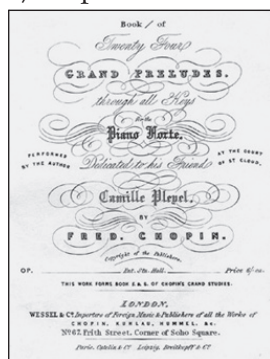


## Commento

**Frontespizio.** *V. Primo Libro*, p. 27. Si precisa che in **F** ed **E** (qui a destra) la veste grafica dei frontespizi dei due *Libri* è la stessa; la sola differenza sta nel numero del libro che è inserito manualmente. In **E**, per equilibrare il numero delle pagine dei due libri, i *Pr.* XIII e XIV sono compresi nel Primo Libro, cosicché il Secondo comincia col *Pr.* XV.



### Prélude XIII.

**1.** Qui abbiamo la prova che in Chopin i termini di movimento riguardano il carattere della linea melodica, non la velocità del brano. Il compositore aveva iniziato a copiare questo preludio in  $6/8$ : ma, a metà misura, cambia idea. In **A** (*v. apparato*) egli scrive *Lento ma non troppo*, espressione che dà il carattere della melodia; ma la combinazione “*Lento ma non troppo* +  $6/8$  + le semicrome (m. sin.)” non suggeriva il corretto metronomo; quindi, cancella *ma non troppo* e, quasi certamente pensando a  $6/4$ , volta le semicrome in crome e le semiminime puntate in minime puntate. Tuttavia, anche la nuova combinazione pensata “*Lento* +  $6/4$  + le crome (m. sin.)” gli pareva suggerisse intuitivamente un tempo troppo largo. Così, egli riscrive *non troppo* poco sopra il *ma non troppo* già cancellato. Ma nemmeno questa soluzione lo convinceva, quindi opta alla fine per i  $3/2$ , e lo scrive! La combinazione “*Lento* +  $3/2$  + le crome (m. sin.)” gli parve la soluzione migliore. Dunque, il termine *Lento*, su cui Chopin non aveva dubbi, suggerisce il carattere della melodia, mentre la combinazione finale ben si armonizza con un metronomo intorno a 100 per  $1/4$ .

Tutti gli editori mutano il  $3/2$  in  $6/4$ , perché il  $3/2$  «non si concilia proprio con la struttura ritmica del brano» (*HN*, p. 63); per *PE* tale frazione è «metricamente scorretta». Ekier non ha dubbi: «Questo è un errore di Chopin». Secondo costoro, dunque, Chopin, che pur si soffermò sul tempo da indicare, si sarebbe sbagliato, e con lui i correttori di Wessel e di Breitkopf. Ebbene, codesti editori hanno dimostrato che, quanto all'interpretazione dei simboli grafici, la loro vista non va al di là della punta del loro naso. Anche Liszt, invero, muta il  $3/2$  di **G2** in  $6/4$ . Due soli editori hanno capito che è sbagliato scrivere  $6/4$ : il primo è Klindworth (qui a destra), il quale fa una scelta davvero bizzarra, ma non stupida, e scrive  $6/8$  con una misura di 12(!). Il secondo è Badura-Skoda, il quale opta per una soluzione dav-

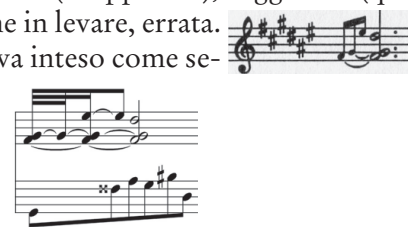


vero singolare (qui a destra). Fatto sta che quel “*Lento* +  $6/4$ ” induce gli interpreti a staccare tempi lentissimi: proprio quello che Chopin voleva evitare! — Davvero sorprendente è il *sempre legato* di Klindworth, come Chopin aveva inizialmente scritto!



**4 e 12.** Sembra proprio che il copista di **C<sup>A</sup>** non stia copiando **A**: infatti, in luogo della semibreve scrive una minima puntata; di contro, nell'analogha m. 12 (*v. apparato*) riporta, come **A**, la semibreve puntata. Tellefsen, nella m. 12 (*v. apparato*), cancella il punto, probabilmente per semplice analogia con la m. 4. Per incidenza, osserviamo che non vi è alcuna analogia con le mm. 2 e 10, come sembra sostenere *PE*. Il punto della questione sta nel capire se *do<sup>4</sup>* debba risuonare anche durante la pausa di  $1/8$ . Il Bronarski (*PW*) ritiene la versione di **C<sup>A</sup>** «più logica e ragionevole»; anche Ganche (*OX*) adotta la minima puntata in entrambe le misure. Noi abbiamo integrato il punto a *do<sup>4</sup>*, poiché il confronto con la m. 12 legittima il sospetto che sia stato dimenticato durante la copiatura; inoltre, l'utilizzo del pedale giustifica che *do<sup>4</sup>* debba risuonare per tutta la durata della misura.

