

Commento

Frontespizio. Proponiamo il frontespizio di **F1**, che **I** ricopia fedelmente. I frontespizi di **G** ed **E2** sono riprodotti in *ACCFE* p. 673 tav. n. 87, e p. 674 tav. n. 88. Quanto ai frontespizi delle edizioni Wessel, cf. *GRAB*.[2001]. Inizialmente i *Preludi* erano stati dedicati a J. C. Kessler, come si legge in **A**; in seguito, però, Chopin dovette cambiare idea (costretto?) e il dedicatario fu sostituito da C. Pleyel. Bronarski riteneva eccezionale la doppia dedica; ma, come illustrato sopra, Breitkopf, pur avvertito per tempo, non tenne conto della variazione. Quindi la dedica a Kessler in **G** testimonia solo che il primo dedicatario non era Pleyel.

Prélude I.

Nessun editore sembra essersi chiesto perché mai l'incisore tedesco non segua il suo antigrafo e scriva **f** (*v.* apparato) in luogo di **mf**, trattandosi per di più della prima m. del primo *Prélude*. Eppure **C^A** è chiaro. In **BH^{cw}** Liszt non corregge l'errore, forse pensando, a torto, che il manoscritto utilizzato per **G2**, che egli riteneva essere **G**, fosse quello più autorevole. Il che conferma, comunque, che Liszt non ebbe a disposizione nessun manoscritto. Che fine aveva fatto **C^A**? Secondo *KOB*.[1979], p. 60, la proprietà di **C^A** era passata a Hermann Scholtz (1845-1918), e in un elenco preparato nel 1939 dall'Istituto Chopin di Varsavia il manoscritto risultava proprietà della vedova, Klara Scholtz. Ogni ipotesi sarebbe tanto legittima quanto inutile. — Liszt avrebbe anche dovuto redigere il *Revisionsbericht*, ma col rifiuto dell'onorario la sua collaborazione era terminata. Quanto, poi, alle mm. 18÷20, 23 e 25÷26, abbiamo già visto (*v. supra*, p. xiv), che esse riportano il testo di **G2**, che, collazionato con **F**, aveva sollevato seri dubbi nel revisore, il quale avrebbe voluto — come nel *Pr.* xxiv — relegarlo in *ossia*, ripristinando nel testo principale la lezione di **F**, ma l'incisore, fraintendendo i segni di Liszt, fece una gran confusione.

1. Qui e nelle mm. 21, 24 e 27 Chopin mostra di voler ben distinguere le terzine dalle quintine. Uniformare le legature come fa **BR** è un grave errore e filologico e musicale, in quanto fuorvia l'interprete.

3. La linea posta tra le legature in **F3^D** significa che le mm. non vanno legate: occorre cioè staccare la mano dalla tastiera, al fine di conferire maggior agitazione.

13÷15. Lo spostamento del rilascio del pedale è il primo dei molti arbitrii commessi da Fontana, il quale ben si assicurò che già **F1** contenesse la sua modifica.

21. Solo **PE** (p. 63) fa notare la linea verticale in **F3^D** indicante un respiro: cioè, volendo cantare la linea melodica con la voce, qui occorre respirare; al pianoforte è compito del polso.

22. In **A** Chopin scrive il numero della terzina, ma poi lo cancella. Ciò significa che le terzine sotto le quintine vanno ben distinte dalle altre.

28÷32. **F** sposta arbitrariamente il rilascio del pedale alla fine della m.

34. **F** ricopia **A**. L'errore — evidente dal numero delle legature di valore in **A** — è di Chopin che scrive, quasi certamente per stanchezza, un *mi*² di troppo, che Fontana non corregge!

Prélude II.

Di questo *Pr.* esiste anche uno schizzo autografo (**Sk**) — consultabile su *OCVE* — già pubblicato dal Bronarski nel volume edito in onore di Adolf Chybiński (Kraków 1930, p. 101),¹ ed una copia della Sand, che Ekier afferma di non aver potuto consultare, ma che Eigeldinger (**PE**) e gli autori di *Katalog* devono aver visto: «Nel Preludio in *la minore n. 2* — scrivono (p. 185) — George Sand introdusse un cambiamento nella notazione dell'accompagnamento, assegnando la nota più acuta alla mano destra (*W* *Preludium a nr 2 George Sand wprowadziła zmianę notacji akompaniamentu przypisując najwyższą nutę do wykonania ręce prawej*)...». Modifica certamente suggerita da Chopin stesso, per facilitare l'esecuzione, ché non crediamo punto che l'acume pianistico della Sand arrivasse a tanto!

1. Il Bronarski (**PW**), nonostante la concordanza delle fonti, vale a dire **A** e **C^A**, cambia il tempo — come **E2** — nel «comune **C**, poiché esso corrisponde meglio al carattere del Preludio e al *Lento* prescritto come movimento». In realtà, *Lento* si riferisce al canto, mentre **C** si riferisce allo sfondo armonico eseguito dalla m. sin., esattamente come nel *Pr.* iv. Gli interpreti, ottusi, staccando tempi assurdamente lentissimi, stravolgono il senso di questi due splendidi *Preludi*. Si noti, poi, che distribuendo le voci della base armonica, Chopin vuol significare che la voce mediana deriva dalla sezione (*a*) del tema del primo *Pr.* (*v. Intr.* p. va), mentre la sezione (*b*), con risoluzione inversa, è affidata alla m. d.

5.10. **C^A** aggiunge arbitrariamente la barra a tutte le appoggiature, come fanno **Mk** e **Tl**. Ma apprendiamo da **F2St** (*v. infra*, m. 17 e 20) che queste appoggiature vanno eseguite in modo diverso, cioè vanno cantate (*v. supra*, p. xiii).

11. In **A** Chopin sposta la forcilla d'intensificazione tre volte, ogni volta sempre un poco più a destra.

¹ Müllemann (**HN**) afferma che lo schizzo è datato "Palma 28 9^{bre}", ma è un'informazione errata, poiché la data si trova sull'altra faccia del foglio accanto alla tonalità (*E moll*) dello schizzo della *Mazurca* op. 41 n. 1; quindi, la data si riferisce alla *Mazurca*, non al *Preludio*.

17 e 20. In *A* il compositore non aveva barrato queste due appoggiature, ma lo fa in F_2^{St} . Forse la Stirling indugiava troppo, tanto da indurre il Maestro a ricordarle che in queste due misure le appoggiature sono, per così dire, appoggiature d'effetto, cioè esse somigliano più a un soffocato singhiozzo. Questo è il motivo per cui abbiamo accolto nel testo la correzione di F_2^{St} . *HN*, *WN*, *PE* e *BR*, non comprendendo la differenza, seguono *A*. Müllemann (*HN*) scrive: «In St ♯ è barrato nelle mm. 17 e 20 (cancellato?)» (!?), mentre *BR* annota con maggior buonsenso che «le appoggiature sono barrate a matita, forse solo come indicazione di brevità».

22. *F* omette la sepertina dell'arpeggiato, né Fontana la integra.

