381
56
E. R. 210

Instytut Fryderyka Chopina
505/2391

# CHOPIN

## BALLATE

## FANTASIA

Op. 49

PER PIANOFORTE

(BRUGNOLI)

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

1933
EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

2 Zł.
2.5 Zł.
3 Zł.

587

E. R. 210

Instytut Fryderyka Chopina
505
2391

# F. CHOPIN

## BALLATE

## FANTASIA

Op. 49

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI
INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE «L. CHERUBINI» DI FIRENZE

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

LIRE 8.- AUMENTO COMPRESO

1933
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (London) Ltd.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., Inc.

Instytut Fryderyka Chopina

Nel campo della grafia musicale l'indicazione del tempo, come è stata praticata finora, costituisce un assurdo che nessuna forza di tradizione riesce a giustificare.

La designazione del tempo è fatta basandosi sulla figura di semibreve suddivisa in due metà o quattro quarti o otto ottavi o sedici sedicesimi ecc. e per formare tempi diversi da questo così detto *ordinario*, rappresentato come unità dalla semibreve, si prende uno degli elementi derivati da questa e si formano nuovi aggregati o derivazioni che danno origine appunto a nuove formazioni di tempo. Così abbiamo le formazioni 3/4, 6/8, 9/8, ecc. con le quali designamo che le misure in cui è suddivisa la composizione sono formate rispettivamente di 3 semiminime, di 6 crome, di 9 crome, ecc. Senonchè, la croma con la quale rappresentiamo l'8ª parte d'una semibreve, non ha valore nè rapporto costante altro che se considerata nel tempo *ordinario*: in una formazione diversa essa non può avere più il rapporto di 1/8, perchè se fa parte d'una misura che comprende 9 crome essa ha il valore di 1/9 e quindi si dovrebbe rappresentare la nuova formazione di tempo con la cifra 9/9, così come erroneamente si rappresenta talvolta il tempo ordinario **(C)** con la cifra 4/4. Ma come 4/4 è un nonsenso, perchè corrisponde ad un intiero, così sarebbe un nonsenso il 9/9 o qualunque altra designazione del genere, che pure corrisponderebbe ad un intiero.

L'inconveniente (più grave che non si creda, essendo causa d'incomprensione per chiunque cominci a studiare la musica) deriva appunto dal fatto che per la formazione di qualunque tempo, sia esso binario o ternario, si parte dal concetto della semibreve che, per il valore e la suddivisione assegnatigli, è eminentemente quaternaria. Invece, la designazione e la suddivisione del tempo in musica non deve essere altro che il rapporto fra lo spazio di tempo da suddividere e le parti in cui lo si suddivide, senza alcun legame con qualunque spazio di tempo stabilmente determinato nè con qualunque figura che sostanzialmente o soltanto nominalmente lo rappresenti, come accade ora – ad esempio – con la semibreve.

Soltanto così si riescirà a dare al concetto della formazione del tempo musicale la precisione e la elasticità necessarie alla sua comprensione.

*En el campo de la grafia musical la indicación del tiempo, tal como ha sido practicada hasta hoy, constituye un absurdo que ninguna fuerza de la tradición alcanza a justificar.*

*La designación del tiempo está hecha basándose en la figura de redonda, subdividida en dos mitades, o cuatro cuartos, u ocho octavos, ó diez y seis diez y seisavos, etc., y para formar tiempos diversos de este llamado ordinario, representado como unidad de la redonda, se toma uno de los elementos derivados de esta y se forman nuevos agregados o derivaciones que dán origen precisamente a nuevas formaciones de tiempo.*

*Así tenemos la formación 3|4, 6|8, 9|8, etc., con las cuales designamos que los compases en que se subdivide la composición están formados respectivamente de 3 negras, de 6 corcheas, de 9 corcheas, etc. No hay sino que la corchea, con la cual representamos una octava parte de la redonda, no tiene un valor ni una relación constante mas que considerándola en el tiempo ordinario: en una formación diversa dicha corchea no puede tener ya la relación de 1|8, porqué si forma parte de un compás que comprenda 9 corcheas, la corchea tiene el valor de 1|9, y así se debería representar la nueva formación de tiempo con la cifra 9|9, tal como erroneamente se representa el tiempo ordinario* **(C)** *con la cifra 4|4. Mas así como 4|4 no tiene sentido porqué equivale a un entero, tampoco tendria sentido el 9|9 o cualquiera otra designación de este género que igualmente correspondiera a un entero.*

*El inconveniente (más grave de lo que puede creerse, siendo causa de incomprensión para cualquiera que empiece a estudiar la música) deriva precisamente, de este hecho: que para la formación de cualquier tiempo, ya sea binario ya ternario, se parte del concepto de la redonda la cual, para el valor y la subdivisión señaladas, es eminentemente cuaternaria. Al contrario, la designación y la subdivisión del tiempo en la música no debe ser otra cosa que la relación entre el espacio de tiempo que ha de subdividirse y las partes en que se le subdivide, sin ningun lazo con cualquier espacio de tiempo fijamente determinado ni con cualquiera figura que substancialmente o solo nominalmente lo represente, como sucede ahora — por ejemplo — con la redonda.*

*Solamente así se logrará dar el concepto de la formación del tiempo musical la precisión y la elasticidad necesarias para su comprensión.*



2331/m

Inoltre il significato estetico dei valori muta straordinariamente e sostanzialmente a seconda delle necessità ritmiche, come può constatare chiunque si renda conto di ciò che qualunque figura rappresenta in un andamento binario in confronto a quanto la stessa figura rappresenta in un andamento ternario. L'assurdo lamentato, perciò, non è tanto nel simbolo quanto nel fatto che noi, nel suddividere la figura che consideriamo come unità a sè, dobbiamo per ragioni ritmiche fare astrazione dall'unità da cui essa deriva.

Matematicamente, 9/8 è uguale a 9 volte 1/8; perciò, essendo convenzionale la rappresentazione di 1/8 con una croma, si potrà dire, come oramai da moltissimo tempo è in uso, 9/8 eguale a 9 crome. Essendo però anche la determinazione di 9/8 poco esatta, perchè non indica nulla in rapporto al tempo, oppure – il che è peggio – indica specificatamente 9 volte 1/8 di semibreve, ho pensato che la rappresentazione più evidente del tempo e della sua suddivisione possa consistere in questo segno , per restare nell'esempio, che significa la misura (espressa col simbolo ) divisa (espresso con la linea ——) per od in 9 crome (espresso con la cifra e la figura convenzionale e nota). Nello stesso modo avremo, ad esempio: , cioè una misura divisa in 4 semiminime, una in 3 semiminime, un'altra in 12 semicrome.

In tal modo, ad una maggior precisione corrisponderà una più chiara comprensione perchè sapremo a colpo d'occhio non soltanto di quanti elementi l'autore ha costituito il tempo, ma anche in quante parti vuole che la misura sia suddivisa, determinando così senz'altro l'accentuazione ritmica.

Infatti, il tempo ordinario potremo indicarlo con , oppure , oppure , oppure , determinando senz'altro che la suddivisione e quindi l'accentuazione deve essere in uno, in due, in quattro, in otto.

Analogamente, l'indicazione , sarà – per il tempo – corrispondente a , ma la designazione ritmica sarà in ambedue i casi di una evidenza incontestabile.

L'innovazione proposta rivela i suoi vantaggi anche e sopratutto nei casi di formazione di tempi inusitati o di ritmi nuovi. In un caso di questo genere, ad esempio,

*De otra parte, el significado estético de los valores cambia extraordinaria y substancialmente según las necesidades rítmicas, como puede constatar el que se da cuenta de lo que es cualquiera figura en un movimiento binario y lo que es la misma figura en un movimiento ternario. El absurdo lamentado, por lo tanto, no existe tanto en el símbolo como en el hecho de que nosotros, al subdividir la figura que consideramos como unidad en sí, debemos, por razones rítmicas, hacer abstracción de la unidad de la cual deriva.*

*Matemáticamente 9/8 es igual a 9 veces 1/8; por esto siendo convencional la representación de 1/8 con una corchea se podrá decir: como ya desde mucho tiempo se usa, 9/8 igual á 9 corcheas, Siendo empero tambien la determinación de 9/8 poco exacta, porqué no indica nada en relación con el tiempo, o bien, lo que es peor, indica manifiestamente 9 veces 1/8 de redonda, he pensado que la representación más evidente del tiempo y de su subdivisión pueda consistir en este signo* , *para quedar en el ejemplo, que significa el compás (expresado con el símbolo*  *) dividido (expresado con la linea ——) por o en 9 corcheas, expresado con la cifra y la figura convencional conocida. Del mismo modo tendremos por ejemplo:* , *es dectr un compás dividido en 4 negras, otro en 3 negras, otro en 12 semicorcheas, etc.*

*De esta manera, a una mayor precisión corresponderá una mas clara comprensión, porqué sabremos a la primera ojeada no solo de cuantos elementos el autor ha constituido el tiempo, sino tambien en cuantas partes quiere que el compás sea subdividido, determinando así, sin más, tambien la acentuación rítmica.*

*De hecho, el tiempo ordinario podremos indicarlo con* , *o bien* , *o bien* , *o bien* , *determinando igualmente que la subdivisión y así mismo la acentuación debe ser en uno, en dos, en cuatro o en ocho.*

*Analogamente, la indicación* , *será — para el tiempo — correspondiente a* , *mas la designación rítmica será en ambos casos de una evidencia incontestable.*

*La innovación propuesta revela sus ventajas también y sobre todo en los casos de formación de tiempos inusitados o de ritmos nuevos. En un caso de este género, por ejemplo,*

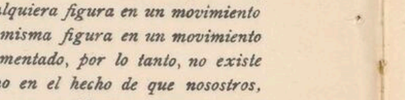



(*Frazzi*, RE LEAR)





l'autore vuole che i valori di croma siano equivalenti. Senza una nota in margine la cosa sarebbe difficilmente comprensibile, mentre con la segnatura da me proposta

(in questo caso , equivalenti a 3 ♩, 2 ♩, 1 ♩. ecc.)

tempo e ritmo e rapporti sono d'una chiarezza assoluta.

Non meno chiara e sintetica sarà la designazione in casi di questo genere: 

*(Frazzi,* RE LEAR, *atto terzo)* in cui l'autore, per evitare che l'interprete suddivida la misura in gruppi di quattro o di due, come si sarebbe indotti a fare per forza di consuetudine, è costretto ad indicare fra parentesi la suddivisione voluta. L'indicazione secondo la riforma da me proposta  dà, chiara ed inequivocabile, anche la percezione della suddivisione ritmica.

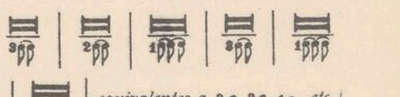
L'indicazione metronometrica si riferirà alla figura, precisandosi in tal modo anche l'andamento. Propongo di continuare a valersi per qualche tempo ancora finchè l'innovazione non sia entrata nell'uso comune delle figure indicanti le frazioni di misura per l'indicazione metronometrica anzichè della figura corrispondente alla misura intera, come sarebbe più giusto, perchè non è da tutti suddividere mentalmente uno spazio di tempo in parti uguali, mentre chiunque è capace di sommare piccole quantità di tempo equivalenti.

Trattandosi, come si vede, sopratutto di eliminare controsensi e di sanare bisticci verbali — il che non altera affatto nè offende in alcun modo l'essenza della musica altrui, anzi servirà a renderne l'interpretazione ancora più chiara — così mi decido ad introdurre la riforma in questa mia edizione di Chopin.

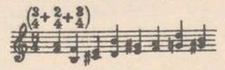
In questa stessa edizione introduco un'altra piccola modificazione nella segnatura del pedale, per renderla sempre più chiara e precisa: quando è opportuno l'opportunità risulta evidente senz'altro) aggiungo a certe note una legatura che indica prolungamento di tenuta del tasto, facendo coincidere con la fine di essa l'attacco del pedale di destra. Si eviteranno così molte cacofonie pur prolungando certi suoni quando e quanto occorre.

ATTILIO BRUGNOLI

*el autor quiere que los valores de corchea sean equivalentes. Sin una nota al márgen esto seria dificilmente comprensible, mientras con los signos por mí propuestos*

*(en este caso* , *equivalentes a 3 ♩, 2 ♩, 1 ♩. etc.)*

*tiempo y ritmo y sus relaciones son de una claridad absoluta.*

*No menos clara y sintética será la designación en casos de este género:* 

(Frazzi, *RE LEAR*, acto tercero) *donde el autor, para evitar que el interprete subdivida el compás en grupos de cuatro o de dos, como le induciría a hacerlo la fuerza de la costumbre, se vé obligado a indicar entre paréntesis la subdivisión.*

*La indicación según la reforma propuesta por mí*  *nos dá, clara e indudable, tambien la percepción de la subdivisión rítmica.*

*La indicación metronométrica se referirá a la figura, precisándose de esta manera tambien el movimiento. Propongo continuar sirviéndose por algun tiempo todavia, hasta que la inovación no haya entrado en el uso comun de las figuras indicando las fracciones de compás para la indicación metronométrica, mas bien que de la figura correspondiente al compás entero, como seria justo, porqué no es dado a todos subdividir mentalmente un espacio de tiempo en partes iguales, mientras que cada cual es capaz de sumar pequeñas cantidades de tiempos equivalentes.*

*Tratándose, sobre todo, como se vé, de eliminar contrasentidos, y de remediar errores verbales — lo cual no altera en nada ni ofende en algún modo la esencia de toda clase de música, ántes bien servirá para lograr su interpretación más clara — por esto me decido a introducir tal reforma en esta edición mia de Chopin.*

*Introduzco en la edición otra modificación pequeña en la indicación del pedal, para lograrla siempre más clara y precisa: cuando lo considero oportuno (y la oportunidad resulta evidente de por si) añado a ciertas notas una ligadura que indica prolongación en el sostenimiento de la tecla, haciendo coincidir con el fin de este el ataque del pedal de la derecha. Se evitarán asi muchas cacofonías, aún prolongando ciertos sonidos todo el tiempo necesario.*

# INDICE TEMATICO

## *TABLA TEMATICA*

Instytut Fryderyka Chopina

### BALLATE













### FANTASIA



Instytut Fryderyka Chopina

# INDICE

BALLATA I., Op. 23 . . . . . Pag. 1

BALLATA II., Op. 38 . . . . . » 15

BALLATA III., Op. 47 . . . . . » 27

BALLATA IV., Op. 52 . . . . . » 41

FANTASIA, Op. 49 . . . . . » 60

E.R. 210

Instytut Fryderyka Chopina

# FEDERICO CHOPIN

(Attilio Brugnoli)

## BALLATE

Instytut Fryderyka Chopina

*A Franco Alfano, il Revisore*

# FEDERICO CHOPIN

(Attilio Brugnoli)

## BALLATE

### BALLATA I[a]

«Le quattro Ballate hanno il carattere di racconti leggendari e fantastici, densi di azioni eroiche. Esse hanno una foga ed una grandiosità prodigiosa e raggiungono le più alte cime dell'arte. La *Ballata in sol min.* è considerata uno dei più perfetti capolavori della musica pianistica. Schumann la giudicava un'opera di genio. È un immenso poema raggiante di passione selvaggia e di voluttà bruciante. Delle quattro Ballate, la prima e l'ultima, in *fa min.*, sono le più belle. Non si assomigliano affatto e non hanno, dice Ehlert, che due punti comuni: il romanticismo del loro sviluppo e la nobiltà dei loro temi».

Questo giudizio di E. Ganche, quello di Schumann (che definì la prima Ballata «una delle composizioni più selvagge e catteristiche di Chopin», quello di altri (che la definirono «il monumento del suo amore») non meno che l'affermazione dello stesso Chopin (il quale dichiarò a Schumann essere questa una delle composizioni da lui preferite) concorda pienamente con le mie convinzioni: appunto perciò mi astengo dal riprodurre altri giudizi o dal formularne di miei, il che si ridurrebbe, nel caso presente, ad una superflua giostra di parole.

La citazione mira non a valorizzare quel che ha valore di per sè, ma a giustificare l'ampiezza del commento. Quanto più è grande l'opera d'arte, tanto più sono indotto a tentar di penetrare i misteri che la fanno grande; ciò giustificherà perchè m'indugi ad analizzare e spiegare dettagli a cui qualcuno darebbe forse poca importanza.

Il genere cui appartengono alcune composizioni minori di Chopin, l'aspetto apparentemente femineo del carattere di lui, la storia dei suoi amori e la conoscenza degli episodi più intimi della sua vita, la sua supposta debolezza fisica, valsero a farlo definire «un talent de chambre de malade» ed influirono a diffondere la convinzione che la sua musica andasse eseguita con sentimentalismo, con sonorità limitatamente intense, come se davvero fosse concepita ed eseguita da un malato. È un po' la sorte toccata a Bellini, che molti hanno, con leggerezza, giudicato non atto all'espressione drammatica perchè melodista mirabile; mentre egli è tanto più grande nell'espressione drammatica perchè nemmeno nell'impeto di essa perde il senso melodico, il che — per chi ben l'intenda — rappresenta davvero la perfezione e quindi l'apice della bellezza.

### *BALADA I.*

*«Las cuatro Baladas tienen el carácter de relatos legendarios y fantásticos, henchidos de acciones heróicas, que siempre, con una grandiosidad e ímpetu prodigiosos, alcanzan las mas altas cimas del arte. La Balada en* Sol menor *se considera una de las más perfectas obras maestras de la música pianística. Schumann la juzgaba una obra de genio. Es un inmenso poema resplandeciente de pasión salvaje y de ardiente sentimiento. De las cuatro Baladas, la primera y la última, en* Fa men., *son las más bellas. No se parecen absolutamente y sólo tienen, dice Ehlert, dos puntos comunes: el romanticismo de su desarrollo y la nobleza de los temas».*

*Este juicio de E. Ganche, el de Schumann (que definió la primera Balada «una de las composiciones más salvajes y características de Chopin), el de otros (que la definieron «el monumento de su amor»), no menos que la afirmación del mismo Chopin (el cual declaró a Schumann que ésta era una de sus composiciones preferidas), todo concuerda completamente con mis convicciones; y justamente por esto me abstengo de reproducir otros juicios o de formular el mio, que se reduciría, en el caso presente, a un superfluo torneo de palabras.*

*Estas citas tienden, no a valorizar lo que ya tiene valor en sí, sino a justificar la amplitud de la comentación. Cuanto más grande es la obra de arte, más me siento inducido a intentar el esclarecimiento de su misterio; esto explicará mi tendencia a analizar y profundizar detalles que algunos pueden considerar de poca importancia.*

*El género al cual pertenecen algunas composiciones menores de Chopin; el aspecto aparentemente afeminado de su carácter; la historia de sus amores y el conocimiento de los episodios más íntimos de su vida; su supuesta debilidad física, por fin, fueron motivos que sirvieron para definirle «un talent de chambre de malade», e influyeron a difundir la convicción de que su música debía ejecutarse con sentimentalismo y con sonoridad limitadamente intensa, como si verdaderamente fuese concebida y ejecutada por un enfermo. Es ésta casi la misma suerte que cupo a Bellini, a quién muchos con ligereza han juzgado no apto para la expresión dramática, justamente porqué era tan admirable melodista; sin ver que él es tanto más grande en la expresión dramática, precisamente porqué ni en medio de su ímpetu pierde ésta el carácter melódico, lo cual, para quien bien lo comprenda, representa verdaderamente la perfección y el punto más elevado de la belleza.*

*G. RICORDI & C. - Editori-Stampatori - MILANO.*
Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.
Tous les droits de la présente révision sont réservés.




Se è vero che Chopin negli ultimi anni di sua vita fu di salute cagionevole, se è vero che una delle ultime volte che si presentò al pubblico eseguì tutto il finale della prima Ballata pianissimo, ottenendo anche in tal modo un effetto mirabile, ciò non vuol dire che sia stato sempre malato, nè che quando concepì la Ballata in *sol min.* la sognasse priva di sonorità intensa.

È vero che alla fine del suo soggiorno a Vienna il dott. Malfatti, già medico di Beethoven, lo curò per debolezza ed eccitazioni nervose derivanti da continue emozioni; ma è certo che allora Chopin godeva buona salute ed era in condizioni di spirito felici perchè tutto preso d'amore per Costanza Gladkowska. È difficile quindi poter stabilire se nel definire questa Ballata «il monumento del suo amore» i critici si riferissero a questo o, come mostrano di credere (a mio parere erroneamente, perchè nato assai diù tardi), a quello per Maria Wodzinska. L'equivoco, se c'è, è stato possibile perchè la pubblicazione di questo lavoro avvenne appunto all'epoca in cui nacque quello che il Conte Wodzinski chiama il «secondo romanzo di Chopin».

Ma essa invece fu concepita prima del 1831, quando Chopin lasciò la Polonia. Nel suo viaggio egli sostò a Vienna, Breslavia, Dresda, Praga, Monaco e Stoccarda e non si sa con esattezza dove l'abbia concepita e scritta.

In ogni modo, nemmeno riferendosi all'epoca della sua pubblicazione è lecito considerare questa Ballata l'opera d'un essere infermo, nè fisicamente, nè spiritualmente. Nel 1834, infatti, il suo amico Orlowski scrisse di lui: «Chopin è pieno di salute e di forza. Tutte le francesi lo adorano e tutti i francesi ne sono gelosi. Egli è alla moda: si vedranno ben presto comparire dei guanti alla Chopin». Inoltre egli era allora tranquillo circa il suo avvenire economico in seguito al noto episodio del Principe Radziwil che, mentre lo determinò a non recarsi più in America (come in un momento di sconforto aveva deciso di fare), gli spalancò le porte della celebrità. Doveva poi sentirsi pienamente felice per essere stato accettato quasi ufficialmente quale fidanzato a Maria Wodzinska che egli amava intensamente.

Teniamo conto di tutto ciò e procuriamo di sfatare praticamente leggende che possono talvolta influire fino a determinare in una vera deturpazione dell'opera d'arte.

Le Ballate, pur non essendo destinate a *descrivere* nel senso materiale della parola, cosa da cui (come ho detto nel volume dei *Preludi*) Chopin rifuggiva, furono scritte sotto l'impressione della lettura dei Poemi di Mickiewicz, di cui era amico ed ammiratore. Questa prima fu, secondo il Ceillier, ispirata al quarto episodio del «Conrad Wallenrod».

