

Commento

Frontespizio. Riproduciamo il frontespizio di F1. Quelli di G e di E sono riprodotti in ACCFE p. 667 tav. n. 81, e p. 668 tav. n. 82. Quanto ai frontespizi delle edizioni Wessel, cf. GRAB.[2001].

[I.]

1÷12. Per le ragioni dette (*v. supra*, Introd. p. viib) seguiamo A e, dunque, non riscriviamo le misure da ripetere. Ciò comporta che, rispetto alle altre edizioni – escluse KI, UT e WN –, il numero delle misure dopo la n. 12 differisce di 12, cioè la nostra mis. 13 corrisponde alla loro mis. 25.

5. Per gli errori commessi da Chopin durante la copiatura, *v. Intr. p. vb*.

6÷9. In apparato abbiamo riprodotto queste misure per mostrare: 1. l'insolita legatura centrale che incrocia le altre due laterali; 2. la legatura di valore tra i due $re^{\#5}$ (miss. 7÷8) aggiunta in un secondo momento. Il confronto tra A ed F mostra che l'iniziale semantica delle miss. 7÷9, dopo un ripensamento, viene recuperata in F. La citata legatura giustifica il *fz* all'ottava $sol^{\#1}-sol^{\#2}$ (mis. 9), ma vanifica il *ten.* a $re^{\#5}$, che ha senso solo eliminando sia la legatura di valore sia *fz*; lo stesso vale per il pedale, poi eliminato, e l'indicazione dinamica *p* (mis. 9). Anche la legatura tra i due $sol^{\#}$ della mis. 7 fu aggiunta dopo: ciò è dimostrato dallo *staccato* sul secondo $sol^{\#4}$, cancellato in F2. Riassumendo, le frasi 5÷8 e 9÷12 concepite come avversative, divennero correlate da una congiunzione (legatura di valore + pedale) equiparabile al nostro "ed ancor più"; già in A, però, il Compositore mostra segni di ravvedimento (il *ten.* inserito tra la legatura ed il gambo di $re^{\#5}$), e finisce col recuperare in bozze l'iniziale contrapposizione.

9. La diteggiatura di Chopin deriva da F3^D: essa chiarisce che l'accordo non va affatto arpeggiato.

11. La correzione in A evidenzia che inizialmente le ultime cinque crome erano una cinquina, poi suddivisa con l'aggiunta di un'appoggiatura. Detta correzione sembra avere lo scopo di far coincidere la percussione simultanea di la^3 con $fa^{\#3}$. Chopin, però, non barra l'appoggiatura, come fa erroneamente G, onde l'esecuzione dovrebbe essere come segue:



12. Per questa misura ed i segni di ripetizione, *v. Intr. p. vb* e viib.

13÷19. In A gli *staccato* a $sol^{\#1}$ rispondono a un criterio preciso che gl'incisori e i correttori hanno contribuito a rimescolare e confondere: nelle miss. 13 (*sotto voce*) e 15 (*p*) lo *staccato* non va aggiunto; nelle miss. 14, 16 e 17 (qui *f* non è riferito a $sol^{\#1}$, ma all'intera misura), invece, sì, anche se Chopin dimentica quello della mis. 16. Nelle miss. 18 e 19 i $sol^{\#1}$ non hanno alcun bisogno dello *staccato* perché sono rinforzati da *fz*.

14. Negli ultimi due accordi si noti la doppia legatura che è solo in E, che la riporta anche nella mis. 16 (*v. infra*, mis. 18).

16. Sui problemi posti da questa misura, *v. Intr. p. vii*.

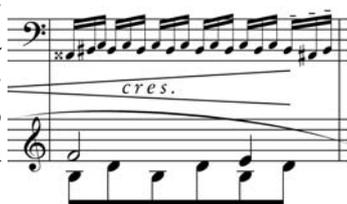
18 (= 19). La posizione della legatura sopra l'arpeggio è problematica. Si danno tre ipotesi: 1. l'incisore non ha voluto copiare quel che vedeva (dopo averlo fatto nella mis. 16!); 2. in bozza, non essendovi alcuna legatura, questa fu aggiunta a mano sopra l'arpeggio; 3. chi corresse le bozze, corresse anche la posizione di questa legatura. Tutte e tre le ipotesi paiono inverosimili! Insieme con la doppia legatura della mis. 14 (*v. supra*), quest'anomalia supporta quanto abbiamo affermato presentando lo stemma: la filiazione delle fonti potrebbe essere molto più complessa di quella proposta.