Prélude III.

Di questo *Pr.* abbiamo due copie attribuite a Fontana.² Quella rubricata dalla Kobylańska con la lettera (b) – ricavata, secondo Ekier, da un autografo perduto contenente una versione precedente – è trascritta in *HN* e *PE*; della copia (c) *BR* – la sola edizione a menzionarla – riproduce il manoscritto (p. 56). Pertanto, lo studente curioso potrà consultare le citate edizioni. Dacché per la costituzione del testo queste copie non hanno valore, noi le ignoriamo (ma *v. infra*, m. 31).

L'aspetto più interessante è qui dato dalle diteggiature di E_2 .

1. Come si vede dall'apparato abbiamo posto sopra le note la diteggiatura di E_2 , che contiene un errore: infatti, prescrive sul secondo *sol*^b un 4 improponibile. Dal che possiamo dedurre che non fu Moscheles l'autore di queste diteggiature e che quel 4 è stato probabilmente aggiunto dall'incisore. Si noti poi che la diteggiatura in F_3^Z è identica a quella di Mikuli.

7. Dalla sbadataggine dell'incisore di E_2 , il quale, anziché scrivere + 1 2, ricopia 1 3 2 – vale a dire 2 4 3 secondo l'uso britannico, diteggiatura peraltro improponibile –, si rileva chiaramente che l'autore di queste diteggiature scrive secondo l'uso continentale; ciò significa che esse diteggiature provenivano da Parigi. La doppia diteggiatura in F_3^Z , per di più pasticciata, potrebbe nascondere qualche numerino scritto a mati-

² Cf. KOB.[1979] p. 62. Si rileva confusione nel differenziare le due copie. *HN* e *PE* affermano di trascrivere la copia (b), mentre *BR* propone il manoscritto della copia (c), oggi a Litoměřice, Repubblica Ceca. La Kobylańska, però, afferma che la copia (c) è riprodotta in A. WEISSMANN, *Chopin*, Berlin (Schuster & Loeffler) 1912, p. 15 delle tavole, ove invece troviamo un facsimile che non corrisponde al manoscritto pubblicato da *BR*. Di qui, se gli editori non si sbagliano, è la studiosa polacca a commettere un errore. Ma non è la sola, perché nella m. 31 *PE* trascrive *dim.* invece di *cresc.*!

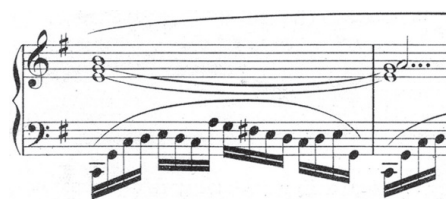
ta da Chopin, poi ripassato dall'irrequieta allieva; tuttavia l'aspetto più curioso è che per *si*^b-*la*³ la diteggiatura posta sotto le note propone, come E_2 , 2 1; anzi, sembra a dirittura che inizialmente la diteggiatura fosse proprio quella di E_2 , cioè 2 1 2 3 (4) 5 2 1 3 (anziché 2 com'è in E_2). In altre parole, la fonte sembra essere la medesima, senonché gli anni che separano le due diteggiature sono troppi, a meno che la fonte non sia proprio il Maestro! Si confronti la m. 8.

8. Anche qui F_3^Z riporta due diverse diteggiature, scritte, però, da mani diverse: la prima, sotto le note, viene corretta a partire da *si*^b: 2 1 2 3 4 5, come in E_2 (ove, si badi, l'incisore inverte per incuria i numeri e scrive + 1 invece di 1 +). Ma sotto *re*³, in corrispondenza di un probabile 5 che non si vede più, si legge un 3 coprente una doppia correzione! Infine una seconda mano trascrive sopra le note, in modo più chiaro, la primitiva diteggiatura. Siccome non conosciamo la grafia della Zaleska, non possiamo attribuirle questa o quella. Però, non è improbabile che Chopin sia stato consultato per risolvere le incertezze. Quasi certamente di Chopin è la linea obliqua che separa l'ultima quartina, che, forse, nell'esecuzione della Zaleska risultava poco chiara. Se così fosse, avremmo una giustificazione del cambio di diteggiatura: il 3 su *re*³, prima nota della quartina, dà maggior chiarezza che non il 5 di E_2 .

In conclusione, le diteggiature possibili di questi passaggi (seconda e terza quartina) sono due: quella di Mikuli (1 2 3 4 1 3) e quella di E_2 (2 1 2 3 4 5, con l'alternativa da noi proposta: 2 1 3 4 1 3 e 2 1 2 3 1 3). Orbene, se consideriamo: 1. che – ad eccezione di Klindworth (per la sola m. 7) e Demus (*UT*) – nessun altro editore propone la soluzione di E_2 ; 2. che occorre acume pianistico per concepirla; 3. ed altresì la sua singolare ricomparsa in F_3^Z , la probabilità che essa derivi, ancorché non direttamente, dal compositore, sussiste.

17. In C^A la mutazione della croma in semicroma (*re* ♯) potrebbe essere dovuta ad un automatismo fallace per analogia col precedente *fa*: infatti non viene aggiunto un secondo punto, che certificherebbe l'intento "correttivo". A colpo d'occhio, però, la cronometria non quadra: il che non elimina il sospetto.

22÷23. Mikuli (qui sotto) aggiunge due legature di valore, che stanno benissimo. Purtroppo, però, non abbiamo alcun appiglio



per poterla considerare una variante. Se volessimo prestar fede a quanto egli afferma nella sua Prefazione (*v. www.audacter.it/AudChopinposi-A1.html*), avendo egli avuto accesso a documenti a noi ignoti – a cominciare dai suoi stessi qua-

derni –, dovremmo compiere un atto di fede, che in filologia non è ammesso. Pur essendo difficile credere ch'egli manipolasse volontariamente il testo chopiniano, i suoi presunti “arbitrî” son destinati a restare tali.

25. Come si rileva dall'apparato la diteggiatura di F_3^Z è la stessa di **Mk**. Il rilievo potrebbe apparire banale, ma serve a confermare che la Zaleska non trasse le sue diteggiature da **E2**, ma che la loro fonte è molto probabilmente la stessa.

28÷31. Da F_2^{St} e F_3^D (*v.* apparato) abbiamo qui la conferma che la diteggiatura di Mikuli deriva dal compositore. Ed osserviamo altresì che la seconda diteggiatura della m. sin., m. 31, suggerita da Mikuli è la medesima di **E2**: è quindi legittimo pensare che la loro fonte sia la medesima. Per la m. 28, m. d., noi proponiamo in alternativa la diteggiatura della Zaleska; anche quella di **E2** parte col pollice, ma senza prevedere il passaggio del medesimo pollice su la^4 . Se si potesse dimostrare che in F_3^Z la scrittura è quella della Zaleska (la grafia del 5, ad es., non può assolutamente essere attribuita al compositore), allora potremmo ipotizzare che le sue diteggiature siano state dettate dal Maestro.