Questo poema celebra la dolorosa passione dell'eroe lituano il quale, vivendo internato e sconosciuto in paese tedesco, riesce a conquistare intera la fiducia dei

*Si es cierto que Chopin en los últimos años de su vida fué de salud enfermiza, y si es verdad que una de las últimas veces que se presentó al público ejecutó todo el final de la primera Balada pianísimo, obteniendo también así un efecto admirable, esto no quiere decir que estuviera siempre enfermo, ni que cuando concibió la Balada en* Sol men. *la imaginase desposeída de intensa sonoridad.*

*Es verdad que al final de su estancia en Viena el doctor Malfatti, ya médico de Beethoven, le curó de debilidad y excitaciones nerviosas derivadas de emociones continuas; más es cierto que entónces Chopin gozaba de buena salud, y su espíritu era más bien feliz, lleno de intenso amor por Constanza Gladkowska. Es difícil aquí poder establecer si los críticos, al definir esta Balada «el monumento de su amor» se referían al amor éste o, como dán muestras de creerlo, al que sintió por Maria Wodzinska (a mi parecer erroneamente, porqué nació bastante mas tarde). El equívoco, si lo hay, ha sido posible solo porqué la publicación de este trabajo tuvo lugar justamente en la época en que empezó lo que el Conde Wodzinski llama la «segunda novela de Chopin».*

*Así, esta Balada fué concebida antes de 1831, cuando Chopin abandonó Polonia. En su viaje se detuvo en Viena, Breslavia, Dresde, Praga, Mónaco y Stuggart, y no se sabe con certeza donde la concibió y escribió.*

*De todos modos, ni aún refiriéndose a la época de su publicación es lícito considerar la Balada como la obra de un ser enfermo, ni física ni espiritualmente. En 1834, en efecto, su amigo Orlowski escribe de él: «Chopin está lleno de salud y de fuerza. Todas las francesas le adoran y todos los franceses están celosos. Es un hombre a la moda; bien pronto se verán aparecer guantes* a lo Chopin». *Por otra parte, él estaba tranquilo entónces respecto a su porvenir económico, a consecuencia del conocido episodio del Príncipe Radziwil, quién, determinándole a no trasladarse ya a América (como en un momento de desaliento había decidido) le abrió las puertas de la celebridad. Debía también encontrarse plenamente feliz, habiendo sido aceptado casi oficialmente como prometido de Maria Wodzinska, a la cual tanto quería.*

*Tengamos en cuenta todo esto, y procuremos no hacer caso prácticamente de leyendas que pueden tal vez influir hasta determinar una verdadera depreciación de la obra de arte.*

*Las Baladas, aún no estando destinadas a* describir *(en el sentido material de la palabra, cosa esta, como he dicho en el volúmen de los Preludios, que Chopin desdeñaba), fueron escritas bajo la impresión de la lectura de los Poemas de Mickiewicz, del cual era amigo y admirador. Esta primera fué, segun Ceillier, inspirada en el cuarto episodio del «Conrado Wallenrod».*

*Este poema celebra la dolorosa pasión del héroe lituano, el cual, viviendo internado y desconocido en país*

nemici tanto da essere nominato Priore dei Crociati. Diviene così capo dell'esercito e conduce la guerra in modo favorevole alla Lituania. Nel quarto episodio — descrizione del banchetto dato in suo onore quando fu nominato Priore — Conrad Wallenrod, quasi ebbro, canta la resistenza dei Mauri, in Granata, contro gli Spagnuoli assedianti. Ma all'ultimo assalto le mura cedono e Almanzor, capo dei Mauri, sparisce. All'alba, mentre gli Spagnuoli celebrano la vittoria, giunge Almanzor il quale finge di abbracciare la loro causa. Lo ricevono con gioia perchè conoscono le gesta eroiche di lui, ed egli bacia tutti, ma più a lungo il condottiero. Poi, con riso terribile, dice loro: «... Vi ho ingannati... col mio bacio vi ho inoculato la peste e voi tutti morrete come me...» e muore fra spasimi e contorsioni, ma ridendo sempre d'un riso infernale... Conrad Wallenrod termina il racconto affermando che anch'egli saprebbe, all'occasione, come Almanzor, baciare d'un bacio mortale il proprio nemico, lasciando prevedere quel che farà per la causa lituana. Infatti (e ciò è materia degli episodi seguenti) egli, dopo aver condotto la guerra contro i Lituani in modo che i tedeschi da lui guidati restano sconfitti, per sottrarsi alla vendetta inevitabile, beve una coppa di veleno e muore dopo aver comunicato da lontano per l'ultima volta con la sua donna, Aldona, che dal momento in cui egli abbandonò lei e la patria per recarsi, sconosciuto, fra i nemici, votata a Dio, è rinchiusa in una torre poco discosta. Aldona pure muore di dolore, ma sopravvive Halban, il vecchio Waidelota (bardo polacco) che va per il mondo con il suo liuto cantando le gesta del morto eroe.

Conrad Wallenrod, fu detto, «è come una profezia di sciagura tracciata dal Poeta sulle mura del Kremlino». Mickiewicz abbandonò la Russia lasciando questa maledizione sull'oppressore.

Anche se le note di Chopin non parlassero (e come parlano!) basterebbe tener conto di quanto ho scritto finora per intuire il carattere proprio dell'esecuzione di questa composizione.

Nella forma, la Ballata, non ci rivela grandi novità. Essa era, nel medio-evo, un componimento poetico, in cui si narravano gesta eroiche o leggendarie, e veniva talvolta cantato da una voce accompagnata.

Nel sec. XVI° però se ne perse l'uso e soltanto nel 1818 il Loewe pubblicò qualcosa di simile che, appunto per essersi perduta la memoria delle antiche Ballate, sembrò concezione originale.

Chopin trattò questa forma per pianoforte solo, allargandone infinitamente il significato col toglierle la parola che — invece — lo circoscriveva, ed imprimendole quel senso epico-narrativo che è proprio alla Ballata letteraria, creando così, pur senza inventar nulla quanto a forma, un nuovissimo tipo di composizione, un vero autentico capolavoro.

*tudesco, llega a conquistar enteramente la confianza de los enemigos, hasta ser nombrado por ellos Prior de los Cruzados. Es así jefe del ejército, y conduce la guerra de manera favorable a Lituania. En el cuarto episodio –descripción del banquete dado en honor suyo, al ser nombrado Prior – Conrado Wallenrod, casi ebrio, canta la resistencia de los moros, en Granada, contra los españoles sitiadores. En el último asalto ceden las murallas, y Almanzor, jefe de los moros, desaparece. Al rayar el alba, mientras los españoles celebran la victoria, llega Almanzor, el cual finge abrazar su causa. Le reciben con gozo, pues conocen sus heróicas hazañas, y él les besa a todos, pero más largamente al caudillo. Luego, con risa terrible, les dice: «... Os he engañado... con mi beso os he inoculado la peste y todos moriréis conmigo....» y muere entre espasmos y contorsiones, pero riendo siempre con risa infernal... Conrado Wallenrod termina el relato afirmando que tambien él sabría, llegada la ocasión, como Almanzor, besar de un beso mortal a los propios enemigos, dejando así prever lo que hará por la causa lituana. En efecto (y esto es materia de los episodios siguientes), él, después de haber conducido la guerra contra los lituanos de modo que los tudescos guiados por él queden vencidos, para sustraerse a su inevitable venganza bebe una copa de veneno y muere, después de comunicarse de lejos por última vez con su mujer, Aldona. Esta, desde que Conrado la abandonó a ella y a su patria para irse, desconocido, entre los enemigos, estaba en reclusión, consagrada a Dios, en una torre algo lejana, y muere también de dolor; pero sobrevive Halban, el viejo Waidelota (bardo polaco), que recorre el mundo con su laud cantando las hazañas del héroe muerto.*

*Conrado Wallenrod, se ha dicho, «es como una profecía de desgracia trazada por el poeta sobre los muros del Kremlin. Mickiewicz abandonó Rusia dejando esta maldición sobre el opresor».*

*Aunque las notas de Chopin no hablasen (¡y como hablan!) bastaría tener en cuenta todo lo que he escrito hasta ahora para adivinar el carácter propio de la ejecución en la composición esta.*

*En la forma, la Balada no revela gran novedad, siendo en la Edad Media una composición poética donde se relataban hechos heróicos o legendarios, cantada a veces por una voz acompañada.*

*En el siglo XVI, no obstante, se pierde su uso, y solamente en 1818 Loewe publicó algo semejante, que justamente por haberse perdido la memoria de las antiguas Baladas, pareció concepción original.*

*Chopin trató esta forma para piano solo, alargando infinitamente su significación al quitarle la palabra, la cual — al contrario — la circunscribía, e imprimiéndola aquel sentido épico-narrativo propio de la Balada literaria, y creando así, pero sin inventar nada en cuanto a la forma, un novísimo tipo de composición y una auténtica y verdadera obra maestra.*





# FEDERICO CHOPIN

(Attilio Brugnoli)

## BALLATE

*(dedicata al Barone di Stockhausen)*

(pubblicata nel 1836)

Instytut Fryderyka Chopina

Op. 23



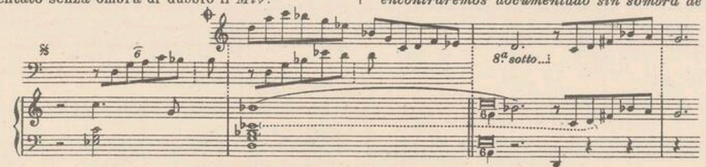

a) Circa la versione di questa misura c'è molta discordia. Nell'antica edizione Breitkopf l'accordo alla m.s. ha all'acuto un *Re* come raddoppio del basso. Mikuli dà il *Mi♭* come nella presente edizione, confortando la versione con la testimonianza di tre allievi di Chopin. Marmontel dà pure il *Mi♭*, senza comento. Nieks scrive che le sette misure d'introduzione "terminano con un accordo dissonante che certi editori hanno creduto di dover correggere,,. Ed altrove: "Il *Mi♭* costituisce il fulcro emotivo di tutto il poema,,.

Klindworth e Kullak dànno il *Mi♭*; Kullak chiama anzi quella nota "leggendaria,, e raccomanda di eseguirla con *grande forza poetica*. Reinecke dà il *Re* e così Scholtz; ma mentre il primo non ci dice niente, pur avendo presumibilmente potuto consultare l'originale per essere egli proprietario della Casa che pubblicò l'edizione da lui riveduta, Scholtz giustifica la sua versione con l'affermazione che mentre l'edizione originale francese ha il *Mi♭*, quella tedesca e l'altra francese riveduta da Tellefsen (allievo di Chopin) hanno il *Re*.

Saint-Saëns afferma che Liszt, interpellato da lui, rispose semplicemente di *preferire* il *Mi♭*.

A mio giudizio, lo scrupolo dei fautori del *Re* (secondo i quali il *Mi♭* va scartato perchè non avrebbe risoluzione) non ha valore perchè, anche volendo considerare la cosa proprio scolasticamente (e perchè?) il *Mi♭* ha la sua risoluzione naturale nel *Re* della misura successiva. D'altra parte, l'asserzione di Mikuli mi sembra debba esser tenuta in grande considerazione perchè la correzione fatta dall'Autore mentre insegna ad eseguire una propria composizione, ha valore di documento più decisivo dello stesso autografo. Ma oltre a ciò, mi sembra abbia valore grandissimo anche l'esame di due dettagli nella stessa Ballata (𝄋 a pag. 11 e 𝄋 a pag. 14).

È indiscutibile che ambedue questi episodi si riferiscono, forse nostalgicamente, all'introduzione. Ebbene, sovrapponiamoli e troveremo documentato senza ombra di dubbio il *Mi♭*:




Al termine dei due anni trascorsi durante l'incisione di questo volume, è stata pubblicata la fotografia del manoscritto, in cui il *Mi♭* è inequivocabile. Conservo però la nota precedente non in quanto essa possa soddisfare la mia vanità d'interprete, quanto perchè (l'esame di altri manoscritti di Chopin ce lo rivela) non è escluso si possa attribuire allo stesso autore più di una versione. Di fronte a tale probabilità, la sola dimostrazione *musicale* è tranquillizzante.

*a) Acerca la versión de este compás existe gran desacuerdo. En la antigua edición Breitkopf, el acorde de la m.i. tiene en el agudo un* Re *como doblamiento del bajo. Mikuli dá el* Mi♭*, como en la presente edición, reforzando la versión con el testimonio de tres discípulos de Chopin. Marmontel dá también el* Mi♭*, sin comentario alguno. Nieks escribe que los siete compases de introducción terminan con un acorde disonante que ciertos editores han creído deber corregir,,. Y en otra parte: "El* Mi♭ *constituye la base emotiva de todo el poema,,.*

*Klindworth y Kullak dán el* Mi♭*; Kullak apellida antes a esta nota, "nota legendaria,, y recomienda ejecutarla con* gran fuerza poética. *Reinecke dá el* Re*, e igualmente Scholtz; pero mientras el primera nada dice, a pesar de haber podido, probablemente, consultar el original por ser propietario de la Casa que publicó la edición por él revisada, Scholtz justifica su versión afirmando, que mientras la edición original francesa presenta el* Mi♭*, la alemana y la otra francesa revisada por Tellefsen (discípulo de Chopin) dán el* Re.

*Saint-Saëns afirma que Liszt, interrogado por él, respondía simplemente que debía* preferirse *el* Mi♭.

*A mi juicio el escrúpolo de los fautores del* Re *según los cuales el* Mi♭ *debe descartarse porqué no tendría resolución) no tiene ningún valor, porqué aún queriendo considerar el caso solo bajo el punto de vista escolástico (porqué?) el* Mi♭ *tiene su resolución natural en el* Re *del compás siguiente. Por otra parte, la aserción de Mikuli creo ha de tenerse en gran consideración, ya que la corrección hecha por el autor cuando enseña a ejecutar una composición propia, tiene valor documental más decisivo que el mismo autógrafo. A más de esto, me parece también ser de gran valor el exámen de dos detalles de la misma Balada (𝄋 en la pág. 11, y 𝄋 en la 14).*

*Es indiscutible que estos dos episodios se refieren, tal vez nostalgicamente, a la introducción. Pues bien, sobrepongámoslos, y encontraremos documentado sin sombra de duda el* Mi♭:

*Al cabo de los dos años transcurridos durante la incisión de este volumen, se ha publicado la fotografía del manuscrito de Chopin, en el cual el* Mi♭ *aparece bien patente. Conservo, no obstante, la nota anterior, no por lo que pueda satisfacer mi vanidad de intérprete, sino porqué (como lo revela el exámen de otros manuscritos de Chopin) no queda nunca excluido el que se pueda atribuir al mismo autor más de una versión. Ante tal posibilidad, la sola demostración* musical *es la que debe satisfacernos.*

Moderato ♩=130 - 𝅗𝅥=50

(poco rfz)

a)

1C. *p dolce*

(p)

(meno)

b)

(spiegato)

(rall.)

3C.

(dolce)

(mf)

c)

(pp)

1C.

3C.

(pp)

1C.

3C.

(cresc.)

(all. tr.)

(p)

(mf)

d)

*a)* Mi sembra opportuno rettificare l'inutile inesattezza cronografica comune a tutte le altre edizioni, in cui questo dettaglio figura così:

*b)* Secondo Klindworth, Re♮.

*c)* Io dò un equilibrato rilievo ad ambedue i disegni:

eseguendo assai più piano le semiminime.

Nelle due misure successive eseguisco tutto più piano, tenendo conto del carattere di *Variazione* impresso al disegno della mano sinistra.

*d)* Buonamici sentiva la necessità d'un trattamento simmetrico per questa misura:

*a) Me parece oportuno rectificar la inútil inexactitud cronográfica común a todas las otras ediciones, en las cuales este detalle figura así:*

*b) Según Klindworth,* Re♮.

*c) Yo doy un equilibrado relieve a ambos dibujos:*

*ejecutando bastante más piano las negras.*

*En los dos compases siguientes lo ejecuto todo más piano, teniendo en cuenta el carácter de* Variación *impreso al dibujo de la m.i.*

*d) Buonamici sentía la necesidad de un tratamiento simétrico en este compás:*



INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWA



a)

ritenuto

(cresc.)

(quasi f)

(allarg.)

(spiegato)

poco cresc.

(p)

a tempo

(sent.)

b)

1C. *p*

(calando)

cresc.

3C.

agitato

*f*

sempre più mosso

c)

c)

più f

poco a poco meno f

*a)* Nella prima edizione critica Breitkopf queste 18 note costituiscono un gruppo unico e sono indicate in note piccole, come una *volata*.

*b)* L'adattamento qui proposto mira a far percepire l'esatta condotta delle parti.

*c)* Nella prima Ed. cr. Breitkopf il ♮ si trova fra parentesi, il che può far supporre ch'esso manchi nel manoscritto. Pur non potendo affermare l'autenticità della diteggiatura di questo brano, essa è però certamente chopiniana, di quelle che, a suo tempo, facevano un po' scandalizzare i tradizionalisti.

*a) En la primera Ed. cr. Breitkopf estas 18 notas constituyen un grupo único, y están indicadas en notas pequeñas, como una* volata.

*b) La adaptación aquí propuesta tiende a hacer percibir la exacta conducción de las partes.*

*c) En la primera Ed. cr. Breitkopf el ♮ se encuentra entre paréntesis, lo que puede hacer suponer que falta en el manuscrito. También, aunque no se pueda afirmar la autenticidad de la digitación de este fragmento, diré que es ciertamente chopiniana, de las que, en su tiempo, escandalizaban un poco a los tradicionalistas.*

calando.....

smorz.

a)

Meno mosso
sottovoce

(sent.)

dim. e ritenuto.....

1C.

pp

(con affetto e dolcezza)

(all.)

(sentito, con dolcezza)

(all.)

sempre pp

a) Secondo Mikuli. 254123 124123 5.

a) *Según Mikuli:* 254123 124123 5.





(riprende)

(poco rall.)

sempre

dim:.....e.....rall:.....

a tempo
(un poco agitato)

sottovoce

pp

3C.

1C.

(meno)

(poco riten.)

p

3C.

cresc.

sf

pp

1C.

3C.

(mf)

cresc.

sf

sempre cresc:

sf

sf

a) Questo inciso va considerato indipendentemente dal resto: il *Fa*♯ della misura successiva si riallaccia, quanto a linea, colore ed intensità, a quello di questa misura.

a) *Este inciso debe considerarse independientemente del resto; el* Fa♯ *del compás siguiente se reenlaza, en cuanto a la linea, color e intensidad, al de este compás.*

molto cresc.

ff

(ff)

ff

8

a)

(meno f, cresc.)

b)

*a)* Questa la diteggiatura pianisticamente più appropriata. Dato però l'impiego del pedale a larghe tinte, i brani in ottave potrebbero anche venire eseguiti sempre con $\frac{5}{1}$.

*b)* A mio parere:

*a) Esta es la digitación pianísticamente más propia. No obstante, dado el empleo del pedal a largos rasgos, los fragmentos en octavas podrían también ejecutarse siempre con* $\frac{5}{1}$

*b) A mi parecer.*





sff

dim.

(sempre) più animato

p

cresc.

a)

f

(sopra)

8

più vivo

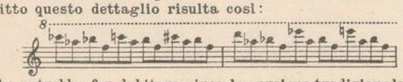
8

b)

c)

*a)* Diteggiatura apparentemente incomoda, ma opportunissima. Altra, ottima, data la sua simmetria: 2413-251423 | 152435-241325 | 142315-243524 | 132514-231524 | 3.
Mikuli, Klindworth e Scholtz diteggiano rispettivamente:
Mi: 2413-251313 | 251425-251325 | 131325-142525 | 132513-132514 | 3.
Kl: 2413-251413 | 251325-241325 | 141325-132524 | 132514-132513 | 3.
Sch: 2413-251424 | 151325-241325 | 142415-132524 | 132514-241514 | 3.

*b)* A mio parere il disegno ascendente, culminante nel *Fa* sopracuto, ha notevole importanza. Dalla fotografia del manoscritto questo dettaglio risulta così:



il che potrebbe far dubitare circa la versione tradizionale, inserita nel testo. Senonchè, si deve tener conto che l'A. può benissimo aver apportato qualche cambiamento sulle bozze e che se la versione del manoscritto è giustificata dalla regolarità ritmica del disegno ascendente all'acuto, quella tradizionale è giustificata così da considerazioni pianistiche (evitare la ripetizione del *Do*♭) come da considerazioni estetiche, dato che la variante determina nel disegno ascendente un sincopato quanto mai efficace.

*c)* La fotografia del manoscritto reca qui un ♮, certo in omaggio alla progressione. Il bemolle tradizionale, però, può essere autentico, dato che alla regolarità della progressione l'A. può aver preferito dare fin da questo punto il senso della dominante.

*a) Digitación aparentemente incómoda, pero oportunísima. Otra muy buena, dada su simetría:* 2413-251423 | 152435-241325 | 142315-243524 | 132514-231524 | 3.
*Mikuli, Klindworth y Scholtz digitan respectivamente:*
*Mi:* 2413-251313 | 251425-251325 | 131325-142525 | 132513-132514 | 3.
*Kl.:* 2413-251413 | 251325-241325 | 141325-132524 | 132514-132513 | 3.
*Sch.:* 2413-251424 | 151325-241325 | 142415-132524 | 132514-241514 | 3.

*b) A mi parecer el dibujo ascendente, que culmina en el* Fa *sobreagudo, tiene notable importancia. Según la fotografía del manuscrito este detalle resulta así:*



*lo cual podría hacer dudar sobre la versión tradicional insertada en el texto. Unicamente hay que tener en cuenta, que el A. pudo muy bien haber introducido algun cambio en las pruebas, y que si la versión del manuscrito se justifica por la regularidad rítmica del diseño ascendente en lo agudo, la tradicional está justificada también por consideraciones pianísticas (evitar la repetición del* Do♭*), y por consideraciones estéticas, ya que la variante determina en el diseño ascendente un síncopado de los más eficaces.*

*c) La fotografía del manuscrito trae un* ♮*, sin duda por respeto a la progresión. El bemol tradicional, no obstante, puede ser auténtico, ya que a la regularidad de la progresión, el A. puede haber preferido dar, desde este punto, el sentimiento de la dominante.*

*a tempo*

*(animato)* *p* 1C.

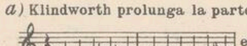
3C. *(tr fz)*

*(p)* 1C. 3C. *(f)*

*a)* *cresc.* *(p)* 1C. 3C.

*b)* *ff*

*a)* Klindworth prolunga la parte di mezzo così:

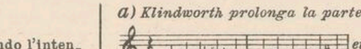


ecc. Io, pur apprezzando l'intenzione, sento quella parte interrotta così come è presentata qui. La pausa al primo ed al terzo movimento dà un senso di *agitato* assai appropriato e la sfumatura d'accento, che si può far cadere così com'è indicato da me, forma un interessante contrasto con quanto ho indicato per la m.s.

*b)* Klindworth lega questi *La*.



*a) Klindworth prolonga la parte de en medio así:*



*etc.; yo, aunque apreciando su intención, siento la parte interrumpida tal como aquí está presentada. La pausa del primer y del tercer movimiento dá un sentido de* agitato *muy apropiado, y la esfumación del acento, que se puede hacer caer como yo indico, forma un interesante contraste con el indicado para la m.i.*

*b) Klindworth liga estos* La.



*leggermente*

*sf* *p*

*più f*

8

*sf*

*(all.* *ff*

*sf*

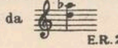
*(spiegato)*

*b)*

*ff*

*a)* Nell'edizione di Koehler c'è soltanto un *Si* ♮.

*b)* Nella prima Ed.cr. Breitkopf il *Mi*♭ è fra parentesi ed il 4º bicordo della misura successiva è costituito da





*a) En la edición de Koehler hay solamente un* Si ♮.

*b) En la primera Ed.cr. Breitkopf el* Mi♭ *está entre paréntesis, y el 4º bicorde del compás siguiente está constituido por*

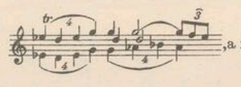


con forza

ten. ten.

sempre f

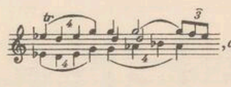
(spiegato e poco a poco all.)

*a)* Secondo Klindworth: , a mio parere assai discutibile.

*b)* Mikuli indica con molta chiarezza l'andamento di terzina per la parte superiore contro quello di quartina per la parte inferiore alla m.d., come riproduco qui; e per quanto lo spirito lirico-passionale del dettaglio porti a trattarlo alquanto melodrammaticamente, pure sarà bene non perdere di vista la verità ritmica precisata dal Mikuli.

*c)* Mi sembra che il mettere in rilievo questa parte discendente risponda pienamente alle esigenze del disegno.

*d)* Mikuli dà la seguente diteggiatura, presumibilmente di Chopin, (2) 125—54 ecc. che sta a provare come Chopin prediligesse lo scivolamento delle dita fra tasti neri e bianchi. Dell'opportunità di tale diteggiatura però, nel caso presente, dubita lo stesso Mikuli, che ne segna un'altra fra parentesi.

