreure.

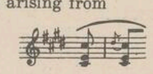
(a) The Oxford edition has here (as well as later on) no link between the two



This is undoubtedly correct as the theme (the same which already appeared in F. minor at the 81st bar):



has invariably (in the following repetitions also) the grace note before the second note. It is therefore natural that Chopin, in face of the technical difficulty arising from



renounced on this occasion the ornament. But the theme remains the same and thus the version of the Oxford edition is perfectly legitimate. We can only be surprised that no previous edition noticed this serious mistake.











180

ffz *fz* *fz* *fz* *fz* *p*

smorz.

190

sottovoce

(sempre più agitato e tumultuoso)

dim.

p

200 *(a)*

poco cresc.

cresc.

(a) Ed. Oxford. | (a) *Edition Oxford.* | (a) Oxford edition.

210

sempre cresc.

(a)

8

ff

(b)

8

f

220

(c)

8

(a) E di grande effetto qui un *piano* subito che coincida colla prima nota della battuta, ed anche pienamente musicale.

(b) Più facile:

(c) Ed. Oxford (*Sol* non legati).

(a) *Un* piano *subit, à la premiere note de la mesure, est ici d'un grand effet; il est aussi absolument musical.*

(b) *Plus facile*:

(c) *Dans l'Édition Oxford les deux* Sol *ne sont pas liez.*

(a) A sudden *piano* that coincides with the first note of the bar, is of great effect and also quite musical.

(b) Easier:

(c) Oxford edition. (The two Gs not binded).

8

(allargando)

stretto

(a)

ffz *p*

cresc.

poco rit.

Più mosso

230

(*ff sempre*)

(a) Edizione Oxford:

(a) *Edition Oxford*:

(a) Oxford edition:

8

m.s.

240

BALLATA N. 4. — Questa ballata supera certamente le altre precedenti come maturità creatrice e rappresenta uno dei punti più elevati raggiunti dall'arte di Chopin. La forma ne è assai più vicina a quella della sonata classica, della quale si scorgono visibili i lineamenti fondamentali. Ma questa forma è arricchita da frequenti ricorsi alle forme del *rondò* e della *variazione*, le quali arricchiscono in modo straordinario l'architettura mirabile di questo brano.

La ballata si inizia con una breve introduzione, che prelude all'esposizione del primo tema (questa volta si può parlare di un vero e proprio tema) in fa minore. A questo succede un episodio che ha il carattere di un breve « sviluppo » il quale porta ad una prima ripresa, in forma di variazione, del primo tema. A questo succede quasi immediatamente, con un ritmo « pastorale » assai affine a quello iniziale della seconda ballata, il secondo tema in si bemolle magg. Questo forma un tutto chiuso su se stesso. Alla battuta 100 comincia una parte centrale, la quale si svolge dapprima con elementi nuovi, quasi « divertimento ». Ma alla battuta 121 interviene il primo tema ad affermare il carattere fondamentale di vero sviluppo che possiede questa parte centrale, carattere che si dimostra sempre più dopo la sosta sull'accordo di la maggiore (battuta 134), assumendo un aspetto di elaborazione tematica assai raro in Chopin, il quale ci riporta dapprima al tema in fa minore come lo vedemmo all'inizio, e poi lascia posto ad una nuova variazione del medesimo tema, variazione che ricorda alquanto certi tipi di « fioriture » beethoveniane. L'episodio si anima poco a poco. Su un basso in re bemolle riappare il secondo tema (battuta 169). Il dramma incalza e giungiamo — dopo un vasto e potente crescendo — alla coda finale, la quale — come quelle delle ballate I e II — non ha nessun riferimento tematico.

Lo schema di questa ultima ballata può facilmente raffigurarsi nel seguente modo:

1 { *a*) Introduzione e primo tema in fa minore; (breve episodio di sviluppo); ripresa in forma di variazione del primo tema;
  b) Secondo tema in si bemolle magg.;
2 { *c*) Sviluppo centrale, con elementi nuovi dapprima, toiti dal primo tema poi;
3 { *d*) Ripresa del primo tema (in fa minore) dapprima nella forma iniziale e poi con una nuova variazione;
  e) Ritorno del secondo tema in re bemolle magg.; conseguente episodio che porta alla cadenza;
  f) Coda (non tematica).

BALLADE N. 4. — *Cette Ballade dépasse certainement les précédentes; la faculté créatrice de Chopin s'y révèle plus mûre et l'Auteur atteint dans cette composition un des sommets les plus élevés de son art. Sa forme est beaucoup plus proche de celle de la Sonate classique, dont on aperçoit nettement les traits fondamentaux. Mais elle est enrichie par des fréquents souvenirs des formes du* Rondeau *et de la* Variation, *qui augmentent d'une manière extraordinaire l'opulence de l'architecture de cet admirable morceau.*

La Ballade commence avec une courte introduction, qui prélude à l'exposition du premier thème (cette fois-ci on peut parler d'un vrai thème) en fa mineur.

Celui-ci est suivi d'un épisode qui a le caractère d'un court « developpement » qui, en forme de variation, conduit à une première reprise du premier thème.

Suit, presque immédiatement — avec un rythme « pastorale » très semblable à celui du début de la seconde Ballade, le second thème en si bémol majeur, qui consitue une totalité renfermée en elle-même. À la mesure 100, *commence une partie centrale qui se développe d'abord avec de nouveaux elements, que l'on pourrait appeler des « divertissements ». Mais à la mesure* 121, *le premier thème intervient, pour affirmer le caractère fondamental de réel développement, que cette partie centrale possède. Caractère qui ressort de plus en plus, après l'arrêt sur l'accord en la majeur (mesure* 134) *prenant l'aspect d'une élabora tion thématique — très rare en Chopin — qui nous ramène d'abord au thème en fa mineur — tel qu'on le trouve au début — et cède la place, plus tard, à une nouvelle variation du même thème. Variation qui rappelle assez certaines « floritures » Béethovéniennes.*

L'épisode s'anime peu a peu. Sur une basse en ré bémol reparait le second thème (mesure 169). *Le drame presse et l'on arrive, après un vaste et puissant crescendo, à la « Coda » finale, qui, comme celles des Ballades N.* 1 *et* 2. *n'a aucune relation avec les thèmes précedents.*

Le schème de cette dernière Baliade peut facilement se resumer ainsi:

1 { a) *Introduction et premier thème (en fa mineur); court épisode de développement; reprise en forme de variation, du premier thème;*
  b) *Second thème en si bémol majeur;*
2 { c) *Développement central, avec des éléments nouveaux d'abord, pris du premier thème puis;*
3 { d) *Reprise du premier thème (en fa mineur) d'abord dans sa forme initiale, ensuite avec une nouvelle variation;*
  e) *Retour du second thème en ré bémol majeur; conséquent épisode qui conduit à la cadence;*
  f) « Coda » (*non thématique*).