20. La collazione evidenzia una notevole revisione da parte del Compositore, il quale: 1. aggiunge la legatura di valore tra i due $re^{\#5}$, che vanifica l'accento a cuneo sul secondo; 2. modifica gli ultimi due accordi; 3. elimina la forcilla che perde di senso tra *ff* e *fz*. — In E manca la legatura che ammorbidisce gli *staccato*, ma introduce il rilascio del pedale, che manca in F e in G, oltre che nell'autografo.

26÷27. In apparato abbiamo riportato queste misure, perché l'aggiunta dei diesis ai *re* è davvero singolare. L'unica spiegazione sta nell'intento di evitare confusione tra *si* e *re* (mis. 27), che nel pentagramma, cambiando le chiavi, occupano la stessa posizione.

29. Anche questa misura, sotto l'aspetto armonico, è stata ripensata. Quanto all'esecuzione del trillo – *v.* alla fine di questa nota – si tenga presente che i trilli si dividono *grosso modo* in due categorie: trilli *strumentali* e trilli *cantanti*. Un buon esempio di

trillo *strumentale* è dato dalla mis. 15 della *Gavotte 1* della *Suite inglese* in sol min. di J. S. Bach, ed. in Chopin, dalla mis. 58 della *Polonaise* op. 53. Questi trilli di norma non richiedono né notine d'avvio né notine di soluzione, poiché partono direttamente dalla nota superiore e terminano altrettanto direttamente o sulla nota superiore o su quella inferiore: essi hanno il compito di far risuonare note di media o lunga durata, oppure d'evitare una sequenza di note ribattute. Diversamente, un trillo *cantante*, come per la voce, abbisogna d'essere avviato ed altresì di notine "frenanti" per la risoluzione. Una similitudine tratta dalla natura è offerta dal battito delle ali di un uccello che atterra: nessun volatile è in grado di atterrare senza attivare, per così dire, il proprio freno; del pari la voce. A sua volta, il trillo *cantante* si divide in tre specie: trillo *introduttore* o *preparatorio*, trillo *interlocutorio* e trillo *risolutore* o *conclusivo*. Ciascuna specie richiede una sua esecuzione: il trillo *risolutore* è il più lento ed enfatizza la risoluzione; il trillo *interlocutorio* è il più morbido ed omogeneo: in esso avvio, trillo e risoluzione si equivalgono nella dinamica e nell'agogica (ad es., mis. 1 del *Notturmo* op. 55 n. 2); il trillo *preparatorio* è il più brillante e vario: può introdurre un'eroica impennata (ad es., la scala della mis. 10 della 2^a *Polacca*) o un delicatissimo ed etereo svolazzo (ad es., mis. 51 del *Notturmo* op. 27 n. 2). In ogni caso qualsiasi trillo non deve ricordare né una mitraglia né un frenetico tremolare: tutte le note si devono sentire. Qui abbiamo un trillo *risolutore*:



30÷37. Sono qui riprese le miss. 5÷12. Gli editori ripropongono la medesima dinamica contro *A* e le prime edizioni (eccetto E che nella mis. 36 inserisce, come nella mis. 11, *pp*). Le differenze, però, sono troppe per essere attribuite tutte all'arbitrio dell'incisore. La prima sta nell'indicazione dinamica 'con forza'; la seconda nel diverso accorpamento delle note costituenti gli accordi della m. sin. (mis. 35); terza: l'assenza dell'arpeggiato al terzo accordo; quarta: il 'poco ritenuto' muta in 'ritenuto'; quinta: l'appoggiatura diventa un'acciaccatura; sesta: è eliminata la forcilla presente nella mis. 11. Si badi che il diverso accorpamento non proviene da *A*, ma è una correzione fatta in bozze; quindi per questa ripresa Chopin intendeva un diverso attacco degli accordi, da eseguire come mostrato qui a destra; si spiega



così l'assenza dell'arpeggiato. Non solo, mentre già in *A* Chopin spezza la cinquina nella mis. 11, nell'analogia mis. 36 la cinquina resta integra – completa di numero (mancante nella mis. 11) – e l'appoggiatura muta in acciaccatura; il *crescendo* indicato dalla forcilla scompare. F, però, ricopia solo l'acciaccatura di *A* e spezza la cinquina come nella mis. 11: fu un'iniziativa dell'incisore o una correzione del Compositore? Comunque sia, pare chiaro che per questa ripresa della *Polacca* Chopin avesse in mente, rispetto all'esposizione, una diversa dinamica ed una diversa agogica. E non è inverosimile ritenere che, dandosi svariate possibili soluzioni, egli lasciasse all'interprete di concludere la prima sezione secondo il suo personale sentire.

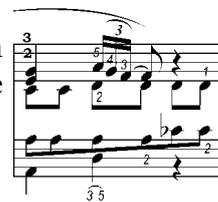
30. Mikuli aggiunge molto opportunamente al primo *mi*⁴ il gambo di semiminima che, a nostro parere, l'incisore s'è scordato di integrare.