Nella m. 31 di entrambe le copie di Fontana e in C^A (quindi anche in **G**), invece di *dim.* vi è un *cresc.*, che Liszt non muta; ovviamente si tratta di un deprecabile arbitrio del copista, o, forse, Fontana stava copiando la sua copia! Tuttavia, non è improbabile che inizialmente Chopin stesso avesse previsto un *crescendo*, con l'idea che l'interprete creasse un'onda sonora. Siccome, poi, s'accorse che detta indicazione veniva fraintesa – a cominciare da Fontana, il quale probabilmente terminava questa figurazione ascendente **ff** –, optò per un *diminuendo*.

Prélude IV.

Di questo *Pr.* abbiamo anche una brutta copia autografa³ ed una copia della Sand, inutilizzabile perché fu chiaramente tratta da **F**: non è possibile stabilire se da **F1** o **F2**, poiché il pedale, corretto in **F2**, è omesso. A proposito della pedalizzazione, occorre sottolineare che Chopin indica il pedale in due soli punti, non già perché se lo fosse dimenticato o l'avesse sbadatamente tralasciato, bensì perché esso è necessario solo in quei due punti: l'effetto *legato* è interamente affidato alla m. sin. e... all'abilità dell'interprete. La nostra diteggiatura serve a garantire detto effetto.

1. Il tempo ♩ parrebbe in contraddizione con l'indicazione *Largo*, ma – come già osservato per il *Pr.* II – essa si riferisce al canto non allo sfondo armonico. Se i pianisti e gli chopinologi studiassero canto, eviterebbero di perdersi in fatue masturbazioni mentali. Né Chopin avrebbe potuto usare *canto spianato*, perché

la melodia non ha un tono lirico od eroico, bensì riflessivo e dimesso. Pertanto, il corretto metronomo s'aggira intorno a 80 = ♩ (cioè, ogni due crome).

2. Il Bronarski si dilunga in una nota grammaticale per giustificare d'aver mutato il mi^b in re^\sharp . Si tratta di una puntualizzazione tanto dotta quanto oziosa, perché il mi^b sta a significare che la linea melodica della m. sin. “discende” (dal *mi naturale*), non “sale” (al re^\sharp). Questo è uno splendido esempio di come per Chopin – e per ogni musicista – il simbolo grafico prevalga sulla grammatica.

4. Nessun editore sembra aver notato in F_3^D la lineetta obliqua posta su si^b . Il suo significato, confermato dalla diteggiatura in F_2^{St} , è che la nota non dev'essere sfuggente, ma va marcata. — Quanto alla diteggiatura essa ci permette di cogliere la scena del Maestro che, seduto accanto all'allieva – quindi da una posizione scomoda – tratteggia due 3 orizzontali! Commovente testimonianza.

11 e 19. C^A , **Tl** e **Mk** aggiungono tutti la barra alla notina, ma si sono sbagliati, perché in F_3^D Chopin non poteva essere più chiaro (*v.* apparato), m. 11:



accento intensivo dal *si* al *la* + il legamento di croma dal *la* al *si*. Insomma, una classica appoggiatura, propria del belcanto, come peraltro illustra Kurpiński nel citato *Corso sistematico*; proprio quell'appoggiatura che i direttori d'orchestra, privi di gusto musicale (anche se “dotati” del cosiddetto orecchio assoluto), boriosi e beoti, oramai quasi concordemente proibiscono ai cantanti. Nella m. 19 egli lega a dirittura col singolo legamento di croma la notina alla nota principale (*v. supra*, p. XIII). Ma si badi che la sola guida sicura per l'esecuzione delle appoggiature sta nel gusto per il canto, che suggerisce di volta in volta all'interprete la corretta esecuzione.

12. Lo scambio delle dita su do^4 è segnato in F_2^{St} , F_2^J e F_3^D .

Prélude V.

Qui occorre una premessa. Se la nostra memoria non c'inganna, tra i sessantacinque numeri d'*opus* pubblicati durante la vita del compositore, troviamo solo due brani espressamente scritti in *re* maggiore: la *Mazurca* op. 33 n. 3 e questo *Preludio*. Si hanno sì momenti in *re* maggiore – come, ad es., la splendida aria della terza *Sonata* (primo tempo, mm. 41÷44) –, ma si tratta di transitori flussi tonali. In ogni caso, la citata *Mazurca* e il nostro *Pr.* costituiscono una vera eccezione. Perché? L'ipotesi più probabile è che la tonalità di *re* maggiore non stimolasse la fantasia del pianista-poeta.

³ Cf. Kob.[1979] p. 63.

Questo *Preludio*, però, è un vero gioiello, anche se solo uno «svolazzo d'aquila», per usare la felice espressione di Schumann (*v. supra*).

Il foglio che contiene lo schizzo del *Pr.* II, reca altri tre schizzi, due dei quali sono già stati da noi esaminati (*v. www.audacter.it/AudChopin.sketches.-i.html*). Qui vogliamo parlare dello schizzo di sei misure, che segue immediatamente lo schizzo del *Pr.* II:



Ecco la nostra trascrizione:⁴



Secondo il Bronarski⁵ queste misure ricorderebbero alcune frasi della *Fantasia-Improviso*. Noi sosteniamo, invece, che da questo schizzo in *do* # minore sia scaturita l'idea del *Pr.* in *re* maggiore: gli intervalli sono i medesimi. Dopodiché Chopin inserì la sezione (*b*) del tema ed ampliò la radice (*c*) (*v. supra*, p. v).

15÷16 e 32. In *G* l'ultimo *la*^s della m. 16 è #, mentre in *F* è ♭. Ciò è dipeso dal fatto che, mentre in *A* la m. 16 è scritta per esteso, in *C*^A è sostituita dai segni di ripetizione. Perché? A prima giunta potremmo pensare a negligenza da parte di chi copiò questo preludio da *A*, il quale non s'accorse che la m. 16 differiva dalla 15 e dalla 14 proprio per quel *la*^s. Tuttavia, la questione pare più complessa. Si osservi la m. 32, ove, dopo aver trascritto la m. 31 (perché vi aggiunge un *dim.*), il compositore trascrive, sì, la m. d., ma pone i segni di ripetizione per la m. sin.; eppure anche la m. d. sarebbe identica alla m. 31. Ed, infatti, *C*^A mette i segni di ripetizione anche per la m. d. Di nuovo, perché? Terzo enigma: nella m. 16 sia Liszt (*BH*^{cw}) sia, soprattutto, *Mk*, che pure avevano a loro disposizione *F*, seguono *G*. Perché? Quanto a Liszt, egli potrebbe essere stato ingannato dai ♭ integrati da *G* nella m. 17. Per motivare la scelta di Mikuli, occorre altro. Ebbene, è quasi certo che, se Chopin nella m. 32 mise i segni di ripetizione per la sola m. sin., lo fece perché il testo della m. d. doveva contenere una qualche differenza, e la sola differenza ipotizzabile è l'aggiunta di un ♭ avanti l'ultimo *fa*^s – in simmetrica analogia con la m. 16 –, che s'è poi scordato d'inserire. Quanto alla m. 16 il quadro è più enigmatico. Si consideri: — 1. le due copie di Fon-