BALLAD N. 4. — This Ballad undoubtedly surpasses the preceding ones for creative maturity and represents one of the culminating pinacles attained by Chopin's art. Its form is much nearer to the classic Sonata's, whose fundamental feature are closely visible. But it is enriched by the frequent introduction of the Rondo and Variation, which enrich wonderfully the architecture of this admirable piece.

The Ballad begins with a short introduction, which is a prelude to the exposition of the first theme (this time it is really and truly a theme) in F minor. Then follows an episode that has the character of a short development, leading to a first resumption, in the form of a variation, of the first theme. This is followed almost immediately by the second theme in B flat major, with the rhythm of a « pastorale », very much like the initial theme of the second Ballad. All this, forms a self enclosed whole. At bar 100 begins a central part that develope first with new elements, almost a « divertimento ». But at bar 121 the first theme intervenes to assort the fundamental character of real development, which this central part possesses, and which becomes even more appearent after the pause on the chord of A major (134th bar), assuming the aspect of a thematic elaboration, very rare in Chopin. It leads us back again, first to the theme in F minor, as we saw it at the beginning, and then makes way to a new variation of the same theme. This variation reminds one of certain types of Beethovenian ornaments. The episode gradually acquires animation. The second theme appears again on a bass in D flat (169th bar). The drama acquires impetus and — after a vast and powerful « crescendo » — we arrive at the final *coda* that — like those of the 1st and 2nd Ballad — has no thematic reference.

The scheme of this last Ballad can easily be represented in the following way:

1 { *a*) Introduction and first theme (in F minor); (a short development episode); (resumption of the first theme in the form of a variation);
  b) Second theme in B flat major;
2 { *c*) Central development, at first with new elements, then with elements taken from the first theme;
3 { *d*) Resumption of the first theme (in F minor) first in the initial form, then with a new variation;
  e) Return of the second theme in D flat major; ensuing episode that leads to the « cadenza »;
  f) « Coda » (non thematic).

BALLATA IV.

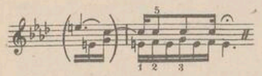
(dedicata alla Baronessa Nathaniel de Rotschild)

Op. 52 (1842)

Andante con moto



(a) Codesta versione è probabilmente giusta, e si può uniformarla a quella che incontreremo poi alla battuta 134, fissandola così:



(b) È preferibile eseguire esitando le tre prime note del tema, e cominciare l'*a tempo* solamente col *fa* del basso. Tutto il periodo che segue è di una grande difficoltà per evitare monotonie ritmiche. Occorre dare ad ogni ripetizione del tema un colore ed una espressione diversi, mediante opportune variazioni dinamiche ed agogiche. A tale scopo, l'intero episodio è stato corredato di indicazioni dinamiche atte a renderlo il più vario possibile.

(a) *Cette version est probablement exacte. On eut l'uniformer à celle que nous rencontrerons plus tard à la mesure* 134, *la fixant comme suit:*

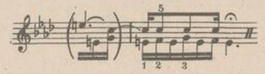


(b) *C'est préférable d'éxécuter les premières trois notes du thème avec quelque hésitation et commencer l'a* tempo *seulement sur le* fa *de la basse. Tout le morceau qui suit est très difficile à exécuter, si l'on veut éviter des monotonies rythmiques.*

Chaque fois que le thème reparait, on doit en changer l'expression et la couleur, moyennant des variations dynamiques et agogiques appropriées.

C'est dans ce but que le passage tout entier a été accompagné de notes dynamiques qui peuvent aider à le rendre le plus varié possible.

(a) This version is probably right, and we can treat it in the same way as the one we shall meet at the 134th bar, resolving it like that:



(b) It is preferable to execute the first three notes of the theme hesitatingly, and to begin the *a tempo* with the F of the bass only. In the whole period that follows, it is very difficult to avoid rhythmic monotony. Each repetition of the theme should be given a different tone and expression, through opportune dynamic and leading variations. For this purpose, indications for the colouring have been supplied for the whole episode, to make it as varied as possible.

10

sim.

(mf)

sim.

più p

(poco f)

20

(p)

(poco rit.)

mezzavoce

Ped. sim.

f (ma dolce)

30

più p

(più f)

sim.

(p)

dim.

40

pp (misterioso)

legato

pp

mezzavoce

50

(poco animando)

cresc.

Ped. sim.

(f)

ten.

(poco sf)

(p) cresc. poco a poco

60

f

cresc.

(7)

(f)

più f

rit.

sim.

70

più rit.

molto rf

ff

a tempo

fz

dim. ed accel.

8 (mosso)

leggermente

80

rit.

(a) a tempo

p

dolce

Ped. sempre ad ogni accordo

(a) Questo secondo tema ricorda assai da vicino quello iniziale della seconda ballata, col suo ritmo e carattere quasi folkloristici. Come l'altro va eseguito con molta semplicità e con estrema accuratezza nel pedale.

(a) *Ce second thème rappelle de bien près celui du début de la seconde Ballade par son rythme et son caractère folkloristique. Pareillement à ce dernier, il doit être exécuté simplement et avec un soin particulier à l'égard de l'emploi de la pédale.*

(a) This second theme recalls very closely the initial one of the second Ballad, with its almost folkloristic rhythm and character. Like the other it must be executed with much simplicity and great care in the pedalling.

90

poco cresc.

f

(Ped. ad ogni accordo)

100

ritard.

a tempo

dim.

p

dim.

poco cresc.

52

cresc.

p

poco cresc.

dim.

110

poco cresc.

dim.

leggero

ten.

tr

tr

ten.

tr

tr

8

f

dim.

120

poco rit.

a tempo

p

(a)

(espr.)

cresc.

f

(marcato)

ten.

ten.

ten.

ritard.

a tempo

dim.

pp

130

poco cresc.

(a) Dare il dovuto risalto alla riapparizione del primo tema alla mano sinistra.

(a) *Donner le relief voulu au premièr thème, lorsque il apparait de nouveau à la main gauche.*

(a) Bring out duly the reappearence of the first theme in the left hand.

dim.

smorz. e poco

(a)

rit.

pp dolciss.

rall.

a tempo

p legato, espress.

140

(meno p)

(ancora meno p)

(quasi f)

(a) Ed. Oxford.

(a) *Édition Oxford.*

(a) Oxford edition.