32. Per le stesse molto probabili cause, abbiamo aggiunto, in analogia con la mis. 7, il gambo di semiminima a *sol*^β.

36. Per i motivi sopra esposti (*v. supra*, miss. 30÷37) abbiamo aggiunto come variante la lezione di *A*, poiché non è affatto certo che Chopin vi avesse rinunciato.

37. Le edizioni moderne (*HN, WN, EK, PW, UT*, precedute da *Mk2*), contro le prime edizioni e diversamente da *Tl, Kl, Mk1* e *BH^{ew}*, aggiungono a questa misura la parola 'Fine'. Si tratta di un arbitrio motivato da bigottismo formale, a sua volta causato dalla mancata analisi della struttura del brano (*v. supra*, p. viib ss.), e fors'anche da ottusità.

41. Le notine vanno eseguite in battere, cioè cantate, ben legate e ben distinte:



42. Klindworth, il quale, come più volte osservato, non si preoccupa del testo, ma di come vada, per così dire, tradotto, cioè eseguito, intende come qui a destra, e noi siamo d'accordo.



43. Tellefsen (*v. apparato*), che in genere segue F, nel terzo accordo della m. sin. reintegra *lab*³ che già in F1 appare chiaramente eraso, com'è altresì

testimoniato dalla distanza del *bemolle*. E Mikuli lo segue. Orbene, stabilire se egli fosse in possesso di una qualche nota documentante un ulteriore pentimento del Maestro, o se diede maggior credito alla mis. 75, è praticamente impossibile. Quel che si può dire è che il poco scrupolo nel (non) correggere gli evidenti errori delle prime edizioni, danno per contrasto maggior valore ai suoi rarissimi interventi. Il fatto che poi Mikuli lo segua potrebbe rafforzare il sospetto di un ulteriore pentimento del Compositore, rilevato da una sua annotazione su uno dei quaderni appartenuti all'uno e/o all'altro. Tuttavia, tutto considerato – la natura del testo, la sequenza armonica, l'indubbia correzione testimoniata da F –, non vi sono elementi tali da riproporre il testo di *A* come variante, anche perché la mis. 75 perderebbe la funzione di *variatio* che secondo noi ha.

44. In *A* il primo accordo ha *solb*, il secondo, dopo il respiro, *solb*: un tal passaggio da una settima minore a una settima di dominante non è affatto gradevole. È pertanto di tutta evidenza che inizialmente l'intera misura era basata sull'accordo di settima minore, dopodiché Chopin, avendo cambiato idea, pose distrattamente il *b* al secondo *sol* anziché al primo. — Abbiamo dato come *varia lectio* il testo di E, poiché l'anticipazione del respiro alla prima croma, l'eliminazione dell'accento intensivo e la legatura di valore tra il secondo ed il terzo *sol* concordano nel conferire alla frase un senso molto diverso rispetto ad F e G, e tuttavia musicalmente sensato. Quest'ultima modifica, che il Compositore fece sulle bozze destinate a Londra, fa pensare che egli non riuscisse a trovare una soluzione del tutto soddisfacente.

45. In bozze Chopin invertì il primo ed il terzo *lab* della m. sin. e modificò le legature tra le due voci della m. destra, ma varierà ancora la versione di *A* nell'analogo m. 77.

46. Il passaggio pianisticamente più difficile è dato dalla sestina discendente. La diteggiatura suggerita da Ekier (453213) è quella che garantisce la maggior uniformità, ma non tiene conto del fatto che l'utilizzo del pollice è scorretto, in quanto esso è impegnato sul *solb*: non essendovi il supporto del pedale quel tasto va tenuto abbassato per l'intera durata della sestina. La diteggiatura di Mikuli, che è quella già suggerita da Klindworth, evita l'ostacolo, ma il passaggio da *reb* a *do* col secondo ed il quarto dito è

obiettivamente scomodo; quella da noi suggerita attenua la difficoltà, e con lo studio (battendo il tasto e facendo contemporaneamente scivolare il terzo dito) la sestina, che va pensata in due terzine, risulterà uniforme e *dolcissima* senza interrompere la risonanza del *solb*. Che i pianisti di nuova generazione amino sostituire il legato fra i tasti col pedale, è una loro deficienza tecnica, non ascrivibile alla scrittura pianistica di Chopin.

47÷51. La diteggiatura proposta ha il solo scopo di garantire il *legato*. Chopin, infatti, non indica alcun pedale: esso serve solo agli pseudo-pianisti.