tana del *Pr.* III furono fatte a Parigi prima della partenza di Chopin per le Baleari – un'ipotesi diversa non avrebbe alcun senso; — 2. la testimonianza di Gutmann citata dal Niecks assicura che molti – se non tutti – i *Preludi* erano stati del pari copiati. Non è affatto improbabile che vi sia stata un po' di confusione tra i fogli dell'autografo e le copie preesistenti, e che, per velocizzare il lavoro, un copista utilizzasse *A* mentre l'altro trascriveva una delle copie che, per certo, Chopin, non essendo le sue, non s'era portato a Mallorca. Del resto, *C*^A presenta molte differenze – come abbiamo visto in questo stesso *Preludio* –, che la sola negligenza può giustificare a fatica. Molte di dette copie, contenenti verosimilmente versioni precedenti dello stesso Chopin, finirono una qua una là. Dunque, se Liszt non ebbe a disposizione nessun autografo (*v. supra*), Mikuli potrebbe ben essere stato in possesso di una copia di questo *Preludio*, e, senza preoccuparsi di stabilire se fosse una versione precedente rispetto ad *F* (← *A*), le attribuì maggior autorità.

Riassumiamo i presunti errori di lettura. Mm. 4 e 36: si omette il legamento di croma; mm. 13-14 (e per conseguenza anche 15-16) e 29÷32: si omette il gambo di semiminima; m. 16: non si ricopia il testo della m. d., facendo scomparire il *la*^s; m. 31: si omette il *dim.*; m. 32: non si ricopia la m. d. Ebbene, su un totale di 39 mm., 11 non corrispondono all'autografo, ossia il 28%: una percentuale inammissibile! C'è da chiedersi se davvero l'autografo per questo *Pr.* v sia stato *A*. Dunque, l'ipotesi che l'autografo di *C*^A non fosse *A*, è del tutto legittima.

Prélude VI.

Le diteggiature sopra le note, a parte quelle di Mikuli e le nostre, ben riconoscibili dal carattere, provengono da *F2*St, quelle sotto da *F2*^J. – (E=) significa che la stessa diteggiatura si trova in *E2*. – (Z) (m. 3) sta per Zaleska. – Quando (St=) precede la diteggiatura di Mikuli segnala identità. – (J) sta per Jędrejewicz. – *F3*^D ha solo due note diteggiate (nella m. 5, m. sin.): la quarta semicroma della prima quartina e la successiva semiminima, proprio come *F2*^J.

1. Chopin scrive *Lento assai*, dopo aver cancellato *Largo*. Si ricorda che in Chopin queste indicazioni non riguardano il metronomo, bensì il carattere della melodia (*v. supra*, *Pr.* II,1 e IV,1). Dunque, in questo *Pr.* esso carattere ha da risultare meditativo.

7. Ekier (*WN*) interpreta i segni di *F3*^D (*v. apparato*) come *arpeggiato*, che inserisce nel testo tra parentesi (*a*). Eigeldinger (*PE*) vuol essere più preciso e suggerisce come sia da eseguire l'appoggiatura (*b*):



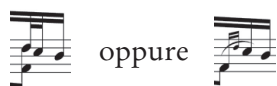
⁴ EIGELD.[2000] (→*BR*) ne dà una diversa. S'egli ha avuto a disposizione una riproduzione migliore, potrebbe aver ragione; ma dalla nostra fotocopia, la terza semicroma (m. sin.) non sembra affatto un *mi*.

⁵ Cf. KOB.[1979] p. 260.

A questo punto, però, giova rivedere F_3^D :

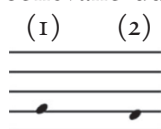


E queste due linee incurvate, anzi uncinatate, sarebbero la serpentina dell'arpeggiato? Occorre tener presente che Chopin tratteggiò queste linee da seduto, a fianco della Dubois. Sono due linee di cui una è la ripetizione dell'altra: quella esterna, più lunga, fu verosimilmente scritta per prima; non soddisfatto del risultato, Chopin ne riscrisse una seconda, meno incerta, più marcata e molto vicina alle note. Se Chopin avesse scritto per prima la linea più interna, non vi sarebbe stato alcun bisogno di aggiungere quella esterna. Ora appare chiaro che né $fa^{\sharp 4}$ né re^5 siano da suonare in levare (come sembra suggerire la trascrizione di Eigeldinger): è l'uncino a dircelo. Le sole rese possibili sono due:



Ma, a nostro parere, la resa più corretta è la prima, secondo quanto insegna, non solo il citato *Corso* di Kurpiński (*v. supra*, p. XIIIa), ma lo stesso Chopin nell'*Etude* op. 25 n. 5.

19. Ad eccezione di *WN* e *BR*, gli edd., seguendo *F* (*v. apparato*), stampano sol^4 invece di $fa^{\sharp 4}$. Quando Chopin pone una nota sul rigo tende a scriverla appoggiata alla riga (1), mai sotto (2), come fa qui (le eccezioni sono rarissime e non sollevano dubbi):



Quindi, in *A* Chopin ha scritto $fa^{\sharp 4}$, non già sol^4 .

21. Il solo editore che in F_2^{St} legge *ppp* è Eigeldinger. Ekier legge *pp*, che Ganche (*OX*) legge solo nella m. 20. Dalla scomoda posizione in cui si trovava, Chopin scrisse senza calcare più probabilmente *ppp*, non *pp*: in effetti le grosse esili *p* sembrano tre. Gli altri editori evitano il problema e tacciono.

Prélude VII.

Di questo *Préludio* esistono due copie. La prima, citata in *WN* e *BR* è conservata nella Biblioteca Nazionale di Vienna e testimonierebbe una versione precedente; il copista è ignoto; l'indicazione *Lento misterioso* getta qualche dubbio sul valore di tale copia. La seconda, citata anche in *PE*, è una delle copie della Sand. Sarebbe stato uno spreco di tempo e denaro tentare di consultarle; quindi le abbiamo ignorate. — Si ritiene che l'indicazione *Andantino* abbia sostituito il prece-

dente *Lento*, che, tuttavia, a nostro parere, fu scritto per errore: *Lento* non ha nulla a che vedere con il carattere di questo *Pr.*, come, del resto, *Andantino* non ha nulla a che spartire con *Lento*.

11. La diteggiatura di F_3^D è la medesima di *Mk*. Abbiamo integrato il \sharp a re^5 , ma in realtà già Chopin lo aveva aggiunto in F_3^D , F_2^{St} e F_2^{Sc} .