**6÷7.** Pare evidente che il copista di questo *Pr.*, il quale non modifica – come fa Fontana (*cf. Intr.* p. VIIIa) – l'appoggiatura della m. 7 in acciaccatura, non stia copiando **A**, dacché come secondo accordo della m. 6 scrive una minima puntata anziché una minima con pausa. In questo caso, dunque, l'antigrafo non è l'autografo, ma una copia, che peraltro non può essere attribuita a Fontana proprio a causa dell'appoggiatura. In effetti, parrebbe più logico considerare le mm. 5÷7 come un'unica frase (probabile prima versione). Tuttavia, le legature di **A**, interrotte dalla pausa, mostrano che Chopin volle finire la frase con la m. 6, e che la m. 7 esprime una considerazione indipendente. — Quanto all'appoggiatura, *PE*, sulla base di **F2<sup>D</sup>** (*v. apparato*), suggerisce (qui a destra) un'esecuzione in levare, errata. Il tratto curvo in **F2<sup>D</sup>** va inteso come segue (*v. Intr.* p. xva):



**8.** La linea verticale proviene da **F2<sup>D</sup>**: esecuzione in battere, come nella m. 7.

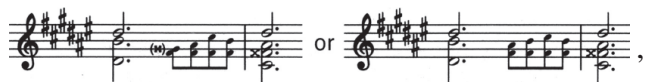
**18.** Abbiamo integrato il pedale, poiché Chopin se l'è certamente scordato: infatti la m. sin. non riesce a legare *si<sup>i</sup>* e *mi<sup>3</sup>* senza il suo ausilio.

**31.** In **F2<sup>St</sup>** Chopin scrive una variante di difficile lettu-

ra. Müllemann (*HN*), Eigeldinger (*PE*) e Flamm (*BR*) leggono, non senza un punto di domanda, come qui di seguito:



Ekier (*WN*), del tutto ignorato dai citati colleghi, s'era impegnato maggiormente, dando due diverse ipotetiche letture, per la verità un po' fantasiose:



annotando, altresì, che «quando queste notine sono suonate come semicrome – la prima simultaneamente col *si* della m. sin. – esse creano un'analogia con i motivi nelle mm. 22, 24, 25 e 37». Un'analogia formale, forse, non certo semantica! La lettura è indubbiamente difficoltosa: la nostra (qui a destra) non aggiunge nulla a quello che si può vedere. Quanto all'esecuzione, riteniamo che siano da rispettare i valori delle note, cioè la prima terza col *sol* della m. sin., la seconda col *si*.



32. In  $F_2^{St}$  Chopin modifica opportunamente il primo accordo non perché sia sbagliato; anzi, sarebbe perfetto, se non che la ripetizione di *si* del secondo accordo lo rende un poco ozioso. Tellefsen e Mikuli seguono F e G. Sorprende che Liszt (*v. apparato*) abbia modificato l'accordo: donde mai l'avrà tratto? Da Klindworth! A questo punto, però, ci chiediamo: e Klindworth da dove può aver tratto questa modifica? Per divinazione? Certamente no! Qui abbiamo la prova che egli aveva fatto ricerche accurate. Dunque, il fervente apprezzamento di Liszt per l'edizione del suo allievo non era affatto gratuito.



33÷35. *HN* e *PE* spostano il pedale che Chopin ha voluto scrivere sopra, e non sotto, il sistema. È un errore, poiché il compositore ha voluto rimarcare che il pedale è regolato dalla linea melodica acuta, non dall'armonia che la regge.

36. Anche qui Chopin dev'essersi scordato d'aggiungere sia il pedale sia la linea curva che unisce i due *fa*. Solo Ekier integra entrambi (e Klindworth, ovviamente...). A noi non pare necessario integrare la linea curva, poiché è evidente che l'esecuzione non può che essere come segue:



#### Prélude XIV.

In  $F_2^{St}$  il termine *Allegro* è cancellato e sostituito con *Largo* (*v. apparato*). Ekier, seguito dagli editori successivi, sostiene che deve trattarsi di «una indicazione sul metodo per esercitarsi e non un cambiamento nella concezione del *Préludio*». Ganche (*OX*) non ha dubbi e stampa *Largo*. Entrambi hanno torto. Francamente l'ipotesi di Ekier pare piuttosto bislacca, ma è anche da

escludere che Chopin avesse radicalmente modificato la concezione del brano: il tempo tagliato e la scrittura stessa non consentono una tale deduzione. Molto più probabile è che Jane Stirling avesse difficoltà a rendere il senso di questo *Pr.* e che Chopin, solo per lei, acconsentisse ad una resa che enfatizzasse il *pesante* a scapito della velocità. In effetti la combinazione *Allegro* +  $\text{♩}$  + *pesante* suggerisce, a nostro avviso, un metronomo intorno a  $96 = \text{♩}$ ; il che richiede abilità e forza. D'altro canto, è difficile credere che l'incisore di F abbia modificato di testa sua  $\text{♩}$ , così chiaro in *A* (*v. apparato*), nel più comune  $4/4$ ; né Chopin, dopo aver scritto *Largo*, corregge l'errato C. Il che avvalorava l'ipotesi di una seconda possibile resa del brano: un metronomo intorno a  $92 = \text{♩}$  può ben accordarsi con *Largo* + C + *pesante*.