(meno f)

(f di nuovo)

(mf)

Ped. come la prima volta

150

(p)

(dolce e tranquillo per cominciare)

(a)

p

(a) Eseguire questa nuova variazione con molta espressività ed elasticità, quasi nel medesimo stile col quale si eseguono analoghe « fioriture » nell'opera di Beethoven:

(a) *L'exécution de cette nouvelle variation doit être élastique et très expressive: presque dans le même style des « embellissements » dans le œuvres de Beethoven:*

(a) Execute this new variation with expression and suppleness, almost in the same style in which similar ornaments are executed in Beethoven's work:

Allegro moderato

p

Animare poi poco a poco.

Et puis petit à petit plus animato.

Then animate little by little.

(meno p)

sim.

160

accel. e cresc.

8

rf

dim.

(senza rit.)

in tempo

p (a)

m.s. leggero

170

dolce

p

(a) Prendere qui un tempo già abbastanza animato. Il dramma volge ormai alla fine. Questo disegno basso in *re bemolle* — sul quale si eleva, quasi un ultimo raggio di luce, il secondo tema della ballata — deve come iniziare la discesa lungo una china, discesa che condurrà poi insensibilmente sino all'abisso finale.

(a) *Attaquer ici un mouvement déjà assez* animato. *Le drame tourne à sa fin, désormais. Ce dessin de la basse en* re bémol, *sur lequel s'érige, comme un dernier rayon de lumière, le second thème de la Ballade, doit être un peu comme la descente d'une pente qui, insensiblement, conduit à l'abîme.*

(a) Take here a rather animated *tempo*. The drama is now drawing to the end. This pattern in D flat in the bass — on which the second theme of the ballad rises like a last ray of light — should be like the beginning of a descent down a slope, a descent that will lead insensibly towards the final abyss.

f

fz

180

mf (p)

cresc.

190

(sempre più f)

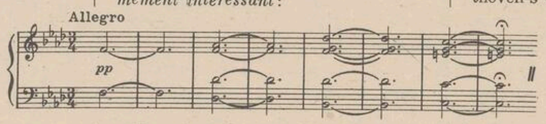
fz

fz ff

(fz)



(a) È estremamente interessante il raffronto di questi pochi, spettrali accordi con quelli che precedono il finale dell'ouverture dell'*Egmont* di Beethoven:



Nei due casi, il compositore ottiene un identico risultato di misteriosa, interrogativa attesa. Ma i rapporti sono inversi; in Beethoven gli accordi minori precedono il *maggiore;* in Chopin invece (con maggior audacia tonale) un « maggiore » inatteso precede il tragico *minore* finale.

(b) Come quella della seconda ballata, anche questa coda va eseguita senza nessuna velleità di esibizione virtuosistica, ma con profonda *espressiva* drammaticità. Anche il tempo non dovrà essere esageratamente mosso, onde possano beno afferrarsi tutti i meravigliosi particolari armonici di questo complesso passo.

(a) *Le rapport entre ces quelques accords fantomatiques et ceux qui précèdent le « Finale » de l'Ouverture de l'« Egmont » de Beethoven, est extrémement intéressant:*

Dans les deux cas, le compositeur obtient un effet identique d'attente mystérieuse et interrogative. Mais les rapports sont différents: dans la musique de Beethoven, les accords en mineur *précèdent la tonalité en* majeur; *dans celle de Chopin, au contraire, une audacieuse et inattendue tonalité* majeure *précède le tragique* mineur *de la fin.*

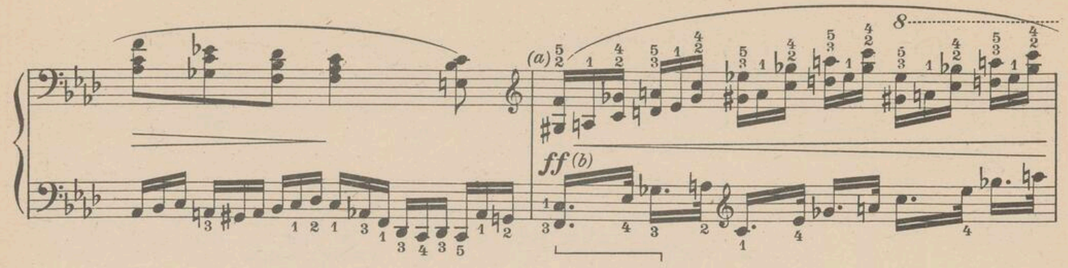
(b) *Pareillement à celle de la seconde Ballade, cette « Coda » doit être éxécutée sans la moindre intention d'exiber du virtuosisme, mais avec une profonde expression dramatique. Le mouvement ne sera pas trop* mosso, *de manière que l'on puisse se rendre bien compte de tous les détai's harmoniques merveilleux de ce passage complexe.*

(a) The comparison of these few ghostly chords, with those that precede the Finale of the ouverture of Beethoven's Egmont, is very interesting:

In both cases the author reached the same result of a mysterious questioning expectation. But the relations are reversed: in Beethoven the minor chords precede the major: in Chopin, on the contrary, (with supreme tonal daring) an unexpected major tonality precedes the tragic final minor one.

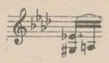
(b) This *coda*, as well as that of the second ballad should be executed without trying to exhibit *virtuosità*, but with deep expressive dramatic feeling. The *tempo* also should not be exagerated'y quick, so as to allow all the marvellous harmonic details of this complex passage to be grasped.



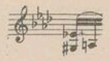




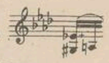


(a) La maggiore parte delle edizioni (non quella di Cortot) recano qui alla mano destra (e così pure tre battute più oltre) un  che non è in nessun modo giustificabile.

(b) È di uso corrente ormai di eseguire questo passo nel seguente modo:

(a) *La plus grande partie des éditions (exceptée celle de Cortot) portent ici, à la main droite, (et pareillement trois mesures plus loin) un*  *que rien ne peut justifier.*

(b) *On exécute couramment, désormais, ce passage de la manière suivante:*

(a) Most editions (not Cortot's) have here at the left hand (and also three bars further) a  which is in no way justifiable.

(b) By now it is customary to execute this passage in the following way:



(c) Più facile. 