*a) Según Klindworth:* , *a mi parecer muy discutible.*

*b) Mikuli indica con mucha claridad el movimiento de tresillos para la parte superior, contra el de cuatrillos para la inferior en la m.d., como reproduzco aquí; y aún cuando el espíritu lírico-pasional del detalle conduzca a tratarlo algo melodramaticamente, también será bueno no perder de vista la verdad rítmica precisada por Mikuli.*

*C) Me parece que el poner de relieve esta parte descendente responde plenamente a las exigencias del diseño.*

*d) Mikuli dá la siguiente digitación, que es presumible sea de Chopin, (2) 125—54 etc. ya que está demostrada su predilección por el deslizamiento de los dedos sobre teclas negras y blancas. De la oportunidad de tal digitación, no obstante, en el caso presente, duda el mismo Mikuli, que señala otra entre paréntesis.*





Meno mosso

dim e più rall:

sottovoce pp sempre

1C.

3C. cresc. sf (pp)

(mf) cresc. sf sempre cresc: sf sf

3C.

appassionato

molto cresc:

poco rit.

*c)* (il più forte possibile)

*a)* Nelle Ed. Mikuli e Klindworth, *Mi*♭ come nella presente versione che - a mio giudizio - deve ritenersi assolutamente esatta, sia per la testimonianza affermata dal Mikuli a proposito del dettaglio di cui a nota *a)* pag. 1, sia per l'affinità da me dimostrata esistente fra quello e questo dettaglio.

*b)* Congiungi idealmente questo *Mi* con quello della misura successiva, secondo quanto ho detto a nota *a)* pag. 5.

*c)* È sottinteso che "il più forte possibile„ deve in ogni modo permettere un ulteriore crescendo e che il successivo *poco riten.* può diventare, a seconda dell'accento che si riesce a dare, un vero e proprio *stentato* per l'ultima quartina. Altro documento, questo, confermante il valore che in arte hanno i rapporti più che le parole.

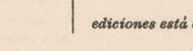
*a) En las Ed. Mikuli y Klindworth,* Mi♭, *como en la presente versión que, a mi juicio, debe creerse absolutamente exacta, sea por el testimonio y afirmación de Mikuli a propósito del detalle del cual se trata en la nota a) pág. 1, sea por la afinidad demostrada por mí entre aquel detalle y este.*

*b) Concuerda idealmente este* Mi *con el del compás siguiente, según todo lo que he dicho en la nota a) pág. 5.*

*c) Se sobreentiende que "il più forte possibile„, debe, de todos modos, permitir un ulterior crescendo, y que el siguiente* poco riten. *puede convertirse, según el acento que se alcance a darle, en un verdadero y propio* stentato *para el último cuatrillo. He aquí otro documento, confirmando el valor que tienen en el arte las relaciones más que las palabras.*

Presto con fuoco




*a)* Nella terza misura si vede chiaramente la ragione per cui preferisco considerare a sè il disegno inferiore, che in tutte le edizioni è compreso nell'accordo. ()

*b)* Klindworth tenta dare un senso di continuità orizzontale alla melodia; ma l'impossibilità di realizzare con chiarezza l'intenzione consiglia a non seguirlo.

D'altra parte, qui il senso melodico è dinamico e risulta sopratutto dalla celerità dell'andamento, che dev'essere irruento quanto è necessario ad esprimere adeguatamente il senso drammatico così palese in questo brano.

*a) En el tercer compás se vé claramente la razón por que prefiero considerar con valor propio el dibujo inferior, que en todas las ediciones está comprendido en el acorde.* ()

*b) Klindworth prueba de dar un sentido de continuidad horizontal a la melodía; mas la imposibilidad de realizar con claridad esta intención aconseja no seguirlo.*

*Por otra parte, aquí el sentido melódico es dinámico y resulta sobre todo de la celeridad del movimiento, que debe ser desbordado todo lo necesario, a fin de expresar adecuadamente el sentido dramático tan manifiesto en este fragmento.*








*a)* È degno di rilievo il disegno cromatico ascendente, al basso.

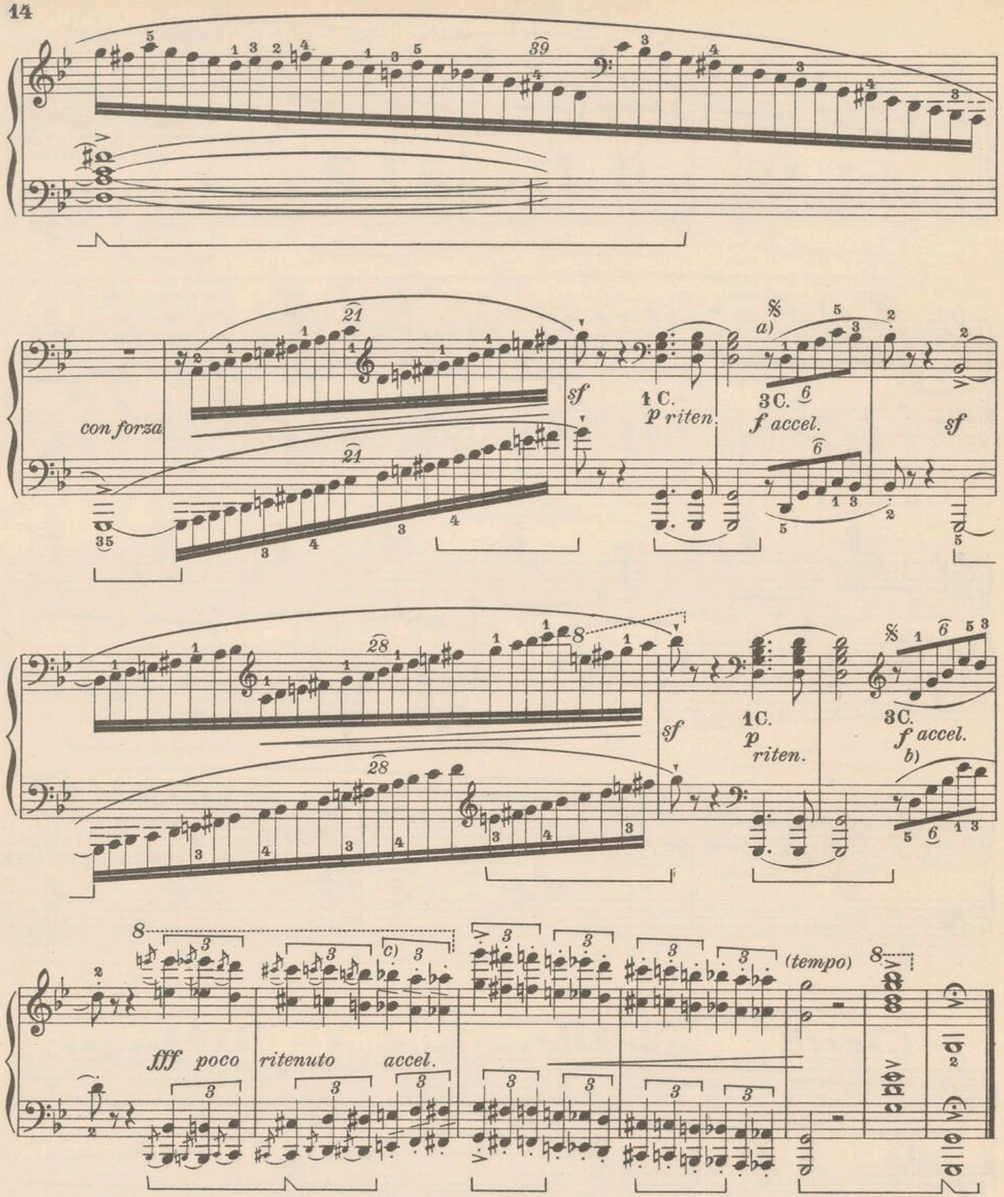
*b)* Il trasporto del disegno al registro sopracuto mi sembra giustificato, oltre che da un senso di equilibrio con quanto precede, dall'accento sul *Re* sopracuto alla terza misura successiva, sul cui conto non può esservi dubbio.

*c)* Scholtz sposta la stanghetta di divisione a quattro note appresso. La situazione di tale stanghetta (qui riprodotta dalla prima Ed. cr. Breitkopf) mi sembra assai più giusta anche per il senso di *affrettando* che ne deriva alla *volata* verso la fine.

*a) Es digno de relieve el dibujo cromático ascendente del bajo.*

*b) El transporte del dibujo al registro sobreagudo me parece justificado, no solo por un sentido de equilibrio con cuanto precede, sino por el acento sobre el* Re *en el tercer compás siguiente, acerca del cual no puede caber duda.*

*c) Scholtz abandona después la barra de la división en cuatro notas. La situación de esta barra (aquí reproducida de la primera Ed. cr. Breitkopf) me parece mucho mas justa también por el sentido de* affrettando *que deriva de ella en la* volata, *hacia el fin.*




*a)* L'andamento *in due* elimina ogni dubbio circa l'accentuazione di questo dettaglio e di quello ad esso simmetrico che segue. Si tratta, cioè, certamente di una *sestina* e non di due *tersine* accoppiate. Del resto, la cosa riesce chiara anche osservando semplicemente la derivazione ritmica di questi dettagli dal tema iniziale.

*b)* Vedi nota *a)* pag 1.

*c)* Il segno trasversale (𝆒) si trova nel manoscritto e sta a significare, a mio parere, che Chopin voleva si continuasse ad arpeggiare, pur *affrettando*, fin quando l'aumentata velocità non lo permetterebbe più se non a detrimento della velocità stessa. Il dettaglio mi pare evidentemente ispirato alla risata di Almansor, sghignazzante fra gli spasimi della morte.

*a) El movimiento* a dos *elimina toda duda acerca la acentuacion de este detalle y del que sigue, simétrico a él. Se trata, pues, sin duda, de un* seisillo *y no de dos* tresillos *acoplados. Por otra parte, el caso resulta claro igualmente observando simplemente la derivación rítmica de estos detalles del tema inicial.*

*b) Véase nota a) pág. 1.*

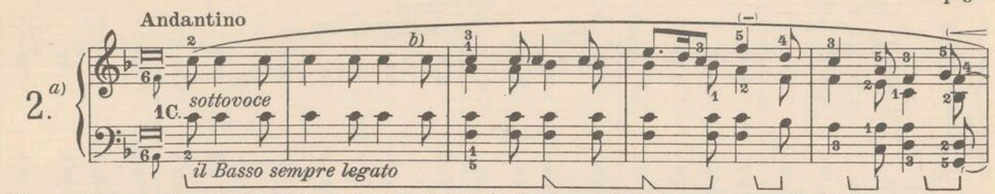
*c) El signo transversal* (𝆒) *se encuentra en el manuscrito y significa, a mi parecer, que Chopin quería se continuase arpegiando, pero* affrettando, *hasta que la aumentada velocidad no lo permitiera más, si había de ser en su detrimento. El detalle me parece evidentemente inspirado en la risa de Almansor, en sus carcajadas burlonas en medio los espasmos de la muerte.*





*(dedicata a Roberto Schumann)*
(pubblicata nel 1840)

Op. 38




*a)* Fu proprio a proposito di questa Ballata che Chopin dichiarò a Schumann di essersi ispirato ad alcune poesie di Mickiewicz per questo genere di composizioni. Nel darne notizia, Schumann soggiunge: "inversamente, un poeta potrebbe assai agevolmente ritrovare in questa musica le parole. Essa scuote il più intimo dell'anima,,.

Secondo l'opinione più accettata, questa Ballata sarebbe ispirata a "Le Switez,, (Il Lago delle Villi).

Questo Lago d'incomparabile bellezza, ora liscio ed immobile come una lastra di ghiaccio, andava soggetto a formidabili quanto inesplicabili sconvolgimenti.

Il signore del luogo volle scoprire il mistero e, benedette le acque, fece gittare le reti per sondare il fondo.

Affiorò una donna maravigliosamente bella che parlò con dolcissima voce: "Nessuno fino ad oggi gittò impunemente le reti nel Lago. Ma tu hai fatto benedire le acque e nelle tue come nelle mie vene scorre il sangue degli stessi antenati; perciò ti narrerò di questo lago incantato. "Essendosi mio padre, Tuhan, signore di Switez, città famosa per la virtù, la forza e la bellezza dei suoi abitanti, allontanato per combattere i Russi che avevano invaso la Lituania, rimanemmo nella città soltanto noi donne con i vecchi ed i fanciulli.

Giunge la notte: si odono avvicinare le orde russe. Io imploro da Dio: "Ci incenerisca la folgore o la terra ci inghiottisca; ma fa, o Signore, che non cadiamo vive nelle mani dei nemici,,. Improvvisamente la terra si sprofonda, Switez è ricoperta dalle acque e le sue pure giovanette sono tramutate nei candidi fiori che ornano le sponde del Lago. Ma guai al Russo che, attratto dalla loro bellezza, tenta coglierne uno! È còlto da subita morte....,,

La donna scomparve fra le onde e da allora nessuno l'ha più vista nè udita.

I biografi di Chopin, forse tutti, affermano che questa ballata, pubblicata nel 1840, è stata scritta a Majorca nell'inverno 1838-39; viceversa, varie circostanze stanno contro l'attendibilità di tale affermazione.

Esiste una lettera di Schumann in data 14 Settembre 1836, nella quale la prima Ballata (in *Sol min.*) viene citata come una "nuova Ballata", il che vuol dire che precedentemente Schumann ne aveva conosciuta un'altra. Lo stesso Schumann, in uno scritto pubblicato nel 1841 (molto probabilmente subito dopo la pubblicazione della seconda Ballata) afferma che quando sentì la prima volta questa composizione essa finiva in *Fa magg.* "mentre ora, nella versione definitiva, finisce in *La min.*,,

L'asserzione di Schumann è nuova prova del tormento dell'artista creatore che continuamente ritoccava i suoi lavori prima di decidersi a pubblicarli; ma indipendentemente da ciò, quando è che Schumann può aver ascoltato per la prima volta questa Ballata? A mio parere ciò non può essere avvenuto che nel Settembre 1835 quando, dopo essersi fidanzato quasi ufficialmente a Maria Wodzinska, dalla cui famiglia era stato invitato a Dresda, Chopin, ritornando a Parigi, volle passare da Lipsia per salutare Mendelssohn che lo aveva invitato. In quella circostanza, un sera, in casa Wieck, si trovarono riuniti tre fra i più grandi musicisti del secolo: Mendelssohn, Schumann e Chopin.

Ciò conforterebbe anche la supposizione mia che non la prima, ma questa Ballata sia stata scritta sotto l'influsso sentimentale di Maria Wodzinska. Per lungo tempo Chopin fu indeciso se dedicare a Schumann questa composizione od i Preludi e specialmente per questi lavori ebbe, a mezzo del suo amico Fontana, laboriosissime trattative con gli editori prima di arrivare a concordare un compenso.

A. Rubinstein eseguiva quasi con predilezione questa Ballata (che Schumann giudicava inferiore alla prima come opera d'arte, ma non meno fantastica e spirituale) e la definiva "fiore selvaggio, carezzato ed asportato da un colpo di vento,,. Immaginava, al principio, un canto di contadini che, andando sulla strada, eseguissero in coro qualche antica leggenda, interrotta, come da una raffica stupenda, dall'andamento *agitato* che segue.

*b)* Klindworth raggruppa a parte i *Do* precedenti, quasi che la composizione cominci da questo settimo *Do*. Il concetto è apprezzabile, ma, a parer mio, da posporre a quest'altro: che il tema, cioè, debba scaturire dai *Do* precedenti come la pianta dal seme.

*a) Fué a propósito de esta Balada que Chopin declaró a Schumann haberse inspirado en algunas poesías de Mickiewicz para este género de composiciones. Al declarar esto, Schumann añade: "inversamente, un poeta podría muy facilmente encontrar en esta música las palabras. Ella sacude hasta lo más íntimo del alma,,.*

*Según la opinión más aceptada, esta Balada estaría inspirada en "Las Schwitez,, (El Lago de las Willis).*

*Este Lago, de incomparable belleza, bruñido e inmóvil como una losa de hielo, estaba sujeto a formidables e inexplicables transtornos.*

*El señor del lugar quiso descubrir el misterio y, bendecida el agua, hizo echar las redes para sondear el fondo.*

*Apareció de pronto, cual súbita eflorescencia, una mujer maravillosamente bella, que habló así con dulcísima voz: "Nadie hasta hoy echó impunemente las redes en el Lago. Mas tú has hecho bendecir el agua, y en nuestras venas circula la sangre de los mismos antepasados; por esto voy a narrarte algo de este lago encantado.*

*Siendo mi padre, Tuhan, señor de Schwitz, ciudad famosa en virtud, fuerza y belleza, y habiéndose alejado para combatir a los rusos que habían invadido la Lituania, quedamos en la ciudad solamente nosotras las mujeres con los viejos y los niños.*

*Viene la noche; se oye como se acerca la horda rusa. Yo imploro de Dios: Redúzcanos a cenizas el rayo o nos trague la tierra; mas haz, oh Señor, que no caigamos vivas en las manos de los enemigos,,. De improviso la tierra se abre, Schwitz es recubierta por el agua, y sus puras jovencitas se convierten en cándidas flores que alegran las orillas del lago. Mas, ¡ay del ruso, que atraído por su belleza quiere coger alguna! Herido es de súbita muerte....,,*

*La mujer desapareció entre las ondas, y desde entonces nunca más nadie la ha visto ni oído.*

*Los biografos de Chopin, tal vez todos, afirman que esta Balada, publicada en 1840, fué escrita en Mallorca en el invierno 1838-39, pero, al contrario, varias circunstancias pugnan con lo atendible de esta afirmación.*

*Existe una carta de Schumann, fecha del 14 de Septiembre de 1836, en la cual la primera Balada (en* Sol men.) *se cita como una "nueva Balada", lo cual significa que ántes Schumann había ya conocido otra. El mismo Schumann, en un escrito publicado en 1841 (muy probablemente luego de la publicación de la segunda Balada) afirma que cuando oyó por primera vez esta composición finalizaba en* Fa may. *"mientras que después, en la versión definitiva, lo hacía en* La men.,,

*La aserción de Schumann es una nueva prueba del tormento del artista creador, que retocaba continuamente sus trabajos ántes de decidirse a publicarlos; pero independientemente de esto, ¿cuando pudo Schumann haber oído por primera vez esta Balada? A mi entender no pudo acaecer sino en Septiembre de 1835, cuando, despues de haberse prometido casi oficialmente con Maria Wodzinska, por cuya familia fué invitado a ir a Dresde, Chopin, volviendo a París, quiso pasar por Leipzig para saludar a Mendelssohn que le había también invitado. En tal circunstancia, una noche, en casa de Wieck, se encontraron reunidos tres de los más grandes músicos del siglo: Mendelssohn, Schumann y Chopin.*

*Esto reforzaría igualmente mi suposición de que, no la primera Balada, sino esta haya sido escrita bajo el influjo sentimental de Maria Wodzinska. Por largo tiempo estuvo indeciso Chopin entre dedicar a Schumann esta composición o los Preludios; y especialmente por estos trabajos, y por medio de su amigo Fontana, tuvo entonces muy laboriosos tratos con los editores ántes de llegar a un acuerdo sobre la compensación que él había de obtener.*

*A. Rubinstein ejecutaba con predilección esta Balada (que Schumann juzgaba inferior a la primera como obra de arte, pero no menos fantástica y espiritual) y la definía "flor salvaje, transportada y acariciada por un golpe de viento,,. Imaginaba, en su principio, como un canto de aldeanos, que yendo de camino ejecutaban a coro alguna antigua leyenda, interrumpida de pronto como por una ráfaga violenta, que era el movimiento* agitado *siguiente.*

*b) Klindworth reagrupa aparte los* Do *anteriores, casi como si la composición empezara en este séptimo* Do. *El concepto es apreciable, pero, a mi parecer, debe posponerse a este: que el tema, esto sí, debe salir de los* Do *precedentes como una planta del gérmen.*




*a)* Il *La* è comune al disegno che finisce ed a quello che comincia, come appare chiaramente a lettera *c)*, ove la composizione modula in *Do*. Questo dettaglio giustifica anche la versione che dò riguardo all'altro tema di cui a nota *a)* pag. 21. Klindworth separa il *Sol* dal *La*, il che non mi sembra accettabile.

*b)*

*c)* Vedi nota *a)*. Klindworth e Scholtz mettono il punto anche al *Sol*, ma non mi sembra giusto.

*d)* Klindworth e Scholtz legano questi *Sol* che la prima Ed.cr.Breitkopf e quella di Mikuli giustamente hanno lasciati sciolti.

*a) El* La *es común al dibujo que termina y al que empieza, como aparece claramente en la letra c), donde la composición modula en* Do. *Este detalle justifica también la versión que doy respecto al otro tema de que trato en la nota a) pág. 21. Klindworth separa el* Sol *del* La, *lo cual no me parece aceptable.*

*b)*

*c) Véase nota a). Klindworth y Scholtz ponen puntillo también al* Sol, *pero esto no lo encuentro justo.*

*d) Klindworth y Scholtz ligan estos* Sol, *que la primera Ed.cr.Breitkopf y la de Mikuli han dejado justamente desligados.*








*a)* Secondo Klindworth:

*b)* Klindworth e Scholtz aggiungono un *Mi* (inesistente nelle Ed. Breitkopf e Mikuli) forse per eccessivo rispetto al numero delle parti.

*c)* Analogo a *b)* pag. 16.

*d)* Nella prima Ed.cr. Breitkopf ed in Mikuli il primo *Fa* alla m. s. è inciso in carattere grosso, il che può significare, com'io suppongo, che si desiderasse piuttosto intenso quel suono, in confronto degli altri immediatamente susseguentisi. Nell'Ed. Breitkopf, l'aggruppamento si presenta così:

il che non dovrebbe lasciare dubbi sul carattere di sestina da assegnare alle semiminime.

Klindworth dà la seguente versione:

a mio parere arbitraria sembrandomi più giusto assegnare alla prima mezza misura l'arpeggio ed alla seconda la sestina di *La*, beninteso *rallentando*.

*a) Segun Klindworth:*

*b) Klindworth y Scholtz añaden un* Mi *(inexistente en las Ed. Breitkopf y Mikuli), quizá por excesivo respeto al número de las partes.*

*c) Análogo a b) en la pag. 16.*

*d) En la Ed.cr. Breitkopf y Mikuli el primer* Fa *de la m.s. está grabado en caracteres grandes, lo que puede significar, según supongo, que se desea más bien sea intenso aquel sonido, en comparación con los otros inmediatamente subsiguientes. En la Ed. Breitkopf, la agrupación se presenta así:*

*lo cual no debería dejar duda sobre el carácter de seisillo que ha de darse a las negras.*

*Klindworth dá la siguiente versión:*

*a mi parecer arbitraria, porque prefiero asignar al primer medio compás el arpegio, y al segundo el seisillo de los* La, *se sobreentiende que* rallentando.

Presto con fuoco

ff

3 C.

(mp)

(ff)

(mp)

(ff)

(poco sost.)

a)

(ff)

(mp)

(ff)

(mp)

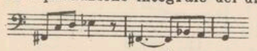
(ff)

poco dim:

a) In altre edizioni, *Do* al posto del *La*; ma la presente versione mi sembra giustificata dal carattere ascendente del dettaglio * di cui a nota b) pag. 23:



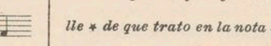
cui dovrebbe corrispondere qui (qualora l'Autore avesse voluto la riproduzione integrale del disegno):



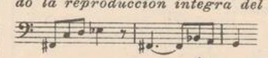
Per la m.d. Klindworth dà la seguente versione:



*a) En otras ediciones,* Do *en lugar de* La; *pero la presente versión me parece justificada por el carácter ascendente del detalle * de que trato en la nota b) pág. 23:*



*al cual debería corresponder aquí (si el Autor hubiese querido la reproducción integra del diseño):*



*Para la m.d. Klindworth dá la siguiente versión:*







(come squilli)

a)

p poco a poco cresc:

(come squilli)

a)

a)

ff

b)

(implorante)
poco a poco dim:

(calmando)

a) Secondo Klindworth:



b) Klindworth e Scholtz mettono questa pausa al posto dei punti esistenti in precedenti edizioni.