12. Si noti che la diteggiatura di Chopin implica con ogni evidenza che l'accordo non vada arpeggiato. Tanto è vero che alla Stirling, la quale non riusciva a suonare contemporaneamente tutte le note di esso accordo, il Maestro suggerisce una soluzione alternativa, che può valere per coloro i quali abbiano un'analogha difficoltà:



13. Qui per la prima volta inseriamo la bella variante, sicuramente di Chopin, dataci da Tellefsen, il quale, più interessato alla variante che non al resto, non s'accorse dell'omesso \natural .

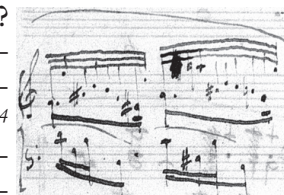
15. Si noti (*v. apparato*) l'intervento 'correttivo' di *C^A*, cioè di Fontana, nell'ultimo accordo della m. sin. Anche Liszt e Mikuli accolgono la 'correzione' di *G*.

Prélude VIII.

Per intendere il criterio un po' singolare di Chopin nell'apporre gli accidenti sarebbe necessario, in primo luogo, conoscere che cosa gli fu insegnato e, in secondo luogo, quale fosse il grado di "ovvietà" per cui in qualche misura egli si sentiva poco o nulla responsabile delle infrazioni alle regole imposte dalla teoria.

Si consideri, ad es., la m. 5 di questo *Pr.*: il secondo la^4 dovrebbe avere un \natural che, invece, viene tralasciato. Disattenzione? Negligenza?

No, perché al seguente la^5 Chopin appone il richiesto \natural . A dispetto di un evidentissimo $la^{\sharp 4}$ poche note prima, quel \sharp non viene annullato. Si noti la cancellatura che immediatamente precede $la^{\natural 5}$: siccome essa è un po' troppo corta per coprire uno dei suoi \natural , egli potrebbe aver sbadatamente scritto un \sharp , poi cancellato e sostituito con un \natural . Parrebbe, dunque, che la^5 abbia il suo \natural grazie ad una sbadataggine. Ora vediamo l'analogo passaggio nella m. 1: anche qui vediamo una cancellatura avanti la^5 ; è una cancellatura piuttosto lunga che,



quindi, copre un \natural . Si danno due possibilità: 1. Chopin



appose il \flat a la^5 , ma accortosi del precedente $la^{\sharp 4}$, lo aggiunse a la^4 e lo cancellò avanti la^5 ; 2. oppure, dopo aver messo il \flat avanti la^4 , ne mise un altro avanti la^5 , che, però, poi, contro le regole, cancellò ritenendolo inutile. Di qui possiamo stabilire che Chopin non “dimenticava” di apporre i \flat , dacché, quand’erano ovvii, li riteneva inutili, e non solo all’interno di una misura (v. m. 1) bensì financo all’interno di un gruppo (v. m. 5). E non è tutto: la cancellatura dell’alterazione – molto verosimilmente un \sharp – apposta nella m. 5 a la^5 , rivela nel processo di copiatura un certo automatismo, che sfuggiva al controllo della coscienza, e che talvolta poteva essere causa di madornali errori, come nella m. 5 della *Polonaise-Fantaisie* (cf. la nostra edizione delle *Polacche*). — Per incidenza, si noti nella m. 1 l’ultima croma della m. sin., che l’incisore di F1 lesse come *re* (v. *supra*, Pr. VI m. 19), poi corretto in F2.

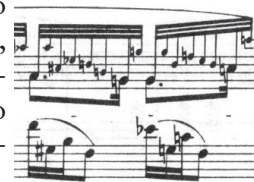
Quanto qui sopra illustrato, va tenuto presente in un *Pr.* armonicamente così complesso come l’VIII. Infatti, se gli errori di copiatura sono nella maggior parte facilmente correggibili (e Fontana ne ha corretti alcuni), in alcuni casi può sussistere il dubbio, e la loro tacita ‘correzione’ si trasforma in un abuso (filologico), che Fontana ha del pari commesso. — Si ricorda, infine, che gli accidenti inutili derivano da *A*.

9. A partire da *PW* tutti gli editori moderni, con la sola eccezione di Ekier, correggono la terza battuta (m. sin.) di questa misura e appongono un \flat avanti sol^3 . Flamm (*BR*) ripete quel che scrive Ekier, il quale sembra voler tenere il piede in due scarpe, poiché nel testo accoglie la lezione di *A*, ma nel commento giustifica la correzione che propone come variante! Dice, infatti: «Il testo principale è la versione letterale delle fonti. Tuttavia i tratteggi e le correzioni a questa figurazione in *A* consentono di ritenere che Chopin si dimenticasse di scrivere un \flat per abbassare il sol^{\sharp} a sol , soprattutto se fece i cambiamenti dopo aver scritto la seguente figurazione, dove c’è un sol (col \flat). Noi citiamo questa possibilità (che in effetti dà una versione analoga alla m. 10) come variante». Ekier sembra non rendersi conto che la sua seconda ipotesi («soprattutto se...») si regge sulla prima, che è solo una sua opinione. Se noi dicessimo: «... soprattutto se quel che aveva appena mangiato gli era rimasto sullo stomaco», sarebbe, sotto l’aspetto logico, la stessa cosa. Ora, premesso che una correzione non può mai essere una variante, è necessario leggere, se possibile, quel che Chopin ha cancellato, al fine di raccogliere qualche elemento utile alla soluzione del problema. Osservando con molta attenzione il tratteggio (qui a sin.), non senza il confronto con l’impronta lasciata dall’inchiostro sulla pagina precedente, possiamo decifrare quel che Chopin aveva inizialmente scritto: la 3^a battuta (m. sin.) ripeteva la 2^a, mentre nella 4^a (m. d.) aveva scritto $si^{\flat 3}$ in luogo

di re^5 (v. qui a destra). Orbene, mutando nella 3^a battuta (m. sin.) $si^{\flat 3}$ in $sol^{\flat 3}$, non sarebbe cambiato



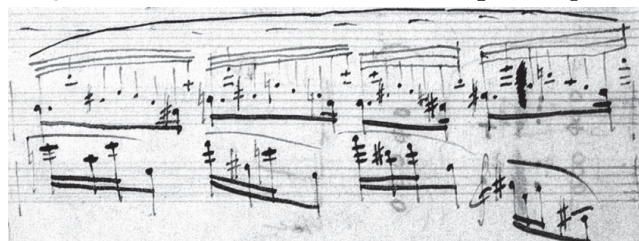
granché, essendo l’accordo il medesimo. Il compositore cercava una sonorità che creasse maggiore tensione, e la trovò inserendo quel sol^{\sharp} che tutti gli editori correggono. Se si suonano in sequenza i quattro accordi delle quattro battute, si ha in effetti l’impressione che il terzo accordo sia errato, cioè da correggere, ma, se si suonano stemperati nelle quattro figurazioni, si sente che la versione ‘corretta’ non conferisce quella tensione che dà la versione di *A*, voluta da Chopin. È stata per noi una piacevole sorpresa quando abbiamo rilevato che Liszt (*BH^{cv}*) non solo non corregge il presunto errore, ma, al fine di scongiurare ogni dubbio, aggiunge a quel sol un \sharp ! E lo fa in tutta autonomia, poiché il testo di *G2* è uguale a quello di *G*, cioè senza accidenti. Ad ulteriore supporto, si consideri che la correzione della 4^a battuta della m. d., dacché non dipende affatto da quella della 3^a battuta della m. sin. (potrebbe anche trattarsi di un iniziale errore di copiatura), fu fatta con ogni probabilità subito dopo; quindi il \flat a sol^3 confermerebbe il $sol^{\sharp 3}$ precedente.