14. Mikuli muta l'ottava croma in *mi*, e Scholtz nella sua edizione fa la stessa cosa: la mano che inserisce  $\text{♯}$  in  $C^A$ , probabilmente è la sua.<sup>1</sup> Bronarski, definendo «certamente giusta» la 'correzione' di Mikuli fa una dettagliata analisi grammaticale del passaggio, in cui spiega perché cambia nome alle note. Anche Ganche accoglie tale 'correzione'. Tra gli editori moderni consultati solo Hansen (*UT*) segue Mk. Liszt lascia il testo com'è. Per sentire la differenza lo studente suoni lo scheletro armonico delle mm. 13÷15 da noi qui proposto:



Ebbene, suonando la sequenza armonica di *b*), egli dovrebbe avvertire che l'accordo col *mi* è un osso che sembra non appartenere allo scheletro.

#### Prélude XV.

In  $F_2^Z$ , come ben osserva Badura-Skoda (*PE<sup>B</sup>*), «vi è il titolino "*Deszczowy*" (più o meno "piovoso"), che secondo le ricerche di Jean-Jacques Eigeldinger è dovuto verosimilmente alla mano di Chopin».

Anche qui, come nel *Pr.* III, l'aspetto più interessante riguarda le molte diteggiature. In apparato documentiamo la provenienza, affinché non sorgano dubbi.

1÷4. Tra le parentesi angolate integriamo la diteggiatura sottintesa, affinché risulti chiaro il principio informatore: la mano deve muoversi il meno possibile; anzi, a par-

<sup>1</sup> Hermann Scholtz era entrato in possesso di  $C^A$  sicuramente molto prima del 1877, dacché in quell'anno (*v. supra*, p. XII) Breitkopf ne ignorava l'esistenza. Nel 1939 detta copia risultava appartenere ancora alla vedova di Scholtz (*cf.* KOB.[1979], p. 60 s.).

te i momenti in cui lo scambio delle dita ne determina lo spostamento, cioè il cambio di posizione, la mano ha da restare pressoché immobile. Lo scopo è di garantire la massima uniformità di tocco. Si rileva subito che la diteggiatura di Mikuli è diversa da quella di Stirling e Dubois. È anche possibile che Mikuli attingesse dai suoi quaderni, ma, siccome la diteggiatura prescritta a due diverse allieve è la medesima, dobbiamo ritenere che quest'ultima sia da preferire. La lettura dei numeri sembra aver creato qualche problema ad alcuni editori. Nella m. 1 Ganche (OX), il primo ad utilizzare  $F_2^{St}$ , legge correttamente  $\hat{1}2$ , ma poi, nella m. 2, legge  $\hat{3}1$ . Ekier, invece preferisce leggere  $\hat{4}1$  (qui a destra). Entrambe le letture sono errate, perché il solo numero ravvisabile è 5 (HN, PE, BR). È pur vero che la scrittura è incerta, ma occorre considerare che Chopin scriveva stando a fianco dell'allieva, cioè in una posizione scomoda (cf. il comm. alla m. 4, Pr. IV).

2. Alcuni editori – a partire da Mikuli, seguito da Ganche (v. supra) ecc. – qui e nelle mm. 5 (v. apparato) e simili, aggiungono alle minime il punto, seguendo un criterio personale che in filologia non è accettabile: secondo costoro Chopin avrebbe sempre dimenticato di aggiungere i punti. Non è impossibile, ma di certo è poco probabile e, in ogni caso, non dimostrabile. Noi seguiamo  $\mathcal{A}$ .

6. In  $F_2^{St}$  leggiamo un 4 (v. apparato) su  $re^s$ : forse un errore involontario non cancellato.

9. I segni a matita in  $F_2^{St}$  e  $F_2^D$  (v. apparato) mostrano chiaramente che l'ultimo accordo della m. sin. non va arpeggiato. Anche qui la diteggiatura di Mikuli contrasta con quella prescritta per le due allieve.

15. Abbiamo messo tra parentesi il 4 sull'ultimo  $re^s$  perché quel 4 non è stato scritto da Chopin.

17. Come penultima croma della m. sin. l'incisore di F legge un semplice  $fa^4$ , mentre il copista di  $C^A$  legge due note. Occorrerebbe esaminare l'autografo con una lente, ma pare più probabile la lettura di  $C^A$ .