*a) Según Klindworth:*



*b) Klindworth y Scholtz ponen esta pausa en lugar de los puntillos existentes en anteriores ediciones.*

rall. e sempre più p

(calando)

Tempo I.

(come prima)
pp
1C.

slentando

a)

(rfz)

b)

(rfz)

(sent.)

a) Vedi nota a) a pag. 17.

b) Analogo a nota b) pag. 16.

a) *Véase nota a) pág. 17.*

b) *Análogo a la nota b) pág. 16.*





(sent.)

(p)

a)

(tranq.)

stretto

cresc.

più mosso

f

cresc.

(marc.)

ff>

b)

ritenuto

a tempo

sf

p

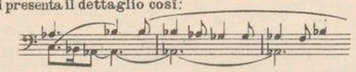
(marc.)

(marc.)

(sent.)

a) L'affinità fra questo ed il tema iniziale (sola circostanza che potrebbe giustificare la versione di Mikuli) è soltanto apparente perchè, a differenza del primo tema, questo non è anacrusico. Tale interpretazione gioverà anche a dare maggior risalto alla ripresa in *Mi* magg. del I. Tema, 17 misure più avanti.

Mikuli presenta il dettaglio così:



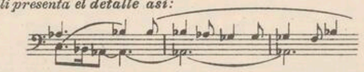
ingegnoso modo di compenetrare due elementi diversi. In questo caso, però, non mi sembra opportuno di adottarlo, così per l'affinità ritmica esistente fra questo tema e il dettaglio *c)* a pag. 16, come perchè non vedo la ragione di interrompere il "portamento„ fra i due *Sib*, mentre mi pare indiscutibile l'inizio di questo dettaglio dal primo e non dal secondo *Sib*.

Contrariamente a tutte le altre edizioni, che raggruppano i suoni di questo disegno 4 a 4, (escluso Mikuli, il quale indica un solo "portamento„ dal secondo *Sib* al primo *Dob*) mi semora che il "portamento„ di 8 in 8 note giovi anche alla chiarezza dell'imitazione, la cui esistenza è evidente.

b) Klindworth e Scholtz aggiungono opportunamente il *Mi*♭. Alla m. s. Scholtz lega i *Sol*, il che non mi sembra accettabile, data la simmetria ritmica esistente fra questo dettaglio ed i due immediatamente precedenti.

*a) La afinidad entre este tema y el inicial (única circunstancia que podría justificar la versión de Mikuli) es tan solo aparente, porqué a diferencia del primer tiempo, este no es anacrúsico. Tal interpretación contribuirá también a dar más realce a la repetición en* Mi *may. del 1er Tema, 17 compases ántes.*

*Mikuli presenta el detalle así:*



*ingeniosa manera de compenetrar dos elementos diversos. En este caso, no obstante, no me parece oportuno adoptarla, tanto por la afinidad rítmica existente entre este tema y el detalle de la nota c) pág. 16, como porqué no veo la razón de interrumpir el "portamento„ entre los dos* Sib, *pues me parece indiscutible el comienzo de este detalle en el primero y no en el segundo* Sib.

*Contrariamente a todas las demas ediciones, que agrupan los sonidos de este dibujo de 4 en 4 (excepto Mikuli, que indica un solo "portamento„ desde el segundo* Sib *al primer* Dob) *me parece que el "portamento„ de 8 en 8 notas ayuda también a la claridad de las imitaciones, cuya existencia es evidente.*

*b) Klindworth y Scholtz añaden oportunamente el* Mi♭. *En la m. i. Scholtz liga los* Sol, *lo cual no me parece aceptable, dada la simetría rítmica existente entre este detalle y los dos inmediatos anteriores.*

sempre p e sostenuto

(sent.)

(pp)

(p ma sent.)

a)

pp(sent.)

(sent.)

(sent.)

(sent.)

(mp)

(sent.)

stretto,più mosso

c)

cresc.

f

cresc:.....

(marc.)

d)

ff>

accel:.....

Presto con fuoco

ff

(mp)

(ff)

(mp)

*a)* Vedi nota *a)* a pag. 21.

*b)* Nella prima Ed. cr. Breitkopf *Sib*.

*c)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli c'è anche il *Do* dell'accordo.

*d)* Come a nota *b)* a pag. 21.

E.R.210

*a)* *Véase nota a) pág. 21.*

*b)* *En la primera Ed. cr. Breitkopf,* Sib.

*c)* *En la Ed. Breitkopf y Mikuli hay también el* Do *del acorde.*

*d)* *Como en la nota b) pág. 21.*



(ff)

a)

b)

(f)

(mp)

(f)

(mp)

(ff)

decresc:.....

(menof

marc.

poco a poco cresc:.....

(marc.)

(più marc.)

*a)* Secondo Klindworth:

*b)* Nelle edizioni Breitkopf e Mikuli, si trova *Fa* al posto di questo *Mi*, versione giustificabile soltanto qualora questa nota occupasse nell'economia dell'insieme il posto che nel brano corrispondente a pag. 18 occupa il *Fa*♯, la *sensibile*. Ma è evidente che mentre da un punto di vista esclusivamente numerico il suo corrispettivo sarebbe qui il *Sol*♯ *(sensibile* di *La* min.), dal punto di vista estetico qui la *sensibile* non può essere rimpiazzata che dalla *seconda*, il *Si*, che - come si vede e come avviene per i *Fa*♯ nel caso precedente - è effettivamente comune a tutti gli accordi. Vedi anche nota *a)* a pag. 18.

E.R.210

*a)* *Según Klindworth:*

*b)* *En las ediciones Breitkopf y Mikuli, se encuentra el* Fa *en lugar del* Mi, *versión unicamente justificable si esta nota ocupase en la economía del conjunto el lugar que en el fragmento correspondiente de la pag. 18 ocupa el* Fa♯, *la* sensible. *Pero es evidente que si desde un punto de vista, exclusivamente numerico, corresponderia aquí el* Sol♯ (sensible de La *men.), desde el punto de vista estético aquí no puede reemplazarse la* sensible *más que por la* segunda, *el* Si, *nota que, como puede verse, es efectivamente común a todos los acordes. Véase también la nota a) pág.* 18.

Agitato

*sempre f*

*a)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli: ma è chiaro, come è facilmente dimostrabile, che viene sottinteso l'inizio del trillo dalla nota acuta, il che equivale (quanto a numero di note, ma non quanto ad accento) alla versione qui proposta. Klindworth dà il *Fa* come appoggiatura.

*b)* Qui l'inizio della nota reale mi sembra non possa essere contestato. Ciò spiega la versione che propongo per il trillo precedente.

*c)* Nella prima Ed. cr. Breitkopf non si trova alcun segno di alterazione. È vero che Mikuli mette chiarissimamente un ♮ tutt'e due le volte: ma il substrato armonico del brano: più verosimilmente col *Re*♯ che col *Re*♮, fa supporre un errore di lettura in Mikuli e giustifica la versione di Scholtz qui riprodotta.

*a) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:* *pero está claro, como es facilmente demostrable, que se sobreentiende principiar el trino por la nota aguda, lo que equivale (en cuanto al número de notas, pero no en cuanto al acento) a la versión aquí propuesta. Klindworth dá el* Fa *como apoyatura.*

*b) Aquí el principio por la nota real me parece que no puede ser contradicho. Esto justifica la versión que propongo para el trino anterior.*

*c) En la primera Ed. cr. Breitkopf no se encuentra ningún signo de alteración. Es verdad que Mikuli pone claramente un ♮ ambas veces; pero el* substrato *armónico del fragmento: más verosimilmente con el* Re♯ *que con el* Re♮, *nos lleva a suponer un error de lectura en Mikuli y justifica la versión de Scholtz aquí reproducida.*





*p* *cresc.*

*a)* Nell' Ed. Klindworth manca il segno di semicroma all'ultima nota: evidente errore d'incisione.

*a) En la Ed. Klindworth falta el signo de semicorchea en la última nota: evidente error de grabado.*




*a)* Considerare a sè il disegno *scala*.

*b)* In ambedue questi accordi, nell'Ed. Klindworth manca il *Re*♯ grave. Può riescire opportuno, a seconda della sonorità ottenuta, continuare anche nella misura successiva con accordi di quattro suoni, così:



*c)* A mio parere:



*d)* Nella prima Ed. cr. Breitkopf in quest'accordo c'è anche il *Sol*♯ fra *Mi* e *Si*. Vi mancano l'appoggiatura e l'arpeggiato.

Consiglio eseguire:



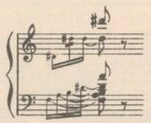
*e)* Klindworth elimina il *Mi*.

*a) Considerar con valor propio el dibujo* escala.

*b) En ambos acordes, en la Ed. Klindworth, falta el* Re♯ *grave. Puede resultar oportuno, según la sonoridad obtenida, continuar igualmente en el compás siguiente con acordes de cuatro sonidos, así:*



*c) A mi parecer:*



*d) En la primera Ed. cr. Breitkopf, en este acorde hay también el* Sol♯ *entre* Mi *y* Si. *Faltan la apoyatura y el arpegiado.*

*Aconsejo ejecutar:*



*e) Klindworth elimina el* Mi.





*(dedicata alla Sig.na P. de Noailles)*

(pubblicata nel 1841)

Instytut Fryderyka Chopina

Op. 47.




*a)* Scritta nel 1841, questa Ballata fu pubblicata nello stesso anno (fa parte di quel gruppo di composizioni per cui le trattative con gli editori, laboriosissime, furono condotte da G. Fontana) ed eseguita dallo stesso Chopin il 21 Febbraio 1842 insieme a qualche altro lavoro nuovo.

Fu concepita sotto l'impressione di *Ondine*, ballata di Mickiewicz in cui si narra che sulle sponde del Lago di Switez un giovane cacciatore giura eterno amore ad una bellissima ignota che ogni mattina, misteriosamente, gli appare sotto allo stesso albero ed altrettanto misteriosamente scompare.

La fanciulla non crede ai di lui giuramenti e lo ammonisce: "Guai allo spergiuro. Ricordatene, cacciatore,, e se ne fugge, irraggiungibile come sempre.

Tornato sconsolato sulle rive del lago, il giovane, attratto dai dolci inviti d'una sirena, la segue in mezzo alle acque, cerca ghermirla e quando, già dimentico dei giuramenti, sta per baciarla, riconosce in lei la fanciulla del bosco, che lo condanna. "L'anima tua errerà eternamente, senza pace, sotto l'albero a noi noto....,, Così sulla sponda del lago si vede errare una coppia d'ombre: sono il giovane cacciatore e l'ignota fanciulla che danza leggera sulle acque del lago.

È questa forse fra le composizioni di Chopin la più mal compresa, malgrado la sua chiarezza cristallina. Cominciano alcuni con l'assegnarle un titolo, quello della Ballata di Mickiewicz, che Chopin non pensò mai di darle. Seguono poi critici quale il francese Barbedette, ad esempio, il quale scrisse che: "lo stile ne è tranquillo e quasi sorridente,,. È difficile riscontrare abisso maggiore di questo fra critica e contenuto d'un'opera d'arte. Ganche afferma che questa composizione "ha molto *charme*, ma non uguaglia le altre in bellezza e potenza,,. Poiré è più severo ancora: secondo lui, il secondo tema "è un volgare motivo di danza, un'aria di ballo che fa pensare ad un teatro di marionette,,. Viceversa, Koczalski la definisce "lavoro la cui struttura musicale ha una tale ampiezza, le variazioni hanno una foga sì appassionata che possiamo considerare questa Ballata come la più potente, la più grandiosa che Chopin abbia scritto,,.

Certo, malgrado l'incomprensione od il pessimismo di alcuni critici, questa è fra le composizioni più popolari di Chopin: ciò vuol dire ch'essa ha in sè elementi di successo e di vitalità di primissimo ordine, che possono bensì rasentare la volgarità, senza però cadervi mai, ma che espressi come si conviene - cioè senza svisarne il carattere - giustificano pienamente il successo. Va da sè che tale circostanza rende ancora più ardua l'esecuzione di questo lavoro già di per sè difficile - malgrado sia eminentemente pianistico e quindi accessibile anche a chi non abbia ancora ascese le alte vette del virtuosismo. A questa circostanza, anzi, sono da attribuire incomprensione e giudizio severo.

*b)* Klindworth dà la presente versione come *oppure*; nel testo mette:



*c)* Klindworth prolunga il *Re*♭ per un valore corrispondente a quattro crome, collegandolo al *Do*, e nella misura successiva assegna al primo *La*♭ la durata di mezza misura, incorporandovi il secondo.

*a) Escrita en 1841, esta Balada fué publicada en el mismo año (forma parte del grupo de composiciones para cuya publicación los tratos con los editores, laboriosísimos, fueron conducidos por G. Fontana) y la ejecutó el mismo Chopin el 21 de Febrero de 1842, juntamente con otros nuevos trabajos.*

*Fué concebida bajo la impresión de* Ondinas, *balada de Mickiewicz, en la cual se cuenta que en las orillas del Lago de Schwitz un joven cazador jura amor eterno a una bellísima desconocida, que cada mañana, misteriosamente, le aparece bajo el mismo árbol y de igual misterioso modo desaparece.*

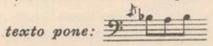
*La jóven no cree en los juramentos de él y le amonesta: "¡Ay del perjuro! Recuérdalo, cazador,, y huye, desvaneciéndose en el aire como siempre.*

*Volviendo desconsolado a la ribera del lago, el jóven, atraído por la dulce invitación de una sirena, la sigue en medio del agua, quiere cogerla, y cuando, ya olvidado del juramento vá a besarla, reconoce en ella la joven del bosque que así lo condena: "Tu alma vagará eternamente, sin paz, bajo el árbol conocido....,, Desde entónces en la orilla del lago se vien siempre errantes dos sombras: la del jóven cazador y la desconocida niña, que danza ligera sobre el agua.*

*Es esta, entre las composiciones de Chopin, quizá la más mal comprendida, a pesar de su claridad cristalina. Empiezan algunos por asignarle un título, el de Balada de Mickiewicz, que Chopin no pensó darle nunca. Siguen luego los críticos, entre los cuales el francés Barbedette, por ejemplo, escribe que "el estilo es tranquilo y casi sonriente,,. Es difícil encontrar un abismo mayor que este entre la crítica y el contenido de una obra de arte. Ganche afirma que esta composición "encierra mucho* encanto, *pero no iguala a las otras en belleza y potencia,,. Poiré es mas severo aún; según él, el tema segundo es "un vulgar motivo de danza, un aire de baile que recuerda un teatro de polichinelas,,. Viceversa, Koczalski la define "trabajo cuya estructura musical tiene tal amplitud, y las variaciones un ímpetu tan apasionado, que podemos considerar esta Balada como la más potente, la mas grandiosa de las escritas por Chopin,,.*

*Ciertamente, a pesar de la incomprensión o el pesimismo de algunos críticos, esta es una de las composiciones mas populares de Chopin, lo cual quiere decir que encierra en si elementos de éxito y de vitalidad de primer órden, que quizá pueden acercarse a la vulgaridad, sin jamás caer en ella, pero que expresados como conviene - esto es, sin desfigurar su carácter - justifican plenamente el éxito. Se comprende que tal circunstancia hace aún mas ardua la ejecución de este trabajo, difícil ya de sí, por más que sea eminentemente pianístico y por esto asequible también a quién no haya aún ascendido a las altas cumbres del virtuosismo. A esta circunstancia, igualmente, debe atribuirse su incomprensión y los juicios excesivamente severos.*

*b) Klindworth dá la presente versión como* oppure; *en el texto pone:*



*c) Klindworth prolonga el* Reb *por un valor correspondiente a cuatro corcheas, ligándolo al* Do, *y en el siguiente compás señala al primer* Lab *la duración de medio compás, incorporándole el segundo.*

*a)* Malgrado tutte le edizioni diano questa legatura come di *valore*, penso essa non abbia altro significato che di simmetria nel portamento: il secondo *Lab* quindi, va ripetuto. Per considerazione analoga ho sostituito, sei misure prima, con una legatura generale le legature che nelle altre edizioni raggruppano alla m.d.1 *Mib* due a due.

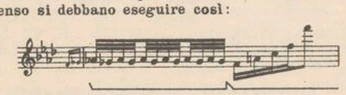
*b)* La prima Ed cr Breitkopf non reca le piccole legature.

E.R. 210

*a) A pesar de que todas las ediciones dán esta ligadura como de valor, pienso que no tiene mas significación que de simetria en el portamento; el segundo* Lab, *así aquí, debe repetirse. Por análoga consideración he substituido, seis compases ántes, con una ligadura general las ligaduras que en las otras ediciones reagrupan en la m.d. los* Mib *de dos en dos.*

*b) La primera Ed.cr. Breitkopf no trae las pequeñas ligaduras.*

*a)* La prima Ed.cr. Breitkopf dà i trilli senza la notina superiore. Io penso si debbano eseguire così:



Quanto al portamento, tutte le edizioni che hanno seguito la prima ne recano come qui uno solo, il che mi sembra pienamente giustificato; mentre quelle successive lo interrompono alla fine della misura.

*b)* 

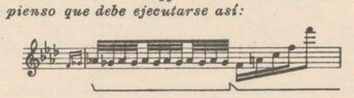
*c)* Klindworth prolunga per una semicroma questi *Sol*.

*d)* Nell'Ed. Mikuli questo *Reb* ha la durata di una sola semiminima e così, nella misura successiva, il *Mib*.

*e)* Mikuli non lega questo *Solb*, nè il *Lab* della misura successiva.

E.R. 210

*a) La primera Ed.cr. Breitkopf dà los trinos sin la notita superior. Yo pienso que debe ejecutarse así:*



*En cuanto al portamento, todas las ediciones que han seguido a la primera traen, como aquí, uno solo, lo cual me parece completamente justificado; mientras las sucesivas lo interrumpen al fin del compás.*

*b)* 

*c) Klindworth prolonga por una semicorchea estos* Sol.

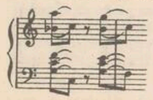
*d) En la Ed. Mikuli este* Reb *tiene la duración de una sola negra, y también, en el compás siguiente, el* Mib.

*e) Mikuli no liga este* Solb, *ni el* Lab *del compás siguiente.*




*a)* Nella prima Ed.cr. Breitkopf è assegnato a questo *La*♭ valore equivalente a quello del *Sib*.

*b)* Klindworth presenta tutto il brano con questa grafia:



in cui è evidente l'intenzione di considerare la melodia a gradi discendenti di mezza in mezza misura, e non a portamenti di sesta, di quinta ecc. per crome, come figura qui. Klindworth tende ad uniformarsi a quanto segue 18 misure appresso; a me, però, sembra preferibile conservare la differenza.

La modifica che apporto nell'aggruppamento di questo dettaglio è giustificata dalla considerazione che non si capisce perchè elementi di uno stesso genere debbano talvolta essere raggruppati in una stessa misura e talaltra andarne a finir fuori



*a) En la primera Ed.cr. Breitkopf está señalado a este* La♭ *valor equivalente al del* Si♭.

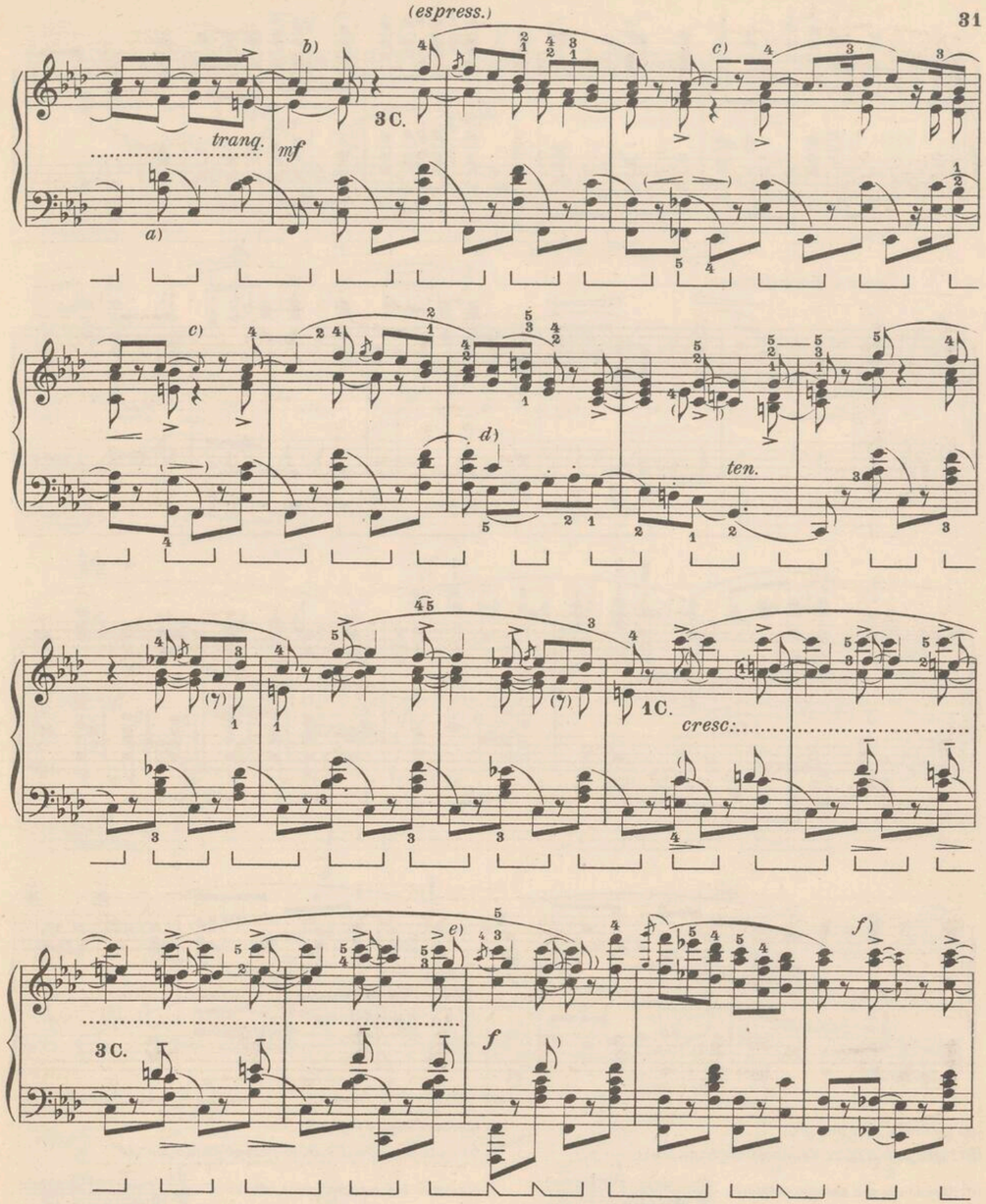
*b) Klindworth presenta todo el fragmento con esta grafia:*



*en la cual es evidente la intención de considerar la melodía yendo por grados descendientes de medio en medio compás, y no por portamentos de sexta, de quinta, etc. por corchea, como figura aquí. Klindworth tiende a uniformar esto con todo lo que sigue, 18 compases después, pero a mí me parece preferible conservar la diferencia.*

*La modificación que aporto en la agrupación de este detalle está justificada por esta consideración: que no se comprende porqué elementos de un mismo género deben una vez ser reagrupados en un mismo compás y otra vez finalizar fuera.*






*a)* Secondo la prima Ed.cr. Breitkopf:

*b)* Secondo Klindworth:

*c)* Klindworth prolunga questi *Do*, la qual cosa è a mio parere giustificata dalla simmetria con casi analoghi.

