

ATTENZIONE!

Il sito *www.audacter.it* non ha banner,
non ha annunci pubblicitari,
non genera o gode di alcun flusso di denaro.

Pertanto i nostri lavori sono messi a disposizione del Lettore
in modo gratuito e non è richiesta alcuna registrazione né denaro
sotto qualsivoglia forma.

Vi sono siti che, fraudolentemente, prelevano,
senza autorizzazione, i nostri lavori.
Ebbene, questi siti sono ideati e gestiti da mascalzoni.

Il nostro Lettore è pregato d'informare amici,
conoscenti e colleghi,
affinché evitino quei siti.

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI

Fryderyk Franciszek Chopin

N. 6/I

24 Préludes op. 28

I^{er} Livre

Introduzione, testo, diteggiatura e commento

a cura di

Franco Luigi Viero



in

Appendice

Simulare Chopin

Edizioni Gratuite Audacter.it

Franco Luigi Viero © 2019

NOTA DELL'EDITORE. — *Dacché le Edizioni Gratuite Audacter.it, essendo virtuali, consentono correzioni e modifiche migliorative a mano a mano che imperfezioni e refusi vengono rilevati per segnalazione o direttamente, indichiamo qui di seguito la data dell'ultimo intervento: FEBBRAIO 2024.*

In copertina: scultura della mano sinistra di Chopin, realizzata sulla base del calco eseguito da Jean-Baptiste Clésinger poco dopo la morte del compositore.

Prefazione

Già nel 1984 in un bel volume collettivo con testi riuniti da Danièle Pistone (Sur les traces de Frédéric Chopin, Paris, Librairie Honoré Champion) Paul Badura-Skoda scriveva (p. 113): «È increscioso che in questo campo [dell'ornamentazione] sussista un vero iato fra i lavori dei musicologi e la realizzazione pratica. Gli stessi buoni interpreti di Chopin sono spesso insufficientemente informati su queste importanti questioni». Crede forse il Lettore che 35 anni dopo, cioè nel 2019, le cose siano mutate? A parte qualche rarissimo caso, la risposta a una tale domanda è: no! In effetti, la stragrande maggioranza dei pianisti, noti e meno noti, pur volendo suonare questo o quel brano di Chopin (o di altro autore), non si chiede minimamente se il testo, acquistato o fotocopiato, che ha sotto gli occhi, sia davvero di Chopin (o di altro autore).

Circa un anno fa, dopo aver presenziato ad un concerto d'un pianista italiano abbastanza noto, questi ci disse, con la dovuta supponenza, che, quanto a Chopin, non usava più l'edizione nazionale polacca, ma utilizzava le prime edizioni Schlesinger reperibili su Internet. Una decisione che lascia davvero interdetti. Qual mai sarà la causa di un siffatto comportamento? L'ignoranza? Forse, ma non basta. Occorre chiamare in causa anche la stupidità. È la sola deduzione logica meno grave che si possa trarre.

*

I Preludi di Chopin costituiscono un unicum, e non solo all'interno della produzione chopiniana, bensì anche nell'ambito di tutta la letteratura pianistica. Il genio che vi rifulge non ha eguali. Nessun compositore è mai riuscito a sviluppare 24 brani diversissimi con le medesime radici semantiche dichiarate nel primo Preludio (v. l'Introd.).

Un'edizione che si staccasse da quelle correnti, che non fosse cioè quasi una fotocopia dell'ultima precedentemente apparsa, era necessaria a beneficio, soprattutto, degli interpreti refrattari ai condizionamenti che, ormai, la globalizzazione, vale a dire il potere economico, determinato ad umiliare e schiacciare l'indipendenza del singolo, impone.

Questa non è l'edizione dei Preludi rivista da Fontana; è bensì la prima vera edizione critica dei Preludi di Chopin, ove talune reali novità non mancheranno di sorprendere – positivamente, confidiamo – il nostro Lettore.

Come sempre, saremo grati a tutti coloro i quali vorranno segnalarci errori e/o imprecisioni.

Dorno, settembre 2019.

Franco Luigi Viero



LA DILA dell'evento musicale, i *Preludi* costituiscono un caso unico sotto molti rispetti, a cominciare dal numero d'*opus*. Il Brown, uno degli chopinologi meno affidabili, aveva insinuato il sospetto che Chopin avesse riservato questo numero proprio per i *Preludi*.¹ Tale

grossolano errore si legge ancora nella più recente disastrosa edizione della raccolta.² Già nel 1970 il nostro G. Belotti³ aveva chiarito definitivamente la questione: il n. 28 era stato, sì, riservato, ma non per i *Preludi*, bensì per una *Grande Sonata* a quattro mani. La qual cosa, se mai fosse necessario, è confermata da una lettera che Probst scrisse a Breitkopf, di cui era l'agente a Parigi, il 10 marzo 1839: «Ho battezzato i *Preludi* col numero d'op. 28, che in un Suo precedente contratto con lui [*scil.* Chopin] era fissato per una Sonata a quattro mani, che potrebbe non veder mai la luce».⁴

Dacché questa è un'edizione critica, non già uno studio musicologico, non ci addentreremo nell'analisi del ciclo. Nondimeno, qualche considerazione di carattere sia musicologico sia biografico va fatta.

1. Gli studiosi che si sono occupati dei *Preludi* sono molti, condizionati – volenti o nolenti – dal giudizio di Schumann che nel 1839 dedicò loro una tanto avara quanto ambigua recensione: «Ho designato i Preludi come strani (*merkwürdig*). Confesso che li pensavo in tutt'altro modo e condotti come i suoi Studi, in forma più grandiosa. Sono quasi il contrario: schizzi, abbozzi di Studi o, se si vuole, rovine, svolazzi d'aquila (*Adlerfittige*), il tutto arruffato e selvaggiamente alla rinfusa... Il quaderno contiene anche qualcosa di malato (*Kranke*), di febbrile (*fiieberhaftes*), di ripugnante (*Abstoßendes*)...».⁵

Tuttavia, vi è anche chi s'è occupato del ciclo battendo strade completamente diverse. È il caso di K. P. Kirk che nella sua dissertazione, presentata alla "Division of Graduate Studies" dell'Università di Cincinnati, ha analizzato ogni singolo *Preludio* alla luce della sezione aurea: in sostanza l'autore ha voluto dimostrare che «in ciascuno dei Preludi di Chopin, op. 28, la se-

zione aurea è prossima al suo "punto di svolta (*TP*)", e che «le sezioni auree dei Preludi non sono solo percepibili, ma strutturalmente importanti»; la conclusione è che, a dispetto delle «irregolarità formali, nondimeno tutti i Preludi sembrano ben proporzionati, e ciò è dovuto in larga misura alla posizione del TP»;⁶ insomma, l'unità del ciclo è garantita dalla sezione aurea. Ricerca interessante quella di Kirk, che però riguarda l'applicazione della sezione aurea in musica più che il ciclo in sé; epperò la sua indagine smentisce il giudizio di Schumann, che non fu in grado di *sentire* l'unità del ciclo. Ma nei *Preludi* vi è molto di più.

Nulla, infatti, nei *Preludi* è «alla rinfusa»: il loro contenuto risponde a un preciso piano voluto dall'autore. Non stiamo parlando della disposizione secondo l'ordine dei diesis e dei bemolle, ma del materiale tematico. A nostra conoscenza il primo e solo chopinologo che l'abbia capito e chiaramente espresso, è J.-J. Eigeldinger.⁷ Eigeldinger, considerato – non a torto – il più importante chopinologo, afferma che «i 24 *Preludi* si vedono costituiti in *ciclo* dall'onnipresenza d'una *cellula tematica* che, nella varietà della scrittura, assicura l'unità della raccolta. Caratterizzata melodicamente da una sesta ascendente che ricade sulla quinta, questa cellula è enunciata nella frase iniziale del *Preludio n° 1*.».⁸ Dopodiché, egli enuclea le due fogge della cellula tematica – una «sotto forma sospensiva», l'altra «sotto forma conclusiva», denominate (come i cromosomi) "X" e "Y" (e differiscono solo nella durata delle note) –; le quali fogge, singolarmente o, «talvolta entrambe appaiono in ogni *Preludio* in posizioni strategiche: all'inizio del brano [...], nella cadenza finale e nelle code, più raramente al centro di gravità del brano, là dove convergono tutti gli eventi del discorso musicale». L'analisi che segue, è molto interessante, ma appare, a nostro parere, un po' cervellotica e sarebbe difficile non trovare quelle stesse cellule tematiche in

¹ E nella seconda edizione del suo catalogo, due anni dopo l'articolo di Belotti (*v. infra*, n. 3), ancora insiste, *cf.* M. BROWN, *Chopin - An Index of His Works in Chronological Order*, New York (Da Capo Press) 1972, p. 113.

² *Cf.* BR (*v.* la nostra recensione online, *AudChopin06i-A2.html*).

³ *Cf.* G. BELOTTI, *Il problema delle date dei Preludi di Chopin*, in "Rivista Italiana di Musicologia" 5 (1970) pp. 159-215.

⁴ *Cf.* LENN. [1990], p. 106: «Die Préludes von Chopin habe ich op. 28 getauft (es ist in Ihrem früherem Contract mit ihm für eine 4/m Sonate bestimmt, die vielleicht garnicht kommt)».

⁵ *Cf.* *Gesammelte Schriften über Musik and Musiker von R. Schumann*, hg. von Dr. H. Simon, II, Leipzig (Reclam) 1888, p. 199. Non è improbabile che con quegli aggettivi (*malato, febbrile, ripugnante*) Schumann proiettasse le sue ansie per la sifilide che aveva contratto da anni e che l'avrebbe condotto alla morte (*cf.* JOHN WORTHEN, *R. Schumann - Life and Death of a Musician*, New Haven [Yale Univ. Press] 2007, p. 72).

⁶ *Cf.* KIRK [1987], p. 106 s. Per "punto di svolta (*turning point*)" l'autore intende «quel punto in musica in cui non sentiamo più che ci siamo distanziati dall'inizio, sentiamo bensì che ci stiamo avviando verso la fine» (*ibid.* p. 43).

⁷ *Cf.* "Les Vingt-quatre Préludes opus 28" e "L'achèvement des Préludes opus 28", in EIGELDINGER [2000], pp. 137-154, 155-167: il miglior studio. — Il lavoro più recente sui *Preludi* – per quel che sappiamo – è stato pubblicato da ANATOLE LEIKIN, *The Mystery of Chopin's Préludes*, New York (Routledge) 2015. Dobbiamo confessare, però, che il *mistero* ha demotivato la nostra curiosità ed il prezzo del volume l'ha completamente inibita. Tuttavia, le recensioni sembrano positive: ad es. Marina Ritzarev ("Israel Studies in Musicology Online" 13 [2015-16], *v. www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/15-16/*) conclude così la sua disamina: «Scopriamo così che le monete d'oro non sono logore; erano solo ricoperte di polvere raggrumata, che Anatole Leikin ha rimosso e pulito. Ora esse risplendono nelle più sottili sfaccettature del complesso rilievo di Chopin.» Ebbene, siccome la musica si sente e si apprezza con l'udito, non possiamo fare a meno di chiederci, che cosa sia cambiato per M. Ritzarev nell'ascoltare i *Preludi* di Chopin dopo la lettura del *mistero*: forse il *mistero* di A. Leikin le ha ripulito le orecchie? Questo sì che è un *mistero*!

⁸ *Cf.* *ibid.* p. 150.