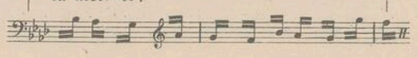
(d) Dal tumulto, deve però emergere con sufficiente chiarezza la melodia:

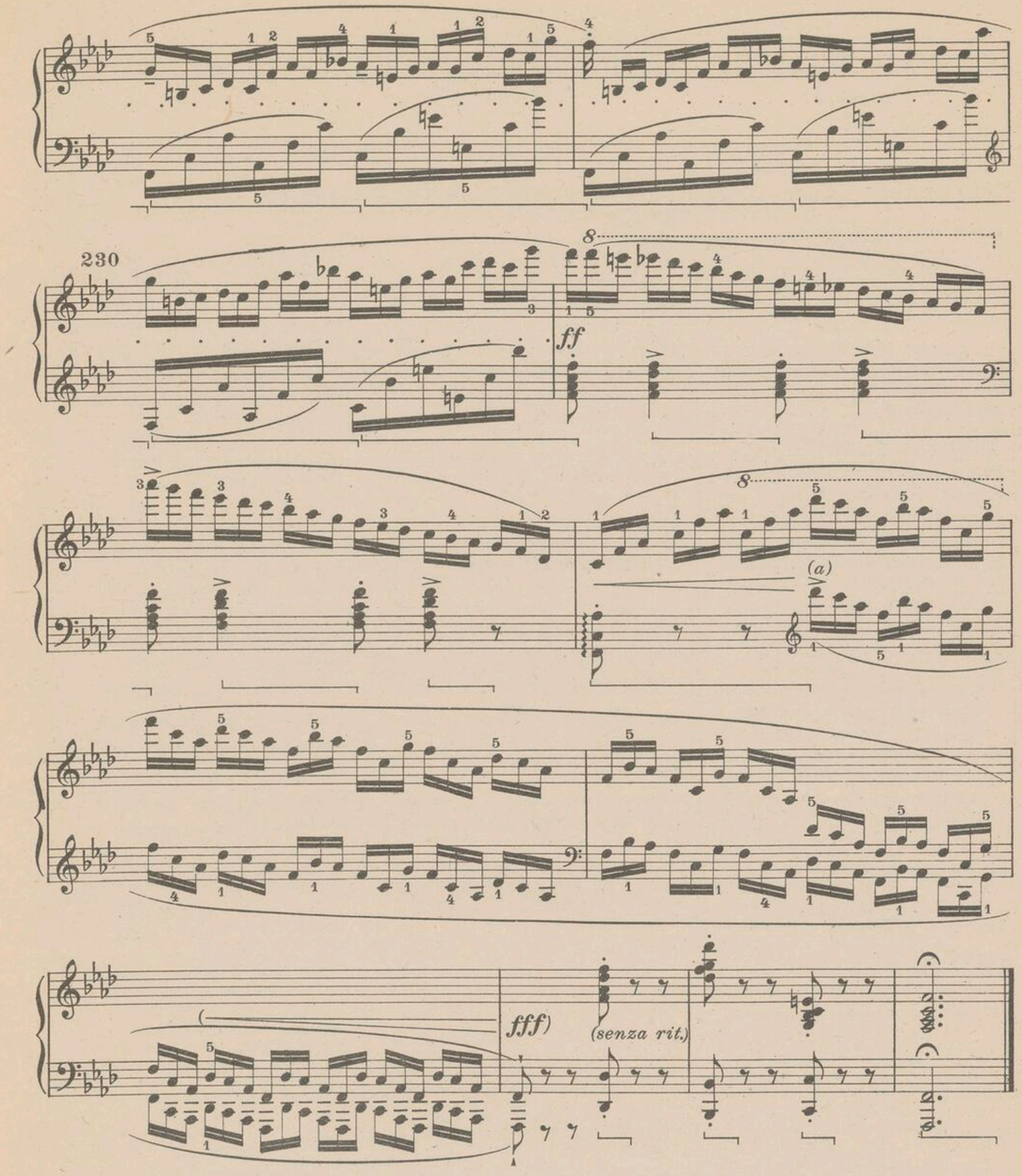
(c) *P'us facile.* 

(d) *De tout l'ensemble si tumultueux doit tout-de-même ressortir nettement la mélodie:*

(c) Easier. 

(d) From the tumult must emerge clearly the melody:





(a) Molte edizioni recano qui una versione in ottave alternate di questo passo discendente. Come ho già fatto notare altre volte, simili modificazioni « lisztiane » sono da escludersi rigorosamente nello stile di Chopin, che è ben diverso da quello dell'Ungherese.

(a) *Plusieurs éditions portent à cet endroit une version de ce passage descendant, en octaves alternées. J'ai déjà eu l'occasion de faire remarquer que ces modifications rappelant le style de Liszt, doivent être rigoureusement évitées dans le style de Chopin, qui est bien différent de celui du Maître hongrois.*

(a) Many editions have, here a version of this descending passage in alternate octaves. As I have remarked many times, such « Lisztian » modifications are to be rigorously excluded in Chopin's style, which is quite different from the Hungarian's.

La "Fantasia„ in Fa minore, op. 49

Questa *Fantasia* — composta nel 1842 — costituisce indubbiamente, colla quarta *Ballata* e la *Barcarola*, il punto massimo dell'arte chopiniana, quello dove viene raggiunta la più alta perfezione e ricchezza di linguaggio e di forma, la più completa indipendenza da qualsiasi altra arte, ed infine la più profonda intensità di sentimento, sentimento fatto questa volta di ardore epico, di eroismo, di fede infine nella vittoria suprema.

Ai tempi in cui pareva obbligatorio l'affibbiare un « programma » letterario anche alle musiche più belle, veniva associata — a codesta *Fantasia* — una inverosimile storia che avrebbe ispirato il poema di Chopin, secondo la quale il pezzo sarebbe, la « descrizione » di una baruffa familiare tra George Sand ed il Maestro e della susseguente riconciliazione.

Ma questa leggenda è troppo lacrimevole e ridicola perchè si possa riportarla qui. L'esecutore intelligente non avrà davvero bisogno di simili « stimolanti » per capire in che cosa risieda la bellezza di questo superbo capolavoro...

A. C.

La "Fantaisie„ en Fa mineur, op. 49

Cette Fantaisie — *composée en* 1842 — *constitue sans doutes, avec la quatrième* Ballade *et la* Barcarolle, *le sommet de l'art de Chopin: il y atteint le plus haut dégré de perfection et de richesse de langage et de forme, l'indépendance la plus complète de n'importe quel autre art, et, finalement, la plus profonde intensité de sentiment: sentiment nourri, cette fois-ci, d'ardeur epique, d'héroïsme et de foi dans la suprème victoire.*

A l'époque où l'on croyait obligatoire d'attribuer en « programme » littéraire même aux plus belles musiques, on associait à cette Fantaisie une abracadabrante histoire qui aurait inlaquelle ce morceau serait la descripspiré le poème de Chopin et d'après tion d'une querelle intime, entre George Sand et le Maître, et de leur raccomodement successif.