*d)* Nelle più antiche edizioni questo *Do* è croma.

*e)* Secondo Klindworth.

*f)* Klindworth prolunga per una croma questo accordo e credo con ragione.

*a) Según la primera Ed.cr. Breitkopf:*

*b) Según Klindworth:*

*c) Klindworth alarga estos* Do, *lo cual, a mi parecer, está justificado por otros casos análogos.*

*d) En las mas antiguas ediciones este* Do *es corchea.*

*e) Según Klindworth:*

*f) Klindworth prolonga por un corchea este acorde, y creo que con razón.*

a) ff b) sf

poco a poco decresc. c) dim.

(poco allarg.) tempo p cresc. 1C. 3C. opp. opp.

d) f (mf) dim. (mp) e) p

a) Vedi nota *f)* a pag. 31.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf mancano i *Lab*.

c) Secondo le più antiche edizioni:

d) Fra la versione Breitkopf concordante con quella di Mikuli e quella di Scholtz preferisco quella di Klindworth, qui riprodotta come la più ragionevole.

e) Secondo la prima Ed. cr. Breitkopf, *Mib*. Al basso, Mikuli non lega i *Sol*.

a) *Véase nota f) pág. 31.*

b) *En la primera Ed. cr. Breitkopf faltan los* Lab.

c) *Según las más antiguas ediciones:*

d) *Entre la versión Breitkopf que concuerda con la de Mikuli y la de Scholtz prefiero la de Klindworth, reproducida aquí como la mas razonable.*

e) *Según la primera Ed. cr. Breitkopf,* Mib. *En el bajo, Mikuli no liga los* Sol.





1C. 3C. (sent.)

(poco allarg.) dim. 1C.

(meno mosso) a) dolce (tranq.)

(calando)

a) È controverso che le note in carattere piccolo debbano essere eseguite in misura o no. Io preferisco la seguente versione:

a) *Es discutible que las notas en caracteres pequeños deban ejecutarse o no a compás. Yo prefiero la siguiente versión:*

etc.

(in tempo, un poco agitato)

leggero

a)

3C. (sent.)

mf

1C.

3C. (sent.)

8

c)

dim.

cresc:

(marc.)

b)

(allarg.)

(p)

sostenuto

d)

mf (con passione)

a) Secondo la prima Ed. cr. Breitkopf:

b) Nell'Ed. Klindworth, al posto dell'accordo c'è un *Fa*.

c) Klindworth inizia tutti questi trilli dalla nota superiore: a mio parere essi sono preferibili dalla nota reale.

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non esiste il brano compreso nel segno ⌐----------¬. Molti ritengono trattarsi di omissione dell'incisore ed anch'io sono di questo parere.

*a) Según la primera Ed. cr. Breitkopf:*

*b) En la Ed. Klindworth, en lugar del acorde hay un* Fa.

*c) Klindworth inicia todos estos trinos por la nota superior: a mi parecer es preferible hacerlo por la nota real.*

*d) En la primera Ed. cr. Breitkopf no existe el fragmento comprendido en el signo* ⌐----------¬. *Muchos opinan que se trata de una omisión del grabador, y yo soy también de este parecer.*





8

cresc:

(più appassionato)

(tranq.)

a)

p

1C.

3C. (sent.)

(meno)

(pp) mezza voce

1C. legato

a) Nell'Ed. Mikuli non esiste il *La*♭ superiore.

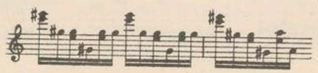
*a) En la Ed. Mikuli no existe el* La♭ *superior.*




a) Nella prima Ed.cr. Breitkopf questi accordi non sono legati.

b) Nella prima Ed.cr. Breitkopf i *Sol*♯ non sono legati.

c) Nella prima Ed.cr. Breitkopf si trova questo *Si*, non riprodotto in altre edizioni. Con esso parrebbe che l'autore volesse seguire idealmente il disegno della m.s., il che giustificherebbe il *Do*♮ che ho aggiunto in piccolo e fra parentesi nella misura precedente. Senonchè, è più verosimile che anche il *Do*♯ in principio di quella misura sia stato messo lì per errore; ragione per cui ritengo preferibile la versione di Klindworth:

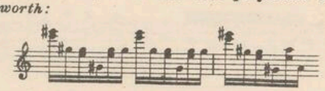


Nell'edizione di Mikuli in questa misura è assegnato questo disegno alla m.s.  , riprodotto da Klindworth.

a) *En la primera Ed.cr. Breitkopf estos acordes no están ligados.*

b) *En la primera Ed.cr. Breitkopf los* Sol♯ *no son ligados.*

c) *En la primera Ed.cr. Breitkopf se encuentra este* Si, *no reproducido en otras ediciones. Con esto parece que el autor quería continuar idealmente el dibujo de la m.i., lo cual justificaría el* Do♮ *que he añadido en notas pequeñas y entre paréntesis en el compás anterior. Solamente que es mas verosímil que también el* Do♯, *al principio del compás, haya sido puesto por error; razón por la cual creo preferible la versión de Klindworth:*



*En la edición de Mikuli, en este compás está confiado este dibujo a la m.i.:*  , *reproducido por Klindworth.*








a) In altre edizioni: 541414-5.

a) *En otras ediciones:* 541414-5.

dim:

p

a)

3C.

b)

c)

poco cresc.

d)

cresc:

(mp cresc.)

1C.

sempre cresc:

(mp)

a) Oppure: 451545-4.

b) Secondo Klindworth:

c) Così anche nella prima Ed. cr. Breitkopf. Mikuli, però - e forse con ragione - fa anche qui la differenza di valori esistenti nei dettagli simmetrici precedenti: ecc.

che trova il suo complemento nei suoni tenuti della quarta misura successiva.

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf: ecc.

a) *Ou bien*: 451545-4.

b) *Según Klindworth:*

c) *Así también en la primera Ed. cr. Breitkopf. Mikuli, no obstante - y quizá con razón - observa también aquí la diferencia de valores existentes en los anteriores detalles simétricos:*

*etc. que encuentra su complemento en los sonidos tenidos del cuarto compás siguiente.*

d) *En la primera Ed. cr. Breitkopf:* *etc.*





(con anima)

3C.

(stent.)

ff

a)

b)

f

(poco a poco incalzando)

(poco allarg.)

(più allargando)

a) Secondo la prima Ed. cr. Breitkopf:

b) Secondo Klindworth:

a) *Según la primera Ed. cr. Breitkopf:*

b) *Según Klindworth:*




*a)* Secondo Mikuli: ecc.

*b)* Klindworth fa coincidere il *La* grave della m.s. con la prima nota della m.d. ed il *La* superiore con l'ultimo dell'arpeggio. Io però preferisco una versione analoga a quella indicata a pag. 33, nota *a)*, anche in considerazione che, se l'Autore avesse voluto in misura l'inizio della volata, avrebbe potuto usare qui la grafia impiegata alla 5ª misura dopo questa.

*c)* Nelle antiche edizioni, senza appoggiatura.

*d)* oppure: *o bien:* 8

opp. ancora: *o bien aún:* 8

*e)* Klindworth aggiunge:

*a) Según Mikuli:* etc.

*b) Klindworth hace coincidir el* La *grave de la m.i. con la primera nota de la m.d., y el* La *superior con el último del arpegio. Yo prefiero, no obstante, una versión análoga a la indicada en la pág. 33 nota a), considerando también, que si el Autor hubiese querido acompasado el principio de la volada, podía usar aquí la grafía empleada en el quinto compás después de este.*

*c) En las antiguas ediciones, sin apoyatura.*

*e) Klindworth añade:*





*(dedicata alla Baronessa C.de Rothschild)*

(pubblicata nel 1843)

Instytut Fryderyka Chopina

Op. 52




*a)* È per me quasi inesplicabile l'apprezzamento che Kleczinski sottintende di questa composizione. Egli scrive delle Ballate: "Sono veri racconti drammatici sempre variati e pieni d'imprevisto. Le tre prime sopratutto, ci fanno vedere l'autore nel completo possesso della sua energia e vitalità. Il loro piano è largo, le immagini tetre vi sono dipinte obbiettivamente, come sul teatro: la tristezza, la disperazione, riempiono il cuore degli eroi del racconto....„

Perchè limitare alle prime tre Ballate tale apprezzamento? Della quarta tace perchè ritiene che si sottraesse alla influenza benefica d'uno stato fisico felice (che indubbiamente dominava quando Chopin concepì la prima), oppure perchè la giudica inferiore? Certamente nessuna delle Ballate precedenti rivela una così aristocratica e ricca armonizzazione, una così notevole preziosità e varietà ritmica oltre che una invenzione melodica e drammatica pari a questa. La differenza, a suo vantaggio però, si rende ancor più evidente se si considera che essa fu scritta subito dopo la terza, nel **1842**. Forse a nessuna composizione meglio che a questa può riferirsi la nota frase usata da Chopin per definire la propria musica: "Il mio tormento scritto„.

Si ritiene che questa Ballata fosse ispirata al poema di Mickiewicz "I tre Budrys„, in cui è narrato come un vecchio padre inviasse dalla Lituania i suoi tre figliuoli alla guerra in diverse contrade ricche l'una d'oro (la Russia), l'altra d'ambra (la Germania), la terza (la Polonia) di donne d'eccezionale bellezza e bontà, fra le quali un giorno lontano egli aveva scelto la propria sposa. E come questi tre figliuoli tornassero dopo una lunga assenza, quando già il padre disperava di vederli, senza alcuna ricchezza ma avendo ciascuno con sè la sposa amata e prescelta, una donna polacca.

A prima vista non si sa trovare un nesso fra l'avvenimento così chiamente "a lieto fine„, del poema e la sensazione del dramma che si scatena quasi tragicamente da questa musica di Chopin. Bisogna però ricordare che Chopin non ha voluto *descrivere* il poema: egli quindi può aver concepito prevalentemente sotto lo stimolo degli elementi drammatici e lirici che, indipendentemente dal "lieto fine„, abbondano nel poema stesso. Si pensi infatti agli orrori delle guerre che i giovani erano andati a combattere, alle passioni varie che dovevano animarli, all'angoscia del padre in attesa, ad un certo punto senza più speranza. si pensi che, fra tanto cozzar di passioni, alla fine è l'amore che ancora e sempre trionfa di tutto e su tutto, perchè anche i due figli partiti con ben diverso mandato cedono all'imperio del sentimento ed invece d'oro, d'ambra e di pietre preziose, recano anch'essi, dolce fardello, una sposa. Si pensi a tutto ciò e si vedrà quale cumulo di sensazioni liriche e drammatiche può aver provato Chopin alla lettura del poema. Certo, indipendentemente da queste considerazioni, la quarta ballata costituisce uno dei più autentici capolavori chopiniani ed in tale apprezzamento sono concordi tutti i critici che la prendono in esame.

*b)* Nella prima Ed.cr. Breitkopf si trova già delineata questa *intenzione*, poi abolita nelle edizioni successive.

*c)* Klindworth aggiunge qui l'aggruppamento secondario.

*a) Para mí es casi inexplicable la apreciación que Kleczinski dá a sobreentender acerca esta composición. Hablando de las Baladas, escribe: "Son verdaderos relatos dramáticos siempre variados y llenos de efectos imprevistos. Las tres primeras, sobretodo, nos muestran el autor en la completa posesión de su energía y vitalidad. Su plan es amplio, las imáges trágicas son descritas con realidad, como teatrales; la tristeza, la desesperación llenan el alma de los héroes del relato....„*

*¿Por qué limitar a las primeras tres Baladas tal apreciación? ¿Calla el crítico sobre la cuarta porqué cree que no está bajo la influencia benéfica de un estado físico feliz (que indudablemente predominaba en Chopin cuando escribió la primera), o bien porqué la juzga inferior? Ciertamente ninguna de las anteriores Baladas revela una armonización tan aristocrática y rica, una belleza y variedad rítmica tan notables, asi como una invención tan melódica y dramática. La diferencia, con ventaja suya, no obstante, se muestra aún más evidente al considerar que esta fué escrita seguidamente después de la tercera, en 1842. Quizá a ninguna composicion mejor que a esta puede aplicarse la frase usada por Chopin al definir su propia música: "Mi tormento escrito„.*

*Se cree que esta Balada esta inspirada en el poema de Mickiewicz "Los tres Budrys„, en el cual se cuenta como un viejo padre envia a la Lituania a sus tres hijos, a la guerra, en diversas regiones, rica la una en oro (Rusia), la otra en ámbar (Alemania), y la tercera (Polonia) con mujeres de excepcional belleza y bondad, entre las cuales en lejanos dias habia él escogido su propia esposa. Y se cuenta como estos tres hijos, después de larga ausencia, cuando ya el padre desesperaba de verlos, vuelven sin ninguna riqueza pero llevando cada uno consigo la mujer amada y elegida, una esposa polaca.*

*De primer momento no se encuentra un nexo entre el suceso final, un "alegre fin„, del poema y la sensación del drama que se desprende casi tragicamente de esta música de Chopin. Es necesario recordar, no obstante, que Chopin no ha querido* describir *el poema, aunque puede haber tenido concepciones varias bajo el estímulo de los elementos dramáticos y líricos, que independientemente del "alegre fin„, abundan en el mismo poema. Piénsese, en efecto, en los horrores de la guerra desencadenada en los paises donde los jóvenes iban a combatir; en las varias pasiones que podian llenar su ánimo; en la angustia del padre aguardando, hasta cierto punto sin esperanza; piénsese que, en tal choque de pasiones, al fin fué el amor el que, como siempre, triunfó de todo y sobre todo, ya que hasta los dos hijos que habian partido con tan diferente mandato ceden al imperio del sentimiento, y en vez de oro, ámbar y piedras preciosas traen también, cual dulce carga, una esposa. Imaginese todo esto, y se verá cual cúmulo de sensaciones liricas y dramáticas pudo haber experimentado Chopin con la lectura del poema. Cierto que, independientemente de estas consideraciones, la cuarta Balada constituye una de las más auténticas obras maestras chopinianas, y en tal apreciación concuerdan todos los críticos que la han estudiado.*

*b) En la primera Ed.cr. Breitkopf se encuentra ya delineada esta intención, después abolida en las ediciones siguientes.*

*c) Klindworth añade aquí la agrupación secundaria.*

poco cresc. dimin. e rit

(p)

a tempo

a)

m.v.

1C.

b)

(poco tratt.)

mf

(più dolce)

3C.

(quasif)

mp (dolce)

1C.

3C.

(sent.)

*a)* Secondo Breitkopf e Mikuli: Klindworth

dà la presente versione, applicando però il punto coronato sul *Do* che inizia la melodia successiva.

*b)* Molti revisori, ad eccezione di Klindworth, interrompono il portamento. Klindworth però, mette un accento sulla seconda croma (che nell'Ed. Breitkopf è staccata) il che mi sembra assai discutibile, dato il carattere del brano che richiede sonorità piuttosto aumentante verso l'ultima delle note ripetute.

*c)* Secondo le Ed. Breitkopf e Mikuli:

*a) Según Breitkopf y Mikuli:* *Klindworth*

*dá la presente versión, aplicando, no obstante, el calderón sobre el Do que inicia la melodía siguiente.*

*b) Los otros revisores, a excepción de Klindworth, interrumpen el portamento. Empero Klindworth pone un acento sobre la segunda corchea (que en la Ed. Breitkopf es destacada) lo que me parece muy discutible, dado el carácter del fragmento, el cual requiere una sonoridad más bien creciente hacia la última de las notas repetidas.*

*c) Según la Ed. Breitkopf y Mikuli:*





a)

(tratt.)

(p)

1C.

3C.

a)

m.v.

(pp)

(sosten.)

mf

a)

mp

b)

a)

p (un poco agitato)

(dolcissimo)

(calmando)

dim.

(espress.)

1C.

pp

legato

*a)* Vedi nota *b)* a pag. 42

*b)* Secondo la prima Ed. cr. Breitkopf

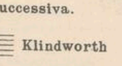
*a) Véase la nota b) pág. 42.*

*b) Según la primera Ed. cr. Breitkopf:*



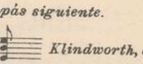

*a)* Vedi nota *b)* a pag. 42.

*b)* Klindworth prolunga il *Fa* fino alla misura successiva.

*c)* Secondo le Ed. Breitkopf e Mikuli:  Klindworth invece, lega i *Sol* ♭.

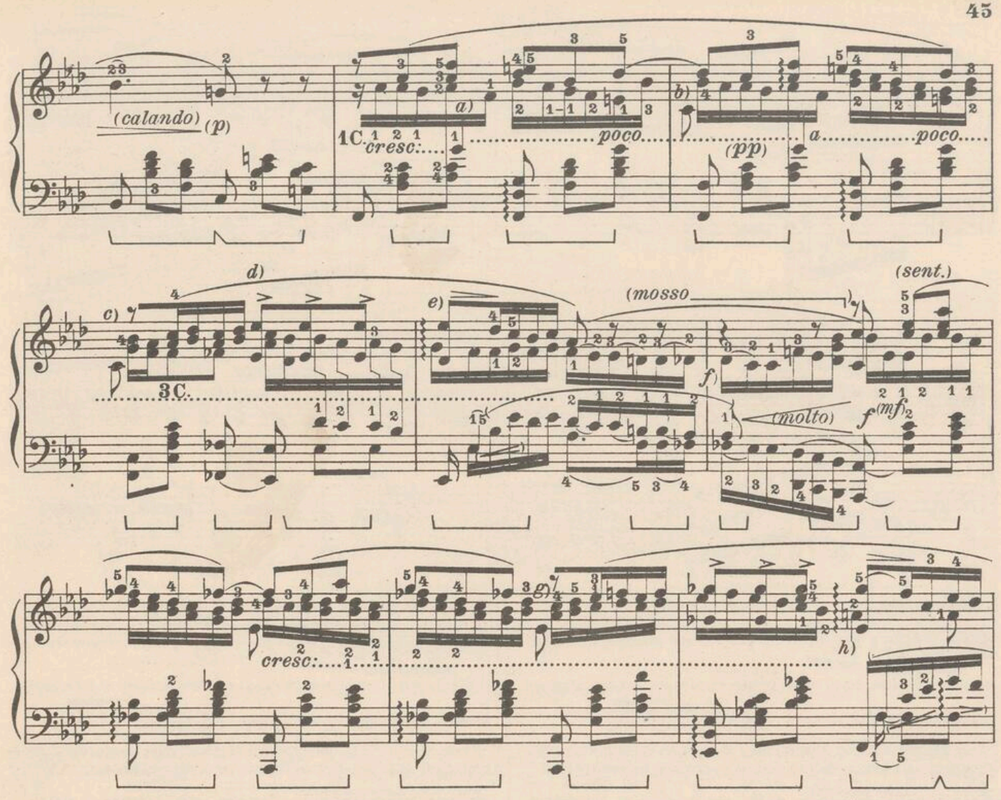
*a) Véase nota b) pág. 42.*

*b) Klindworth prolonga el* Fa *hasta el compás siguiente.*

*c) Según la Ed. Breitkopf y Mikuli:*  *Klindworth, en cambio, liga los* Sol ♭.



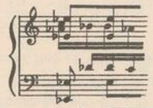





*a)* Nelle altre edizioni questo secondo *Sol* è assegnato alla destra. Subito dopo, nelle Ed. Breitkopf e Mikuli:  ecc.; anzi, Mikuli non usa nemmeno la parentesi per il *Sol*. Klindworth, al posto della prima semicroma *(Si* o *Sol* che sia), mette una pausa.

*b)* Nell'Ed. Breitkopf il *Do* croma è fra parentesi.

*c)* Klindworth mette questa pausa al posto d'un *Do* croma esistente nelle altre edizioni e per quanto la sostituzione possa parere arbitraria, pure è a mio giudizio così logica che non esito ad adottarla.

*d)* In altre edizioni:  ecc.

*e)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli:  ma l'andamento delle parti mi sembra più convincente nella presente versione.

*f)* Secondo Klindworth: 

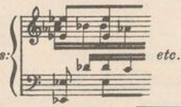
*g)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli: 

*h)* Oppure:  Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli: 

*a) En las otras ediciones este segundo* Sol *está confiado a la derecha. Inmediatamente después, en las Ed. Breitkopf y Mikuli:*  *etc.; ántes bien, Mikuli no usa siquiera el paréntesis para el* Sol. *Klindworth, en lugar de la primera semicorchea* (Si o Sol, *como sea*) *pone una pausa.*

*b) En la Ed. Breitkopf el* Do *corchea está entre paréntesis.*

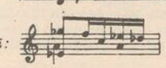
*c) Klindworth pone esta pausa en lugar de un* Do *corchea existente en las otras ediciones, y aún cuando la substitución puede parecer arbitraria, es tan lógica, a mi juicio, que no vacilo en adoptarla.*

*d) En otras ediciones:*  *etc.*

*e) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:*  *pero el movimiento de las partes me parece mas convincente en la presente versión.*

*f) Según Klindworth:* 

*g) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:* 

*h)* Oppure:  *En las Ed. Breitkopf y Mikuli:* 

piùf piùf

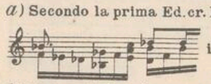
a) (rfz)

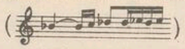
b) rit. a tempo (mosso)

molto rf ff sf

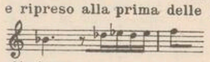
c) d)

*a)* Secondo la prima Ed. cr. Breitkopf e quella di Mikuli:

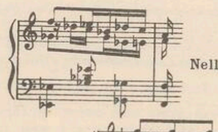
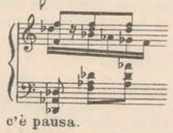


il che esclude che originariamente il disegno melodico fosse considerato risolvente sul *Re*♭, come poi hanno fatto Scholtz ed altri. ()

A me sembra doversi considerare il disegno come finito al *Si*♭ e ripreso alla prima delle quattro semicrome successive, così:



anche per ragioni di simmetria ritmica.

*b)* Secondo Klindworth:  Nelle altre Ed. la prima mezza misura risulta così: 

*c)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli non c'è pausa.

*d)* Klindworth dà come "oppure„ la presente versione, mentre nel testo il dettaglio figura così:  La variante mi sembra s'imponga per forza di simmetria. Nella prima Ed. cr. Breitkopf l'accordo alla seconda semicroma è col *Re*♭ al posto del *Mi*♭♭. Così nella Ed. Breitkopf come in quella Mikuli, poi, gli accordi contrasegnati in * risultano rispettivamente:

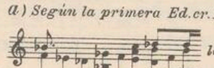


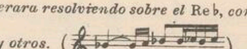
Nella impossibilità d'un controllo decisivo, non posso che esporre alcune considerazioni. La versione Breitkopf-Mikuli è più corretta nel senso scolastico, inquanto che le risoluzioni avvengono alla 4ª semicroma, per cui l'accordo alla 6ª risulta un rivolto del precedente.

Nell'altra versione le risoluzioni non si verificano con altrettanta evidenza, ma non si può dire manchino del tutto, potendo considerarsi cadenti sulla 2ª semicroma della m.s. Ma mentre nella prima versione si ha continuamente la sensazione del cadenzare ed alla fine del brano 8 prima la sensazione di risoluzione e poi, di nuovo, con l'ultimo accordo, quella di moto, nella seconda la sensazione di moto permane in tutto il brano, che risolve soltanto alla fine; ragione per cui la preferisco e propongo nel testo.