17. Tutte le prime edizioni ricopiano il presunto errore di Chopin (v. apparato), che *C^A* trascrive. Inizialmente nelle mm. 15 ÷ 17 Chopin aveva scritto e copiato una diversa lezione (qui a destra); poi, però, provando al pianoforte quel che aveva copiato, decise di cambiare colore all’armonia: quindi mutò $si^{\flat 4}$ in lab^4 e cancellò il \flat al successivo lab^4 . Solo che per distrazione mancò di correggere l’ultimo $si^{\flat 4}$.



21. Questa misura offre un buon esempio di quel che

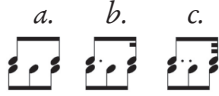


nella nota introduttiva a questo *Pr.* si diceva a proposito degli accidenti trascurati “per ovvietà”: infatti le prime edizioni in cui essa appare corretta – a parte le tarde ristampe di *G* ed *E* – sono *Mk* e *BH^{cv}*.

Prélude IX.

Tutti gli editori, a partire dal Bronarski, sollevano

un gran polverone e diventano insolitamente verbosi riguardo all'incolonnamento delle note, cioè quando vediamo la prima e la terza nota di una terzina incolonnate con una croma puntata e una semicroma. In questo *Pr.* si danno tre casi:



Quanto al caso *b.*, già Paul Badura-Skoda annotava che «i ritmi puntati in combinazione con le terzine... sono spesso da eseguire, come nelle opere di Schubert, come terzine». ⁵ Ciò è confermato da *F2St*, m. 8 (*v. apparato*), ove Chopin nella 2^a e 3^a battuta lega con una lineetta la terza croma della terzina con la semicroma. Che si tratti di un incolonnamento del tutto normale all'epoca, è dimostrato al di là di ogni dubbio da un esempio del *Corso sistematico* di Karol Kurpiński. ⁶ L'autore vuol suggerire allo studente un metodo semplice per poter suonare contemporaneamente con una mano una terzina e con l'altra una duina: «Se in una mano si hanno delle terzine e nella seconda mano delle duine (corrispondenti), cioè quando l'allunno deve suddividere tre note fra due, egli non potrà fare altrimenti che mettere sulla prima nota della duina due note della terzina e sulla seconda nota della duina la terza nota della terzina... Per non dilungarci troppo e non sprecare tempo, ci soffermeremo su alcuni brevi esempi». A questo punto Kurpiński mostra il seguente esempio:

Ovviamente il suggerimento vale solo per cominciare; dopodiché lo studente dovrà gradatamente, «per quanto possibile», rendere isocroniche le duine. Ma ciò che a noi interessa rimarcare è la frase che introduce il terzo rigo: «Questo basso avrà (inizialmente) il seguente ritmo (*Ten Bas mieć będzie następujące poruszenie*)», cioè una croma puntata e una semicroma. Siamo a Varsavia nel 1818, quando Chopin aveva 8 anni: sarà arduo trovare una prova più schiacciante, che involontariamente Kurpiński ci dà, su come vada eseguito il cosiddetto ritmo puntato combinato con le terzine.

Circa il caso *a.* dice bene il Bronarski (che però giunge ad una conclusione errata): «Nella 1^a battuta della m. 8 la parte superiore si compone di due crome, di cui la seconda dev'essere suonata simultaneamente con la terza croma della terzina inferiore (non vi è qui alcun errore, poiché il punto che era stato posto ac-

canto a *lab* all'inizio della misura, è stato poi soppresso), mentre nella 2^a battuta della misura abbiamo il ritmo puntato ordinario. È evidente che Chopin ha volutamente differenziato la notazione di questi due ritmi». Esatto! Ecco perché nel nostro testo la seconda croma non è incolonnata con la terza della terzina.

Il caso *c.*, m. 9 (*v. apparato*), è dovuto forse a disattenzione: infatti nelle mm. seguenti Chopin corregge la posizione della biscroma (*v. m. 10 in apparato*). Il che potrebbe anche significare che nella m. 9 la biscroma sarebbe in realtà una semicroma!

Concludendo, il solo incolonnamento che corrisponde alla corretta esecuzione è quello del caso *b.*

7. Con le < > abbiamo voluto rimarcare che quei *b* sono una correzione di Fontana apportata durante la revisione delle bozze. Sotto l'aspetto filologico tale integrazione andrebbe respinta. Noi l'accogliamo, perché con quei *b* il discorso musicale pare più naturale e coerente. Del resto, il correttore di *G* (*C^A*, infatti, ricopia *A* senza i *b*) ha fatto la stessa cosa. Oltretutto non si può nemmeno escludere che Fontana avesse fatta una copia di questo *Pr.*, come ne fece di altri.

9. Le ottave aggiunte in *WN* sono inaccettabili. Si tratta di un deprecabile abuso che, per di più, comporta: 1. ritenere Chopin incapace di creare le sonorità desiderate utilizzando il suo pianoforte; 2. costringerlo a suonare questo *Pr.* fuori della tastiera. Tali licenze editoriali sono davvero insensate e biasimevoli, anche se taluni le amano!

Prélude X.

18. L'errore di lettura in *C^A* è difficile da attribuire a Fontana, che ben conosceva la grafia di Chopin (*v. supra: Pr. VI m. 19*). Il copista, però, non sembra nemmeno Gutmann. Questo potrebbe essere un indizio, pur labile, di un terzo non identificato copista.

Prélude XI.

6. Si noti che la diteggiatura di *F3^D* è la stessa di Mikuli.

23. Solo Eigeldinger (*PE*) cerca di spiegare il significato del tratto verticale in *F3^D*: «Esso indica interruzione della frase (cioè 'respirare col polso')». Ma più che interruzione della frase (*phrase break*) il tratto segnala che finisce una proposizione e ne segue una conclusiva. In prosa corrisponderebbe ad un «:».

⁵ Cf. Fr. Chopin, *Klavierwerke: Impromptus*, hg. von Akira Imai, Leipzig (Peters) 1986, p. 4. L'argomento era già stato trattato da KAROL HŁAWICZKA, *Reihende polymetrische Erscheinungen in Chopins Musik*, in "Annales Chopin 3" (1958), pp. 88 ss.

⁶ Cf. *Wykład Systematyczny* cit., p. 35.

Prélude XII.

Il *Presto* – in un primo tempo *Presto con fuoco* – suggerisce il corretto stacco del tempo, ch'ha da essere *concitato*. I vari editori cavillano in modo quasi maniacale sulle legature, ma nell'introduzione alla nostra edizione delle *Polacche* abbiamo già discusso come Chopin utilizzi le legature ed il loro significato. Le nostre sono quelle di *A*.