50÷51. In bozze Chopin modificò la linea melodica (*v. apparato*) e, ad eccezione dell'ultima croma della mis. 50 e della prima e quarta della mis. 51 (m.

sin.), le note non cambiano. Si dà, però, il caso che Mikuli proponga una bizzarra mistura: per la m. destra di entrambe le mis. e la m. sin. della mis. 50, egli riporta il testo di F; per la m. sin. della mis. 51, invece, riprende il testo della mis. 83 (= *A*), eccetto che per la prima croma (*mib*³-*reb*⁴, come in F), ove accoglie l'ottava *mib*³-*mib*⁴ della mis. 83. Potrebbe trattarsi di una svista: l'incisore di Kistner aveva come antografo F; Mikuli in bozze introdusse le sue correzioni lasciandosi sfuggire la prima croma. Resta tuttavia una domanda: perché mai per la m. sin. della mis. 51 non seguì F? L'ipotesi avanzata (*v. mis. 43*) di una fonte alternativa, purtroppo, non può che restare tale: quanto rilevato, infatti, non basta per introdurre una *varia lectio*.

52. Abbiamo integrato la legatura di valore tra i primi due *lab* (*v. apparato*), poiché essa è presente sia in T1 e Mk1, sia, e soprattutto, in F3^D, ov'è aggiunta dalla mano di Chopin stesso.

54. Le indicazioni dinamiche *p* e *pp* in *A* (*v. apparato*) vennero cancellate per non creare confusione nell'interprete, ma la loro posizione rimarca che le due linee melodiche della m. d. e della m. sin., un duetto, han da risaltare sullo sfondo delle crome.

56. Si notino le diteggiature della m. sin.: l' / su *mib*⁴, che proviene da F3St, conferma il successivo

2 di **MkI** sul *sol bemolle*, mentre i due “uno” (1 e 1) da F_3^f su *mib⁴* e *solb⁴* – con scivolamento del pollice tipicamente chopiniano – rappresentano una proposta alternativa. Sono pianisticamente corrette entrambe le soluzioni.

61. Chopin in bozze muta la divisione del tempo delle due crome della m. sin. (v. *A* in apparato).

65. È possibile che qui si celi una variante. Il Bronarski (*PW*) annota: «All’inizio della misura nella parte della mano destra, le edizioni più recenti pongono qui davanti al *do*



un bemolle, che non si trova né nelle edizioni originali, né nell’edizione di Mikuli [*a destra*]. Quest’ultimo ristabilisce all’inizio della misura il bemolle davanti al *la*, che si trova con un bequadro nella misura precedente. Forse, è per errore che si è riferito questo bemolle al *do*. Il *dob* è nondimeno qui molto a proposito». Ebbene, siccome nella citata incisione di Vl. de Pachmann (v. *supra*, p. xa), il pianista suona *dob*, non si può fare a meno di pensare che tale variante gli sia stata suggerita da M^{me} Rubio. Il collegamento, tuttavia, è debole ed il pianista potrebbe aver tratto quel *dob* dall’ed. Klindworth (*a destra*). Ma quale sarebbe stata la fonte di Klindworth? Un allievo di Chopin? Non è un’ipotesi insensata, poiché in vari casi la sua edizione contiene suggerimenti che indiscutibilmente provengono dalla scuola chopiniana. Un singolare indizio è offerto da Tellefsen. Si osservi la mis. 65 come appare nella sua edizione (*qui a destra*). Premesso che l’antigrafo utilizzato per l’op. 26 fu un esemplare di F_3 contenente alcune correzioni, non può non sorprendere che l’incisore abbia mutato *do^s* minima in semiminima, creando un vuoto di 1/4! Ebbene, la sola causa possibile per una tale bislacca correzione è che a quel *do* fosse apposto uno scarabocchio, che l’incisore credette di risolvere voltando la minima in semiminima. Di qui, non è inverosimile che quello scarabocchio potesse essere un *b* mal scritto e appiccicato alla nota tanto da ‘macchiarla’! Dunque, dall’edizione Klindworth all’incisione di Pachmann, col supporto indiziario dell’edizione Tellefsen, quel *dob* potrebbe rappresentare un’autentica variante. Del

resto, come afferma il Bronarski, «il *do bemolle* è qui molto a proposito».

66. Il confronto di **F** con *A* (v. apparato) mostra che in bozze Chopin apportò anche qui una lieve modifica.

67. Bronarski osserva che le edizioni originali «non hanno bemolle sopra il mordente. Occorre dunque suonare questo mordente con un *dob* e non con un *dob*». Tuttavia, dal *sib⁴* della mis. 66 al *fa^s* della mis. 70 la linea melodica procede solo per semitoni, e lo svolgimento armonico mira ad aumentare vieppiù la tensione fino all’accordo di *reb* maggiore; in tale contesto, mentre il mordente col *dob* introduce un allentamento inopportuno, quello col *dob* fa il contrario a tutto vantaggio dell’effetto liberatorio cui tende l’intera preparazione alla ripresa del Trio. Klindworth opta per il *dob*, mentre Pachmann preferisce il *dob*, dimostrando così di non seguire l’edizione russa (v. *supra*, mis. 65).