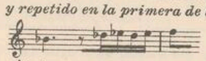


*a) Según la primera Ed. cr. Breitkopf y la de Mikuli:*

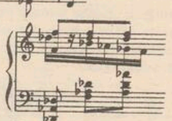


*lo que excluye que originariamente el dibujo melódico se considerara resolviendo sobre el* Re♭, *como después han hecho Scholtz y otros.* ()

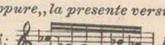
*A mí me parece debe considerarse el dibujo como concluído en el* Si♭, *y repetido en la primera de las cuatro semicorcheas, así:*

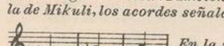


*También por razones de simetría rítmica.*

*b) Según Klindworth:*  *En las otras Ed. el primer medio compás resulta así:* 

*c) En las Ed. Breitkopf y Mikuli no hay pausa.*

*d) Klindworth dá como "oppure„ la presente versión, mientras en el texto el detalle figura así:*  *La variante me parece imponerse por la fuerza de la simetría. En la primera Ed. cr. Breitkopf el acorde de la segunda semicorchea es con el* Re♭ *en lugar del* Mi♭♭. *También después, en la Ed. Breitkopf como en la de Mikuli, los acordes señalados en * resultan respectivamente:*



*En la imposibilidad de una comprobación puedo tan solo exponer algunas consideraciones. La versión Breitkopf-Mikuli es más correcta en el sentido escolástico, por cuanto las resoluciones tienen lugar en la 4ª semicorchea, y así el acorde de 6ª resulta una inversión del precedente.*

*En la otra versión las resoluciones no se verifican con tanta evidencia, pero no puede decirse que falten del todo, pudiendo considerarse su caída en la segunda semicorchea de la m.i. Pero mientras en la primera versión se tiene continuamente la sensación del cadenciar, y al final del fragmento 8 primeramente la sensación de resolución (después, de nuevo, en el último acorde, la de movilidad), en la segunda la sensación de movilidad permanece en todo el fragmento, que resuelve solamente al final; por cuya razón la prefiero y propongo en el texto.*





dim. ed accel. leggermente

rit. a tempo

p

dolce

a)

(sent.) 3C. 1C. b) (pp) (espress.) c) poco

ritard.

cresc. f dim. (mp) p

d) e) 3C. 1C. (sent.) (pp)

*a)* Nell'Ed. Breitkopf c'è ♮. Molti editori legano i due *Fa* successivi.

*b)* In altre edizioni:  Klindworth prolunga i suoni fra parentesi. La versione proposta da me circa il breve disegno ascendente che precede (m.s.) e che trova riscontro nello stesso disegno riprodotto al grave otto misure più avanti, va come questo messo in giusto rilievo.

*c)* Klindworth propone l'attuale versione. Nelle altre edizioni:



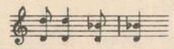
*d)* Nell'Ed. Breitkopf, ♮.

*e)* Nell'Ed. Breitkopf mancano tutte queste legature. Inoltre, vedi nota *b*).

*a) En la Ed. Breitkopf hay* ♮. *Mikuli no liga los* Fa *siguientes.*

*b) En otras ediciones:*  *Klindworth prolonga los sonidos entre paréntesis. La versión propuesta por mí acerca el breve dibujo ascendente que precede (m.i.) y que puede compararse con el mismo dibujo reproducido al grave ocho compases ántes, debe, como este, ponerse justamente de relieve.*

*c) Klindworth propone la actual versión. En las otras ediciones:*

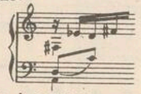


*d) En la Ed. Breitkopf,* ♮.

*e) En la Ed. Breitkopf faltan todas estas ligaduras. Además, véase la nota b).*




*a)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli:  In quella di Klind_ worth manca il *Si♭* mediano.

*b)* Secondo Klindworth:  ecc.

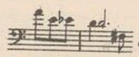
*c)* Il prolungamento del *Do* è di Klindworth. Ciò mi fa pensare all'opportunità della tenuta di alcuni suoni nel brano seguente, considerando il brano stesso in rapporto allo schema in doppie note che gli dà origine:

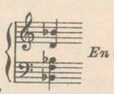


*d)* Breitkopf lega soltanto i *Sol;* Mikuli i *Si♭* ed i *Sol*, ma col punto d'abbreviazione sul secondo. Comentando questo dettaglio in rapporto al suo simmetrico quattro misure dopo, penso non debbano esservi suoni legati, perchè qui il periodo conclude nella seconda mezza misura per riprodursi in progressione, mentre alla fine di questa il prolungarsi dell'ultimo bicordo serve da legame con quel che segue.

*e)* Analogo a nota *b*).

*f)* Analogo a nota *c*).

*g)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli:  ed analogamente due misure dopo. Klindworth modifica come apparisce qui, salvo ciò che è fra parentesi.

*a) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:*  *En la de Klind_ worth falta el* Si♭ *inferior en la m.d.*

*b) Según Klindworth:*  *etc.*

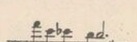
*c) La prolongación del* Do *es de Klindworth. Esto me lleva a pensar en la oportunidad de sostener algunos sonidos en el fragmento siguiente, considerando el mismo fragmento en relación con el esquema en dobles notas que le dá origen:*



*d) Breitkopf liga solamente los* Sol; *Mikuli los* Si♭ *y los* Sol, *pero con el punto de abreviación sobre el segundo. Comentando este detalle en relación con su simétrico de ocho compases después, pienso que no deben ser sonidos ligados, porqué aquí el periodo concluye en el segundo medio compás para reproducirse en progresión, mientras en el fin de esta la prolongación del ultimo bicorde sirve de ligamento con el siguiente.*

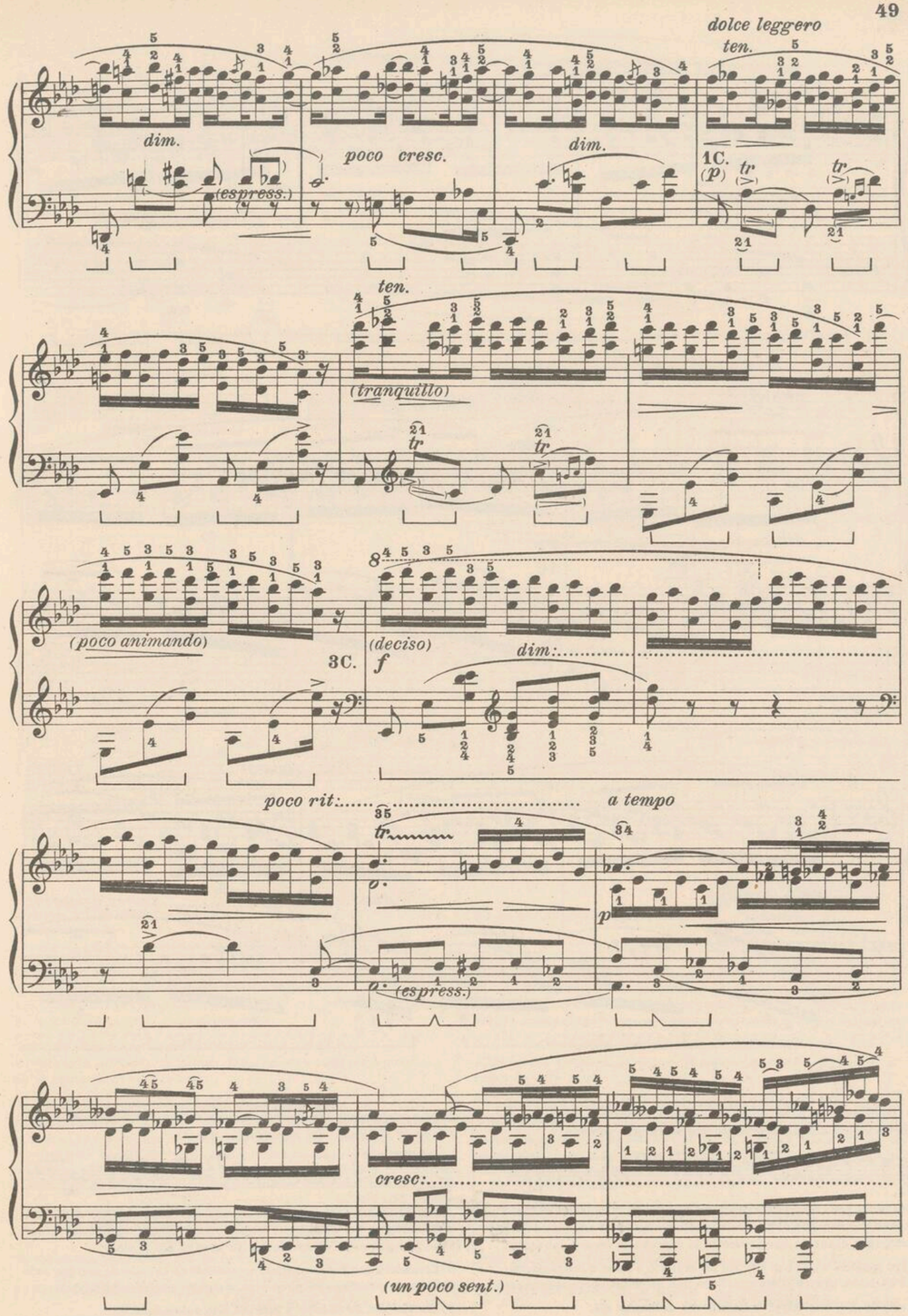
*e) Análogo a la nota b).*

*f) Análogo a la nota c).*

*g) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:*  *y analogamente dos compases después. Klindworth modifica como aparece aquí, salvo lo que está entre paréntesis.*



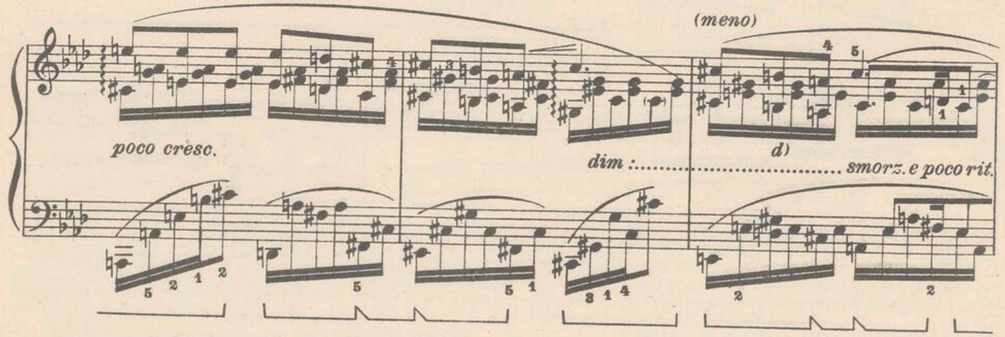













*a)* Giustamente Klindworth richiama l'attenzione su questo dettaglio, senza dubbio derivante dal seguente schema:



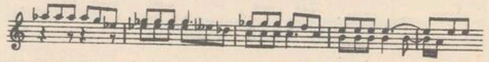
Non credo però opportuno prolungare, come fa lui quattro misure appresso, l'ultimo *Mi♭*, al posto del quale ha maggior ragione d'essere una pausa di croma, che permette la ripresa *in levare* del tema.

*b)* In considerazione di quanto ho esposto a nota *a)* ritengo che questo *Si* debba essere prolungato, ma non accentato preminentemente.

*c)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli c'è soltanto *Mi*.

*d)* Qui, anche Klindworth mette soltanto *Mi*.

*a) Muy justamente Klindworth reclama la atención sobre este detalle, sin duda derivado del siguiente esquema:*



*No obstante, no creo oportuno, como hace él, prolongar el último Mi♭, en lugar del cual tiene mayor razón de ser una pausa de corchea, que permite la repetición* in levare *del tema.*

*b) Considerando todo cuanto he expresado en la nota a), creo que este Si debe ser prolongado, pero no acentuado preeminentemente.*

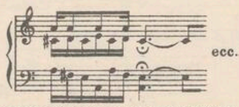
*c) En las Ed. Breitkopf y Mikuli hay solamente* Mi.

*d) Aquí, también Klindworth pone solamente* Mi.

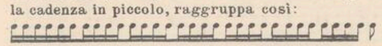




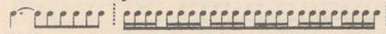



*a)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli:  ecc.

*b)* Nelle edizioni più antiche la cadenza è presentata in carattere piccolo, in crome e senza suddivisione alcuna, fino all'inizio del breve canone, ove riprende la misura. Scholtz, pur riproducendo la cadenza in piccolo, raggruppa così:



Klindworth aumenta il valore della misura iniziale e suddivide il resto in questo modo:



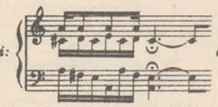
il che, considerata la misura iniziale (che così risulta fuori della cadenza), non convince. D'altra parte, siccome una certa misura conviene stabilirla anche nella cadenza, mi pare che la versione più accettabile sia questa che propongo:



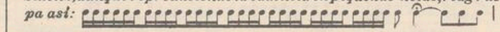
da eseguirsi, beninteso, con la dovuta elasticità.

*c)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli: 

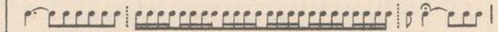
*d)* Analogo alla nota precedente.

*a) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:*  *etc.*

*b) En las ediciones mas antiguas la cadencia está presentada en pequeños caractéres, en corcheas y sin subdivisión alguna, hasta el principio del breve cánon, donde se empieza otra vez yendo a tiempo. Scholtz, aunque reproduciendo la cadencia en pequeñas notas, reagrupa así:*



*Klindworth aumenta el valor del compás inicial y subdivide el resto de este modo:*



*lo cual, considerando este compás inicial (que así resulta fuera de la cadencia), no es convincente. Por otra parte, si bien conviene establecer una cierta medida también en la cadencia, me parece que la versión más aceptable es esta que propongo:*



*para ejecutarse, bien entendido, con la debida elasticidad.*

*c) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:* 

*d) Análogo a la nota anterior.*

(sent.)

(più sent.)

(p)

a)

(poco tratt.)

(elastico)

(calando)

b)

c)

d)

p (con elasticità)

e)

10

10

a) Klindworth opportunamente prolunga il *Sib*.

b) Nell' Ed. Mikuli in questo accordo c'è anche il *Fa*.

c) Secondo Mikuli, croma.

d) Klindworth suddivide quanto segue in gruppi di tre, quattro, ecc. a seconda dei casi. Se ciò facilita l'aggruppamento, rende però alquanto rigida l'esecuzione. A mio parere, è opportuno dare qui a ciascun gruppo l'accento che gli è proprio, indipendentemente da quello dovuto al disegno alla m.s. Ne risulteranno, come d'altronde in molta altra musica di Chopin (vedi ad es. Notturno Op. 9, N°3), contrasti ritmici d'effetto insospettato ed accenti che colpiranno per la loro verità.

e) Secondo Mikuli: 7

a) *Klindworth prolonga oportunamente el* Si♭.

b) *En la Ed. Mikuli en este acorde hay tambien el* Fa.

c) *Según Mikuli, corchea.*

d) *Klindworth subdivide todo lo que sigue en grupos de tres, cuatro, etc. segun los casos. Si bien esto facilita la agrupación, hace, no obstante, la ejecución un poco rígida. A mi parecer, es oportuno dar aquí a cada grupo el acento que le es propio, independientemente del impuesto por el dibujo de la m.i. De esto resultarán, como en mucha otra música de Chopin (véase, por ej., el Nocturno Op. 9, N°3), contrastes rítmicos de efecto insospechado, y acentos que impresionarán por su verdad.*

e) *Según Mikuli:* 7





3C.

cresc: e poco a poco accel:

rf

dimin:

c)

d)

a) Klindworth prolunga questi tre suoni gravi.

b) Klindworth prolunga il *Mi*♮ fino al *Fa* successivo.

c) Klindworth prolunga per tutta la misura il *Fa* grave.

d) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli manca il *Do*.

a) *Klindworth prolonga estos tres sonidos graves.*

b) *Klindworth prolonga el* Mi♮ *hasta el* Fa *siguiente.*

c) *Klindworth prolonga por todo el compás el* Fa *grave.*

d) *En las Ed. Breitkopf y Mikuli falta el* Do.

a tempo

a)

1C.

p

leggero

dolce

b)

p

cresc:

3C.

(allarg:

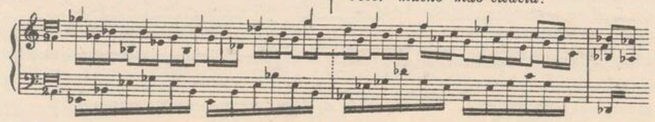
f

sf

(con

a) Il *poco rit.* che qui si trova nelle altre Ed. mi sembra inopportuno.

b) Maraviglioso esempio di pluriritmia spontanea, che risulta assai più evidente qualora si adotti la seguente grafia, a mio parere assai più esatta:



a) *El* poco rit., *que se encuentra en las otras Ed. me parece inoportuno.*

b) *Maravilloso ejemplo de pluriritmia espontánea, que resulta mucho más evidente si se adopta la siguiente grafia, a mi parecer mucho más exacta:*





ampiezza)

(meno f poco a poco agitato e cresc.)

a)

(riprende)

(più f

(sost. con passione)

(ff)

mf

(agitando)

cresc:

(spiegato)

(A)

sf (andante)

sempre più f

a) Klindworth prolunga i suoni acuti della m. s.

a) *Klindworth prolonga los sonidos agudos en la m. i.*

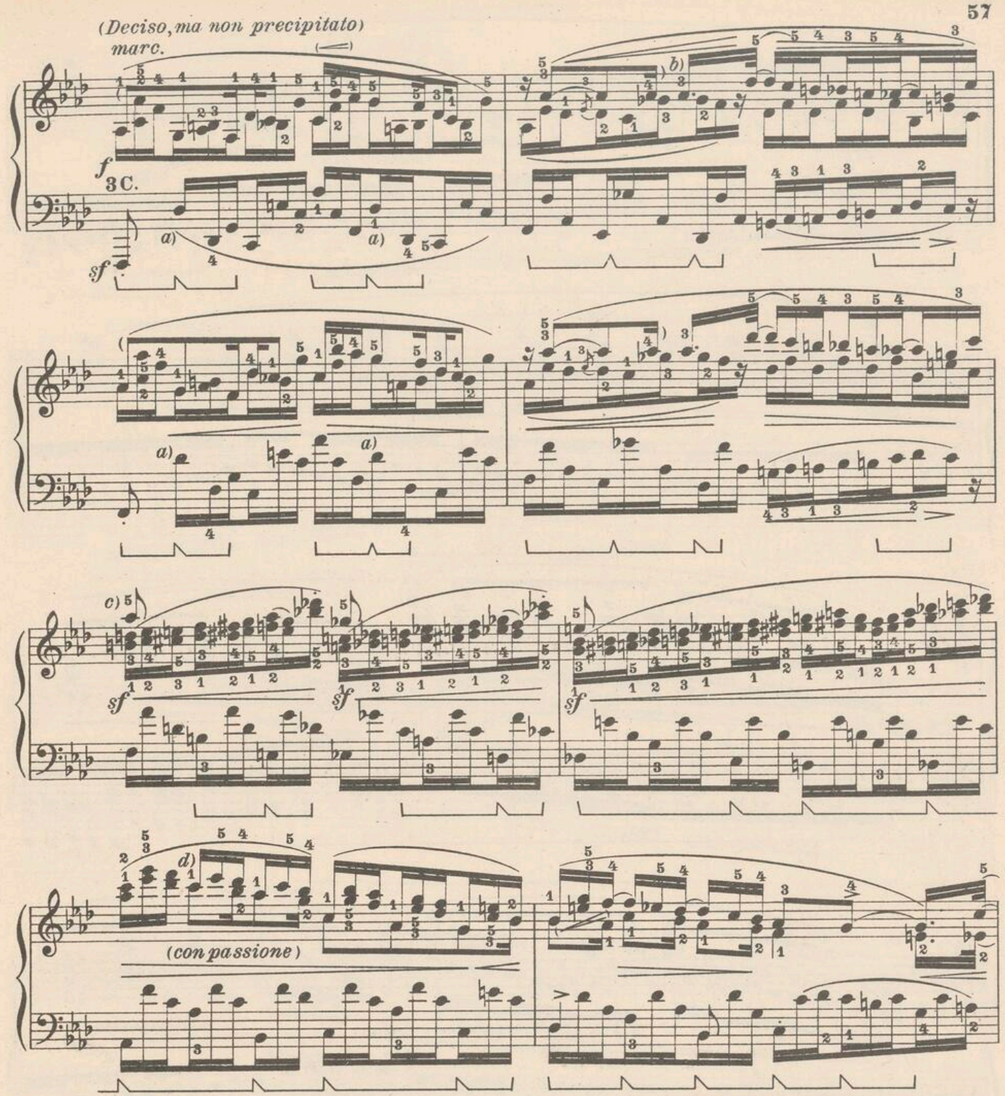



*a)* Due modi d'usare il pedale, ambedue consigliabili a seconda del pianoforte di cui si dispone: così com'è segnato, oppure prolungandolo fino al primo accordo *pp* successivo, per allacciarlo al ped. sincopato che segue. In questo caso il primo accordo *pp* si potrà anche eseguire *muto*, lasciando che se ne percepisca soltanto la risonanza. Personalmente non sono entusiasta di tale versione.

*a) Dos modos de usar el pedal, ambos aconsejables según el piano de que se disponga: como está indicado, o bien prolongándolo hasta el primer acorde pp siguiente, para enlazarlo al ped. sincopado que sigue. En este caso el primer acorde pp se podrá tambien ejecutar* muto, *dejando percibir solamente sure-sonancia.*








*a)* Klindworth prolunga per una croma questo *Re♭*. Il disegno in valori misti che qui propongo mi pare che abbia una seria ragion d'essere.

*b)* Secondo Klindworth:

*c)* Altre diteggiature:

| | | |
|---|---|---|
| Mikuli: | 5 5<br>234 533 435 234 345 435<br>112 121 214 121 121 214 | 5<br>245 343 453 454 345 345<br>121 211 212 121 212 123 |
| Klindworth: | 5 5<br>234 545 434 245 345 435<br>112 121 212 121 121 212 | 5<br>245 453 453 454 345 345<br>121 211 212 132 123 123 |
| Scholtz: | 5 5<br>234 545 435 234 345 435<br>112 121 214 111 121 214 | 5<br>345 453 453 454 345 345<br>121 211 212 132 123 123 |
| Cesi: | 5 5<br>234 343 435 234 343 435<br>112 121 214 112 121 214 | 5<br>334 343 453 454 345 345<br>121 221 212 132 123 123 |

*d)* Nelle altre edizioni: ecc. Adotto qui la grafia di Klindworth perchè ritengo necessario mettere in rilievo il disegno inferiore alla m.d.

*a) Klindworth prolonga en una corchea este* Re♭. *El dibujo en valores mixtos que aquí propongo me parece que tiene una seria razón de ser.*

*b) Según Klindworth:*

*c) Otras digitaciones:*

| | | |
|---|---|---|
| *Mikuli:* | 5 5<br>234 533 435 234 345 435<br>112 121 214 121 121 214 | 5<br>245 343 453 454 345 345<br>121 211 212 121 212 123 |
| *Klindworth:* | 5 5<br>234 545 434 245 345 435<br>112 121 212 121 121 212 | 5<br>245 453 453 454 345 345<br>121 211 212 132 123 123 |
| *Scholtz:* | 5 5<br>234 545 435 234 345 435<br>112 121 214 111 121 214 | 5<br>345 453 453 454 345 345<br>121 211 212 132 123 123 |
| *Cesi:* | 5 5<br>234 343 435 234 343 435<br>112 121 214 112 121 214 | 5<br>334 343 453 454 345 345<br>121 221 212 132 123 123 |

*d) En las otras ediciones:* *etc. Adopto aquí la grafía de Klindworth porqué considero necesario poner de relieve el dibujo inferior de la m.d.*

(cresc.)

marc.

sempre più f

(espress.)

ff

sf

a) Klindworth lega questi *Fa*.

b) Secondo Klindworth: ecc. La versione qui preferita dà un risultato più impetuoso.

c) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli, *Fa* al posto del *Mi*♭. Anche qui modifico la grafia (che nelle altre edizioni si presenta così: ecc.) per separare il disegno inferiore, continuo, dal che ha maggiore risalto quello superiore.
Scholtz diteggia così: 4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 | 5
212 312 312 312 312 312 | 3

*a) Klindworth liga estos* Fa.