Mais cette légende est si ridiculement pitoyable, qu'il n'est pas le cas de la rapporter ici. L'exécuteur intelligent n'aura certainement pas besoin de pareils « stimulants » *pour saisir toute la beauté de ce chef d'oeuvre...*

A. C.

The "Fantasia„ in F minor, op. 49

This « Fantasia » composed on 1842, represents undoubtedly, with the fourth Ballad and the Barcarolle, the culminating point of Chopin's art, where he reaches the highest perfection and richness of language and form, the most complete independence from any other art, and finally the deepest intensity of felling, epic ardour, heroism, and faith in the ultimate victory.

At a time, when it seemed necessary to pin a literary programme even to the most beautiful music, an unlikely story, which was supposed to have inspired Chopin's poem, was tied to this « Fantasia », and the piece was said to be the description of a family quarrel between George Sand and the Master, and of the subsequent reconciliation.

But this is too silly and ridiculous a legend for us to refer to here. An intelligent executant will surely not need such « stimulants » to understand in what the beauty of this splendid masterpiece consists...

A. C.

FANTASIA

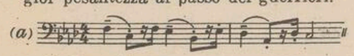
(dedicata alla Principessa C. de Souzzo)

Op. 49

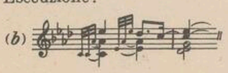


(a) Molti commentatori attribuiscono il carattere di « funebre » a questa marcia. A mio avviso, tale non è l'interpretazione di questo inizio, parendomi che si tratti — senza voler in nessun caso far della letteratura — del passo cadenzato di una truppa che per una notte prossima all'alba, muove silenziosamente verso la battaglia.

Le due prime battute vanno eseguite pensando alla sonorità dei violoncelli e contrabbassi. Le due successive come fossero suonate da un gruppo di strumentini e corni. Sarà poi opportuno di pensare le prime due battute (e tutte le altre simili successive) colla seguente « arcata », la quale dà maggior pesantezza al passo dei guerrieri.



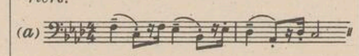
(b) Esecuzione:



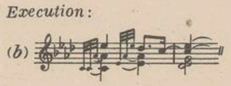
(c) Questa è la versione originale, che riporta l'edizione Oxford.

(a) *Maints commentateurs ont attribué le caractère de « funèbre » a cette « Marche ». À mon avis ce n'est pas ainsi qu'il faut interpréter ce début: il me semble qu'il s'agit plutôt — sans aucune prétention littéraire — du pas cadencé d'un troupe de soldats qui, en proximitè de l'aube, avance vers la bataille.*

On doit jouer les deux premières mesures, ayant présent la sonorité des violoncelles et des contrebasses. Les deux mesures suivantes, comme si elles etaient exécutées par des bois et des cors. Il est opportune de penser les deux premières mesures, et les similaires successives, par le coup d'archet suivant, qui alourdit le pas des guerriers.



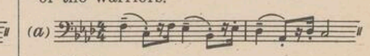
(b) *Execution*:



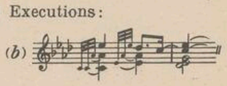
(c) *Celle-ci est la version originale, rapportée par l'édition Oxford.*

(a) Many commentators describe this as a «Funeral March ». In my opinion, this is not the interpretation to be given to this beginning, and it seems to me that — while eschewing all attempts at « literature » — we are here reminded of the cadenced step of troops going forward silently to battle in a night nearing the dawn.

The first two bars should be executed thinking of the sonority of cellos and basses. The next two as though they were played by a group of woods and horns. The first two bars (and the similar successive ones) should be thought of with the following slur, which gives more heaviness to the step of the warriors.



(b) Executions:



(c) This is the original version, reproduced in the Oxford Edition.



(a) La melodia richiede qui un suono dolce, alquanto chiaro e metallico, quasi tromba, e quindi lievemente *non legato*. Alla quinta battuta successiva, raddolcire subitamente, e suonare ben legato, conferendo alla melodia un carattere di improvvisa nostalgica tenerezza.

(b) L'estensione del pianoforte odierno consente:



(a) *La mélodie exige ici une sonorité douce, assez claire et métallique, imitant la trompette et — par conséquence — « non legato ». A la cinquième mesure suivante, adoucir soudainement le son et jouer bien « legato », pour donner a la mèlodie un caractère de subite tendresse nostalgique.*

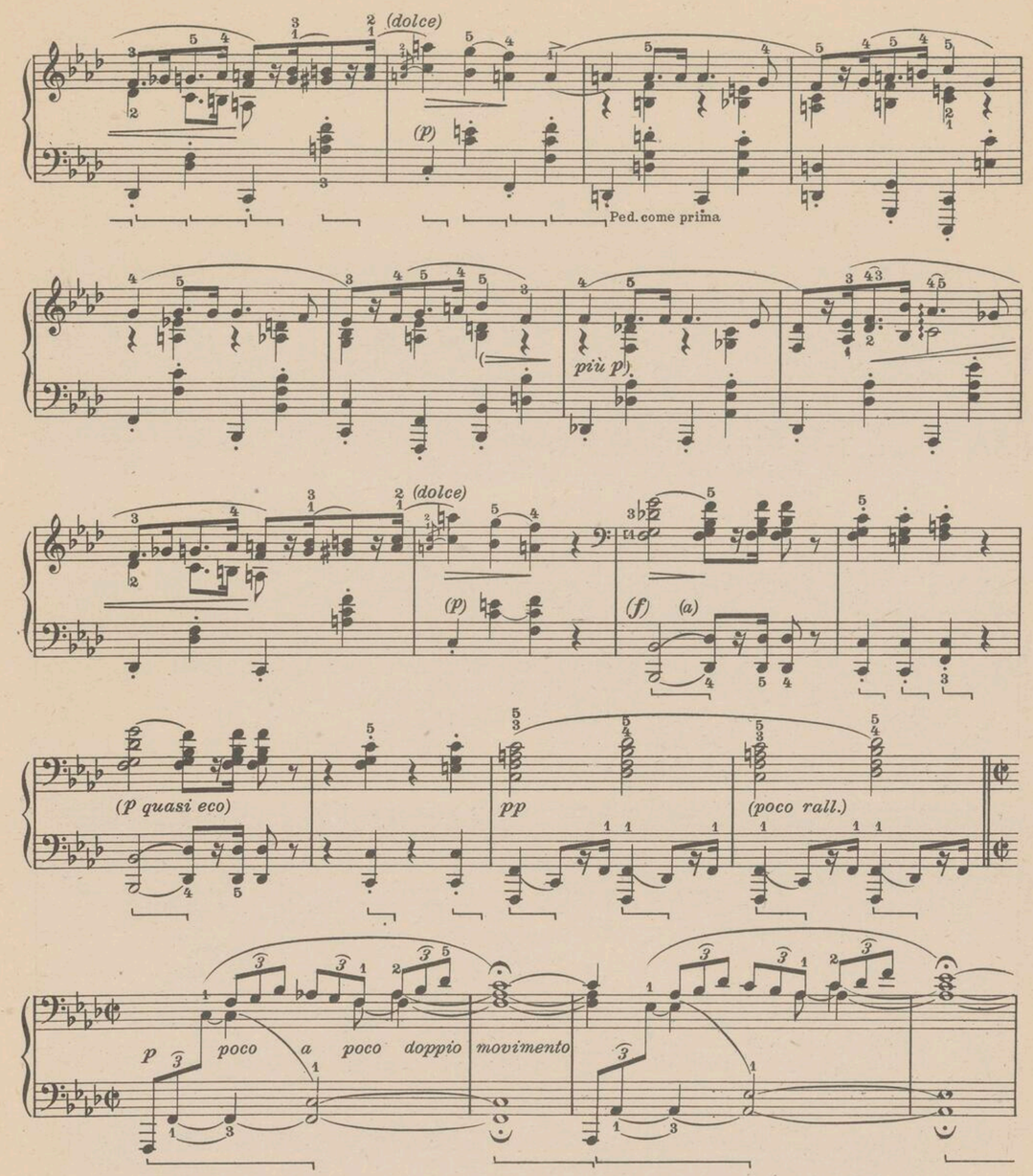
(b) *La dimension du clavier moderne permet:*