69. L’ultimo accordo della m. destra solleva un problema: *mi⁴* è *b* o *b*? La domanda è legittima per due motivi: 1. Chopin tralascia molto spesso le alterazione “ovvie”; 2. **MkI** inserisce un *b*, ed abbiamo già rilevato (v. *supra*, miss. 50÷51) che Mikuli aveva forse a sua disposizione una fonte alternativa a noi ignota. Anche Klindworth, prima di Mikuli, aggiunge a quel *mi* un *b*, e la stessa cosa farà *BH^{cw}*, senza peraltro farne menzione nel *Revisionsbericht*. Siccome entrambe le soluzioni sono ammissibili, ancorché l’effetto sia diverso, dobbiamo lasciare all’interprete la scelta.

71÷85. In *A* queste misure sono sostituite dai numeri da 1 a 15, con cui sono state numerate le miss. 39÷53. Ciò significa che queste dovrebbero essere identiche a quelle. Ma non è così. I soli editori che in modo acritico, per non dire ottuso, le ripetono tali e quali, sono Ekier (*WN*) e Ubbert (*UT*). Costoro avrebbero ragione solo se nelle prime edizioni queste misure riproponessero fedelmente le miss. 39÷53 di *A*. Di contro, Chopin in bozze variò la m. sin. della mis. 77 (v. *supra*, mis. 45), ed uniformò alle miss. 50÷51 (v. apparato) solo la m. destra delle miss. 82÷83, lasciando tutto il resto come in *A*. Da ciò si evince, quindi, che egli non solo vide, ma si soffermò sulle misure che in *A* erano numerate. Se avesse voluto che le miss.

66. Il confronto di **F** con *A* (v. apparato) mostra che in bozze Chopin apportò anche qui una lieve modifica.

67. Bronarski osserva che le edizioni originali «non hanno bemolle sopra il mordente. Occorre dunque suonare questo mordente con un *dob* e non con un *dob*». Tuttavia, dal *sib⁴* della mis. 66 al *fa^s* della mis. 70 la linea melodica procede solo per semitoni, e lo svolgimento armonico mira ad aumentare vieppiù la tensione fino all’accordo di *reb* maggiore; in tale contesto, mentre il mordente col *dob* introduce un allentamento inopportuno, quello col *dob* fa il contrario a tutto vantaggio dell’effetto liberatorio cui tende l’intera preparazione alla ripresa del Trio. Klindworth opta per il *dob*, mentre Pachmann preferisce il *dob*, dimostrando così di non seguire l’edizione russa (v. *supra*, mis. 65).

69. L’ultimo accordo della m. destra solleva un problema: *mi⁴* è *b* o *b*? La domanda è legittima per due motivi: 1. Chopin tralascia molto spesso le alterazione “ovvie”; 2. **MkI** inserisce un *b*, ed abbiamo già rilevato (v. *supra*, miss. 50÷51) che Mikuli aveva forse a sua disposizione una fonte alternativa a noi ignota. Anche Klindworth, prima di Mikuli, aggiunge a quel *mi* un *b*, e la stessa cosa farà *BH^{cw}*, senza peraltro farne menzione nel *Revisionsbericht*. Siccome entrambe le soluzioni sono ammissibili, ancorché l’effetto sia diverso, dobbiamo lasciare all’interprete la scelta.

71÷85. In *A* queste misure sono sostituite dai numeri da 1 a 15, con cui sono state numerate le miss. 39÷53. Ciò significa che queste dovrebbero essere identiche a quelle. Ma non è così. I soli editori che in modo acritico, per non dire ottuso, le ripetono tali e quali, sono Ekier (*WN*) e Ubbert (*UT*). Costoro avrebbero ragione solo se nelle prime edizioni queste misure riproponessero fedelmente le miss. 39÷53 di *A*. Di contro, Chopin in bozze variò la m. sin. della mis. 77 (v. *supra*, mis. 45), ed uniformò alle miss. 50÷51 (v. apparato) solo la m. destra delle miss. 82÷83, lasciando tutto il resto come in *A*. Da ciò si evince, quindi, che egli non solo vide, ma si soffermò sulle misure che in *A* erano numerate. Se avesse voluto che le miss.



71÷85 fossero identiche alle miss. 39÷53, non si sarebbe limitato alle miss. 77 e 82÷83. Del resto, Chopin rarissimamente si ripete, mai negli episodi lirici: vi è sempre qualche piccola *variatio*.