19. Si notino, in apparato, i gambi di semiminima aggiunti sia in  $F_2^{St}$  sia in  $F_2^D$ .

23÷24. Abbiamo inserito nel testo non solo la diteggiatura riportata in  $E_2$ , ma anche la ulteriore legatura segnata in  $F_2^{St}$ . Il significato di detta legatura (v. l'immagine qui acclusa) riguarda la ripresa del tema. Mentre la fioritura della m. 4 chiude l'esposizione del tema e con

la m. 5 inizia la ripetizione dello stesso, la fioritura della m. 23 non chiude la riesposizione della ripresa del tema, bensì anticipa la ripetizione. In altre parole, la riesposizione del tema nelle mm. 20÷23 (corrispondente alle mm. 1÷4) termina con  $re^s$  della m. 23 e la ripetizione (corrispondente alle mm. 5÷8) inizia con la fioritura della stessa m. 23.

29 s. Nella m. sin., accanto alla diteggiatura di Mikuli abbiamo messo quella di Klindworth, che a nostro avviso pare più chopiniana.

33. Sia in  $F_2^{St}$  sia in  $F_2^D$ , v. apparato, Chopin corregge la svista commessa in  $\mathcal{A}$ , ove inavvertitamente aggiunge una lineetta al secondo  $mi^2$ . Il che mostra, come più volte osservato, che le note scritte fuori del rigo gli risultavano in qualche misura fastidiose da leggere.

34. Cf. m. 50.

39 & 55. Stando al citato Corso di Kurpiński (v. Intr. p. xv), l'esecuzione dell'appoggiatura dovrebbe essere come segue:

44. L'aggiunta in  $F_2^D$  di  $pp$  è giustificata dal fatto che il copista di F tralascia distrattamente di ricopiare il  $p$  di  $\mathcal{A}$ , né Fontana lo reintegra.

44÷58. In  $\mathcal{A}$  le mm. 28÷42 sono numerate da 1 a 15; di qui, queste misure non sono scritte, bensì sostituite dai numeri.

49. Cf. m. 33. Qui aggiungiamo che in  $F_2^J$  la medesima correzione è segnata solo nella m. 33.

50. Come si rileva dall'apparato, in  $F_2^{St}$  Chopin suggerisce d'affidare  $mi^3$  alla mano destra; il che varrà anche per la m. 34.

63÷64. Il copista di  $C^A$  fa proseguire la legatura che in  $\mathcal{A}$ , invece (v. apparato), tra queste due misure si divide.

67÷68. Secondo PE in  $F_2^J$  vi sarebbe una linea verticale indicante il "respirare con il polso". L'osservazione è di Badura-Skoda che in  $PE^B$ , p. 34 (qui a destra), annota: «Linea di fraseggio nell'esemplare della sorella di Chopin». Tale linea verticale, però, non è visibile ai nostri occhi.

70. Il primo accordo,  $re^{\sharp 4}-re^{\sharp 5}-mi^s$ , è correttamente copiato in  $C^A$  (v. apparato), ma, mentre l'incisore di F lo



ritiene un errore e muta  $re^{\sharp 4}$  in  $mi^4$ , quello di **G** incide ciò che legge, cioè  $re^{\sharp 4}$ . Sennonché il revisore di **G2**, compiendo il medesimo errore/arbitrio del collega parigino, muta  $re^{\sharp 4}$  in  $mi^4$ . Questo dettaglio costituisce un'ulteriore conferma del fatto che Liszt non ebbe a disposizione **G**, bensì **G2**. Secondo Müllemann (**HN**) «siccome  $mi^4$  sta in F e negli esemplari delle allieve non è stato corretto, a differenza delle mm. 33 e 49, questa lezione è certamente autorizzata da Chopin». Un'affermazione, sotto l'aspetto logico, davvero imbarazzante. Innanzitutto « $mi^4$  sta in F» per incuria o arbitrio dell'incisore. In secondo luogo, che cosa hanno a che fare le mm. 33 e 49 con la m. 70? In **F2<sup>J</sup>** la m. 49 non è corretta! La m. 21 del *Pr.* XI non è corretta in nessuno degli esemplari delle allieve: che cosa vorrebbe dire? che Chopin autorizza la lezione dell'incisore? Raramente Chopin corregge gli errori di stampa: nella m. 13 del *Pr.* VII di **F2<sup>Sc</sup>** manca il  $\natural$  a  $la^4$ , ecc. Per Flamm (**BR**) si tratta di un probabile errore di scrittura, ma non vi è nessun errore. Sorprende, invece, che né Bronarski (**PW**) né Badura-Skoda (**PE<sup>B</sup>**) ne facciano parola: la sola spiegazione possibile, è che nessuno dei due, data la scrupolosa analisi dei loro commenti, si accorse che **A** recava una diversa lezione (questo è l'unico neo di **PE<sup>B</sup>**). In ogni caso, i soli ad accogliere la corretta lezione sono Ekier (**WN**) ed Eigeldinger (**PE**).

**75 ss.** Dubitiamo fortemente che i 4 in **F2<sup>St</sup>** siano stati scritti dal compositore. Al contrario, il 4 della m. 81 in **F2<sup>D</sup>** è sicuramente attribuibile alla mano di Chopin.