(a) The melody requires here a sweet rather clear and metallic sound, almost as of a trumpet, and therefore slightly disconnected. At the following fifth bar, the playing must suddenly soften and be well « legato », giving to the melody a character of sudden nostalgic tenderness.

(b) The extension of the modern pianoforte allows of this execution





(a) Non avendo qui segnato Chopin nessun colorito, a parte la piccola forcella ═══ è consigliabile di suonar *forte* le due prime battute, pensando ad una sonorità alquanto wagneriana (tipo entrata di Hunding nel primo atto della Walküre), e *piano* (quasi eco) le due successive, questa volta piuttosto come archi.

(a) *Puisque Chopin ne donne ici aucune indication quant aux coloris à part la petite fourche* ═══ *on juge préférable de jouer* forte *les deux premières mesures, songeant à une sonorité wagnérienne (genre entrée de Hunding dans le premier acte de la Walkirie) et* piano *(comme en écho) les deux mesures successives, songeant, cette fois-ci, à des instruments à cordes.*

(a) As Chopin has not marked here any tone colour, except for the following ═══ it is advisable to play forte the first two bars, thinking of a rather Wagnerian sonority (like Hunding's arrival in the first act of Kalkure), and the two following ones soft (almost an echo), this time almost like string instruments.

cresc.

(mosso)

ff

Vd

p

cresc.

f

espress.

(a)

8

cresc.

(a) Raccomando assai, per quanto possa apparire alquanto insolita, la diteggiatura inferiore, che risulta molto più sonora.

(a) *Je conseille le doigté inférieur qui, quoiqu'il puisse sembler assez inusité, résulte bien plus résonnant.*

(a) The pupil is advised to use the inferior fingering which, althought it may seem rather unusual results much more resounding.

8

ff

(agitato) (a)

mf

sf

(p)

cresc.

cresc.

simile

(poco rit.)

(a tempo, mosso)

8

(f)

p (b)

(a) Il doppio movimento preannunciato da Chopin a pag. 79 si deve considerare in questo punto preciso.

(b) La parte superiore della mano destra intensamente cantabile, pur rimanendo dolce.

(a) *On doit faire commencer de ce précis point le double mouvement annoncé d'avance par Chopin à la page 79.*

(b) *La partie supérieure de la main droite, intensément mélodique, tout en restant très douce.*

(a) The double movement announced by Chopin at the page 79 must begins from this point.

(b) The upper notes must be very « cantabile », though remaining very sweet.

simile

Ped. ad ogni

(f) (a)

(a) Questo passo va eseguito sempre con grande vigore ed estremamente ritmato.

(a) *Ce passage doit être exécuté avec une grande viguer et extrémement rythmé.*

(a) This passage is to be executed with great vigour and very rhythmically.

f (un poco largamente) (movendo) (mf)

f (un poco largamente)

(mf) (movendo) p (a) cresc.

Ped. simile

(a) È di grande effetto il dividere in tre frazioni la totalità del crescendo, così:

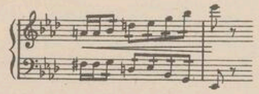
(a) *On obtient un grand effet en fractionnant en trois parties la totalité du « crescendo », de cette manière:*

(a) By dividing in three the whole « crescendo », a great effect can be obtained.

p



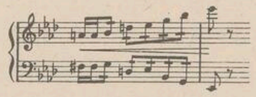
(a) Questo passo così infiammato ed eroico va eseguito strettamente ritmato. Molto gioverà il pensare al seguente disegno di archi:



(b) Il manoscritto e le prime edizioni (nonchè l'ed. Oxford) recano qui al basso un  al posto del 

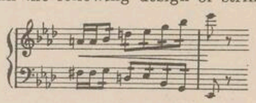
Ma si tratta evidentemente di una modificazione imposta dai limiti della tastiera di quell'epoca e che non ha più alcun valore coi pianoforti odierni. Idem cinque battute più oltre.

(a) *Ce passage ainsi enflammé et héroique doit être exécuté rigoreusement rythmé. Il sera très utile songer au suivant dessin de instruments à cordes:*