77. Per la costituzione del testo, questa misura è determinante, poiché testimonia una modifica specifica: i *lab* della m. sin. non sono quelli dell'analogia mis. 45, ma nemmeno quelli di *A* (*v. apparato*).

79. Si noti in *F3^J* (*v. apparato*) il segno d'intensificazione espressiva, ignorato dagli editori, tra la

seconda e la terza croma (*fa⁴-fa⁴ bemolle*). Il tratto è tipicamente chopiniano.

82. In *F* la legatura tra i due *fa^s* si spiega facilmente: l'incisore aveva copiato la mis. 50 di *A* (la n. 12), che in bozze Chopin corresse, ma l'incisore omise di cancellare la legatura.

85. Dopo l'ultima misura, che è l'ultima del Trio, Chopin aggiunse un bel *fine* (*v. apparato*). In altre parole, la fine del Trio è anche la fine della *Polacca!* Sulla struttura del brano, *v. supra*, p. viii ss.



[2.]

3. Sulla ripetizione di *pp*, *v. supra*, p. viii.

10. *Mk1* (*v. apparato*) conferma la variante di *G* che nella scala ha *re^h* anziché *re^b*. Ekier nel suo *Source Commentary* ci informa che «copia del passaggio iniziale della *Polacca* proveniente da un volume appartenente a Vera Rubio, allieva di Chopin (Bibliothek des Landes Konservatoriums, Graz), contiene la correzione scritta dalla mano di Chopin del *b* in *h* prima dell'ottava nota della scala nella battuta 10». Va aggiunto che in *Mk1* detta variante si trova solo nelle miss. 10 e 58, mentre nelle miss. 114 e 162 la scala ha il *b*! In *Mk2* il *h* viene mutato in *b* con l'aggiunta della seguente nota: «Mentre M^{me} Rubio studiava questa 3^a *Polacca* con Chopin, egli scrisse di suo pugno in questo passaggio e nelle sue riprese sul di lei esemplare (diversamente dai quaderni degli altri allievi) in luogo del *b* davanti a *re* un *h*» (su *Mk2*, *v. Intr.* p. ix*b*). Vi è qui una contraddizione: se Chopin corresse il *b* in *h* non solo nella mis. 10, bensì anche nelle riprese (*bei dieser Stelle und deren Wiederkehr*), perché nelle miss. 114 e 162 *Mk1* ha il *b* in luogo del *h*? Una domanda, questa, che resterà senza risposta. In *A* la mis. 10 è scritta una sola volta, perché nelle riprese è richiamata dai nn. 10 e 58, ed ha il *b*. Il *h* di *G* può essere stato inserito nelle bozze destinate a Lipsia solo dal Compositore, ed a nostro parere costituisce testimonianza di quella sua propensione, tipica, alla *variatio*. — Quanto al trillo e alla scala, suggeriamo la proposta di Klindworth, che è perfettamente chopiniana; il trillo, che è qui *preparatorio*, può partire, come indicato, dalla nota superiore (o anche da quella inferiore) che dev'essere battuta simultaneamente al primo accordo della m. sin.



11. Nelle misure analoghe (59, 115 e 163) i due *sol^b*⁶ sono legati; in questo, le prime edd. concordano. Dobbiamo dunque supporre che qui l'errore di copiatura sia sfuggito: la ripetizione, infatti, del secondo *sol^b*⁶ non pare avere appigli sensati.

12. La correzione effettuata in bozze viene riportata nell'analogia mis. 60, ma, per incuria, non nelle miss. 116 e 164; così in *E*. Invece in *G* (*v. apparato*) notiamo l'aggiunta di un solo gambo di semiminima (sul secondo *sol^b*⁴) senza che sia riportato lo *staccato* su *mib³*; nelle misure analoghe il gambo non è più aggiunto: in sostanza resta la *lectio* di *A*. Siccome a Lipsia furono inviate le prime bozze (**Fo*¹, *v. stemma*), ciò dimostrerebbe che la correzione fu fatta sulle seconde bozze (**Fo*²). Ma, allora, quel gambo isolato da dove salta fuori? Probabilmente da una correzione comunicata in modo incompleto e oscuro. Ciò parrebbe confermato dall'aggiunta del gambo sul primo *mib³*, che non è in *A*: è infatti impossibile suonare la terza *mib⁴-sol^b*⁴ tenendo premuto *mib³* col mignolo!