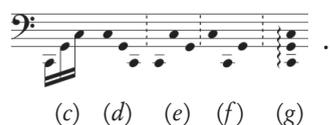
altre composizioni di Chopin. Per di più – e questa è l'obiezione più importante –, occorrerebbe supporre che Chopin avesse composto i *Preludi* non come un artista di genio, ma come un meccanico, che nel costruire i suoi motori non tralascia di inserire in ciascuno un componente distintivo. Ciò non è verisimile: un genio musicale si comporta altrimenti.

Noi, che non amiamo la moderna tendenza ad analizzare i brani musicali secondo schemi che eludano il senso dell'udito, sosteniamo che il tema e le figure espone nel primo *Preludio* (in questo concordiamo con Eigeldinger), ora specularmente riflessi ora capovolti ora spezzati e ricombinati, per intero o parzialmente, ricorrono in tutti i brani della raccolta. Per essere più chiari, affermiamo che i *Preludi*, dal secondo al ventiquattresimo, derivano tutti dal primo. E, come abbiamo precisato, ciò si sente con le orecchie!

Il materiale tematico esposto nel primo *Preludio* consta, ovviamente del tema, che possiamo dividere in due sezioni o frasi:



– ove (b), si noti, è il riflesso speculare di (a) – e dall'arpeggio della m. sin., da cui procedono altre quattro radici o parole:



Ebbene, noi sosteniamo che tutti i *Preludi* traggono origine dalle basi semantiche qui sopra indicate con le lettere (a)÷(g).

Come già osservato, non è questa la sede per un'analisi musicologica dell'intero ciclo; quindi, ci limiteremo ad alcuni esempi illustrativi, dai quali risulti chiaro quel che intendiamo.

– La figurazione che apre il *Preludio* n. 3 altro non è che la dilatazione verticale del tema, cioè (a) + (b):



mentre la mano destra richiama la prima parola di (b).

– La figurazione che caratterizza il *Preludio* n. 10 è la versione in tono minore di (b), sorretta dalla m. sin. che la sostiene pronunciando varie forme della parola (g); si badi alle note nere:

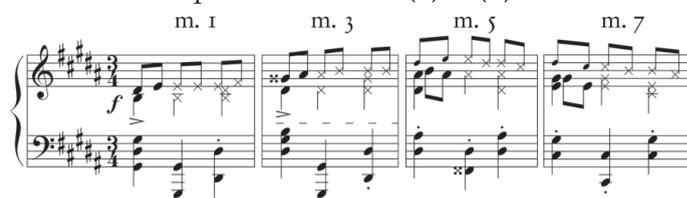


– Il *Preludio* n. 19, ove il genio del compositore si

offre all'osservatore più sprovveduto, è interamente composto utilizzando la sola radice (f), mentre il tema, che si apre duplicando gli intervalli di (c), nella seconda sezione richiama chiaramente (b); si badi alle note nere:



Il Belotti scrive che i *Preludi* XII e XIX «sono con ogni evidenza i due Studi dell'op. 25 che nel 1836 vennero sostituiti con gli attuali n. 1... e n. 2...».⁹ Da quanto osservato, invece, appare con ogni evidenza che il *Preludio* XIX deriva, come tutti gli altri, dal primo *Preludio*. Qui qualcuno, sollecitato dall'accostamento del Belotti, potrebbe chiedere: e il XII? È presto detto: la m. sin. utilizza la figura (f) aggiungendo l'ottava ed arricchendo l'armonia, mentre le prime otto misure sono rette dai pilastri del tema (a) + (b):



E tutto questo, lo ripetiamo, si sente con le orecchie. In ogni caso strabilia la fantastica inventiva di Chopin che, utilizzando i medesimi mattoni, ha creato edifici diversissimi e meravigliosi.

Chiudendo questo paragrafo, ciò che sorprende – negativamente, però – è che fra tutti gli chopinologi che si sono dedicati ai *Preludi*, a dichiarare la loro comune origine, per così dire, genetica, sia stato uno solo: Jean-Jacques Eigeldinger. A Kirk (*v. supra*), in ogni caso, spetta il merito di avere mostrato l'unità strutturale della raccolta.

2. Un secondo aspetto che rende il ciclo dei *Preludi* unico all'interno dell'opera di Chopin, è che il loro compimento si colloca nell'inverno 1838-1839, cioè tra la fine degli anni felici e l'inizio del calvario. Quell'inverno la salute del compositore subì un tracollo, da cui egli non si riprese più. Nel corso dei successivi dieci anni, a parte qualche lieve e breve miglioramento, le condizioni di salute andarono gradatamente peggiorando fino alla morte, che colse l'uomo esausto.

E qualche considerazione biografica s'impone.

Chi volesse redigere un elenco degli amanti più famosi, non potrebbe certo evitare di citare George Sand e Frédéric Chopin. Ma il rapporto tra i due personaggi è un capitolo della vita del compositore, che va interamente riscritto. Quasi tutto quello che è stato

⁹ Cf. art. cit., p. 195 s. Il Belotti fu uno chopinologo molto preparato e scrupoloso, ma, in mancanza di documenti che lo indirizzassero per la retta via, amava lanciarsi in ipotesi a dir poco fantasiose. Nell'articolo citato, che pur contiene informazioni preziose, giunge a conclusioni di una fatuità sconcertante.

riferito dai biografi sul loro presunto amore è una falsa idealizzazione, soprattutto perché molti fatti aspettano ancora d'essere spiegati.^{9bis}

Chopin andò a Mallorca con la Sand non perché ne fosse innamorato. L'accettazione di una tale "vacanza", caldeggiata da Grzymała – non solo dietro sollecitazione della Sand che ne aveva chiesto la mediazione –, è strettamente connessa con la brusca rottura del fidanzamento con Maria Wodzińska non chiarita dai biografi (ne riparleremo, se ne avremo l'opportunità, in altra sede). È vero invece che la scrittrice voleva ad ogni costo fare sesso con lui, prima d'essere preceduta dall'"amica" Marie d'Agoult. Per ammissione della stessa scrittrice, però, a maggio del 1838 Chopin non aveva ancora avuto intimi rapporti con la virago.¹⁰ Il solo biografo che ha visto giusto è stato Émile Vuillermoz: «Ella (*scil.* la Sand) analizza la sua disavventura con una chiarezza che involge la sua responsabilità. E i motivi che ella stessa dà della sua ostinazione a rimanere a Mallorca non sono di quelli che potranno valere la riconoscenza degli amici di Chopin. Dopo aver constatato che in effetti un tal soggiorno era fatale al musicista, ella lo prolunga volontariamente pensando alla salute dei figli [...]. [...] Egli (*scil.* Chopin) tossiva, aveva la febbre e sputava sangue. Ma che importa!, di nuovo, visto che Maurice si adatta al clima.»¹¹

Non è improbabile che l'improvvisa crisi acuta che colpì il compositore, ancorché egli già non stesse benissimo, fosse dovuta – diversamente dalle subdole menzogne della Sand – ad una infreddatura nel giardino della casa di "S'on Vent" durante un assalto di lei, stanca di attendere...

La decisione di trasferirsi a Valldemosa non fu presa lì per lì, ma era già stata pianificata.¹²

^{9bis} Occorre aggiungere, però, che Alan Walker nella sua recentissima biografia fa qualche passo avanti; purtroppo, opinioni distorte dai condizionamenti sociali gli impediscono di scorgere la verità.

¹⁰ Nella lett. di fine maggio 1838, scritta da Nohant, a Grzymała la Sand, allora legata a Mallefille, dichiara d'essersi innamorata di Chopin: «Ma se il cielo ci vuole fedeli agli affetti terrestri, perché qualche volta lascia che gli angeli si smarriscano in mezzo a noi e si presentino sul nostro cammino? [...] quando si vuol vivere insieme, non bisogna fare oltraggio alla natura e alla verità, ritraendosi davanti a un'unione completa [...]. [...] se a Parigi me l'avesse chiesto, avrei ceduto [...]. [...] una sola cosa in lui mi è dispiaciuta; è che aveva delle pessime ragioni per astenersi. Fino a quel momento, trovavo bello ch'egli si astenesse per rispetto verso di me [...]. Ma a casa vostra, al momento di lasciarci e, volendo vincere un'ultima tentazione, mi ha detto due o tre parole che non hanno corrisposto alle mie idee. Egli sembrava beffare (*faire fi*), alla maniera dei baciapile, le grossolanità *umane*, e arrossire delle tentazioni che aveva avuto e temere di insudiciare il nostro amore per via di un trasporto in più. Questo modo di vedere l'amplesso conclusivo dell'amore mi ha sempre ripugnato» (cf. CGS IV, p. 436 s.). Dunque, senza entrare nel merito delle contraddittorie volgarità della Sand in questa chilometrica lettera, Chopin, pur cedendo ai baci e – per dirla con Cicerone – alle *contrectationes* della scrittrice, aveva fino a quel momento evitato il coito.

¹¹ Cf. É. VUILLERMOZ, *La vie amoureuse de Chopin*, Paris (Flammarion) 1927, pp. 103 s. e 107.

¹² Cf. CGS IV, p. 518. Erano giunti a Palma solo da pochi giorni!

Il 16 gennaio 1839, festa di sant'Antonio, patrono di Mallorca, Valldemosa fu visitata dal barone Charles Dembowski, il quale ne scrive il 25 gennaio:

«A Valldemosa vive ritirato (*sic!*), in una cella dell'antica Certosa, il più famoso romanziere (*sic!*) della nostra epoca, G. Sand. [...] Ero il latore di un pacco di lettere e di giornali per G. Sand; lasciai queste brave persone [*scil.* abitanti del luogo] desideroso d'adempire la mia commissione presso l'interessante eremita, che mi ricevette con quella cortesia e accattivante semplicità di modi che le conoscete, e inoltre volle trattenermi a cena per pagarmi, dice lei, la consegna delle sue lettere. Non sapreste immaginarvi quanto queste brave persone fossero offese per il fatto che G. Sand non si fosse degnato (*sic!*) di assistere alla cerimonia del mattino. Il curato soprattutto [...] ne era mortificato: «*Por cierto*, mi dice, *que esta señora francesa tiene que ser una muger muy particular*. — Per fermo questa signora francese dev'essere una donna di un genere affatto particolare. Pensate che lei non parla ad anima viva, non esce mai dalla Certosa, e non viene mai in chiesa, nemmeno la domenica [...]. Inoltre so dal farmacista, il quale pure abita nella Certosa, che la signora fabbrica sigarette come nessuno, beve caffè in ogni momento, dorme di giorno, e di notte non fa che scrivere e fumare. Di grazia, mio caro signore, voi che la conoscete, ditezci che cosa è venuta a fare qui nel cuore dell'inverno?»¹³

Di questa visita ne parla la stessa Sand alla Marliani il 22 gennaio: «Abbiamo avuto una visita, e una visita da Parigi! è il Sig. Dembowski, italo-polacco che Chopin conosce e che si dice cugino di Marliani, non so di che grado. È un viaggiatore modello: va a piedi, dorme nel primo cantuccio che gli capita, senza preoccuparsi degli scorpioni e roba simile, mangia pimento e grassi con le sue guide. Insomma è di quelli a cui si può dire: *Buon divertimento!* È rimasto molto stupito della mia sistemazione tra le rovine, del mio mobilio da contadini, e soprattutto del nostro isolamento che gli è parso terribile.»¹⁴

Tuttavia, Dembowski non dice una parola né del connazionale né dei figli della scrittrice! Perché? Persino il curato parla solo della stravagante *señora francesa*; eppure la presenza a Valldemosa di un "malato di tisi" doveva essere molto più preoccupante delle bizzarrie di *una muger muy particular*. In quei giorni Chopin stava ultimando la bella copia dei *Preludi* che avrebbe spedito poco dopo, il 22 gennaio. Il silenzio di Dembowski assicura che qualcosa non andava. È probabile che, per ragioni diverse, sia Chopin sia la Sand avessero chiesto al conoscente il massimo riserbo, cioè di non riferire nulla (sullo stato di salute) di Chopin né sui figli

¹³ Cf. CHARLES DEMBOWSKI, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile 1838-1840*, Paris (Librairie de Charles Gosselin) 1841, pp. 300÷302.