1. Fontana non corregge l'errore dell'incisore, che invece appare evidente al correttore di E. In F_3^D sembra leggibile una strana correzione: par di vedere infatti un \natural avanti fa^4 . L'errore è recepito anche da TI!

21÷22 e 24÷26. Liszt inserisce nella m. sin. (*v. apparato*) una seconda legatura di valore, mal posizionata dall'incisore. Davvero inspiegabile!

23. Bronarski attribuisce a Mikuli l'aggiunta di un \natural avanti do^5 . Da ciò possiamo desumere ch'egli utilizzasse non già l'edizione Kistner, bensì l'edizione Schirmer rivista da Huneker, che è inaffidabile.

24÷26. Nella variante *edd.* abbiamo messo il testo accolto da tutti gli *edd.*, mentre nel testo principale abbiamo seguito il testo di *A*, prima della correzione. La ragione è molto semplice: nutriamo forti dubbi che quella correzione sia di Chopin:



Quando corregge un accidente, Chopin lo cancella e lo riscrive (*b*), non fa un pasticcio del genere (*a*); se non vi è spazio, e non v'è possibilità di confusione, lo scrive più in alto come nel caso di re^6 nella m. 14 del *Pr.* XVI. Ekier interpreta queste correzioni sulla base di una sua opinione: cioè, a causa della m. 26 che non è trascritta ma abbreviata (\times), Chopin si sarebbe confuso e «le correzioni fatte nelle mm. 24-25... erano probabilmente intese per le mm. 25-26»; quindi egli propone per la m. 24 una variante inventata, che non ha alcun fondamento. Inizialmente quei *re* erano *re diesis*; poi Chopin cancellò il \sharp della m. 25 (e 26). Fontana, per uniformità, ritenne di dover cancellare anche quello della m. 24. Ma sbagliava, perché le mm. sono così accoppiate: 21÷22 (25÷26), 23÷24 (27÷28): dunque mentre la m. 24 appartiene alla frase 21÷24, la m. 25 inizia la frase 25÷28.

30. *HN*, *PE* e *BR* aggiungono un \natural all'ultimo re^4 , ma è

un errore, poiché la forma lunga e stretta della cancellatura (*v. apparato*) dimostra che l'accidente cancellato era un \natural . Poi, però, Chopin tralasciò d'aggiungere un \sharp (si veda la nota introduttiva al *Pr.* VIII). Per di più Tellefsen, che aveva solo *F* a disposizione, qui interviene e giustappone due \sharp (*v. apparato*); il che significa che essi si trovavano nella sua copia dei *Préludi*. E Mikuli accetta la lezione del condiscipolo. Tuttavia, è anche possibile che la cancellatura nasconda una nota errata o imprecisa, come farebbe sospettare il maggior spazio tra le due crome.

Questa misura offre un bell'esempio dei bizzarri principi filologici cui alcuni editori si ispirano.

36. La lezione di C^A , poi finita in *G* (*v. apparato*), o è un'invenzione del copista oppure proviene da un'altra copia del *Pr.* XII (*v. infra* il comm. alle mm. finali). Infatti, in *A* non v'è alcuna traccia di fa^{\sharp} . Il che ben si desume dall'impronta lasciata dall'inchiostro delle note sulla pagina del *Pr.* XI. Sembra di poter leggere quel che proponiamo qui a destra. Chopin, dopo alcuni tentativi non soddisfacenti, optò, giustamente, per le due semplici ottave, poiché l'effetto del primo accordo della m. 37 sarebbe stato più efficace. In altre parole, la lezione di C^A potrebbe provenire da una precedente versione.



70. Alcuni editori (Mikuli, Bronarski e Hansen) correggono la prima ottava della m. sin. uniformandola alla m. 66. Ma, come giustamente osserva Ekier, «le cancellazioni e le correzioni in *A* [*v. apparato*] provano che Chopin provò alcune versioni (compresa l'ottava $sol^{\sharp 2}-sol^{\sharp 3}$) e alla fine si risolse per mi^2-mi^3 .» In effetti, le mm. 70 ss. non sono una ripresa delle mm. 66 ss., bensì il seguito!

74÷fine. L'omissione in C^A di due misure (*v. apparato*) viene interpretata da tutti gli editori come una distrazione. Nemmeno Liszt (BH^{cw}), il quale avrebbe dovuto consultare *F*, ritenne di adeguarvisi. Mikuli annota che «qualche edizione [*chiara allusione a G*] sopprime queste due misure chiaramente autentiche e priva la chiusa d'un incremento melodico tanto naturale e organico». È vero, ma è altrettanto vero che la perfetta quadratura si ha anche senza le due misure, che verosimilmente Chopin aggiunse a Mallorca. Insieme con la m. 36 quest'apparente omissione rivela, a nostro parere, l'esistenza di una precedente versione, non necessariamente di Fontana, che servì come antigrafo per C^A . Il che conferma che la tradizione manoscritta dei *Préludi*, di cui *A* rappresenta la conclusione, è quanto mai complessa e inestricabile.



*Pindarum quisquis studet aemulari,
Iulle, ceratis ope Daedalea
nititur pinnis vitreo daturus
nomina ponto.*

Appendice

Simulare Chopin

«**C**hi si propone di emulare Pindaro – Orazio inizia così la seconda *ode* del libro quarto – si affida, o Iullo, ad ali incerate dall’abilità di un Dedalo [= non sue], destinandosi a dare il proprio nome al terso mare [= ad affogare]». È questa una considerazione che vale anche per Chopin.

Qualcuno, però, non sembra aver tratto profitto dalla riflessione oraziana. Circola, infatti, da qualche tempo un fantomatico 27° preludio di Chopin, che uno studioso avrebbe decifrato, denominandolo *Trillo del diavolo*. E c’è anche chi lo suona: su *www.youtube.com* sono almeno tre i pianisti che lo propongono.

La prima osservazione che sorge spontanea riguarda il titolo. Tutti sanno quanto Chopin odiasse questo genere di titoli!

I documenti contenenti lo schizzo “decifrato” sono stati ben descritti in EIGELD.[2000], pp. 155÷167. Eigeldinger, però, si occupa principalmente del piano di lavoro relativo al *Preludi*, sulla stessa pagina dello schizzo, dalla cui analisi deduce vari stadi nella composizione del ciclo: « – Anteriormente alla data del 28 novembre 1838..., per completare la collezione della futura op. 28, mancano i nn. 4, 5, 7, 9, 10, 14, 16 e 18. – Posteriormente a questa data sono stati composti in primo luogo i nn. 4, 9 e 5..., preceduti di poco dal n. 2. Gli ultimi sono i nn. 7 (?), 10, 14, 16 e 18... Nel medesimo tempo, ossia prima del 22 gennaio 1839..., restavano da rimaneggiare i nn. 12, 15, 17 e 21.»