**76.** Sorprende in **E2** (*v.* apparato) l'aggiunta della terza nella m. d. Evidentemente era nelle bozze inviate da Parigi, ma chi l'ha aggiunta? Impossibile rispondere.

**81.** Come giustamente suppone Eigeldinger, la mancanza di  $\phi$  significa che l'uso del pedale va inteso *ad libitum*.

### *Prélude XVI.*

**1.** L'incisore di **F** (*v.* apparato) muta il tempo e Fontana non lo corregge.

**2 ss.** Insolito errore di **G** (*v.* apparato). — Merita attenzione l'acuto commento di Bronarski (**PW**) a proposito della m. sin.: «In questo Preludio le legature nel basso sono apposte da Chopin in tre modi diversi, perfettamente connessi con la diteggiatura, che peraltro non è segnata in cifre nell'edizione originale. Le figure composte di tre crome e riunite da un solo arco devono essere eseguite da un solo movimento senza cambiare la posizione della mano. L'arco al di sopra delle due ultime crome della figura indica che la mano deve staccarsi dalla tastiera dopo la prima croma della figura. Nel caso in cui le due prime crome sono legate, la mano deve battere la terza croma con un movimento separato. Ri-

sulta da queste considerazioni che nelle prime sei misure di questo Preludio (dopo l'introduzione) la seconda croma dev'essere battuta dal quinto dito. A partire dalla m. 7 le figure vanno per la maggior parte suonate con un solo movimento della mano. Le prime due crome hanno allora la diteggiatura seguente: 5-4 o 4-5, secondo che la prima o la seconda di queste note sia la più alta. Nelle mm. 18-24 le due ottave delle figure vanno eseguite con un solo movimento della mano ed è per questa ragione che sono comprese da un arco».

**3.** Qui e nelle mm. 6, 7, 10, 12 e 15 **F2<sup>Sc</sup>** dà alcune diteggiature, che vengono riportate da **HN** e **WN** senza alcun commento; **BR** ne precisa la fonte. Eigeldinger (**PE**) le ignora, perché non le ritiene scritte da Chopin (*cf.* EIGELD.[2006] p. 297), ed ha ragione. Tuttavia, noi le segniamo per mostrarne la parziale identità con quelle di Mikuli. *V.* anche m. 7.

**6.** Nell'analogia m. 22 Chopin in **A** pone un  $\downarrow$  sull'ultimo  $mi^{\flat}$ , che contraddice sia la diteggiatura di Mikuli che della Scherbatoff, ma *v.* il comm. alla m. 22.

**7.** L'inserimento del  $\flat$  avanti l'ultimo  $la^6$ , dovuto all'iniziativa del correttore di **G** (*v.* apparato), è un errore, perché — come giustamente suppone Bronarski — «visto il segno di  $8^{\text{va}}$  alla fine della mis. 7, non è impossibile che Chopin avesse considerato il bequadro all'inizio della misura non più valido dopo detto segno». Per noi non solo «non è impossibile», bensì «è certo». Piuttosto, stupisce che Liszt abbia accolto una lezione sgradevole all'udito. — In **A**, nell'analogia m. 23, Chopin pone un  $\downarrow$  sul primo  $sol^{\flat}$ , che, in questo caso, concorda con la diteggiatura della Scherbatoff.

**10 & 12.** In **F2<sup>Sc</sup>** la diteggiatura 3-1-2 della m. 10 presenta una correzione: inizialmente, infatti, era 3-2-...; ciò fa pensare che questi numerini siano stati scritti sotto dettatura. Se la scrittura fosse della stessa Scherbatoff, sarebbe allora molto probabile che le diteggiature siano state annotate durante una lezione, mentre l'allieva era seduta al pianoforte; ciò spiegherebbe anche il disordinato incolonnamento dei numeri rispetto alle note (*v.* mm. 6÷7).

**12.** Il  $\natural$  all'ultimo  $fa^{\flat}$ , tralasciato in **A**, testimonia una di quelle «ovvietà» cui s'è accennato nel commento al *Pr.* VIII. Tant'è che sia il correttore di **E** che quello di **G**, lo inseriscono durante la revisione delle bozze. Esso manca in **F** semplicemente perché Fontana non ha fatto per bene il suo lavoro.

**17.** Nella m. sin., il copista di **C<sup>A</sup>** tralascia la serpentina dell'arpeggio e l'incisore di **G** legge come *mi* un *fa* invero mal posizionato. Liszt sembra non tenere conto di **F**, ove il testo è corretto.

**20÷21.** Abbiamo inserito il cambio del pedale in analo-

gia con quello tra le mm. 4 e 5 (non 3 e 4, com'è scritto in *BR*). Liszt (*BH<sup>CW</sup>*) risolve il problema del pedale in modo diverso: elimina il rilascio della m. 21 e il pedale della m. 18. Sotto l'aspetto pianistico è una soluzione ineccepibile, tanto da far pensare che il *ped* della m. 18 in *A* sia stato scritto, per così dire, per inerzia.