¹⁴ Cf. CGS IV, p. 559 s.

di lei. Nella medesima lettera la Sand scrive: «Non saprei proprio dirvi quanto tempo ancora passerò qui. Ciò dipenderà un po' dalla salute di Chopin, che sta meglio rispetto alla mia ultima lettera [del 28 dicembre],¹⁵ ma che ha ancora bisogno dell'influsso di un clima dolce. Quest'influsso non si fa sentire presto su una salute così compromessa (*délabrée*)». Qui la Sand si lascia inavvertitamente sfuggire un'espressione inequivocabile: secondo il Robert, *délabrer*, riferito alla salute, equivale a *gâter*, *ruiner*; dunque, Chopin non stava per niente bene! Per di più il costante fumo notturno delle sigarette in un appartamento pur spazioso, ma ben chiuso per il freddo,¹⁶ non deve aver giovato.¹⁷

La salute del compositore andò peggiorando fino al punto da spaventare la scrittrice, terrorizzata non tanto dalla possibile morte del compositore, quanto dalle conseguenze che una tale sciagura, di cui tutti l'avrebbero ritenuta responsabile, avrebbe avuto sulla sua carriera di scrittrice. Il 12 febbraio 1839 i villeggianti lasciarono la Certosa alla volta di Palma,¹⁸ donde salparono il giorno successivo,¹⁹ il 13 febbraio, diretti a Barcellona, ove giunsero il 14. Chopin, prima di arrivare a Palma, aveva avuto una violenta crisi con sbocco di sangue e durante la traversata le cose peggiorarono.

¹⁵ Il Belotti nella sua biografia (*F. Chopin l'uomo*, Milano [Sapere Edizioni] 1974, II, p. 850 n. 66) cita entrambe le lettere in modo scorretto, per sostenere che Chopin stava abbastanza bene; di più, la data riferita dell'«ultima» lettera, 15 gennaio, è sbagliata: nel 1974 il IV vol. della CGS era già stato pubblicato da anni!

¹⁶ Nella stessa lettera (CGS IV, p. 562) la scrittrice precisa: «Abbiamo qui 15 gradi di calore nella giornata, 8 gradi sopra lo zero di notte». Ma in *Un hiver à Majorque* (cf. GSCEa II, p. 1042) le temperature erano più basse: «Nelle notti più rigide..., il termometro non era che a 6 o 7 gradi... Ordinariamente, verso le tre, vale a dire dopo che il sole era tramontato per noi dietro i picchi delle montagne..., il termometro ridiscendeva [da 12° o 14°] subitamente a 9 e persino a 8 gradi.»!

¹⁷ Negli anni a seguire la Sand non si preoccuperà mai di quanto il fumo potesse danneggiare Chopin, che anzi doveva essere sempre pronto, a comando, come un cagnolino ammaestrato, ad accenderle un sigaro: «George Sand trasse un enormemente grosso sigaro avana dalla tasca del suo grembiule e gridò all'interno del salone: "Frédéric! un fidibus!"». Mi sentii offeso per lui, il mio gran signore e maestro; compresi l'espressione di Liszt: "Pawore Frédéric", in tutta la sua portata. Chopin, ubbidiente, le si avvicinò tentennante con un fidibus» (cf. W. VON LENZ, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin [Behr's Buchhandlung] 1872, p. 43, oppure Id., *Les grands virtuoses du piano*, traduit et présenté par J.-J. Eigeldinger, Paris [Flammarion] 1995, p. 82).

¹⁸ Secondo il Belotti (*op. cit.*, p. 800) la partenza da Mallorca fu decisa perché i soldi erano finiti: una delle sue fantasticherie. Hélène Chousat, infatti, moglie di Bazile Canut, scrive nelle sue memorie: «La Sig.ra Dudevant arrivò a Palma, recando per la Casa Canut una lettera di raccomandazione e di credito illimitato» (cf. H. CHOUSSAT, *Souvenirs*, Palma [Ajuntament de Palma] 2010, p. 110). Fu lei, vendendo il suo proprio pianoforte, ad acquistare il Pleyel che nessuno voleva, ed aggiunge: «Durante l'inverno la salute di Chopin non fece che peggiorare e fu decisa la partenza. [...] fummo testimoni della disperazione della Sig.ra Dudevant per il pianoforte di Chopin, che doveva portarsi dietro da un posto all'altro, senza sapere dove si sarebbe fermata, perché lui era morente» (*ibid.* p. 112).

¹⁹ Cf. CGS IV, p. 585, lettera a Rollinat scritta da Marsiglia: «Arrivando a Palma, Chopin ebbe uno sbocco di sangue spaventevole; l'indomani ci imbarcammo sull'unico battello a vapore dell'isola, che

Tali, dunque, erano le condizioni in cui Chopin fu costretto a lavorare per completare i *Preludi*: doveva restituire i denari che si era fatto prestare per la... discesa agl'inferi. E la Sand, dal suo (sessuale) punto di vista, restò a becco asciutto.²⁰

3. Un terzo fattore d'unicità dei *Preludi* è che la loro pubblicazione avrebbe dovuto dare inizio ad una nuova collaborazione con un nuovo editore, cioè Camille Pleyel, il quale s'era offerto di procurare al compositore guadagni più adeguati. Pleyel, tuttavia, lanciò il sasso, ma ritirò la mano! Il danno economico che ne derivò a Chopin fu davvero enorme. Siccome ne abbiamo già parlato nell'introduzione alla nostra edizione della *Ballata* op. 38, rimandiamo il Lettore a quel che abbiamo colà scritto.

4. Un ultimo fatto che riguarda i soli *Preludi* è che Chopin non prese parte al processo editoriale: se ne occupò interamente Fontana, il quale non solo ricopiò il ms., ma corresse altresì le bozze dell'edizione francese (Fr). È lo stesso Chopin ad informarcene nella lett. dell'8 agosto 1839: «Pleyel mi ha scritto che sei stato molto *obligeant* [= compiacente], che hai corretto i *Preludi*.»

Ed ora passiamo alla *recensio* che si basa sul manoscritto (A) e sulle fonti secondarie che da esso derivano. In linea di principio dette fonti secondarie, essendo *fontes descripti*, non avrebbero alcun valore filologico; nondimeno, la loro collazione si rende necessaria per rilevare eventuali tracce ascrivibili all'intervento del compositore o altre singolarità.

— La prima fonte secondaria è la copia attribuita a Fontana (C). Nella lettera del 22 gennaio 1839, Chopin scrive all'amico: «Mio caro, ti mando i *Preludi*. Ricopia(li), tu e Wolff; credo che non vi siano errori. Da' la copia a Probst e il manoscritto a Pleyel». ²¹ A nostro parere l'attribuzione al solo Fontana di C è molto dubbia, poiché sono ravvisabili tracce di un'altra mano: quella di Wolff? Purtroppo, dell'originale perduto ²² restano solo fotocopie di pessima qualità, che non consentono un esame adeguato della scrittura. Si osservi, ad es., *dim* in Pr. II m. 13: l'asta della *d*, uncinata in quel modo, parrebbe non appartenere alla grafia di Fontana. Non è improbabile che i due copisti si siano spartiti il compito.

Fontana sembra un copista scrupoloso (corregge quasi sempre il *cres* di Chopin in *cresc*), ma non è sempre così: egli infatti muta arbitrariamente le appoggiature (♯ o ♮) in acciaccature (♯). Un esempio valga per tutti: nell'*Allegro de concert*, di cui disponiamo sia di

serve per il trasporto dei maiali a Barcellona».

²⁰ Il Lettore troverà altri dettagli biografici nell'introduzione alla nostra edizione della *Ballata* op. 38.

²¹ Cf. KFC I p. 334.

²² Cf. KOB.[1979] p. 60; *Katalog* p. 184.

\mathcal{A} sia di C^f , si confronti la m. 139, ove l'appoggiatura



(la #), che è una semimini-
ma, viene mutata in croma

barrata. La stessa cosa si ripete nei *Preludi*, con tre eccezioni: *Pr.* XIII mm. 7 e 9, *Pr.* XXI m. 2:



Che non si tratti di eccezioni, ma con ogni probabilità di un'altra mano, si osservi l'*espress* all'inizio del *Pr.* IV:



la doppia *fs* scritta in quel modo è una caratteristica della scrittura di Gutmann! Tale doppia *fs* ricompare nell'*All^o Appassionato* del *Pr.* XXIV, mentre il *delicatiss.* del *Pr.*



XXIII – col puntino!, si noti – è scritto con due *ss*. Si potrebbe pensare che il copista, per evitare la legatura, rinunciassero alle sue abitudini, ma non è così, perché la legatura viene interrotta e poi ripresa; quindi fu scritta dopo *delicatiss.* E non è tutto: la *t* di *Moderato* è diversa dalla *t* di *delicatiss.*, che ha il taglio orizzontale tipico della scrittura di Gutmann. Il Niecks scrive: «Sui *Preludi* Gutmann ha contraddetto le osservazioni di George Sand, asserendo che Chopin li aveva composti prima di partire per il suo viaggio. Quando gli ho menzionato che Fontana aveva fatto un'affermazione discordante dalla sua, suggerendo che Chopin avrebbe potuto comporre alcuni dei *Preludi* a Mallorca, ha sostenuto fermamente che *ognuno* di essi era stato composto prima, e che egli stesso li aveva copiati». ²³ Anorché la memoria di Gutmann si sia dimostrata talvolta piuttosto inaffidabile, quanto osservato sembra, sia pure in parte, dargli ragione. Certo è che in *C* si rilevano almeno due mani, quella di Fontana e di un altro, che lavorarono *viribus unitis*: Wolff o Gutmann? A proposito di Édouard Wolff occorre, però, rilevare che, proprio in quei mesi, era impegnato nella corre-

²³ Cf. FR. NIECKS, *Fr. Chopin as a Man and Musician*, II, London (Novello) ³1902, p. 43 s.



zione delle sue proprie composizioni. Infatti, la "RGM" del 1839 – ove non si citano mai i *Preludi* di Chopin – a p. 64 (24.II.1839) annuncia la pubblicazione di 4 *Valzer* e 3 *Romanze senza*

parole (qui sopra) composti da É. Wolff; nel numero del 12 maggio 1839, p. 151 (qui a destra), quella di *Ricordi di Benvenuto Cellini / Capriccio brillante*, mentre a p. 152 a dirittura quella di una raccolta

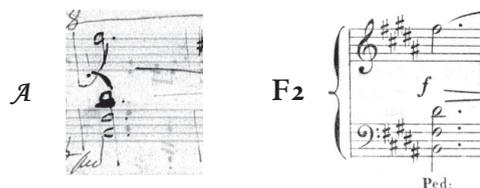


di 24 *Studi in forma di Preludi, in tutti i toni maggiori e minori, divisi in due libri* (!). Beh, risulta difficile pensare che avesse tempo di copiare anche l'autografo di Chopin, sia pure insieme con Fontana, il quale, per altro, dava già segni di stanchezza o di noncuranza, come dimostra la mis. 9 del *Pr.*

IX: si vede bene che sotto la chiave di basso della m. d. c'era una chiave di violino. Concludendo, l'attribuzione di *C* al solo Fontana non pare corretta; tuttavia, siccome le contraddizioni sono troppe, chiameremo detta copia semplicemente C^A , cioè copia di \mathcal{A} . Quale dei copisti, poi, si rese responsabile dell'omissione delle mm. 78÷79 del *Pr.* XII (ma *v.* il comm.) e della m. 54 del *Pr.* XXI non è dato sapere: si tratta, in ogni caso, di un comune errore (una vera disattenzione nel secondo caso) ben noto in filologia e denominato *saut de même à même*, che *BH^{ew}* non corregge! ²⁴ Di qui, ai fini della *recensio*, il valore di C^A e di *G* sarebbe quasi nullo.