13÷14. M. sin.: in bozze Chopin cancellò *sib³* (mis. 13) e *do⁴* (mis. 14). *F* ripete la correzione nelle misure analoghe (61÷62, 117÷118 e 165), ma non nella mis. 166, ove mantiene la *lectio* di *A*; similmente fa *E*. Diversamente, *G* (*v. apparato*) conserva *sib³* della mis. 13, ma cancella *do⁴* della mis. 14; e al pari di *F* nella mis. 166 segue *A*. Tutto ciò si spiega con il doppio giro di bozze: in **Fo*¹ era stato cancellato *do⁴* ma, per incuria o altro, non *sib³*, che venne eraso con le seconde bozze. Ciò che non si spiega è la mis. 166 che in tutte e tre le edizioni segue *A*. La sola conclusione filologicamente corretta è che il Compositore volle qui mantenere la versione armonicamente più ricca di *A*.

17÷18. L'incuria dell'incisore parigino è ulteriormente provata dall'assenza in F1, G ed E dei gambi di semiminima già presenti in *A* (v. apparato). Deve trattarsi di una correzione dell'ultima ora.

21. Tutti gli editori, ad eccezione di Ekier, Viero ed Ubber, stampano il primo accordo della mano destra come nelle prime edizioni (v. apparato), ma si tratta di un errore di lettura dell'incisore parigino, il quale lesse il punto dello *staccato* come *fa*³. Un errore sfuggito a tutti coloro che hanno visto *A*, Chopin compreso!

22. Per un'esecuzione più agevole degli accordi *staccato*, si può ricorrere alla diversa distribuzione delle note fra le due mani proposta da Klindworth con la sua ottima diteggiatura.



33. Per l'accordo puntato della m. d. abbiamo ripristinato la lezione di *A* (v. apparato) pianisticamente perfetta: se tutte e tre le note dell'accordo durassero per tre sedicesimi, sarebbe quasi impossibile, data la velocità del passaggio, suonare in tempo il primo trentaduesimo dell'arpeggio, tant'è che nella mis. 35 Chopin cambia l'accordo. Non si tratta affatto di distrazione, come ha scritto il Belotti (v. BEL.[1977] p. 400). L'incisore, che non poteva comprendere la raffinatezza pianistica, aggiunse il punto – sbagliando – anche a *la*⁵ e *sol*⁵. — La diteggiatura del secondo *la*⁵ è in F3^D. — La variante della m. sin. tratta da F3St è stata ben intesa da Ekier: «Questa semplificazione può essere considerata come una variante per mani piccole».

35÷36 & 139÷140. In *A* sono scritte solo le mm. 35÷36. Nelle prime edizioni i due accordi fra le miss. 33÷34 e 35÷36 differiscono per la sola legatura di valore tra i due *fa*². Solo E tra le miss. 139÷140 cambia la legatura di valore in legatura di portamento, ma si tratta di un comune errore ottico (*saut de même à même*): l'incisore lesse distrattamente l'accordo finale della mis. 137 e quello iniziale della mis. 138. Bronarski (p. 134) ritiene la differenziazione un errore. Secondo Ekier tale presunto errore fu indotto dal diverso orientamento dei gambi delle crome. Non siamo d'accordo, poiché il contesto è diverso: nella mis. 34 è ripetuto il violento arpeggio della mis. 33, nella mis. 35 l'azione bellica s'avvia alla conclusione.

36÷38. BEL.[1977] (p. 401 ss.) ha diffusamente discusso la *lectio* di *A* (v. apparato). In effetti il

testo di *A*, nella sua cupezza, è coerente. È nota l'alterna attenzione che Chopin pone nell'uso degli accidenti; eppure qui, a parte dettagli insignificanti, sono stati collocati con cura e coerenza. Nella trascrizione di *A* che segue, abbiamo cerchiato gli



accidenti, il cui significato è inequivocabile: se tutti i *do* fossero naturali, Chopin non li avrebbe nemmeno segnati, come non lo è *do*⁴ della mis. 36; in altre parole, i restanti *do* sono tutti bemolli. Cionondimeno, durante la pervasiva correzione delle bozze, il compositore mutò d'avviso ed introdusse i ♯ necessari: anche in questo caso, non tutti!

58. V. mis. 10.

59. V. mis. 11.

60. V. mis. 12.

61÷62. V. miss. 13÷14.

68. In *A* (v. apparato) questa misura, che ha doppia numerazione (20 e 68), si chiude con i segni di ripetizione, chiaramente aggiunti in un secondo tempo, poi cancellati in bozze. Sotto il tratteggio coprente v'era probabilmente scritto "fine", poiché dopo il Trio ("meno mosso") andava ripresa la *Polacca*. Tuttavia, avendo concepita una coda conclusiva, Chopin preferì ripetere la *Polacca* con le misure numerate. Ciò mostra indirettamente che Chopin pose attenzione alle ripetizioni; quindi non v'è stata né confusione né sbadataggine nel fissare la struttura delle due *Polacche*.