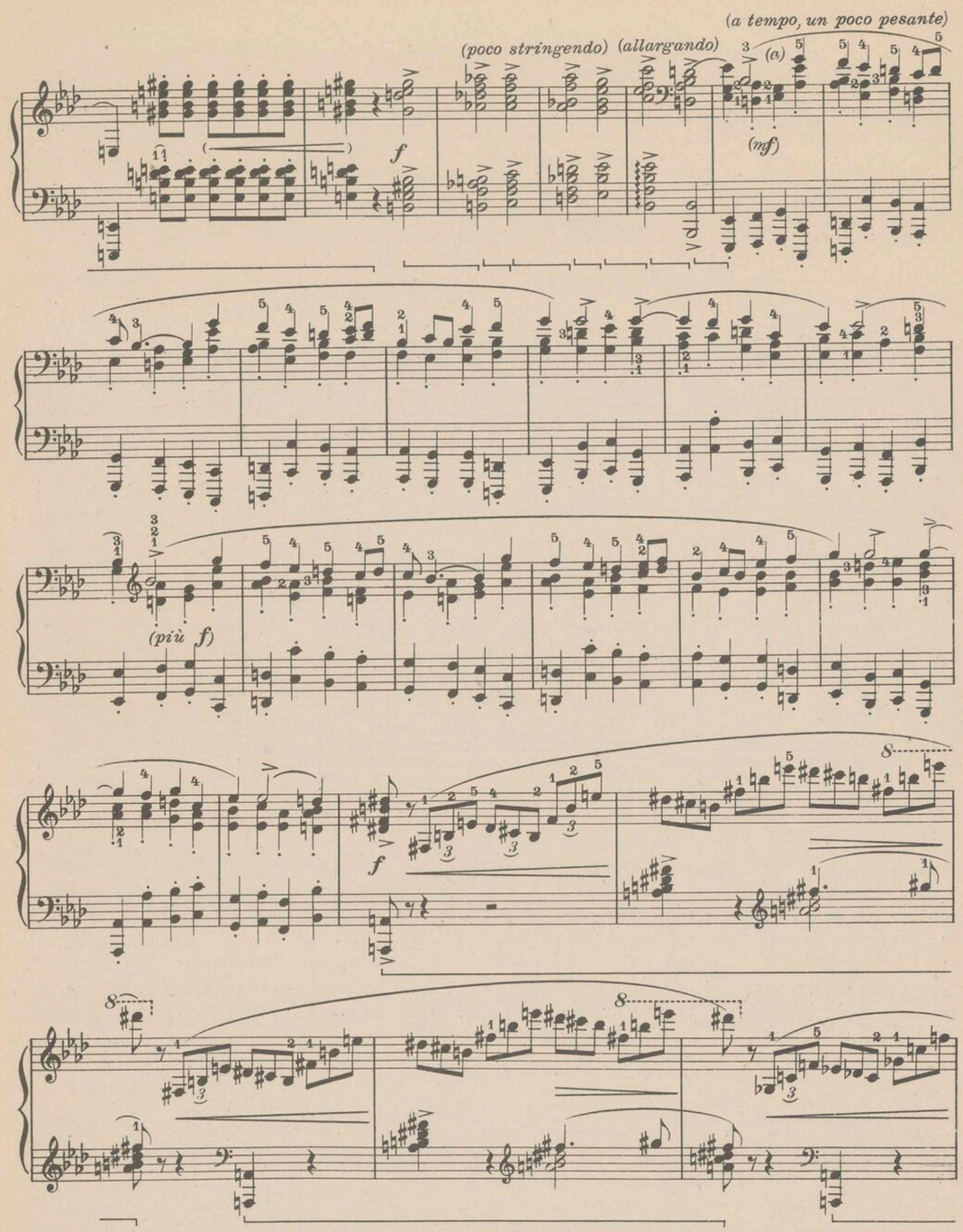


(b) *Le manuscrit et les premières édilions (ainsi que l'edition Oxford) ont ici à la basse un*  *à la place du*  *Mais il s'agit évidemment d'une modification imposée par les limites du clavier de l'époque et qui n'a plus aucune valeur étant donné l'actuel piano.*
Idem, cinq mesures plus loin.

(a) Such an inflamed and heroic passage must be performed strictly rhythmed. It will be very useful to think the following design of strings:



(b) The manuscript and the first editions (as well as the Oxford Edition) have here at the bass a  in the place of  But it is evidently a modification imposed by the limits of the keyboard of that period which is of no importance for the modern piano. Idem for the next five bars.



(a) Conferire a questo canto un carattere vittorioso ed un poco massiccio. Le prime otto battute potranno evocare la sonorità di un trombone (senza tuttavia eccedere nel suono) e le successive quella di una tromba.

(a) *Donner à cette mélodie un caractère victorieux et un peu massif. Les premières huit mesures pourraient évoquer le son d'un trombone (sans toutefois excéder dans la sonorité) et les suivantes celui d'une trompette.*

(a) Give this song a victorious character, a little heavy. The first eight bars may recall the sonority of a trombone, without however over emphasizing the sound, and the next bars that of a trumpet.

ff

p

poco cresc.

Ped. simile

cresc.

(poco rit.)

(a tempo)

p

Ped. ad ogni

Ped. ad ogni

f

(a)

(mp)

(più p)

(pp)

p

accel. e poco cresc.

dim.

calando

rall.

pp

(a) Cortot consiglia opportunamente la seguente modificazione:

(a) *Cortot conseille opportunément cette modification:*

(a) Cortot opportunely advises the following modification:

m.s.

Lento sostenuto

(a)

p dolce

(P)

(senza accel.)

(b)

p

sempre legatissimo

(P)

Ped. sempre ad ogni

(mf)

(c)

p

(P)

(ritard.)

(più p)

(a) Questa parte centrale va eseguita con una solennità dolcissima e misteriosa e con una espressione estremamente contenuta ed intensa. « Quasi religioso » sarebbe forse l'indicazione più esatta, se non fosse suscettibile di equivoci.

(b) È assolutamente indispensabile per la solennità e la mirabile calma dell'episodio, di non abbandonarsi qui al benchè minimo *accelerando*, che altererebbe irrimediabilmente tutta la gravità di questo mirabile *si maggiore*.

(c) Esecuzione:

(a) *Cette partie centrale doit être exécutée avec une douce et mystérieuse solennité et avec une expression intense mais contenue. « Quasi religioso » serait peut-être l'indicatiton plus appropriée, si el'e n'était pas susceptible de malentendus.*

(b) *Il est strictement indispensable pour la solennité et le calme admirable du passage, de ne point s'abandonner au plus petit « accelerando » qui altèrerait irrémediablement le majesteux de cet admirable* si majeur.

(c) *Exécution:*

(a) This central part should be played with very sweet and mysterious solemnity and with great restraint and intense expression. « Almost religious » would be the right suggestion, were it not susceptible of misunderstanding.

(b) The solemnity and wonderful calm of this episode, make it absolutely essential not to play it with the least « accelerando », that would disturb irremediably the depth of the wonderful B major.

(c) Execution:

Tempo I.

(a) Questo accordo violentemente sforzato e secco. Non sarà inutile ricordarsi della fulminea improvvisa irruzione della Morte nella camera del malato, che inaugura il penultimo episodio di *Tod und Verklärung* di Richard Strauss.

(a) *Cet accord, très violent et sec. Il sera utile de se souvenir de la foudroyante subite irruption de la Mort, dans la chambre du malade, qui ouvre l'avant dernier épisode de « Mort et Transfiguration » de Richard Strauss.*

(a) This chord must be violently « sforzato » and harsh. Remember here the instantaneous, sudden irruption of Death in the sick-room, which opens the last but one episode in Richard Strauss' *Tod und Verklärung.*

cresc.

cresc.

simile

(poco rit.)