Da una lettera di Probst sappiamo che C^A fu spedita a Lipsia il 10 marzo 1839 oppure uno o due giorni prima. ²⁵

— La seconda fonte secondaria è la prima edizione francese (F1), corretta – come s'è detto – da Fontana. Stando all'*ACCFE* essa fu stampata nell'agosto del 1839 e fu seguita da una ristampa corretta (F2) prima della fine dell'anno. Inizialmente, secondo Probst, la data concordata per la pubblicazione era il 30 giugno. ²⁶ La revisione di Fontana non fu certo scrupolosa. Per es., l'errata lettura della m. 21, *Pr.* XI, è rimasta tal quale:



²⁴ Si vedano le osservazioni introduttive al comm. del *Pr.* I.

²⁵ Cf. LENN.[1990], p. 106: «Janet (vi) ha spedito per diligenza 500 copie della *Cracovienne* con il manoscritto dei *Préludes* di Chopin».

²⁶ Cf. LENN.[1990], p. 108, lettera del 25 aprile 1839: «I *Préludes* di Chopin usciranno qui il 30 giugno: *Paris chez Camille Pleyel, London chez Wessel & Co.*» L'agente di Breitkopf, sebbene fosse sempre molto informato, sembra ignorare che lo stampatore non sarà Pleyel. Eppure i *Preludi* erano già incisi! Ciò fa sospettare che la ricerca di un editore per i *Preludi*, o fu presa all'ultimo momento, oppure fu piuttosto travagliata.

L'incisore, interpretando l'incrocio delle due legature come un *f*, omise l'appoggiatura. Per di più, Fontana intervenne sull'autografo prima di consegnarlo a Pleyel, e durante la correzione delle bozze, che non fu esemplare, egli fece ulteriori correzioni. Preparando **F1**, se da un lato non si accorse dello svarione dell'incisore qui sopra illustrato, dall'altro si permise di correggere, ad es., la m. 23 del *Pr.* VIII:

F1

infatti, pone un *b* avanti il secondo *re*⁶. Questa “correzione” verrà adottata da tutti gli editori, ma si tratta di un appiattimento armonico: quel *re* naturale modifica l'accordo su cui poggia la fioritura del secondo quarto, mentre, mantenendo *re**♯*, l'accordo resta il medesimo e l'ambiguità che ne deriva crea un alone impressionistico tipicamente chopiniano.²⁷ Ma vi è un'altra incredibile correzione nel *Pr.* XII, miss. 24÷26 (*v. Comm.*).

— La terza fonte secondaria è data dall'edizione londinese (**E**). Siccome sul frontespizio si fa riferimento al concerto tenuto da Chopin a St-Cloud, l'*ACCFE* afferma che **E** dev'essere apparsa dopo la data del concerto che ebbe luogo il 29 ottobre 1839, ma ammette pure che «il riferimento al concerto sembra essere stato aggiunto al frontespizio, suggerendo che una precedente stampa (non ancora localizzata) può essere esistita». A nostro parere, l'edizione siglata 28/1-14-1-W dall'*ACCFE* è certamente una ristampa (**E2**).

Sappiamo da una lettera di Probst che Wessel era impaziente; infatti il 15 marzo Probst scrive a Breitkopf: «Fate incidere subito i Preludi di Chopin, perché Wessel vuole pubblicarli a Londra già in maggio; sebbene li paghi solo 300 fr., pressa come un matto».²⁸ Si badi: è il 15 marzo. La prova che Probst fosse molto ben informato, è data dalla ricevuta della cessione dei diritti sottoscritta da Pleyel: «Il sottoscritto riconosce d'aver ceduto ai Sigg. Wessel & Co. [...] un'opera di Chopin intitolata: ventiquattro preludi per Pianoforte dedicati al suo amico Camille Pleyel, di cui il Sig. Frédéric Chopin ha trasmesso a me la proprietà per la Francia e l'Inghilterra—[...] per la somma di Trecento franchi [...]». Seguono le firme di Pleyel e Chopin.²⁹ Dunque, già quattro mesi prima, Probst sapeva che

Pleyel avrebbe ceduto i diritti a Wessel per 300 fr. Le date confermano i nostri sospetti.³⁰

Il riferimento al concerto fu forse una trovata di Wessel, perché Moscheles, che aveva ascoltato i *Preludi* suonati da Chopin a casa di Léo,³¹ non ne fa menzione nel suo diario, ove scrive che al concerto Chopin suonò un assortimento (*eine Zusammenstellung*) di *Notturni* e di *Studi*, poi eseguirono insieme la *Sonata in mi bem. maggiore* dello stesso Moscheles, che venne bisata; indi, «Chopin suonò di nuovo da solo, in modo incantevole, come prima, ricevendone la stessa accoglienza».³² Non si fa parola di *Preludi*.

Comunque sia, ancorché non localizzata, vi fu certamente una prima edizione inglese (***E1**), senza alcun riferimento al concerto citato. Ed altresì, senza diteggiature: **E2**, infatti, ad alcuni passaggi appone una diteggiatura! Eigeldinger la esclude dalla sua edizione: «La sua provenienza resta congetturale».³³ Secondo il redattore di *CFEO* «**E** contiene anche alcune diteggiature che possono essere state aggiunte da Ignaz Moscheles». Ancorché sia pur vero che Moscheles, nel gennaio 1840, si trovasse a Londra, nondimeno noi riteniamo che la diteggiatura di **E2** sia opera di Fontana. Un primo indizio ci viene offerto dallo stesso Chopin: nella lettera indirizzatagli il 25 settembre 1839, il compositore chiede all'amico: «Dovresti scrivere a Wessel. (L'hai fatto per i Preludi, vero?)...». Perché mai Fontana avrebbe dovuto scrivere a Wessel riguardo ai *Preludi*? Già dal 1° di agosto, se non prima, Wessel era in possesso delle bozze di **F2**, verosimilmente trasmesse da Pleyel col contratto e le relative ricevute: qual mai poteva essere l'argomento della missiva a Wessel? Secondo indizio: Fontana, come autore delle diteggiature, era già comparso sul frontespizio dell'edizione londinese degli *Studi* op. 10, “*Edited with additional fingering by his Pupil, I. Fontana*”. Terzo: alcuni errori nella diteggiatura aggiunta in **E2** sono giustificabili solo se l'incisore londinese la leggesse scritta secondo l'uso continentale (1 2 3 4 5), non britannico (+ 1 2 3 4); errori che risulta difficile attribuire a Moscheles. Quarto indizio: alcune diteggiature sembrano proprio provenire da chi aveva visto Chopin suonare quei preludi; che non si tratti, poi, di Fontana ma di un altro da lui incaricato, questo, data la discontinuità, non è improbabile. Dunque, dopo la pubblicazione di ***E1**, forse in seguito a sollecitazioni sull'opportunità di una ristampa che contenesse la diteggiatura dei passaggi più ostici, Wessel interpellò Fontana, quindi attese l'occasione più propizia, che gli fu data dal concerto sopra cita-

²⁷ Un caso analogo, col conseguente errato appiattimento imposto dagli editori (ma non da Rudorff!), si ha nella mis. 80 dello *Studio* n. 8 op. 10.

²⁸ Cf. LENN.[1990], p. 106. Forse per una svista, la versione inglese (p. 62) omette il riferimento ai 300 fr.

²⁹ Cf. l'originale in KALLB.[1982], p. 128 s., e la traduzione inglese in KALLB.[1983], p. 563. Questa ricevuta, proveniente dall'archivio Wessel, era inedita e reca la data 1 agosto 1839.

³⁰ V. *supra*, n. 26.

³¹ Cf. *Aus Moscheles'Leben*. Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, II, Leipzig (Verlag von Duncker & Humblot) 1873, p. 39.

³² Cf. *ibid.*, p. 261.

³³ Cf. *PE* p. 63, ma la congettura è una delle prerogative del filologo! — *BR* ignora il problema.

to. I *Preludi* che contengono una qualche diteggiatura sono i seguenti: III, V, VI, XV, XXI (il più diteggiato), XXIII e XXIV. Moscheles sarebbe stato meno discontinuo!

– Di alcuni *Preludi*, oltre alle fonti citate, sussistono schizzi autografi e copie manoscritte – tutti di scarso o nullo valore ai fini della *recensio* –, che citeremo di volta in volta, ove necessario.

– Infine, *BR* elenca tra le sue fonti anche la prima edizione italiana (I), ignorata da tutti gli editori e persino dall'*ACCFE*. Si tratta forse di una scoperta? No!³⁴ Lo stesso Flamm ammette che il Belotti «ha dimostrato in un meticoloso confronto che F, e non G costituisce l'esemplare per I» (p. 57, n. 3). Ma poi aggiunge: «Ciò nonostante c'è almeno un passaggio che suggerisce che l'editore italiano aveva già accesso a G: il *dim.* con la linea tratteggiata posto sopra il rigo alla fine del Preludio n. 12 (mm. 75-80) non è contenuto nell'edizione francese, ma solo nelle fonti manoscritte e in G. Saranno necessari studi specifici per fare più luce su questa contraddizione».

Ebbene, per scrupolo abbiamo consultato due copie di I: una conservata presso la BIBLIOTECA MARCIANA (segnatura: Misc-Mus 9340), l'altra presso la Biblioteca del CONSERVATORIO DI MILANO. Esse sono identiche. Qui sotto mostriamo il *dim.* della "contraddizione" alla fine del *Pr.* XII, sia in G che in I:

· C[♯] Ad. C. (560) & C[♯]

Ora confrontiamo F (qui a sinistra): a meno che Flamm non voglia sostenere l'esistenza di un'edizione speciale per l'Austria, appare evidente che I copî F anche qui. Siamo d'accordo che uno studio specialistico sia necessario, ma non è I che ne ha bisogno.

Dunque, l'*ACCFE* non cita I perché, dipendendo totalmente da F, non è di fatto una prima edizione, bensì solo la prima edizione italiana dei *Preludi*. Per la costituzione del testo non ha alcun valore.

Senonché, a dispetto di quanto appena affermato, I solleva un problema non trascurabile, di cui gli editori tutti e gli autori dell'*ACCFE* non si sono avveduti. I non dipende genericamente da F, ma precisa-

mente da F2. Ciò è dimostrato dal confronto con F1 ed F2. Cf. *Pr.* II m. 11:

Il confronto di tutti i luoghi in cui F2 differisce da F1, conferma la dipendenza di I da F2.