*b) Según Klindworth:* *etc. La versión aquí preferida dà un resultado más impetuoso.*

*c) En las Ed. Breitkopf y Mikuli*, Fa *en lugar del* Mi♭. *También aquí modifico la grafía (que en las otras ediciones se presenta así:* *etc.) para separar el dibujo inferior, continuo, del superior, con más realce. Scholtz digita así:*
4 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 | 5
212 312 312 312 312 312 | 3





accelerando sino alla fine

1C.

sf p

cresc.

(riprende)

3C.

(più cresc.)

ff

(tempestoso)

a) Nelle Ed. Breitkopf, Mikuli e Klindworth, *Sol* al posto di questo *Si*♭. Klindworth, inoltre, prolunga i suoni gravi (uno ogni tre note) alla m.s.

b) Mikuli diteggia: 5 5.

c) Oppure, preferibilmente:

*a) En las Ed. Breitkopf, Mikuli y Klindworth*, Sol *en lugar de este* Si♭. *Klindworth, a más, prolonga los sonidos graves (uno cada tres notas) en la m.i.*

*b) Mikuli digita:* 5 5.

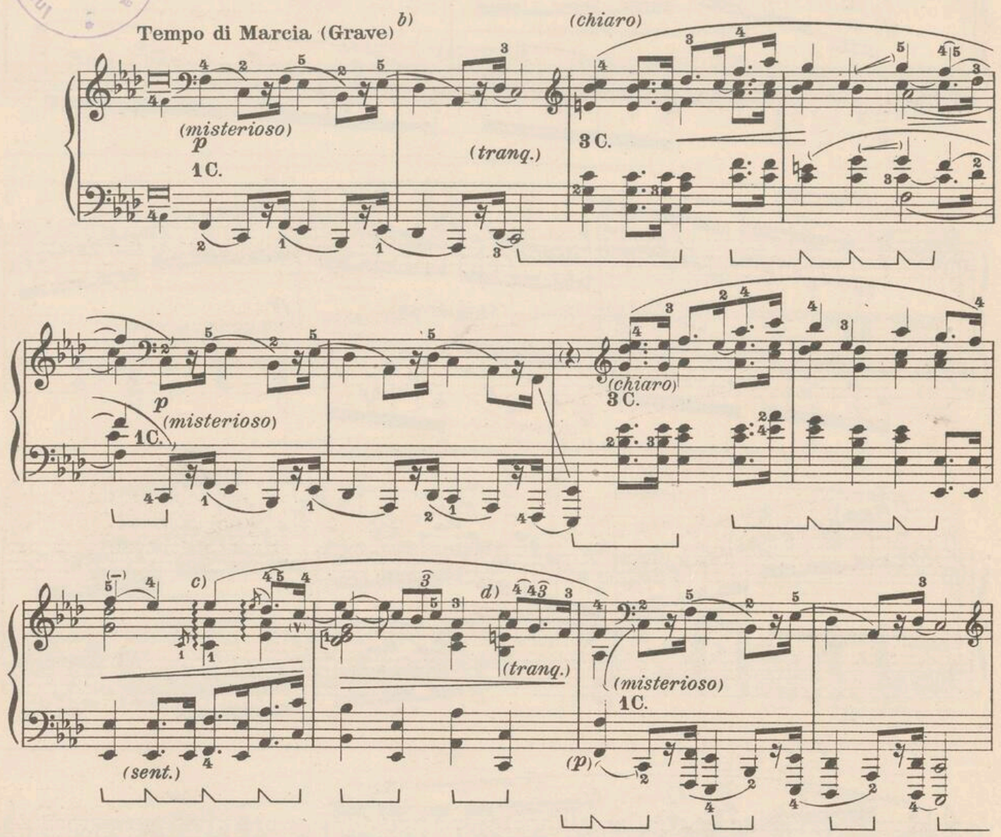
*c) O bien, con preferencia:*

Instytut Fryderyka Chopina

# FANTASIA[a)]

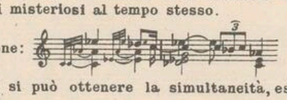
*(dedicata alla Principessa C. de Souzzo)*

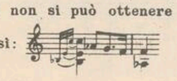
Op. 49




a) Pubblicata nel 1841, questa Fantasia, che per ricchezza d'invenzione, contrasti di elementi estetici, ricchezza ed efficienza di elementi fonici, è certamente da annoverare fra le più belle pagine di tutta la letteratura pianistica, fa parte di quel gruppo di composizioni la cui cessione agli editori costò al Fontana trattative laboriosissime. Leggendo quanto è noto a questo riguardo, si ha quasi l'impressione che Chopin nel distaccarsi da questi prodotti della sua piena maturità si preoccupasse di situarli meglio dei precedenti, quasi a creare loro, col proprio giudizio più o meno larvato, uno stato di privilegio in confronto degli altri.

b) Nel manoscritto si trova semplicemente *Marcia* e, sotto, *Grave*. L'aggiunta "Tempo di ,, è posteriore e, a mio parere, assai opportuna. Koczalski è d'opinione che Chopin abbia sottinteso "Tempo di Marcia *Funebre*,, a causa della tonalità di *Fa* min. che a lui dà tale sensazione. A mio parere non basta la tonalità a stabilire il carattere *funebre* della musica, come lo provano tanti dettagli di Marcie Funebri famose concepiti appunto in maggiore.
Qui, in ogni modo, l'andamento ed il carattere debbono essere solenni i misteriosi al tempo stesso.

c) Esecuzione: 

d) Se non si può ottenere la simultaneità, eseguire anche qui così: 

a) *Publicada en el año 1841, esta Fantasia, que por su riqueza de invención, contraste de los elementos estéticos, riqueza y eficiencia de elementos fónicos puede ciertamente contarse entre las más bellas páginas de toda la literatura pianística, forma parte de aquel grupo de composiciones cuya cesión a los editores costó a Fontana laboriosos tratos. Leyendo cuanto hay conocido sobre esta materia, se tiene casi la impresión de que al querer publicar Chopin estas producciones suyas, representando la plena madurez de su genio, se preocupaba de colocarlas mejor que las anteriores, casi para crearles (disfrazando quizá este pensamiento) un estado de privilegio frente a las otras.*

b) *En la primera Ed.cr. Breitkopf se encuentra simplemente* Marcia, *y debajo* Grave. *La adición "Tempo di ,, es posterior, y, según mi parecer, muy oportuna. Koczalski es de opinión que Chopin había siempre sobreentendido "Tempo di Marcia* Fúnebre ,, *a causa de la tonalidad de* Fa men., *que dá tal sensación. A mi parecer no basta la tonalidad para establecer el carácter* fúnebre *de la música, como lo prueban tantos detalles de Marchas fúnebres famosas concebidos justamente en tono mayor.*
*Aquí, de todos modos, el movimiento y el carácter han de ser solemnnes y misteriosos al mismo tiempo.*

c) *Ejecución:* 

d) *Si no puede obtenerse la simultaneidad, ejecútese también aquí de este modo:* 

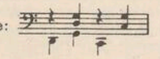







a) Nel manoscritto manca il raddoppio al grave, che credo sia stato aggiunto da Klindworth, certamente e giustamente riferendosi a quattro misure avanti.

b) Nel manoscritto sono legati i *Sol* b. Nella prima Ed.cr. Breitkopf si trova soltanto una piccola legatura di portamento: in quella di Mikuli una sola di valore fra i *Re* b. Nelle altre edizioni, come qui.

c) Klindworth dà questa versione: 

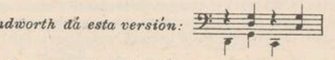
d) Nel manoscritto manca il *Do* inferiore alla mano destra.

e) Nel manoscritto questo accordo ha anche il *La* b inferiore.

f) Secondo il manoscritto: 

a) *En el manuscrito falta el doblamiento al grave, que creo ha sido añadido por Klindworth, muy justamente por cierto, por referencia a los cuatro compases anteriores.*

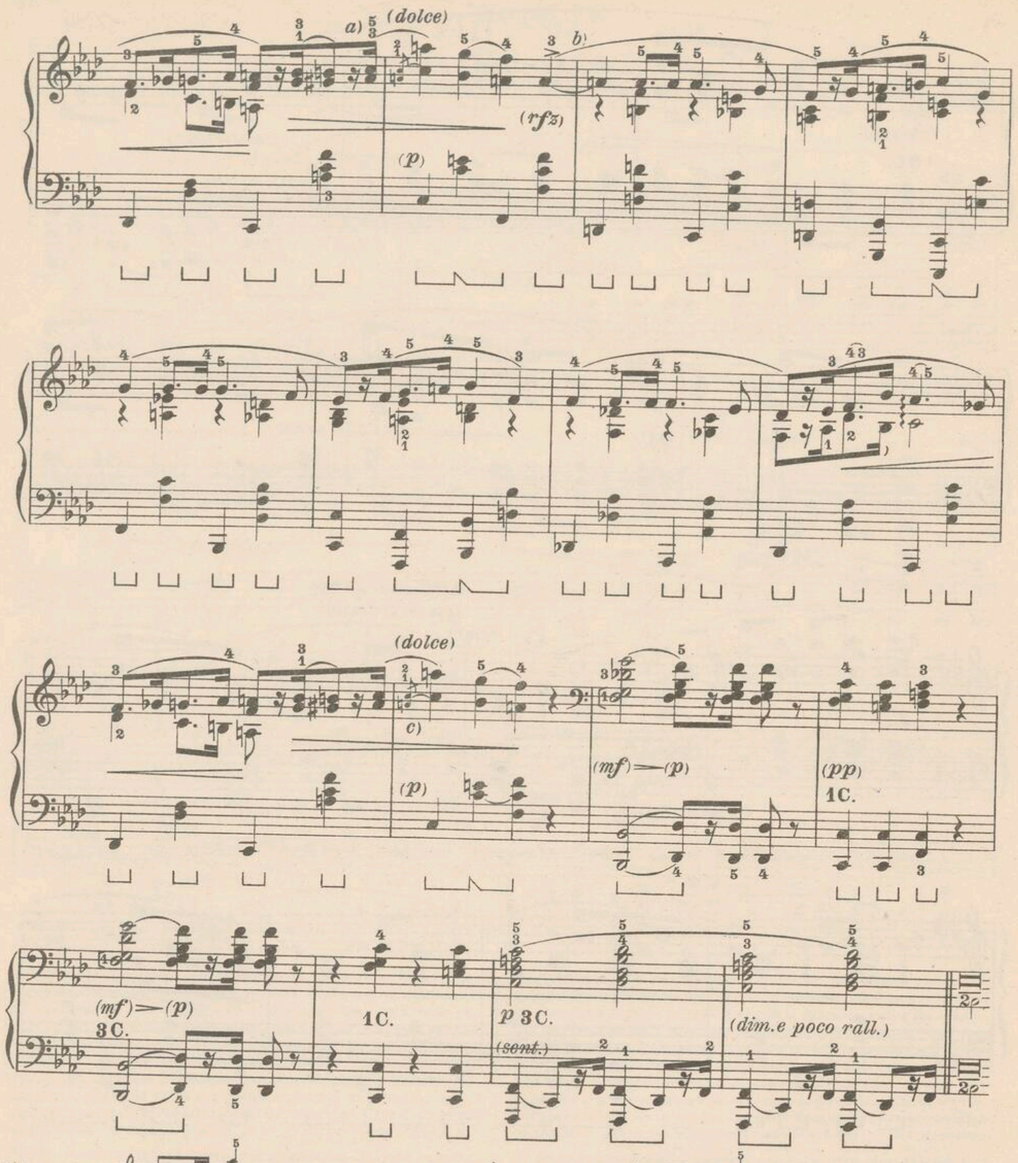
b) *En el manuscrito están ligados los* Sol b. *En la primera Ed.cr. Breitkopf hay tan solo una pequeña ligadura de portamento; en la de Mikuli una unicamente de valor entre los* Re b. *En las otras ediciones igual que aquí.*

c) *Klindworth dá esta versión:* 

d) *En el manuscrito falta el* Do *inferior en la m.d.*

e) *En el manuscrito, este acorde tiene también el* La b *inferior.*

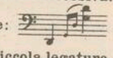
f) *Según el manuscrito:* 




*a)* Esecuzione:



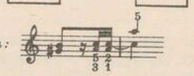
*b)* La prima Ed.cr. Breitkopf, quelle di Mikuli e di Klindworth non legano questi *La* e Scholtz, pur legandoli, diteggia con la sostituzione (3 4) giustificante la supposizione che li voglia distinti. Tale versione non mi sembra però accettabile, non potendo essere ragionevolmente giustificata. Nel manoscritto non c'è legatura, ma può trattarsi di omissione dato l'accento esistente sul primo *La* ed il portamento generale. Siccome il disegno precedente finisce senza dubbio col *Fa*, il *La* non può considerarsi che un'anticipazione della ripresa del tema, iniziantesi nella misura successiva. Per la mano sinistra, Klindworth dà questa versione:



*c)* Vedi nota *a)*. Qui, nell'Ed. Breitkopf la piccola legatura è messa fra il *La* inferiore ed il *Do*. Il manoscritto lega i *Do*. Il primo accordo alla m.s. figura con il *Sol* basso, così:



*a)* Ejecución:



*b)* La primera Ed.cr. Breitkopf, la de Mikuli y la de Klindworth no ligan estos La. Scholtz, aún ligándolos, digita con la substitución (3 4), debiendo suponerse que los desea distintos. Tal version no la creo aceptable, y no puede racionalmente justificarse. En el manuscrito no hay ligadura, pero esto puede considerarse como una omisión, dado el acento existente en el primer La, y el portamento general. Así como el diseño anterior concluye indudablemente en el Fa, el La no puede considerarse más que como una anticipación en la repetición del tema, que empieza en el compás siguiente. Para la m.i. Klindworth dá esta versión:

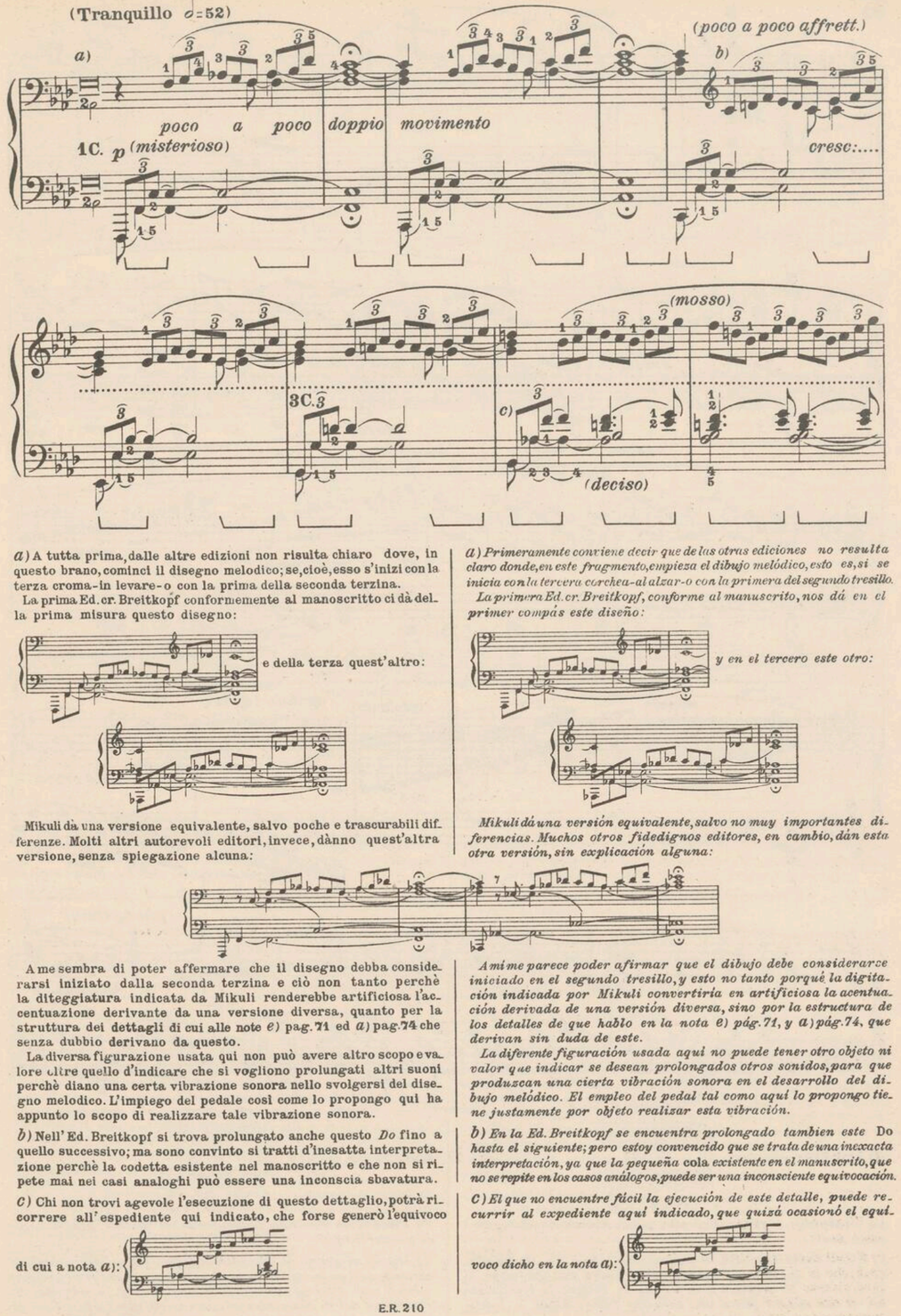


*c)* Véase nota *a)*. Aquí, en la Ed. Breitkopf, esta pequeña ligadura está puesta entre el La inferior y el Do. El manuscrito liga los Do. El primer acorde de la m.i. se presenta con el Sol bajo, así:










*a)* A tutta prima, dalle altre edizioni non risulta chiaro dove, in questo brano, cominci il disegno melodico; se, cioè, esso s'inizi con la terza croma - in levare - o con la prima della seconda terzina.

La prima Ed. cr. Breitkopf conformemente al manoscritto ci dà della prima misura questo disegno:



e della terza quest'altro:



Mikuli dà una versione equivalente, salvo poche e trascurabili differenze. Molti altri autorevoli editori, invece, dànno quest'altra versione, senza spiegazione alcuna:



A me sembra di poter affermare che il disegno debba considerarsi iniziato dalla seconda terzina e ciò non tanto perchè la diteggiatura indicata da Mikuli renderebbe artificiosa l'accentuazione derivante da una versione diversa, quanto per la struttura dei dettagli di cui alle note *e)* pag. 71 ed *a)* pag. 74 che senza dubbio derivano da questo.

La diversa figurazione usata qui non può avere altro scopo e valore oltre quello d'indicare che si vogliono prolungati altri suoni perchè diano una certa vibrazione sonora nello svolgersi del disegno melodico. L'impiego del pedale così come lo propongo qui ha appunto lo scopo di realizzare tale vibrazione sonora.

*b)* Nell' Ed. Breitkopf si trova prolungato anche questo *Do* fino a quello successivo; ma sono convinto si tratti d'inesatta interpretazione perchè la codetta esistente nel manoscritto e che non si ripete mai nei casi analoghi può essere una inconscia sbavatura.

*c)* Chi non trovi agevole l'esecuzione di questo dettaglio, potrà ricorrere all'espediente qui indicato, che forse generò l'equivoco

di cui a nota *a)*:



*a) Primeramente conviene decir que de las otras ediciones no resulta claro donde, en este fragmento, empieza el dibujo melódico, esto es, si se inicia con la tercera corchea - al alzar - o con la primera del segundo tresillo.*

*La primera Ed. cr. Breitkopf, conforme al manuscrito, nos dá en el primer compás este diseño:*



*y en el tercero este otro:*



*Mikuli dá una versión equivalente, salvo no muy importantes diferencias. Muchos otros fidedignos editores, en cambio, dán esta otra versión, sin explicación alguna:*



*A mí me parece poder afirmar que el dibujo debe considerarse iniciado en el segundo tresillo, y esto no tanto porqué la digitación indicada por Mikuli convertiría en artificiosa la acentuación derivada de una versión diversa, sino por la estructura de los detalles de que hablo en la nota e) pág. 71, y a) pág. 74, que derivan sin duda de este.*

*La diferente figuración usada aquí no puede tener otro objeto ni valor que indicar se desean prolongados otros sonidos, para que produzcan una cierta vibración sonora en el desarrollo del dibujo melódico. El empleo del pedal tal como aquí lo propongo tiene justamente por objeto realizar esta vibración.*

*b) En la Ed. Breitkopf se encuentra prolongado tambien este* Do *hasta el siguiente; pero estoy convencido que se trata de una inexacta interpretación, ya que la pequeña* cola *existente en el manuscrito, que no se repite en los casos análogos, puede ser una inconsciente equivocación.*

*C) El que no encuentre fácil la ejecución de este detalle, puede recurrir al expediente aquí indicado, que quizá ocasionó el equivoco dicho en la nota a):*

(come prima)

(poco dil.) ff

1C.

p

cresc.

f

(marc.)

cresc.

8

ff (molto marc.)

(violento) agitato (♩=72)

a) sf

poco cresc.

(mp) p

b)

(più agitato)

c)

cresc.

a) Preferibile eseguire:

b) Klindworth continua fino alla quinta misura a prolungare i suoni gravi.

c) Mikuli, conformemente al manoscritto, lega i *Fa*. Da notare, però, che in sèguito la legatura non si trova mai più, salvo il caso, diverso da questo, a nota *b*) pag. 75. Inoltre, la ripetizione del *Si* due misure prima non ammette dubbi: quindi è lecito supporre una svista od un pentimento.

a) *Preferible ejecutar:*

b) *Klindworth continúa prolongando los sonidos graves hasta el quinto compás.*

c) *Mikuli, conforme al manuscrito, liga los* Fa. *Debe notarse, no obstante, que en lo siguiente la ligadura no se encuentra ya más, salvo el caso, diferente de este, de la nota b) pág. 75. Además, la repetición del* Si *dos compases antes no consiente duda: aquí es lícito suponer una equivocación, o un cambio de intento.*





a) poco rit. a tempo, (mosso)

1C.

p

b)

8

c) d)

c) (tranq.)

(più mosso, cadenzato)

3C.

e)

sf

a) La legatura messa al di sopra nelle altre edizioni, fa supporre non debba ripetersi il *Do*, ma un esame complessivo del disegno convince subito dell'interpretazione da me proposta.

b) Klindworth per 8 misure delinea con valori di semiminime i suoni gravi.