**22 ÷ 23.** In *A* sulla terzultima semicroma della m. 22 Chopin scrive un *1*, che il correttore di *BH* sposta sulla penultima (*v. apparato*). È anche nostra opinione che Chopin si sia confuso; del resto, nel copiare le sue diteggiature, gli era già capitato di sbagliarsi, come ad es. nella m. 2 dell'*Étude* op. 10 n. 2. Se siamo nel giusto, la diteggiatura della Scherbatoff (m. 6) non sarebbe più in contraddizione. Liszt, interpretando alla lettera i *desiderata* di Breitkopf, la cancella (*cf. Intr.*, p. XII ss.); ma *v. m. 41* — L'omissione in *C<sup>A</sup>* del *h* avanti *si<sup>t</sup>* (e avanti *si<sup>s</sup>* nella m. 23) ha originato zavorra critica nei commenti di quasi tutti gli editori. Quanto ai *si*, Liszt accoglie la lezione col *h* di *F2*, ma arbitrariamente uniforma la penultima quartina della m. 23 all'ultima della m. 22 (*v. apparato*). In ciò è seguito da Hansen (*UT*).

**26 & 27.** In *A* è omesso il *b* avanti a *mi<sup>s</sup>* (*11<sup>a</sup>* nota): anche qui siamo in presenza d'un'omissione per ovvietà, di cui s'è già detto più sopra.

**29.** Il *h* avanti a *do<sup>s</sup>* (*14<sup>a</sup>* nota), mancante in *A*, è garantito dal *do h* della m. sin.

**38 & 39.** Il *h* avanti l'ultimo *re<sup>a</sup>* va restituito sulla base dell'analogia m. 34.

**41.** Diversamente dalle mm. 22 e 23, Liszt non cancella qui (*v. apparato*) la diteggiatura.

### *Prélude XVII.*

Di questo *Pr.* esiste un frammento autografo (mm. 65 ÷ 72), datato 9 novembre 1839, in un album di Ignaz Moscheles, messo all'asta da Sotheby nel 1959 (*cf. KOB*.[1977], p. 190): noi non lo utilizzeremo, poiché siffatte citazioni dedicatorie perdono ogni rapporto col processo editoriale e divengono un fatto privato che lega il frammento citato al suo destinatario e a lui soltanto (*v. comm. alle mm. 65 ss.*). — Sussiste anche una copia di Fontana, pubblicata in edizione diplomatica da *PE<sup>B</sup>*, *PE* e *HN* (un facsimile di pessima qualità è dato da *KOB*.[1977], II, p. 47 s.). Il Bronarski (*PW*) ne fa una descrizione dettagliata. — In *F2<sup>Z</sup>* vi sono svariate correzioni di refusi e sporadiche indicazioni sulla distribuzione delle parti fra le due mani; la scrittura non è uniforme: vi si possono distinguere almeno tre mani; quindi, noi non ne terremo conto.

**1.** Il tempo di  $\frac{3}{8}$ , rispetto all'iniziale *C*, suggerisce un'agoga piuttosto sostenuta che giustifica l'abbandono del-

la precisazione *quasi andantino* testimoniata dalla copia di Fontana.

**19.** Chopin cancella questa misura dopo averla copiata e la riscrive. A nostro parere, le varie fasi vanno così distinte: sembra che l'iniziale versione (copia Fontana) non lo convincesse del tutto (e con ragione), quindi ne concepì una diversa che, però, una volta copiata, cancellò (*v. apparato*). Sotto il fitto reticolo è possibile leggere quanto segue qui a destra: possiamo dare per sicura la lettura della linea melodica, mentre il contesto armonico è piuttosto ipotetico. A noi, peraltro, interessa soprattutto la linea melodica. Orbene, siccome la tensione dell'intero passaggio si scioglie nella m. 24 (*sol<sup>h</sup>*), è affatto corretta la scala di *si* maggiore che precede nella m. 23. Di contro, lo sforzo per scalare i vari gradi fino al *sol<sup>h</sup>* della m. 24 mal si concilia con la scala maggiore che ha valore liberatorio, decisamente prematuro nella m. 19; ecco perché Chopin cambia la linea melodica e mette un accento a *lab<sup>t</sup>* della m. 21. Sennonché, accortosi, prim'ancora di copiare l'intero passaggio, che il *lab<sup>t</sup>* della m. 19 avrebbe indebolito come inutile eco il *lab<sup>t</sup>* della m. 21, decide di ripristinare la prima versione, togliendo però il  $\sharp$  a *fa<sup>t</sup>*. Verosimilmente, s'è poi scordato di apporre anche a *fa<sup>t</sup>* della m. 19 il medesimo accento posto a *lab<sup>t</sup>* della m. 21. Liszt sembra essere del nostro stesso parere (*v. apparato*). Ekier (*WN*), come al solito, difende il *fa<sup>h</sup>* sulla base di argomentazioni illogiche financo sotto l'aspetto musicale.