E qual è il problema? Il problema è nelle date. *BR* (p. 57 n. 3) scrive che «i numeri delle piastre forniscono una chiara prova che la stampa ebbe inizio tra luglio e settembre al più tardi». In realtà il Belotti, però, giunge a quella conclusione per deduzione: «Con i nn. di ed. 2249-2262 Lucca pubblicò la *Ginevra di Monreale* di P. Combi, presentata a Genova, al "Carlo Felice", nella primavera del 1839, e con i nn. 2315-2343 stampò *I Due Figaro* di A. G. Speranza, presentata a Torino, al "Teatro Carignano", il 30 ottobre di quell'anno. I *Preludi* di Chopin si collocano nel mezzo».³⁵ Orbene, non interessa la data della stampa di I, bensì quella dell'incisione, poiché in quella data F2 doveva già essere disponibile. Ma l'*ACCFE* data F2 alla fine del 1839. Tale data, se corretta, costringe ad ipotizzare che lo stampatore avesse atteso più di un trimestre prima di commercializzare F2. In ogni caso I conferma che il 1° agosto le bozze di F2 erano pronte. Rivediamo le date:

22 gennaio 1839	Chopin spedisce A a Parigi.
10 marzo	Probst battezza i <i>Preludi</i> col n. d'opus 28 e spedisce C [♯] a Lipsia.
15 marzo	Probst sollecita l'incisione dei <i>Preludi</i> perché Wessel pressa come un matto, e comunica la modifica della dedica.
25 aprile	Probst avverte che «qui [scil. a Parigi]» l'uscita dei <i>Preludi</i> è fissata al 30 giugno "chez Camille Pleyel, London, chez Wessel & Co.".
29 aprile	Probst scrive che Chopin «probabilmente sarà presto di ritorno e venderà le sue opere egli stesso. Vedremo [sic!]».
luglio	esce G (<i>ACCFE</i>) col n. d'opus.

³⁴ Gli ornamenti del frontespizio di I sono identici a quelli di F ed il testo recita: 24 / PRÉLUDES / POUR / le Piano / dédiés à son ami / CAMILLE PLEYEL, / PAR / FRÉD. CHOPIN / Divisés en deux Livres / N. 2273-74 « » Liv. I F. 4 / » Liv. F. 6 / MILAN / Chez F. Lucca S. Marguerite N. 1131. — Cf. G. BELOTTI, *La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore*, in "Quadrivium" xvii (1976) 2, pp. 69-101, ristampato in Id., *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*, Bologna (Univ. degli Studi) 1977, p. 438 s., note 65 e 66.

³⁵ Cf. *art. cit.* p. 433. Se volessimo fare una media ponderata di questi dati, dando per certa l'incisione della *Ginevra* entro il 30 maggio, e quella de *I Due Figaro* entro il 31 ottobre, l'incisione dei *Preludi* si collocerebbe tra il 20 e il 25 giugno. Siccome però non conosciamo l'ampiezza dei singoli numeri delle due opere, né quella dei numeri intermedi, tale data non è attendibile. Tuttavia, dacché tra la *Ginevra* e i *Preludi* intercorrono 11 nn., mentre tra i *Preludi* e *I Due Figaro* 77 nn., è lecito dedurre che l'incisione del ciclo chopiniano sia molto più prossima alla primavera che non al mese di ottobre.

? agosto	esce F1 (<i>ACCFE</i>) senza n. d'opus. I è già incisa sulla base di F2 .
1 agosto	Pleyel cede a Wessel i diritti per l'Inghilterra insieme con le bozze di F2 .
8 agosto	Fontana è stato <i>obligeant</i> nel correggere le bozze.
fine 1839	esce F2 (<i>ACCFE</i>) ancora senza n. d'opus.
12 gennaio 1840	esce E2 (<i>ACCFE</i>) senza n. d'opus!

Le incongruenze sono evidenti. Breitkopf che fa uscire la sua edizione in luglio, non tiene conto né del cambio della dedica, né dell'editore: infatti stampa "Paris chez Pleyel & Co.". Il che significa, molto verosimilmente, che il 15 marzo il frontespizio era già inciso. In marzo Wessel «pressa come un matto», ma firma l'acquisto dei diritti il 1° agosto. In agosto I è, quasi certamente, già incisa sulla base di **F2** che, però, uscirà alla fine del 1839! Un intricato accavallarsi di date che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, resta senza soluzione. Anche qui si manifesta l'unicità dei *Preludi*!

Altri problemi saranno illustrati nei commenti.

Riassumendo, ecco le fonti utili per la *recensio*:

- A** autografo, antografo di **F1**. Il facsimile è stato pubblicato almeno tre volte; l'ultima è del Narodowy Instytut Fryderyka Chopina di Varsavia (2010). Noi utilizziamo quello stampato dalla Biblioteka Narodowa, Waszawa 1999, a cura di Irena Poniatowska. – Cf. *Katalog* p. 183 s.
- C^A** copia di **A**, antografo di **G**, eseguita da Fontana con la collaborazione di Gutmann e/o Wolff. Dell'originale, perduto, restano fotocopie di pessima qualità. – Cf. *Katalog* p. 184.
- F1** prima edizione francese, stampata da A. Catelin, Parigi, in due fascicoli, col n. di lastra 560, agosto 1839 (si veda la copia in *C^{FEO}*), cf. *ACCFE* p. 203 s. e 206 s.
- F2** ristampa corretta di **F1**, datata fine 1839, antografo di **E1*** (noi consultiamo la copia qui sotto siglata **F2^J**), cf. *ibid.* p. 204 e 207.
- F3** quanto al testo = **F2**.
- G** prima edizione tedesca, stampata da Breitkopf & Härtel, Lipsia, col n. 6088, settembre 1839 (si veda la copia in *C^{FEO}*), cf. *ACCFE* p. 209 s.³⁶
- E2** ristampa di **E1*** (non localizzata), stampata da Wessel in due fascicoli (1-14, 15-24), coi nn. 3098 e 3099, inizi 1840 (si veda la copia in *C^{FEO}*), cf. *ACCFE* p. 216 e 219.
- F2St** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Stirling* (cf. EIGELD.[2006] pp. 245 ss.).
- F2^J** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Jędrejewicz* (cf. *ibid.* pp. 276 ss.).
- F3/2^D** copia dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Dubois-O'Meara* (cf. *ibid.* pp. 257 ss.): **F3** per il 1° libro ed **F2** per il 2° (v. *infra* **F3/2^Z**).
- F2^{Sc}** copia di **F2** dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Scherbatoff* (cf. *ibid.* pp. 295 ss.).

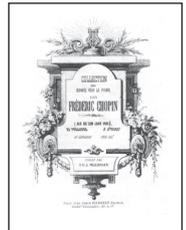
³⁶ In realtà l'*ACCFE* (p. 209) indica come PD (*publication date*) 7/1839 in contraddizione con la Table 10 (p. xlv), ove si legge 9/1839.

F3/2^Z copia dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Zaleska* (cf. *ibid.* pp. 289 ss.). In generale le annotazioni manoscritte su queste partiture non sono di Chopin, ma nei *Preludi*, insieme con molte diteggiature e note non attribuibili a Chopin, è presente anche la scrittura del Maestro (v. *Comm.*). Zofia Rosengardt acquistò **F3** per il 1° libro ed **F2** per il 2°: una bizzarra dell'irrequieta Zofia? No, perché anche M^{me} Dubois-O'Meara fece la stessa cosa (**BR** nemmeno se n'accorge!). La datazione delle due ristampe acquista importanza, per giustificare la grafia di Chopin in **F3**, che l'*OCVE* data al 1847.³⁷ Innanzitutto, se la troviamo in **F3^D**, nulla osta che la si ritrovi in **F3^Z**. Senonché, dopo il matrimonio col poeta Bohdan Zaleski (28 novembre 1846), il diario di Zofia non menziona più lezioni.³⁸ Quanto alle diverse ristampe per i due libri, l'unica ipotesi – ancorché poco soddisfacente – è che, quando le allieve Dubois e Zaleska acquistarono i *Preludi*, il primo libro di **F2** fosse esaurito; né è da escludere che il pasticcio delle date (v. *supra*) vi abbia una qualche relazione. Comunque sia, la scrittura di Chopin in **F3^Z** induce a pensare che, il compositore, per amor di patria, avesse ancora dato sporadiche lezioni all'allieva di un tempo.

Ovviamente, non abbiamo potuto ignorare entrambe le edizioni degli allievi:

TI *Collection des Œuvres pour le Piano par Frédéric [sic!] Chopin | I AIR DE DON JUAN VARIÉ - 25 PRÉLUDES - 3 ÉTUDES, 11.^e Livraison, publié par T. D. A. Tellefsen, Paris (Richault)*

s.d. (ma 1860), pp. 2÷41. Data la rarità, ne mostriamo qui a lato il frontespizio. Che Tellefsen abbia messo mano a questa sua edizione dei *Preludi*, non v'è dubbio; quale criterio, però, l'abbia guidato, resterà un mistero. Ne daremo conto ove necessario.



Mk *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli, Band 6, Praeludien, Leipzig (Fr. Kistner) s.d.* (ma 1880), pp. 2÷53. Sotto l'aspetto pianistico è senz'altro l'edizione più accurata; quanto al testo, Mikuli, trattando le sue fonti in modo acritico, si è preso qua e là libertà non dichiarate e, perciò, da disapprovare. Infine:

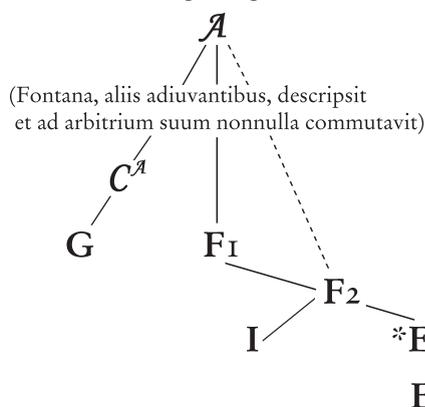
BH^{cw} v. *Bibliografia*. Quest'edizione, la prima *kritisch durchgesehene*, benché sia ignorata da tutti gli edi-

³⁷ Gli editori sembrano fare un po' di confusione: *WN* (2000) dice «dicembre 1846», ma confonde "28/1-12-1b-BR" con "28/1-12-1c-BR" (cf. *ACCFE* p. 204 s.); del pari *HN*; *PE* anticipa la stampa di **F3** agl' «inizi 1846».

³⁸ Cf. EIGELD.[2006] p. 242).

tori, riveste una certa importanza poiché il suo editore fu niente meno che Franz Liszt. La collazione di tale edizione ed il carteggio Liszt-Breitkopf e Breitkopf-Barcińska, sorella di Chopin, parzialmente pubblicato dalla Eckhardt (*v. Bibl.*), richiedono la nostra attenzione (*v. infra*).

Lo *stemma* è semplicissimo, ma si tratta di una facciata che nasconde un groviglio inestricabile:



L'asterisco segnala la fonte non localizzata. – Per i *Preludi*, per i quali questo *stemma* non risultasse acconcio, daremo conto nel commento al singolo *Preludio*.

LA REVISIONE DI LISZT.

1. I *Preludi* di Chopin sono forse il solo testo, d'un altro compositore, di cui Liszt fece la revisione. E com'è stato possibile? Ebbene, approssimandosi in Germania per le opere di Chopin lo scadere dei diritti d'autore, sia Breitkopf sia Kistner – e non solo – pensarono ad un'edizione completa: Kistner interpellò Mikuli, allievo di Chopin, mentre Breitkopf³⁹ costituì un comitato di redazione composto da eminenti musicisti.

I componenti di detto comitato furono Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke ed Ernst Rudorff. Nel 1875 Liszt era stato già contattato da Schlesinger di Berlino, per collaborare ad una nuova edizione chopiniana con finalità pedagogiche, ma respinse la proposta con una motivazione molto semplice: vi era già l'edizione Jurgenson, curata da Carl Klindworth, suo ex-allievo, la quale era da considerarsi del tutto soddisfacente sotto ogni aspetto. Inizialmente, l'analogo invito di Breitkopf, non fece cambiare idea a Liszt che il 3 febbraio 1876 gli scrisse: «Da più parti mi è stato richiesto di preparare *edizioni di Chopin*. Ho brevemente spiegato le mie considerazioni contrarie al Signor Robert Lienau (della Casa editrice Schlesinger, Berlino); e, nel contempo, gli ho caldamente raccomandato, in particolare, la nuova edizione *moscovita di Chopin* edita da *Klindworth*». ⁴⁰ Breitkopf, però, non si diede per vinto e rinnovò il suo invito, finché Liszt non cedette.