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf:  Mikuli, viceversa, come in questa edizione che segue il manoscritto, chiarissimo in questo punto. Klindworth e Scholtz:  che è più agevole e che materialmente, non spiritualmente, più si avvicina all'autografo.

d) Circa la versione di questo dettaglio le varie edizioni sono discordi, specialmente se considerata nelle sue varie riproduzioni. Qui, ad esempio, Breitkopf, Mikuli e Klindworth indicano tutto in crome come nell'autografo, mentre nel dettaglio corrispondente a nota *g'*) pag. 70 soltanto Klindworth conserva tale figurazione che nell'autografo apparisce come riproduco nel testo. Io credo preferibile la versione qui proposta, dato che così si evita una riproduzione di carattere meccanico all'ottava inferiore, quando la lieve variante, esistente anche nell'attuale versione, è pienamente giustificata dalla diversa conclusione del brano.

e) Klindworth prolunga per una minima le appoggiature, che risolvono così nella prima nota della terza terzina della m.d. Alla m.s., nell'Ed. Breitkopf si trova una legatura tra il *Fa* mano sinistra ed il *Sol* iniziale della terza terzina mano destra, con evidente intenzione di dare una risoluzione al *Fa*. Però il carattere assai poco polifonico di questo dettaglio mi fa dubitare che ciò risponda all'intenzione dell'autore, tanto più che, nel caso di realizzazione pluristrumentale, il raddoppio di terza sarebbe di gusto assai discutibile.

a) *La ligadura puesta encima, en las otras ediciones, dá a suponer que no debe repetirse el* Do; *pero un exámen atento del diseño convence prontamente de la interpretación propuesta por mí.*

b) *Klindworth en 8 compases delinea con valores de negras los sonidos al grave.*

c) *En la primera Ed. cr. Breitkopf:*  *Mikuli, viceversa, como en esta edición en conformidad con el manuscrito, clarísimo en este punto. Klindworth y Scholtz:* , *que es más fácil y que materialmente, no espiritualmente, más se acerca al autógrafo.*

d) *Acerca la versión de este detalle las varias ediciones están en desacuerdo, especialmente si se considera en sus varias reproducciones. Aquí, por ejemplo, Breitkopf, Mikuli y Klindworth lo indican todo en corcheas como en el autógrafo, mientras en el detalle correspondiente a la nota g'), pág. 70, solamente Klindworth conserva tal figuración, que en el autografo aparece igual como lo reproduzco en el texto. Yo creo preferible la versión aquí propuesta, ya que así se evita una reproducción de carácter mecánico en la octava inferior, que la leve variante existente también en la actual versión, se justifica plenamente por la diversa conclusión del fragmento.*

e) *Klindworth prolonga en una blanca las apoyaturas, que resuelven así en la primera nota del tercer tresillo en la m.d. En la m.i., en la Ed. Breitkopf, se encuentra una ligadura entre el* Fa, *mano izquierda, y el* Sol *inicial del tercer tresillo, mano derecha, con evidente intención de dar una resolución al* Fa. *No obstante, el carácter muy poco polifónico de este detalle me hace dudar de que esto corresponda a la intención del autor, tanto más que, en caso de realización plurinstrumental, el doblamento de tercera sería de gusto muy discutible:*




*a)* Vedi nota *d)* pag. 65.

*a)* *Véase la nota d) pag. 65.*








*a)* Gli accordi contrassegnati in *a)* non sono mai della stessa struttura nelle riprese di questa progressione, anche nella seconda parte del pezzo (nota *b)* pag. 75).

Talvolta l'accordo apparisce così: Altra volta così: e:

Le varie edizioni nemmeno concordano, trovandosi questi accordi riprodotti sempre in ordine diverso. Klindworth tende a rendere simmetrica l'armonizzazione, cosa che mi sembra discutibile data l'assimetria evidente nell'intenzione dell'autore.

Qualora però si volesse rettificare in tal senso il disegno della mano sinistra, consiglierei questa versione:

Il testo è conforme all'autografo.

*b)* Secondo Klindworth:

*c)* Nelle edizioni ant. Breitkopf e Mikuli: Scholtz, senza ragione, lega il *La*♭ a quello precedente ed altri editori dànno la versione del testo che ha il pregio di agevolare il *cresc.* fino all'accordo di risoluzione.

*d)* Klindworth, molto opportunamente, riduce a croma questa, che nell'autografo è data come semiminima.

*e)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli, conformemente all'originale, *Mi*♭ al posto di questi *Si*♭, indiscutibilmente a causa dell'estensione delle tastiere comunemente in uso all'epoca di Chopin.

*a) Los acordes señaludos en a) no son nunca de la misma estructura en las repeticiones de esta progresión, y también en la segunda parte de la pieza (nota b) pág. 75).*

*Unas veces el acorde aparece así: otras así: y:*

*Las varias ediciones tampoco concuerdan, encontrándose estos acordes reproducidos siempre en diferente órden. Klindworth tiende a hacer simétrica la armonización, lo cual me parece discutible dada la asimetría evidente en la intención del autor.*

*Mas si se quisiera rectificar en tal sentido el dibujo de la mano isquerda yo aconsejaría esta versión:*

*El texto está conforme con el autógrafo.*

*b) Según Klindworth:*

*c) En las ediciones ant. Breitkopf y Mikuli: Scholtz, sin razón, liga el* La♭ *con el precedente, y otros editores dán la versión del texto, que tiene el mérito de facilitar el* cresc. *hasta el acorde de resolución.*

*d) Klindworth, muy oportunamente, reduce a corchea esta nota, que en el autógrafo es una negra.*

*e) En las Ed. Breitkopf y Mikuli, de conformidad con el original, hay* Mi♭ *en lugar de este* Si♭, *indiscutiblemente por causa de la extensión de los teclados comunmente en uso en la época de Chopin.*

(sosten.) (poco a poco affrett.)

(mosso)

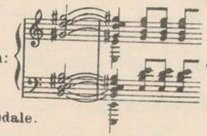
(Meno mosso ♩=92)

(allarg.) (ritmato e cadenzato)

*a*) Vedi nota *d*) a pag. 67.

*b*) Vedi nota *e*) a pag. 67.

*c*) Secondo Klindworth:  senza dubbio a causa della versione che Breitkopf e Mikuli, conformemente all'autografo, dànno del brano corrispondente a nota *c*) pag. 78. Ma tale versione va considerata una svista, non essendo la simmetria (che la spiegherebbe) giustificabile oltre il primo accordo di questa misura, che conchiude il periodo precedente.
Col secondo accordo, comincia un nuovo periodo che impone una nuova simmetria, facilmente riscontrabile nelle misure successive.

*d*) Secondo Klindworth:  ecc., qui realizzato a mezzo del pedale.

*e*) Breitkopf e Mikuli, secondo l'autografo, senza il *Sol*.

*f*) In tutte le Ed. - eccettuata quella di Scholtz che assai giustamente integra, come apparisce qui - conformemente al manoscritto, mancano in questi due accordi il *Lab* e il *Sol*.
Nell'eseguire questo brano si abbia cura di legare perfettamente la melodia, staccando nettamente gli accordi d'accompagnamento. A raggiungere meglio lo scopo è opportuno non usare affatto il pedale di destra.

*g*) Nell'autografo manca il *Fa*.

*a*) *Véase nota d) pág. 67.*

*b*) *Véase nota e) pág. 67.*

*c*) *Según Klindworth:*  *sin duda a causa de la versión que Breitkopf y Mikuli, de conformidad con el autógrafo, dán del fragmento correspondiente a la nota c) pág. 78. Pero tal versión debe considerarse equivocada, no siendo la simetría (su única explicación) justificable fuera del primer acorde de este compás, conclusión del periodo anterior.*
*Con el segundo acorde empieza un nuevo período, que impone una nueva simetría, facilmente recognoscible en los siguientes compases.*

*d*) *Según Klindworth:*  *etc., aquí realizado por medio del pedal.*

*e*) *Breitkopf y Mikuli, según el autógrafo, sin el* Sol.

*f*) *En todas las Ed. (exceptuando la de Scholtz, que muy justamente aparece aquí integra), de conformidad con el manuscrito faltan en estos dos acordes el* Lab *y el* Sol.
*Al ejecutar este fragmento téngase cuidado de ligar perfectamente la melodía, destacando claramente los acordes de acompañamiento. Para alcanzar este objeto es oportuno no usar absolutamente el pedal de la derecha.*

*g*) *En el autógrafo no hay el* Fa.

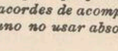




(poco più mosso)

*a*) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli manca il *Mi*♭.

*b*) Koehler mette pausa (𝄽) alla melodia.

*c*) Nel testo, conformemente all'autografo. Varie edizioni dànno: 

*d*) Questo dettaglio giustifica l'interpretazione che dò del brano di cui a nota *a*) pag. 63.

*a*) *En la Ed. Breitkopf y Mikuli falta el* Mi♭.

*b*) *Koehler pone una pausa (𝄽) en la melodía.*

*c*) *En el texto, conforme con el autógrafo. Varias ediciones dán:* 

*d*) *Este detalle justifica la interpretación que doy del fragmento en la nota a) pág. 63.*

(allarg.)

ff

a)

b)

(♩=72)

(mf)

(molto)

p

poco cresc.

c)

cresc.

d)

poco rit.

a tempo

p

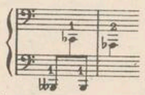
e)

f)

g)

h)

a) Consiglio eseguire:



b) Secondo Mikuli, croma.

c) Klindworth continua a prolungare i suoni gravi, fino a tutta la quarta misura.

d) Analogo a nota a) a pag. 65.

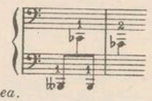
e) Klindworth delinea con valori di semiminime per 8 misure il disegno al grave.

f) Vedi nota c) a pag. 65.

g) Vedi nota d) a pag. 65.

h) Come a nota f) indipendentemente da ciò, la diteggiatura che propongo qui, sebbene strana, è la sola che permetta l'esatta e legata esecuzione del dettaglio

a) *Aconsejo ejecutar:*



b) *Según Mikuli, corchea.*

c) *Klindworth continúa prolongando los sonidos graves, hasta todo el cuarto compás.*

d) *Analogamente a la nota a), pág. 65.*

e) *Klindworth delinea con valores de negras, por 8 compases, el dibujo en el grave.*

f) *Véase nota c) pág. 65.*

g) *Véase nota d) pág. 65.*

h) *Como en la nota f). Independientemente de esto, la digitación que aquí propongo, aunque extraña, es la única que permite la exacta y ligada ejecución del detalle.*





a)

(Più mosso)

b)

sf

(p cresc.)

(f)

c)

(mp)

(p)

a) Vedi nota c) a pag. 65.

b) Klindworth prolunga per una minima l'appoggiatura, che fa risolvere nella prima nota della terza terzina, m.d.

c) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli, *Fa* al posto di questo *Reb*.

d) Anche questo brano giustifica l'interpretazione di cui a nota a) pag. 63.

a) *Véase nota c) pág. 65.*

b) *Klindworth prolonga en una blanca la apoyatura, que hace resolver en la primera nota del tercer tresillo, m.d.*

c) *En las Ed. Breitkopf y Mikuli,* Fa *en lugar de este* Reb.

d) *También este fragmento justifica la interpretación de que trato en la nota a) pág. 63.*

(mp) (p) p (pp) a)

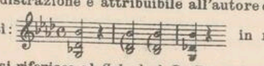
(p) slentando (pp) (lento) p (sereno) accel. e cresc:.....

8 decresc:..... b) 1C.

8 calando rall. e tenuto pp c)

*a)* Così secondo l'autografo. Tutte le edizioni, esclusa l'antica Ed Breitkopf, spostano qui il *Mi*♭ grave che si trova due misure più avanti, certo in considerazione della simmetria. Senonchè, mi pare che l'autore voglia inquadrare fra i due suoni gravi tutto il dettaglio. Klindworth dà il *Mi*♭ grave come appoggiatura.

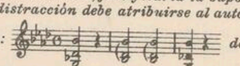
*b)* Klindworth prolunga per due misure questo accordo.

*c)* Nella prima Ed.cr. Breitkopf la nota grave di questi tre accordi è *Si*♭ invece di *Sol*♭ nè, per quanto la cosa possa apparire inesplicabile, si può supporre trattarsi d'errore d'incisione perchè manca il bemolle accidentale che, dovendo riferirsi alla nota che sarebbe stata messa invece del *Sol*, giustificherebbe la supposizione. Viceversa, un errore di distrazione è attribuibile all'autore che ci presenta il dettaglio così:  in modo che non si capisce se il♭ si riferisca al *Sol* od al *Re*. Da notare, a sostegno di quanto suppongo: il♭ al primo *Sol*, l'inutile♭ all'ultimo *Re*, l'incompleto valore della prima misura e gli arpeggiati al 2º ed al 3º accordo, quasi inutili se questi avessero l'estensione d'una ottava.



*a) Así según el autógrafo. Todas las ediciones, excepto la antigua Ed. Breitkopf, ponen aquí el* Mi♭ *grave que se encuentra dos compases antes, ciertamente por consideraciones de simetría. Por lo cual parece como si el autor quisiera encuadrar entre los dos graves sonidos todo el detalle. Klindworth dá el* Mi♭ *grave como apoyatura.*

*b) Klindworth prolonga por dos compases este acorde.*

*C) En la primera Ed.cr. Breitkopf la nota grave de estos tres acordes es* Si♭ *en vez de* Sol♭, *y aunque la cosa pueda parecer inexplicable, ni aun se puede suponer que sea error del grabador, ya que falta el bemol accidental que, debiendo referirse a la nota que se habría puesto en vez del* Sol, *justificaría la suposición. Viceversa, un error por distracción debe atribuirse al autor, que nos presenta así el detalle:*  *de manera que no se vé claramente a cual de los dos se aplica. Notese, en apoyo de cuanto supongo: el* ♭ *en el primer* Sol; *el inútil* ♭ *en el último* Re; *el incompleto valor del primer compás, y los arpegiados en los acordes 2º y 3º, inútiles si solo tuviesen la extensión de una octava.*



Lento sostenuto

3 C. p dolce (e legatissimo) (p)

(poco rfz e andante) (p) (rfz) sempre legato

p

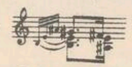
ritard. (poco rfz) 1C. (p) dim:.....

*a)* Secondo Sgambati: 

*b)* Esecuzione: 

*C)* Nell'autografo i *Mi* non sono legati.

*a) Según Sgambati:* 

*b) Ejecución:* 

*C) En el autógrafo los* Mi *no son ligados.*

Tempo I.

3C. *sf* *f* *rfz* *rfz* *rfz* *sff* *ff* *molto* *(mf)* *p*

(♩= 72)

*a)* Altro brano giustificante l'interpretazione di quello a nota *a)*, pag. 63.

*b)* Nell'autografo questo e l'accordo successivo non hanno il *Do* che è stato aggiunto per ragioni plausibili.

*c)* Meglio:

*d)* Secondo Mikuli e Klindworth:

*a) Otro fragmento justificando la interpretación del de la nota a), pág. 63.*

*b) En el autógrafo este acorde y el siguiente no contienen el* Do, *que ha sido añadido por plausibles razones.*

*c) Mejor:*

*d) Según Mikuli y Klindworth:*





*poco cresc.* *cresc.* *poco rit.* *a tempo* *p* 1C. *f)*

*a)* Klindworth continua a prolungare i suoni gravi fino a tutta la quarta misura.

*b)* Breitkopf, Mikuli e Klindworth, conformemente all'autografo, legano i *Mi*: ma siccome due misure appresso non legano i *Sib*, così qui la legatura può essere contestata. Per analogia con i corrispondenti brani precedenti, questo *Mi* dovrebbe essere *semicroma*; ma la lieve variante forse non guasta.

*c)* Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli, *Do* al posto di questo *Reb*.

*d)* Analogo a nota *a)* pag. 65.

*e)* Klindworth per otto misure delinea con valori di semiminime il disegno al grave.

*f)* Secondo Mikuli, tutte crome.

*g)* Secondo l'autografo:

*h)* Vedi nota *d)* a pag. 65.

*i)* Vedi nota *c)* a pag. 65

*a) Klindworth continúa prolongando los sonidos graves hasta todo el cuarto compás.*

*b) Breitkopf, Mikuli y Klindworth, conformes con el autógrafo, ligan los* Mi; *pero como dos compases despues no ligan los* Sib, *acquí la ligadura puede ponerse en duda. Por analogia con los correspondientes fragmentos anteriores, este* Mi *deberia ser* semicorchea, *más quizá la ligera variante no perjudica en nada.*

*c) En las Ed. Breitkopf y Mikuli* Do *en lugar de este* Reb.

*d) Analogamente a la nota a), pág. 65.*

*e) Klindworth, durante ocho compases, delinea con valores de negras el dibujo en el grave.*

*f) Según Mikuli, todas corcheas.*

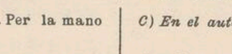
*g) Según el autógrafo:*

*h) Véase nota d) pág. 65.*

*i) Véase nota c) pág. 65.*

a) Vedi nota *b)* a pag. 65.

b) Klindworth dà come "oppure,,:  ch'io preferisco e, nel testo, *Re*♭ al posto del primo *Si*♭ nell'ultima terzina. Nell'autografo manca il ♭ all'ultimo *Sol* m.d.

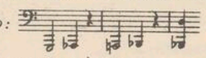
c) Nell'autografo:  ecc. Per la mano destra, come a nota *e)* a pag. 65.

d) Secondo l'autografo, senza il *Fa*.



a) *Véase nota b) pág. 65.*

b) *Klindworth dà como "oppure,,:*  *que yo prefiero, y en el texto* Re♭ *en lugar del* Si♭ *en el último tresillo. En el autógrafo falta el* ♭ *en el último* Sol *de la m.d.*

c) *En el autógrafo:*  *etc. Para la mano derecha, como en la nota e), pág. 65.*

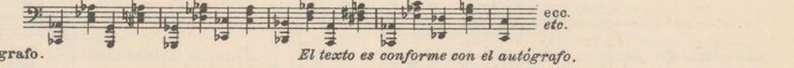
d) *Según el autógrafo, sin el* Fa.



a) Nell'Ed. Mikuli non c'è il *La*♭.

b) Klindworth aggiunge, secondo me con ragione, il *Do*♯.

c) Vedi nota *a)* pag. 66. Volendo procedere per simmetria, consiglio:



ecc.

Il testo è conforme all'autografo.

d) Secondo Klindworth: 

a) *En la Ed. Mikuli no hay el* La♭.

b) *Klindworth añade con razón, según pienso, el* Do♯.

c) *Véase nota a) pág. 66. Queriendo proceder con simetría, aconsejo:*



*etc.*

*El texto es conforme con el autógrafo.*

d) *Según Klindworth:* 

a tempo (cadenzato)

(all.)

ff

a)

b)

(sost.)

(Mosso)

c)

(poco a poco affrett.)

sf

(stretto)

d)

sf

f>

a) Secondo Klindworth:

b) Vedi nota d) a pag. 67.

c) In questo punto, nel manoscritto, la figurazione è quale Klindworth usa anche nel caso precedente (c), pag. 68). Senonchè, questa versione dal lato musicale convince assai meno di quella che inserisco nel testo: ma convince poco anche la supposizione che, dato un errore nel manoscritto, esso debba verificarsi la prima piuttosto della seconda volta, chè, anzi, è più presumibile il contrario. Perciò propongo quanto nel testo.

d) Secondo Klindworth:

ecc.

a) Según Klindworth:

b) Véase nota d) pág. 67.

c) En este punto, en el manuscrito la figuración es también como Klindworth la usa en el caso anterior (c), pág. 68). Si no que esta versión, musicalmente, convence bastante menos que la insertada en este texto. Y convence igualmente poco la suposición de que, dado un error del manuscrito, esta deba verificarse la primera y no la segunda vez, cuando es más bien presumible lo contrario. Por eso propongo el texto mio.

d) Según Klindworth:

etc.





Più mosso a)

(all.)

sempre f

b)

sempre cresc.

...più animato

c)

sff

sfz

sfz

sfz

a) È chiaro che questo "più mosso,, debba riferirsi all'andamento conservato 18 misure prima (cioè uniformandolo a quello del brano a nota f) pag. 68), indipendentemente dagli "affrettando,, verificatisi nel frattempo. Tener conto per il resto di quanto è detto nella stessa nota f)

b) Koehler mette una pausa (𝄽) anche qui

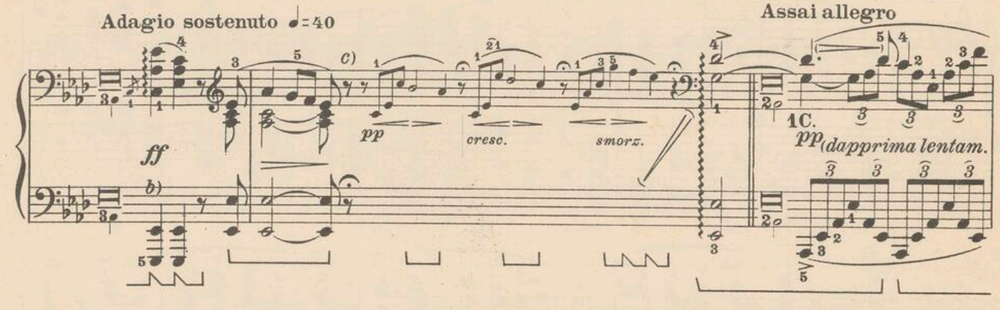
c) Vedi nota a) pag. 63.

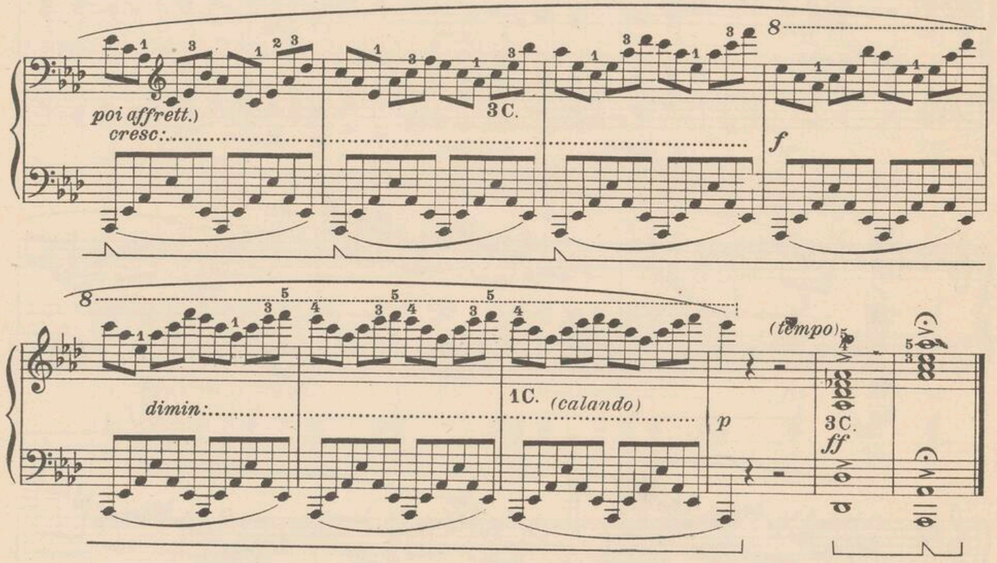
a) Es claro que este "più mosso,, debe referirse al movimiento conservado 18 compases ántes, aunque uniformándolo con el del fragmento de la nota f), pág. 68), independientemente de los "affrettando,, verificados en medio. Téngase en cuenta para lo siguiente todo lo dicho en la nota f), en la mencionada página.

b) Koehler pone también aquí una pausa (𝄽)

c) Véase nota a) pág. 63.



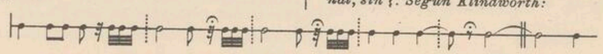




*a*) L'autografo, senza il *La*♭.

*b*) Più efficacemente:



*C*) Scholtz ed altri mettono le due pause di croma al posto dell'enigmatica 𝄾 dell'autografo che dà, inoltre, l'accordo finale senza ♮. Secondo Klindworth:



*a*) *El autógrafo sin el* La♭.

*b*) *Más eficazmente:*



*C*) *Scholtz y otros ponen las dos pausas de corchea en lugar de la enigmática* 𝄾, *del autógrafo, que nos dá, a más, el acorde final, sin* ♮. *Según Klindworth:*



ODKWASZONE - 2008

F 2391/II
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

2 Zł.
2.6 Zł.
3 Zł.

587

E. R. 210

Instytut Fryderyka Chopina
505
2391

# F. CHOPIN

## BALLATE

## FANTASIA

Op. 49

## PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI
INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE «L. CHERUBINI» DI FIRENZE

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

1933
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (London) Ltd.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., Inc.