**24 (25, 36 ÷ 42, 38).** Le varie omissioni segnalate in apparato sono tutte da imputarsi a distrazioni provocate da cause circostanziali e da stanchezza.

**43 & 47.** A parte Mikuli, Ganche e Bronarski, tutti gli editori successivi sostituiscono la linea curva che lega le notine alla nota bassa dell'ottava seguente (*v. apparato*), con la serpentina dell'arpeggio: si tratta di un arbitrio che non ha giustificazioni, poiché ne risulta un incolonnamento errato, che lascia nel dubbio l'esecutore. Anche Klindworth opta per la serpentina, ma il suo incolonnamento (qui a destra) toglie ogni dubbio su come vadano eseguite le notine: l'elogio lisztiano di quest'edizione (*v. introduzione*) non è — come si vede — per nulla immeritato! Bronarski (*PW*) e Badura-Skoda (*PE<sup>B</sup>*) nei loro commenti illustreranno in dettaglio, per chi manca d'intuito, l'esecuzione di tale appoggiatura.



**44 ss.** L'incredibile numero di accidenti mancanti dà il metro secondo cui giudicare l'impegno di Fontana nel correggere le bozze!

**49.** La linea verticale in *F2<sup>D</sup>* (= respiro, *v. apparato*), segnalata solo da Eigeldinger, toglie ogni dubbio sulle le-

gature di valore distrattamente omesse da Chopin nelle mm. 44 e 48. Secondo Flamm «gli accidenti all'inizio delle mm. 45 e 49 suggeriscono la ripetizione delle note»; sarebbe difficile proporre un'argomentazione più bislacca!

53. Il *p* in  $F_2^D$  (*v.* apparato) è un chiaro suggerimento interpretativo: non è sufficiente proseguire col *diminuendo* iniziato con la m. 51, ma è necessario uno stacco dinamico preparatorio al *crescendo* della m. 54.

65 ss. Solo Badura-Skoda cita i tratti a matita apposti in  $F_2^D$  da Chopin a “Ped:” nelle mm. 65, 67, 69, 71, 75 (*v.* apparato). Cominciamo subito col dire che nella m. 65 manca *fz* non per distrazione, bensì perché *lab*<sup>1</sup> ha il punto dello staccato. Paderewski riferisce che «M<sup>me</sup> Dubois affermava che Chopin stesso dava una sonorità potente ai *lab* gravi della sequenza finale... suonando il resto *diminuendo*. Egli batteva questa nota sempre allo stesso modo...» (cf. Eigeld.[2006] p. 118). Ora, grazie ad una testimonianza diretta, possiamo farci un'idea più precisa. Nella primavera del 1839 Friederike Müller s'era recata a Parigi per perfezionarsi con uno dei tre nomi più autorevoli: Thalberg, Chopin e Liszt. Alla fine fu Chopin ad accettarla come allieva. Ebbene, nella lettera alla zia Lotte, datata venerdì 15 novembre 1839, riferisce che il sabato precedente, cioè il 9 novembre (la data del frammento sopra citato), aveva avuto un'insolita lezione (*merkwürdige Lektion*), durante la quale Chopin, ricevuta la visita di Moscheles che aveva condotto seco la figlia Emily, suonò per più d'un'ora! Purtroppo non dice nulla dell'album di Moscheles, su cui Chopin dovette scrivere le mm. 65÷72 dal nostro *Pr.* proprio in quell'occasione. Nella medesima lettera Friederike Müller aggiunge che durante la lezione di mercoledì 13 novembre Chopin, dopo il *Pr.* XXI, le «fece suonare il *Pr.* XVII, che andava molto bene, fatta eccezione d'un *lab* nel basso che egli voleva sentire più ovattato e tuttavia più forte (*dumpfer und doch stärker*); ed anche in questo riuscì poi felicemente. Egli ha in testa ogni suono, ed è solo in quel modo che lo strumento deve renderlo, costi quel che costi (*coûte que coûte*)» (cf. GOEBL-STR.[2018] p. 61). Dalle parole usate dalla Müller combinate col segno posto sotto “Ped:” (*v.* in particolare le mm. 65, 69 e 75), crediamo di poter affermare con una certa sicurezza che la serie dei *lab* nel basso va sì rimarcata, ma con entrambi i pedali: mentre il *diminuendo* va realizzato col tocco e l'ausilio del pedale di risonanza, i rintocchi del basso vanno suonati *forte*, ma con l'aggiunta del pedale di sinistra.

### Prélude XVIII.

1. Anche se Chopin cambia l'iniziale *Presto con fuoco* in *Allegro molto*, ciò non giustifica, come fa F, il mutare del tempo *alla breve* in C.