³⁹ Per brevità con Breitkopf intendiamo 'i dirigenti della casa editrice Breitkopf & Härtel', non la persona di Breitkopf, ch'era già morta da decenni.

⁴⁰ Cf. Eck.[1997], p. 168.

Più di un anno dopo, il 6 settembre 1877 Liszt rispose come segue: «Ancora una volta Vi raccomando espressamente e vivamente il signor Carl Klindworth (professore al Conservatorio di Mosca) che, con la sua edizione di tutte le opere di Chopin, completa di diteggiatura ed eccellenti annotazioni,⁴¹ ha dimostrato d'essere una guida competente e diligentissima per il compositore che più di tutti affascina. Vent'anni fa Breitkopf & Härtel pubblicarono di Klindworth un'ottima (anche se non facile) riduzione per due pianoforti della sinfonia di Schubert. Ignorarlo nell'approntare la Vostra edizione collettiva di Chopin, non mi sembra conveniente. Se ancora lo desiderate, parteciperò anch'io a questa edizione collettiva, assumendomi la revisione dei 24 Studi e dei Preludi di Ch(opin)». Sennonché, quanto alla revisione degli *Studi*, Breitkopf aveva già incaricato Rudorff e ne informò Liszt, il quale, lasciando trapelare tra le righe d'essere contrariato e d'essersi pentito d'aver ceduto all'invito, senza tralasciare di richiamare l'edizione di Klindworth, pone una condizione:

«Il mio piccolo contributo alla Vostra edizione delle opere di Chopin, che appartengono quasi tutte alla Vostra casa editrice, vuol esserVi gradito. In precedenza ho osservato quanto poco delle composizioni di Chopin rimanga effettivamente da curare, visto che egli stesso ha annotato (*anmerkte*) con lodevole, insolita, precisione le indicazioni utili per l'esecuzione – e financo quelle del pedale, che non compaiono così frequentemente in nessun altro autore. Sono sicuro che i Vostri collaboratori rileveranno la correttezza e l'autenticità del testo originale nell'edizione moscovita di Chopin curata da Karl Klindworth.

«Avevo scelto gli *Studi* perché il primo quaderno era stato dedicato a me e il secondo anche (in quel tempo). Rinuncio di buon grado alla revisione di entrambi e Vi chiedo solo, onorevoli Signori, di non sottopormi ad una concorrenza sconveniente (*mich nicht einer unpassenden Konkurrenz auszusetzen*). Nei confronti dei miei stimati colleghi voglio mantenere comunque la disposizione più pacata e, quale che sia la loro discrezione, lasciarli liberi di operare dovunque (*überall*) siano.

«Stando alla Vostra lettera, non volete saperne d'una "edizione istruttiva ed ulteriori complementi" delle opere di Chopin. Sono allora soppresse anche le diteggiature?... Tanto più agevole sarà la passeggiata dei co-redattori...»

Dunque Liszt non vuole che il suo lavoro sia messo in discussione. In sostanza dice: «Io non romperò le scatole a nessuno, ma nessuno dovrà romperle a me!» Questo è un dettaglio molto importante, perché per-

⁴¹ A nostro parere con «annotazioni (*Anmerkungen*)» Liszt non intendeva le note a piè di pagina, che sono rare (nella raccolta dei *Notturmi*, per es., non vi è una sola nota), ma le dettagliate istruzioni nella scrittura musicale su come eseguire le scale, i trilli, gli abbellimenti, le notine, le fioriture, ecc (*cf. l'anmerkte* nel testo della lettera più sotto). È davvero notevole l'insistenza di Liszt riguardo a Klindworth, la cui edizione chopiniana – come abbiamo avuto modo di osservare nel nostro commento alla *Ballata* op. 47 – merita d'essere consultata: l'intento del suo editore non è quello di offrire allo studente il testo, così come Chopin l'aveva scritto, bensì di proporre un testo che consentisse allo studente d'eseguirlo così come andrebbe suonato. E l'attento esame della sua edizione mostra che Klindworth fece ampie ricerche a tal riguardo. Possiamo affermare che la sua lettura 'interpretativa' è per la maggior parte affidabile.

mette di stabilire che, diversamente dagli altri co-redattori,⁴² le sue scelte non saranno sottoposte al parere di nessuno. Il secondo dettaglio, altrettanto importante, è che Breitkopf aveva in mente un tipo di edizione che con gli anni sarà definito “Urtext”.⁴³ Con la lettera del 20 dicembre 1877, scritta in francese (?), annuncia a Breitkopf che l’indomani avrebbe ricevuto la sua revisione e precisa: «Dacché il Vostro intendimento è quello di non pubblicare un’edizione “istruttiva e critica” con commenti, indicazioni esplicative, diteggiature, ecc. – ma di dare semplicemente il testo musicale quanto più possibile corretto, mi sono conformato al vostro intendimento. Ho dovuto solo collazionare le 4 o 5 edizioni precedenti, ove gli errori e gli equivoci non mancano affatto».⁴⁴ Anche in questa lettera ricorre il martellante elogio di Klindworth: «A mio giudizio, l’edizione chopiniana di Karl Klindworth [...] resta di gran lunga preferibile a tutte le altre: il testo è notevolmente corretto; la distribuzione tra le due mani, nei passaggi intricati, ben fatta; la notazione, esatta e chiara (distinguendo la melodia dall’accompagnamento [...]), le diteggiature sono abili, congruenti; e le sfumature e i segni complementari, intelligentemente appropriati: per conseguenza, il meritorio lavoro di Klindworth offre notevoli vantaggi sulle edizioni correnti di Chopin; la sua utilità per lo studio e l’insegnamento, emerge con evidenza, e non dubito che se Chopin avesse potuto conoscerlo, ne avrebbe fatto l’elogio più deciso. Ecco perché vi avevo esortato ad incaricare il Signor Klindworth come redattore della vostra edizione di Chopin. La mia raccomandazione non era che (un atto di) giustizia». Un vero peana, non fine a se stesso!

II. Da quanto Liszt riferisce, dai pochi *Revisionsberichte* pubblicati, e da quel che scrive lo stesso Breitkopf (*v. infra*), si evince che i redattori disponevano delle prime edizioni (quasi sempre delle loro ristampe) e dei manoscritti. Quanto ai *Preludi*, però, mancava un manoscritto. E qui s’inserisce il carteggio con la sorella ancora vivente di Chopin, Izabela Barcińska. In qualche modo Breitkopf era venuto a sapere che la sorella aveva dato in custodia i manoscritti dei *Preludi*, di una mazurca e di un valzer al signor Wieniawski, e che il figlio di lei possedeva quello del *Trio* op. 8. Quindi, il 1° febbraio 1878 egli scrive una ben argomentata lettera alla Barcińska, con la quale chiede che quei manoscritti gli vengano affidati per il tempo necessario, aggiungendo cautelativamente «se li possedete (*falls Sie deren besitzen*)». «Del resto – scrive ancora Breitkopf –, i *Preludi*, rivisti da F. Liszt, sono pron-

ti per l’incisione: manca solo il confronto con l’autografo, cosicché gradiremmo molto riceverlo al più presto». Ma, il 31 marzo 1878, Liszt comunica a Breitkopf che «dal Signor Professor J. Wieniawski non ho ricevuto nulla. Verosimilmente egli si aspettava da Voi molto esplicithe reverenze (*sehr deutliche Zuworkommenheiten*)». Ed incredibilmente aggiunge: «All’odierno rinvio delle correzioni dei *Preludi* di Chopin annoto ancora una volta [!] che l’edizione moscovita Klindworth di Chopin rimane la migliore e la più utile per la sua correttezza, la giusta suddivisione dell’esecuzione (tra le due mani) e le appropriate diteggiature».

Quanto ai manoscritti richiesti alla Barcińska, Breitkopf non demorde e il 12 aprile 1878, allegando in omaggio una copia del 1° volume, le *Ballate*, di nuovo le scrive: «Permetteteci con l’occasione di rinnovare la nostra preghiera del 1° febbraio relativa al benevolo affidamento dei manoscritti originali dei *Preludi* op. 28, del *Trio* op. 8, della *Mazurca* “?” e del *Valzer* “?” I costosi manoscritti saranno restituiti nelle vostre mani senza danni». Non ricevendo alcuna risposta, Breitkopf il 17 agosto 1878 invia a *Frau* Barcińska una copia omaggio dei *Preludi* «rivisti da Franz Liszt» e dei *Valzer* rivisti da Ernst Rudorff. La sorella di Chopin si farà viva solo il 15 ottobre con una lettera (non riportata dalla Eckhardt), in cui si giustifica per il ritardo, causato dalla malattia e dalla morte del marito,⁴⁵ ma chiede un onorario, che l’editore rifiuta.

Ma il meglio deve ancora venire! In agosto Breitkopf fa pervenire a Liszt l’onorario per il lavoro svolto, ma Liszt lo rispedisce al mittente: «Egredi Signori, mi scuserete se in allegato vi rimando l’onorario per la mia correzione dei *Preludi* chopiniani. Vogliate accettare questo mio piccolo lavoro come un atto di benevolenza da parte del vostro cliente di lunga data e felicissimamente devoto Franz Liszt.» La Eckhardt (p. 175) contrappone con intento elogiativo tale gesto a quello della Barcińska che, al contrario, chiede soldi. In realtà, considerando che: 1. Liszt non desiderava assumersi alcuna revisione; 2. dopo le continue insistenze di Breitkopf egli accetta, dicendosi disponibile a rivedere gli *Studi* e i *Preludi*, raccomandando nel contempo il suo ex-allievo Klindworth (senza alcun riscontro); 3. Breitkopf, dopo aver insistito per convincerlo, gli nega la revisione degli *Studi*; 4. Liszt, pur contrariato, accetta di rivedere i soli *Preludi*, e di nuovo raccomanda Klindworth, sempre inutilmente; 5. dopo aver ricevuto il volume dei *Preludi*, Liszt s’accorge che le sue correzioni non sono state riportate in modo corretto (*v. infra*); tutto ciò considerato, il rifiuto dell’onorario suona come un elegante “vaffanculo!” Né potremmo dargli torto.

III. Infine, la Eckhardt in modo sommario entra nel merito della revisione. Si tenga presente che il pri-

⁴² Si veda il nostro commento alla m. 53 della *Ballata* op. 38.

⁴³ Vent’anni dopo, nel 1899, con le *Etüden... von F. Chopin*, sempre a cura di Rudorff, Breitkopf pubblicherà la prima edizione Urtext nella storia dell’editoria musicale.

⁴⁴ Cf. Eck, [1997], p. 171 e 176. Delle «4 o 5 edizioni precedenti» l’autrice ne identifica tre e suppone erroneamente che la quarta sia quella di Klindworth, assai apprezzata da Liszt. Ma la quarta edizione dev’essere quella di Tellefsen (1860) e la quinta quella stampata da Lucca (I), identica peraltro alle ristampe di F2: ecco perché Liszt scrive «4 o 5».