69. In bozze Chopin cambiò "sempre *pp*" in "sotto voce".

69 ss. Come già osservato (v. p. VIIa) Chopin in bozze mutò la sintassi dell'intera sezione. Mentre in *A* quattro misure contengono quattro frasi – la prima coppia *staccato* (primo tema) e la seconda coppia, l'una *staccato* l'altra *legato* (secondo tema) –, in bozze il compositore riunì la seconda coppia in una sola frase *legato*, migliorando così la contrapposizione.

70. Questa misura conferma in modo incontestabi-

le che le bozze per Wessel non furono preparate dal solo Compositore: nell'ultimo accordo E aggiunge un *re*[#], la cui unica giustificazione sta nel fatto che chi contribuì a preparare le bozze, avendo controllato l'autografo che aveva giocoforza a disposizione, confuse l'aletta del 32° (*v. apparato*) con un *re*!

72. In bozze Chopin cancella *do*³ (*v. apparato*) nell'ultimo accordo.

78÷79. I puntini dello *staccato* nella m. sin. sono integrati, qui e altrove, secondo E. Ulteriore prova dell'incuria dell'incisore parigino.

81÷82. Anche qui (*v. mis. 22*) Klindworth distribuisce diversamente le note fra le due mani, facilitando l'esecuzione degli accordi *staccato*. Del resto, si confronti la mis. 89, dove Chopin fa la stessa cosa.



82÷83. Per questa frase *legato* e le analoghe tra le mis. 90÷91 e 98÷99, Klindworth precisa graficamente come esse vadano eseguite, e noi siamo d'accordo.



85. Come si rileva da *A*, il primo accordo ha i puntini dello *staccato*, non riportati, per incuria dell'incisore di F, dalle prime edizioni: è in effetti poco credibile che, in contrasto con i luoghi analoghi, Chopin li abbia cancellati. Di contro, quelli sul primo accordo della mis. 89 sono riportati!

89. *V. mis. 81÷82 e 85.*

90÷91. *V. mis. 82÷83.*

94. In *A* (*v. apparato*) l'ultimo *la*^{#3} è in realtà cancellato. L'incisore lo scambia per *si*³ (F1), che G ricopia (altra prova che Breitkopf ricevette il primo giro di bozze). In F2 quel *si*³ viene corretto in *la*^{#3}; ciò impedisce la cancellazione della nota.

97. In F3^J Chopin muta *pp* in *ff* (*v. apparato*), giustificato dalla forcilla di *crescendo* della mis. precedente; senonché manca una indicazione dinamica che porti all'*adagio*. Possiamo solo ipotizzare che la sorella Ludwika avesse qualche difficoltà ad eseguire un tremolo *pianissimo*.

98÷99. *V. mis. 82÷83.*

103. Le ottave nella m. sin., assenti in *A*, sono state aggiunte in F2.

107. *V. mis. 3.*

114 e 115. *V. mis. 10 e 11.*

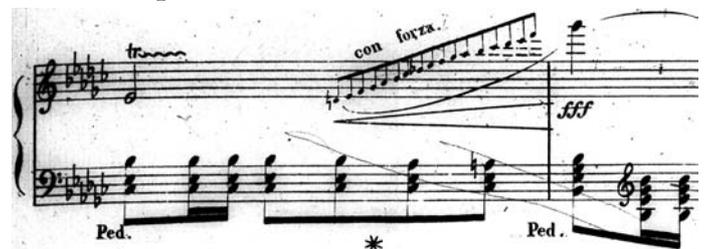
116. *V. mis. 12.*

117÷118. *V. mis. 13÷14.*

139÷140. *V. mis. 35÷36.*

162. *V. mis. 10.*

162÷163. In F3^J vediamo due linee trasversali d'incerta interpretazione. Tuttavia, siccome di solito



Chopin utilizza linee simili per cancellare qualcosa – *v. in apparato* com'è cancellato *ppp* della mis. 175 in F3^J – possiamo supporre ch'egli suggerisse alla sorella d'iniziare la scala prima della terzultima croma e di terminarla saltando gli accordi mediani: insomma, una semplificazione.

163. *V. mis. 11.*

164. *V. mis. 12.*

165÷166. *V. mis. 13÷14.*

172÷173. La posizione delle corone adottata è quella di *A*: Chopin, infatti, che aveva inizialmente scritto la prima corona in alto tra le due misure, la cancella e la riscrive tra i due righi (*v. apparato*).

175. La correzione di *ppp* in *ff(f)* — effettuata dal Maestro su due copie (*v. apparato*) — assicura che egli giudicò tal soluzione dinamica migliore e definitiva ed, a nostro parere, più adatta a concludere orgogliosamente questa splendida *Polacca*. Non si tratta, dunque, d'una *varia lectio*. — Lo scambio 25 è annotato da Chopin sia in F3^J sia in F3St.