Sulla suddivisione dei tre stadi noi concordiamo con lo studioso elvetico; non concordiamo però sulla natura del primo stadio, quello relativo ai *Preludi* mancanti. Siamo infatti propensi a ritenere corretta l’affermazione di Gutmann, secondo il quale i *Preludi* erano già stati tutti composti prima della partenza da Parigi (v. *supra* p. VIII). Secondo noi i tre stadi rappresentano tre diversi livelli di rielaborazione di cui i *Preludi* avevano bisogno: stesura definitiva, revisione (più o meno parziale), rifinitura. Se in novembre Chopin s’era concesso di dedicarsi alla composizione di una *mazurca*, significa che l’urgenza di comporre ben otto *Preludi*, non era così impellente. E otto brani mancanti su 24 sono sì un’urgenza! Il 15 novembre 1838 da Palma Chopin scrive a Fontana: «Riceverai i *Preludi* a breve (*Dostaniesz Preludia wkrótce*)». Una tale affermazione non è compatibile, se ancora mancavano otto preludi all’appello ed altri erano da rifinire; è compatibile, invece, col fatto che avesse iniziato a metterli in bella copia. Purtroppo, però, s’ammala e ne scrive a Fontana il 3 dicembre: «Queste due ultime settimane sono stato male come un cane». Così, rimase inattivo, e il 14 dicembre 1838 da Palma egli ripete all’amico: «Penso di spedirti i miei *Preludi* e la *Ballata* a breve (*Myszę Ci moje Preludia i Balladę wkrótce postać*)».¹ A causa

della non banale indisposizione dal 15 novembre non era cambiato nulla! La sola differenza tra le due affermazioni sta nel “penso (*myszę*)”: evidentemente gli effetti dell’indisposizione l’avevano reso più cauto, meno fiducioso.

Né si dimentichi che Chopin aveva in lavorazione non solo i *Preludi*, bensì anche lo *Scherzo* in *do # minore*, la *Polacca* in *do minore* e il completamento della *Ballata* in *fa*, che cita nella lettera del 14 dicembre.

Tornando al presunto 27° preludio, vediamo lo schizzo:



Come si nota, esso è scritto sulla metà sinistra della pagina, che era stata piegata in due e presenta uno strappo: forse l’angolo strappato conteneva – sul lato opposto – un’annotazione non pertinente. Eigeldinger osserva giustamente che «Chopin economizza la sua carta da musica durante il soggiorno a Mallorca» (*ibid.* p. 161).

Ebbene, a nostro parere, questo è il solo abbozzo di preludio concepito e scritto, dopo lo strappo, a Mallorca. Resta da capire quali fossero le intenzioni del compositore. Infatti il *Pr. XIV*, in *mi b min.*, era certamente già composto e pronto per essere copiato; del resto, il suo autografo mostra pochissime cancellature e solo di alcuni accidenti; è uno dei più puliti. Il che significa che il testo non abbisognava di alcuna revisione. Perché mai comporre un altro preludio in *mi b*

¹ Questa frase non si trova in *CFC*, perché è stata saltata. Le traduttrici, infatti, copiando e rimaneggiando la traduzione francese di Stéphane Danysz (cf. Fr. Chopin, *Lettres*, recueillies par H. Opienski

et traduites par St. Danysz, Paris [Soc. Française d’Éditions Litt. et Techn.] 1933, p. 274), si sono scordate di controllare il testo polacco!

min.! L'ipotesi più verisimile è che per una qualche ragione Chopin lo volesse sostituire, ma poi – stringendo i tempi – abbandonasse l'idea e vi rinunciaste.

La scrittura dello schizzo testimonia uno stato di prostrazione dovuto, ovviamente, alle precarie condizioni di salute. Qui sotto, ne diamo la trascrizione. Se avessimo avuto la possibilità di esaminare il documento originale, quasi certamente il risultato sarebbe stato migliore, ma ci dobbiamo accontentare e, per i nostri scopi, può bastare. I punti di domanda segnalano i luoghi che si leggono con molta difficoltà o che non si leggono affatto.

Es moll

La suddivisione quasi regolare delle misure nei sistemi (4 + 4 + 4...) fa pensare che il compositore avesse un'idea complessiva di quel che avrebbe voluto realizzare, senonché nello schizzo si può notare che il

rigo inferiore del terzo sistema (mm. 9 ss.) è erroneamente graffiato col rigo superiore del quarto (mm. 13 ss.). Ciò conferma lo stato confusionale di cui Chopin era preda quando abbozzò questo rifacimento del *Pr.* in *mi b min.* Possiamo ancora notare che le mm. 3÷4 rispondono alle mm. 1÷2, e le mm. 16÷17 richiamano le mm. 6÷7. Tuttavia, se si considerano cancellate – come sembra – le mm. 21÷25, le sole frasi armonicamente sensate si possono ravvisare dopo la m. 13 – ma la m. 31 va esclusa. A parte il tempo ternario, diverso dal tempo barrato (♩) del *Pr.* XIV, la figurazione in terzine – forse da estendere all'intero brano – trae spunto, a nostro parere, proprio dal *Pr.* XIV. Il che è confermato anche dalla scala cromatica discendente delle mm. 26÷28, che richiama la m. 18 del citato *Pr.*

Ma, ciò che più conta, mancano i mattoni con i quali sono costruiti tutti gli altri *Preludi* (*v. supra*, p. va). Qui sotto riportiamo le prime otto misure del *Pr.* XIV: le note bianche evidenziano che l'ossatura (come nel caso del *Pr.* XII, *v. supra*, p. vb) è data dal tema del primo *Preludio*, ancorché in tonalità minore e con lievi scostamenti:

Concludendo, il decifratore, che è – a quanto pare – Jeffrey Kallberg, ha senz'altro il diritto di comporre tutto quello che il suo estro gli suggerisce, ma non ha alcun diritto di attribuire a Chopin il suo “*Trillo del diavolo*”. In esso non vi è nulla che ricordi, anche solo lontanamente, lo stile compositivo di Chopin, né la razionalità intrinseca caratterizzante tutte le opere del compositore. E che dire dei pianisti che lo suonano, convinti che sia un brano di Chopin? Sorge il dubbio che essi ignorino totalmente il linguaggio musicale. Ma non sono i soli: acclamati pianisti suonano le moderne deiezioni più immonde. E vi sono anche venerati chopinologi che attribuiscono a Chopin banalità composte da sconosciuti: è il caso di Ekier che nel vol. 29 dell'Edizione Nazionale (WN) ricostruisce una mazurca, di cui nel vol. 37 dà la versione integrale, pubblicata come op. 112 di Charles Mayer. Klindworth, pur convinto che fosse un falso, l'aveva dovuta inserire nella sua raccolta per imposizione della casa editrice! Niecks (genericamente citato da Ekier) ne parla compiutamente (II, p. 237 n. 19). Dunque due falsi, il “*Trillo del diavolo*” e il “*Souvenir de Pologne*” propinati agli sprovveduti da due eminenti chopinologi!