⁴⁵ La Eckhardt non dice se nella lettera si menzionino i manoscritti richiesti da Breitkopf.

mo e l'ultimo *Preludio* contengono varianti in *ossia*, che Liszt non può aver tratto da nessuna delle «4 o 5 edizioni precedenti». La Eckhardt non parla dell'ultimo *Preludio*, ma solo del primo ed afferma che «è il solo dove Liszt si distacca significativamente dalle fonti a disposizione» (p. 178), e, volendo giustificare un intervento così temerario, giunge ad affermare che «è in effetti illogico che la formula ritmica nella mano destra (con doppie terzine), sempre iniziante in levare, sia stata cambiata nelle mm. 18-20, 23 e 25-26 in una quintina iniziante in battere. FE, EE e GE seguono concordemente l'«incongruenza» di Chopin. Liszt, al contrario, fa proseguire coerentemente la formula ritmica originale con le doppie terzine, dando in *ossia*, con caratteri ridotti, l'illogica versione con le quintine nelle mm. 18-20 e 23. Nelle mm. 25-26, in cui vi sono le stesse note delle mm. 27-28, egli considera così naturale che anche il ritmo debba essere lo stesso che omette persino l'*ossia*!». Ebbene, non abbiamo mai letto affermazioni tanto dissennate. Primo: occorre davvero molto ottuso coraggio per affermare che Chopin è illogico! Secondo: Breitkopf non avrebbe mai e poi mai avallato un simile abuso. Terzo: Liszt non si sarebbe mai permesso di stravolgere fino a tal punto l'agogica chopiniana (v. *supra*: «... mi sono conformato al vostro intendimento...»).

Rimettiamo le cose al loro posto. Evidentemente, a Liszt non era stata data la prima edizione tedesca (G), ma una sua tarda ristampa, cioè G₂ (1868), le cui 'correzioni' sono opera di un cannibale. Si osservino in G₂ le mm. 18÷20: sono identiche a quelle di BH^{CV}! Dunque Liszt, non potendo accettare una tale discrepanza con F, E e TI, pretese che la versione di G₂ fosse messa in *ossia*. Ciò è provato dal Pr. XXIV, ove le varianti di G₂ sono relegate in *ossia*. Qui, però, l'incisore, non solo fraintese la correzione di Liszt, invertendo l'ordine, ma tralasciò anche di aggiungere l'*ossia* alle mm. 25÷26. Accadde, dunque, proprio il contrario di quel che afferma la Eckhardt, che attribuisce a Liszt uno scempio 'coerente' e a Chopin una scrittura 'illogica'! Quando Liszt, aprendo il volume da lui revisionato, vide il disastro, andò su tutte le furie e... rifiutò l'onorario! Quanto alle lezioni scelte da Liszt, si veda il commento ai singoli *Preludi*.

A PROPOSITO DI NOTINE.

Ludwik Bronarski – come si sa – fu l'estensore del primo vero commento critico alle opere di Chopin (PW). Nella parte introduttiva del suo commento ai *Preludi* egli pone particolare attenzione alle *notine*:

«La questione delle appoggiature va esaminata più da vicino. L'autografo presenta tre differenti forme d'appoggiature: semiminima, croma, croma barrata. Un esame più dettagliato di

queste appoggiature ci mostra che Chopin applicava la forma di semiminima o croma non barrata nei seguenti casi: 1] nelle appoggiature precedenti note principali di maggior valore (v. i *Prr.* in *re* maggiore, ultima mis.; in *fa*♯ min., ultima mis.; in *si* maggiore mis. 24; in *fa*♯ maggiore miss. 7 e 9; in *reb* maggiore, miss. 39 e 55; in *sol* min., ultima mis.); 2] in quelle precedenti un accordo (v. *Pr.* in *la* maggiore, mis. 15, e gli esempi citati sotto 1); 3] nelle cantilene a movimento lento (v. *Prr.* in *la* min., mis. 5 e altre; in *mi* min., miss. 11 e 19; in *reb* maggiore, mis. 4; in *sib* maggiore, mis. 2). Vi sono tuttavia eccezioni: all'ultima mis. del *Pr.* in *sib* min. l'autografo presenta una croma barrata come appoggiatura, benché preceda non solo un accordo, ma anche una nota lunga come principale; nella mis. 7 del *Pr.* in *si* min. abbiamo due crome barrate a malgrado del movimento lento.

«In generale le appoggiature appaiono in forma di croma barrata quando precedono note brevi e il movimento è vivo (*Prr.* in *si* maggiore, mis. 3 e altre; in *sol*♯ min., mis. 21 e altre; in *lab* maggiore, penultima mis.).

«Si può forse concludere dai fatti precitati che, nell'idea di Chopin, le appoggiature notate come semiminime o crome non barrate fossero appoggiature lunghe, mentre quelle notate come crome barrate fossero appoggiature brevi? Bisogna dire che è per lo meno molto poco probabile. Contro questa differenziazione ritmica si possono addurre le seguenti considerazioni: 1] in primo luogo: l'uso frequente delle appoggiature "lunghe" davanti ad accordi, ove esse non hanno solo lo scopo di rafforzare il dinamismo dell'accordo aumentandone la sonorità, ma conferiscono un carattere di brio che, peraltro, svanirebbe necessariamente se esse fossero eseguite come appoggiature effettivamente lunghe. Sarebbe difficile, per es., immaginare che Chopin avesse voluto che le appoggiature apposte agli accordi finali del *Pr.* in *re* maggiore e di quello in *sol* min. e a quelli delle miss. 39 e 55 del *Pr.* in *reb* maggiore fossero lunghe, perché allora esse, non essendo più in grado di produrre un'impulsione, perderebbero ogni loro senso ed effetto. 2] Occorre rilevare ancora il fatto già menzionato (v. sopra al punto 3) che, se il movimento è lento Chopin nota in crome gli ornamenti composti di più note, e, se il movimento è vivo, in semicrome. Lo vediamo nelle miss. 43 e 47 del *Pr.* in *lab* maggiore ove i mordenti (appoggiature doppie) sono notati in semicrome, mentre nelle miss. 11, 15 e 17 del *Pr.* in *reb* maggiore, d'un movimento molto più lento, i gruppetti (appoggiature triple) sono notati in crome. È evidente che sia il valore assoluto delle note ad essere decisivo per Chopin, non il loro rapporto con la nota principale. 3] È significativo infine che quasi tutte le appoggiature "lunghe" dell'autografo siano state cambiate in "appoggiature brevi" dal copista di C^A, copista peraltro preciso e fedele (G, ben inteso, segue C^A), ad eccezione delle appoggiature in semiminime dei *Prr.* in *fa*♯ maggiore, miss. 7 e 9, e in *sib* maggiore, mis. 2. Per di più, nell'edizione di Mikuli e in quella di Tellefsen non si trovano appoggiature "lunghe" se non eccezionalmente, benché entrambi questi editori conoscessero bene la versione di F che segue esattamente l'autografo. È impossibile credere che questi allievi di Chopin non fossero stati iniziati dal loro Maestro al vero modo di eseguire nelle sue opere questi dettagli così frequenti e relativamente importanti.»

Come ognuno può rilevare da sé, le eccezioni opposte dallo stesso Bronarski all'ipotesi «molto poco probabile», gli impediscono alla fin fine di trarre una regola condivisibile riguardo all'esecuzione delle appoggiature/acciaccature; infatti, egli pare invocare il supporto delle due edizioni degli allievi, i quali saranno stati giocoforza «iniziati dal loro Maestro al vero modo di eseguire... questi dettagli così frequenti...» Quanto agli ornamenti composti «di più note» l'apparente regola tratta dallo studioso polacco è smentita dalla m. 7 del *Pr.* XXIV in *re* min., ove il gruppetto è scritto non già in semicrome, bensì in crome, che il Bronarski nella sua edizione cambia in semicrome, col pretesto che «i manoscritti e le tre edizioni originali nel passaggio analogo della mis. 25

hanno le semicrome». Ne consegue che Chopin viene tacitamente accusato d'aver commesso un errore. Ora, Chopin commette, sì, molti errori, ma non di questo tipo. Le due diverse scritture richiedono una diversa esecuzione, che spiegheremo nel commento. Corretta è, invece, l'affermazione che è «il valore assoluto delle note ad essere decisivo per Chopin, non il loro rapporto con la nota principale». Una trattazione soddisfacente degli ornamenti in Chopin, dopo quelle di Dunn⁴⁶ e Kiorpes,⁴⁷ non è ancora stata fatta; essa, peraltro, richiede un'adeguata conoscenza del belcanto ed una spiccata sensibilità per il simbolo grafico.

Nessuno, però, sembra essersi chiesto che cosa i manuali dell'epoca insegnassero ai ragazzi. A tal quesito sembra rispondere il *Corso sistematico* di K. Kurpiński.⁴⁸ Nel secondo capitolo (p. 37 ss.), che è dedicato alle notine (*O Nótkach dodanych czyli o Upiększenim*), leggiamo: «Una notina di un quarto, apposta ad una nota intera [*scil.* semibreve], diventa una normale notina da un

quarto e converte quindi la nota intera in una nota bianca [*scil.* minima] puntata, cioè in una di tre quarti», cui segue l'es. (qui a destra) molto chiaro. Diverso il caso d'«una notina di un ottavo apposta ad una semibreve»: qui la notina «rosicchia soltanto un po' la semibreve, e va appena percossa ma non simultaneamente; (il che vale) a maggior ragione nel caso di una notina di sedicesimo» (si vedano le diverse

linee tratteggiate nell'es. qui a destra). Quindi, l'autore precisa: «Quel che abbiamo detto sulle notine apposte ad una nota intera, s'intende valido anche per le notine apposte alle minime, alle semiminime, alle crome, ecc. In poche parole, bisogna giusto ricordarsi che quel valore che la notina apposta ha, resta, all'interno della misura, tal quale: e così, la notina di un quarto va sempre considerata una nota di un quarto; non diversamente la notina di un ottavo, ecc. A seconda del valore della notina apposta, quello della nota principale si contrae. NB. Occorre sempre ricordarsi che le notine apposte vanno battute più forte di quelle principali.» A ciò segue l'esempio (qui sopra, a destra). Si può forse chiedere di più?

linee tratteggiate nell'es. qui a destra). Quindi, l'autore precisa: «Quel che abbiamo detto sulle notine apposte ad una nota intera, s'intende valido anche per le notine apposte alle minime, alle semiminime, alle crome, ecc. In poche parole, bisogna giusto ricordarsi che quel valore che la notina apposta ha, resta, all'interno della misura, tal quale: e così, la notina di un quarto va sempre considerata una nota di un quarto; non diversamente la notina di un ottavo, ecc. A seconda del valore della notina apposta, quello della nota principale si contrae. NB. Occorre sempre ricordarsi che le notine apposte vanno battute più forte di quelle principali.» A ciò segue l'esempio (qui sopra, a destra). Si può forse chiedere di più?

NOTE SULL'EDIZIONE.

Spesso Chopin nei manoscritti ripete inutilmente accidenti non necessari. Noi li manteniamo, poiché informano sui luoghi, ov'egli, per una qualche ragione, voleva rimarcare la tonalità. Essi, dunque, costituiscono un'interessante materia di studio.

Come nelle altre nostre edizioni, correggiamo sempre *cres.* in *cres<c.>*; tuttavia vogliamo puntualizzare che l'errore non è di Chopin, bensì dei manuali che utilizzava. Infatti nel citato *Corso*, fra le abbreviazioni elencate per le varie espressioni, si legge:

Crescendo, <i>cres.</i> :	wzmacać, coraz mocniej.
Decrescendo, <i>decres.</i> :	usmierzać, słabnąć.

Le parentesi tonde (), essendo, in filologia, esplicative, segnalano l'opportunità; quelle angolate < > racchiudono le nostre integrazioni.

NOTA SULLA DITEGGIATURA.

Mikuli, su ogni frontespizio dei 17 volumi della sua edizione, afferma che la diteggiatura da lui indicata proviene per la gran parte direttamente dal Maestro. Il che si può ritenere *grosso modo* veritiero: lo studente, infatti, potrà verificare da sé, se non sempre l'identità, senz'altro la medesima concezione pianistica della sua diteggiatura a confronto con quella suggerita da Chopin alle allieve, la quale diteggiatura – e ciò non viene mai sottolineato – non ha valore assoluto, bensì strettamente relativo all'allieva.