(a tempo)

Ped. ad ogni

Ped. ad ogni

(a) Per questo e per tutti gli episodi seguenti valgono le note della prima volta.

(a) *Pour cet épisode et tous les suivants, s'en tenir aux annotations de la première fois.*

(a) For this and the following episodes the first notes hold good.

f

(a)

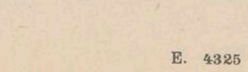
(movendo)

(mf)

f (un poco largamente)

f (un poco largamente)

(a) L'autografo reca qui:
(a) *Le texte autographe porte ici:*
(a) Here the autograph copy has



errore evidente.
évidente erreur.
evitently a mistake.

(movendo)

(mf)

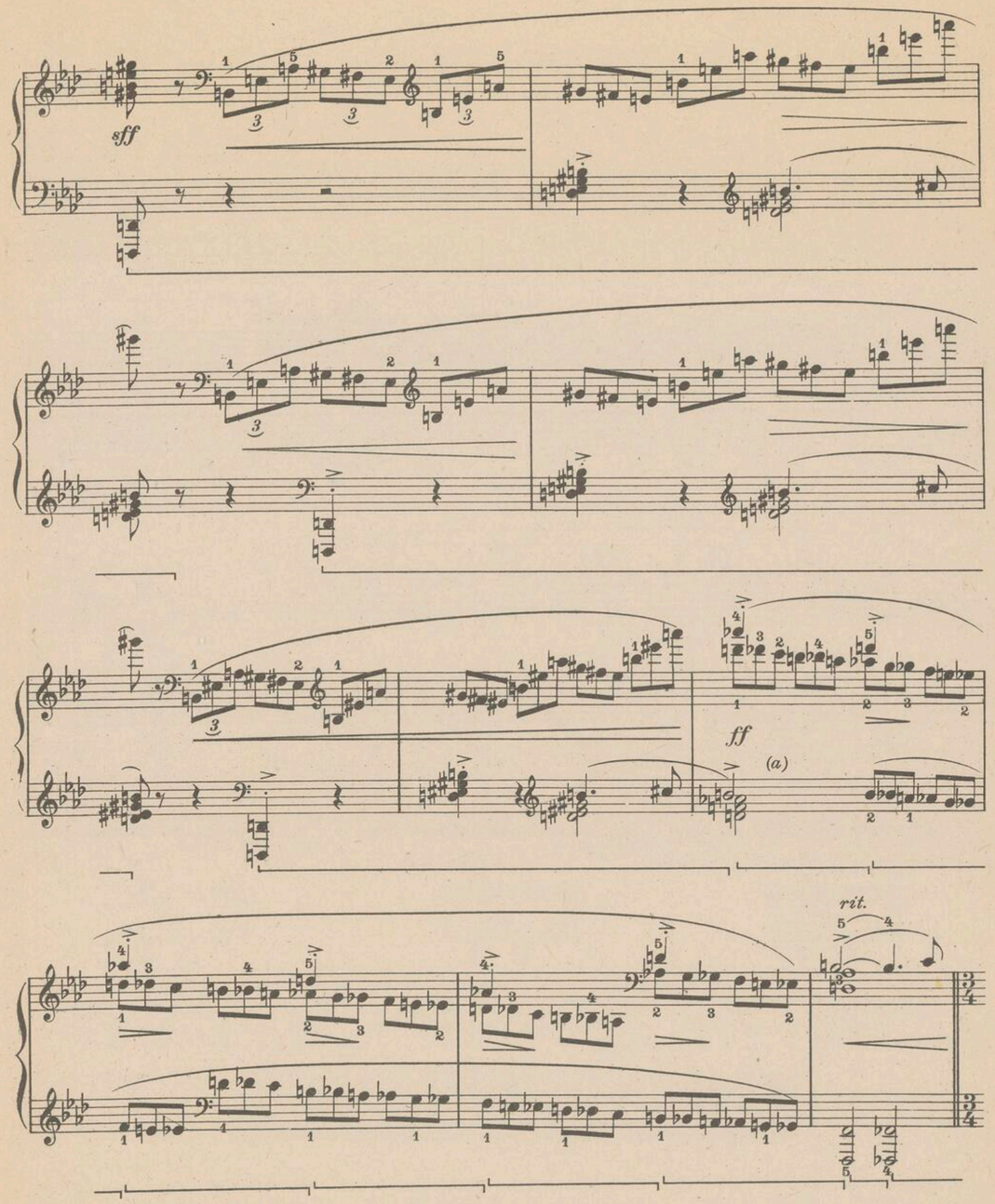
p

cresc.

simile

ff





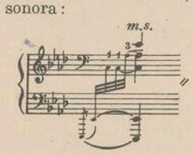
(a) Questa discesa cromatica con tutta la forza. La quarta battuta molto allargata.

(a) *Le plus fort possible cette descente cromatique. La quatrième mesure beaucoup plus lente (allargando).*

(a) This cromatic descent with full strength. The fourth bar much slower.



(a) Esecuzione tradizionale, più sicura e sonora:

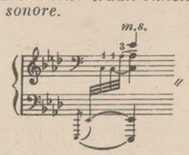


(b) È consigliabile eseguire così questa breve « cadenza », onde dosare più sicuramente le sonorità:



La terza 𝄐 più lunga delle due precedenti. L'accordo di settima di dominante di la bemolle alquanto sonoro. Cominciare piuttosto lentamente l'« *assai allegro* », accelerare poi poco a poco, e cedere lievemente l'ultima battuta.

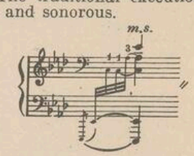
(a) *Exécution traditionnelle, plus sure et sonore.*



(b) *Il vaut mieux exécuter ainsi cette courte cadence, afin de mieux doser les sonorités:*

La troisième 𝄐 *plus longue des précédentes. L'accord de septième de dominante de la bémol, assez sonore. Commencer l'« Assai Allegro » plutôt lentement; accélerer le temps petit à petit et céder légèrement à la dernière mesure.*

(a) The traditional execution, more secure and sonorous.



(b) It is advisable to execute this short « cadenza » thus, so as to distribute the sonorities more evenly.

The third 𝄐 longer than the two preceding ones. The chord of the seventh of the dominant of A flat should be sonorous. Play the Allegro rather slowly; then accelerate little by little and slow down slightly on the last bar.

E. 4325 C.

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

EDIZIONI
CURCI
MILANO

Stampato in Italia

1947 - B. ULLMANN & C. - INC. STAMP. MUSICALE - MILANO

4433/II
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

F. CHOPIN

BALLATE
E
FANTASIA

REVISIONE CRITICO-TECNICA DI
ALFREDO CASELLA

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONI CURCI S.A. - MILA