Abbiamo distinto con caratteri diversi la diteggiatura di Mikuli (**1 2 3 4 5**) da quella che, in alternativa, è suggerita dalla nostra esperienza (*1 2 3 4 5*; il n. 8 indica il pollice quando ha da premere due tasti, cf. *MOZZATI. Esercizi di tecnica pianistica*, a cura di A. BALDRIGHI, Milano [Ricordi] 1994, p. 5). La diteggiatura tratta dalle partiture delle allieve o della sorella Ludwika, è distinta da un ulteriore carattere (*1 2 3 4 5*), di volta in volta fornendo nel commento le indicazioni necessarie per evitare ogni possibile confusione.

Il segno \frown suggerisce lo scambio delle dita sul medesimo tasto, mentre \searrow (\nearrow) indica lo scivolamento dello stesso dito da un tasto all'altro; il tratto orizzontale (—) che precede il numero, prescrive che il dito resti il medesimo ed il tasto rimanga abbassato.



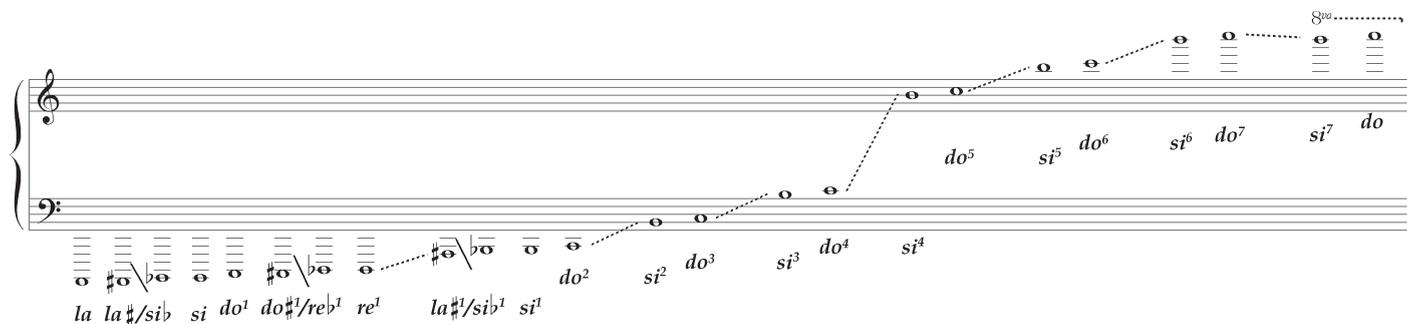
⁴⁶ Cf. JOHN P. DUNN, *Ornamentation in the Works of Frederick Chopin*, London (Novello) 1921.

⁴⁷ Cf. GEORGE A. KIORPES, *The performance of ornaments in the works of Chopin*, 2 vols., Dissert. (Boston University) 1975.

⁴⁸ Cf. *Wykład Systematyczny Zasad Muzyki na Klawikord* (Corso sistematico delle regole musicali per clavicordo). Dzieło ofiarowane Towarzystwu Królewskiemu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk przez

Karola Kurpińskiego, Warszawa 1818, pp. 37÷41. (Ringraziamo il M^o Nelfi H. Paliska per averci segnalato questo testo.) Karol Kurpiński (1785-1857) e Chopin si conobbero bene e, nonostante non corresse buon sangue tra il suo insegnante, Elsner, e Kurpiński, rimasero sempre in buoni rapporti, tanto che, quando Chopin il 17 marzo 1830 presentò il suo *Concerto in fa min.*, il direttore d'orchestra fu proprio Karol Kurpiński.

Note e tasti



[Per stabilire un rapporto semplice ed immediato tra le note sul pentagramma ed i tasti corrispondenti, abbiamo preferito un sistema di facile comprensione per lo studente pianista: le note senza numero in esponente sono quelle dei tasti posti alle estremità della tastiera, che non appartengono ad ottave complete; le altre sono numerate da 1 a 7 a seconda dell'ottava di appartenenza (do÷si), dalla più grave alla più acuta.]

Abbreviazioni e bibliografia*

- ACCFE** CHR. GRABOWSKI & J. RINK, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010.
- ACO** ANNOTATED CATALOGUE OF CHOPIN'S FIRST EDITIONS: www.chopinonline.ac.uk/aco/
- BH^{cw}** *Fr. Chopin's Werke* (hg. von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff – erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe), Band VI (*Praeludien für das Pianoforte*), Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1878.
- BR** Chopin, *Vingt-quatre Préludes pour le piano op. 28 - Prélude pour le piano op. 45*, hg. von Christoph Flamm - Fingersatz... von Hardy Ritter, Kassel (Bärenreiter) 2016.
- CFC** *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueillie, révisée, annotée et traduite par BRONISLAS ÉDOUARD SYDOW en collaboration avec SUZANNE et DENISE CHAINAYE et IRÈNE SYDOW. ÉDITION DÉFINITIVE, REVUE ET CORRIGÉE, 3 voll., Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO** CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE: www.chopinonline.ac.uk/cfo/
- CSG** *George Sand - Correspondance*, IV, éd. de G. Lubin, Paris (Éd. Garnier Frères) 1968.
- ECK.[1997]** MÁRIA ECKHARDT, *Liszt's Contributions to the Breitkopf Chopin Edition*, in *Analecta Lisztiana II: New Light on Liszt and His Music*, Stuyvesant N.Y. (Pendragon Press) 1997, pp. 167÷180.
- EIGELD.[2000]** JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *L'univers musical de Chopin*, Paris (Fayard) 2000.
- EIGELD.[2006]** JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu per ses élèves*, Nouvelle édition mise à jour, Paris (Fayard) 2006.
- GRAB.[1992]** KRZYSZTOF GRABOWSKI, *L'oeuvre de Frédéric Chopin dans l'édition française*, I-II, Thèse de doctorat en musicologie, Paris - Sorbonne, juin 1992.
- GRAB.[1996]** CHRISTOPHE GRABOWSKI, "Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin", in "Revue de Musicologie" 82 (1996), pp. 213÷243.
- GRAB.[2001]** CHRISTOPHE GRABOWSKI, "Wessels' Complete Collection of the Compositions of Frederic Chopin: the history of a title-page", in "Early Music" 2001, pp. 424÷433.

* Sfortunatamente non siamo riusciti a trovare una copia agevolmente consultabile dell'edizione dei *Préludes* edita da Paul Badura-Skoda e stampata da Peters, Leipzig, nel 1984 o 1985.

- GSCEa* George Sand - *Œuvres autobiographiques*, I-II, par G. Lubin, Paris (Gallimard) 1970-1971.
- HIGGINS *Chopin, Preludes, op. 28*, ed. by THOMAS HIGGINS, New York-London (Norton & Company) 1973.
- HN* Frédéric Chopin, *Préludes*, hg. von Norbert Müllemann, Fingersatz von Hermann Keller, München (G. Henle Verlag) 2007 (v. anche le relative *Bemerkungen* online [www.henle.de]).
- KALLB.[1982] JEFFREY KALLBERG, *The Chopin Sources - Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the Division of the Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy – Department of Music, Chicago (University of Chicago, Illinois) 1982.
- KALLB.[1983] JEFFREY KALLBERG, “Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part I: France and England”, in “Notes” 39 (1983) pp. 535÷569.
- Katalog* JÓZEF M. CHOMIŃSKI, TERESA D. TURŁO, *Katalog dzieł Fryderyka Chopina*, Warszawa (PWM) 1990, pp. 178÷186.
- KFC* *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, I-II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.
- KIRK[1987] KENNETH PATRICK KIRK, *The Golden ratio in Chopin’s Preludes, Opus 28*, Dissert., University of Cincinnati 1987.
- KOB.[1979] *Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, von KRYSZYNA KOBYLAŃSKA, München (G. Henle Verlag) 1979, pp. 58÷73.
- LENN.[1990] HANS LENNEBERG, *Breitkopf und Härtel in Paris*, Stuyvesant (Pendragon Press) 1990.
- OCVE* *ONLINE CHOPIN VARIORUM EDITION: www.chopinonline.ac.uk/ocve/*
- OX* *The Oxford Original Edition of Frédéric Chopin – Préludes*. Edited from their original edition and the manuscripts by Edouard Ganche, London (Oxford University Press) 1932.
- PE* *The Complete Chopin, A New Critical Edition, Préludes*, edited by Jean-Jacques Eigeldinger, London (Peters Edition Ltd.) 2003.
- PW* F. F. Chopin, *Dziela Wszystkie [Complete Works]. I. Preludia [Preludes]*, ed. by L. Bronarski & J. Turczyński, Warsaw (P.W.M.)² 1957 (edizione inglese).
- “RGM” “Revue et Gazette Musicale de Paris”, Paris 1834-.
- UT* Frédéric Chopin, *24 Préludes op. 28*, herausgegeben von Bernhard Hansen / Fingersätze von Jörg Demus, Wien (Wiener Urtext Edition) 1973.
- WN* Fryd. Chopin, *Preludia*, ed. by Jan Ekier, Paweł Kamiński, Warszawa (Wydanie Narodowe) 2000.





24

PRÉLUDES

POUR

Le Piano,

dédiés à son ami

CAMILLE PLEYEL,

PAR

FRÉD. CHOPIN

1^{er} Livre.

Prix 7^f 50.

Divisés en deux Livres

PARIS, chez AD. CATELIN et C^{ie} Editeurs des Compositeurs réunis, Rue Grange Batelière, N^o 26.

Londres, chez Wesrel et C^o

Ad. C. (560) et C^{ie}

Leipzig, chez Breitkopf et Haertel.

Gravé par A. Vialon.

Siglorum notarumque conspectus

<i>A</i>	autographum
<i>BH^{cw}</i>	prima critica, ut dicitur, editio, curante Fr. Liszt
<i>F₁</i>	prima Gallica editio
<i>F₂</i>	nova impressio primae Gallicae editionis passim emendata
<i>F</i>	F₁ = F₂
<i>F₂St</i>	<i>v. supra</i> , p. XIa
<i>F₂^J</i>	<i>v. supra</i> , p. XIa
<i>F_{3/2}^D</i>	<i>v. supra</i> , p. XIa
<i>F₂^{Sc}</i>	<i>v. supra</i> , p. XIa
<i>F_{3/2}^Z</i>	<i>v. supra</i> , p. XIb
<i>G₁</i>	prima Germanica editio
<i>G₂</i>	senior impressio (1868) Germanicae editionis barbatae emendata
<i>*E₁</i>	prima Anglica editio nondum reperta
<i>E₂</i>	nova impressio primae Anglicae editionis passim emendata
<i>Mk</i>	Mikulii editio
<i>Tl</i>	Tellefsenii editio

<...>	quae addenda
(...)	et explicanda esse videntur
<i>add.</i>	vox aliqua verbi <i>addere</i> (“aggiungere”)
<i>cf.</i>	<i>confer</i> (“confronta”)
<i>Comm.</i>	forma aliqua vocabuli <i>commentarium</i> (“commento”)
<i>coni.</i>	<i>coniecit</i>
<i>edd.</i>	<i>editores</i> (“editori”)
<i>mis./miss.</i>	forma aliqua vocabuli <i>misura</i> (“misura”)
<i>om.</i>	vox aliqua verbi <i>omittere</i> (“omettere”)
<i>scil.</i>	<i>scilicet</i> (“vale a dire”)
<i>v.</i>	<i>vide</i> (“vedi”)
<i>v.l.</i>	<i>varia lectio</i>