8. Sia Klindworth, sia Mikuli, sia Liszt aggiungono un *b* alla penultima nota, come giustamente aveva già fatto il correttore di E. Si tratta di una evidente distrazione di Chopin inosservata da Fontana. La mancanza del *b*, infatti, pregiudicherebbe l'inizio del concitato dialogo tra le quartine (domanda) e gli accordi (risposta).

10. Facciamo notare che Mikuli per la mano sin. prescrive lo scivolamento del pollice come in  $F_2^D$ .

12. La più semplice diteggiatura presupposta dalle due dita segnate in  $F_2^D$  (*v.* apparato) è la seguente:



### Prélude XIX.

Anche in questo *Pr.*, quanto poco impegno Fontana abbia messo nel correggere le bozze, risulterà evidente dal numero degli accidenti integrati.

1 (e 33). Il Bronarski fa un'osservazione sottile e condivisibile: «I due mss., F, G ed E hanno come terza nota del rigo superiore un *mib* e non un *sol*. Tuttavia, nella misura seguente, nella stessa figurazione ripetuta un'ottava sopra, i due mss., F, G ed E hanno un *sol* come terza croma della misura. È poco probabile che Chopin abbia voluto nel primo caso evitare il raddoppio della terza dell'accordo, poiché nel secondo caso le due terze sono suonate simultaneamente e, per di più, nella mis. 9 che ripete esattamente la mis. 1, la nota corrispondente non è *mib*, ma un *sol*, tanto nei due mss. che in F, G ed E. Occorre dunque ammettere che il *mib* della prima misura è un errore». Di contro, Badura-Skoda difende il *mib*, affermando che la sua “correzione” in *sol* crea una non bella (*unschöne*) duplicazione della terza, e che, invece, nelle mm. 9 e 41 il *sol* è necessario per evitare le quinte parallele (cioè *fa-do* dell'ultima terzina della m. 8 e *sib-mib* della terzina seguente, qualora si lasciasse il *mib* come nella m. 1). Ekier, non volendo citare il collega austriaco, ma volendo essere originale, s'inventa una spiegazione tanto fumosa quanto ridicola, affermando che detta differenziazione fu voluta da Chopin «probabilmente a causa della relazione con la precedente armonia (nelle mm. 8-9) o della sua assenza (mm. 1 & 33)», e cita come esempio di «differenziazione simile» le mm. 1 e 9 dello *Studio* in *mib* maggiore op. 10 n. 11. Orbene, lasciamo perdere i penosi artifici ekieriani insieme col suo esempio che – tonalità a parte – non ha nulla di simile col nostro *Pr.*, e confrontiamo i ragionamenti del Bronarski con quelli di Badura-Skoda. Siccome non vi sono quinte parallele – vi sarebbero solo se... –, le obiezioni dello studioso viennese si riducono ad un giudizio estetico negativo sul raddoppiamento della terza, che, però, secondo il Bronarski, difficilmen-

te Chopin avrebbe voluto evitare (*v. supra*), dacché nella ripetizione della figurazione all'ottava superiore «le due terze sono suonate simultaneamente», ed a quest'ultima osservazione Badura-Skoda non controbatte. Ma non è tutto. Infatti, Tellefsen nelle mm. 1 e 33 ha *sol*, non *mib*. Ora, data la riprovevole trascuratezza con cui egli pubblica i *Preludi* e questo in particolare, ove, rispetto ad **F2**, rileviamo solo l'inserimento di qualche ovvio accidente (dovuto verosimilmente all'incisore), quel *sol* doveva trovarsi nella sua copia personale, quella usata durante le lezioni col Maestro. Dunque, correggere la lezione di *A* in quanto frutto di un errore di copiatura, sarebbe affatto legittimo sotto l'aspetto filologico. Eppure resta un dubbio, poiché nella m. 1 e 33, cioè in un inizio di frase staccato da ciò che precede, il *mib* suona meglio. Né va trascurato che Liszt, pur avendo a disposizione **G2** (col *sol*), non **G1** (*v. apparato*), opta per **F**. Di qui, la decisione di non accogliere la correzione di Tellefsen (adottata da Klindworth), ma di proporla come variante.

**12.** In apparato riportiamo il testo stampato da Ekier, il quale propone per la m. sin. una variante, dacché «sussistono indicazioni per sospettare che Chopin scrisse la nota erroneamente invece di *mib*: – le quinte parallele tra le voci estreme *do-sol* e *dob-solb* all'inizio della battuta seguente; – la mancanza del pedale nelle battute 9-12, la quale suggerisce che Chopin sentiva la stessa armonia delle battute 1-4; – la possibilità di un *lapsus calamitatis* di Chopin, con il quale anticipava la nota che doveva apparire nella battuta successiva [...]» (tralasciamo i rimandi fantasiosi addotti a sostegno). Come nel caso della m. 1, anche qui Ekier vuole apparire come pioniere, ma il problema era già stato sollevato da Badura-Skoda, il quale, peraltro, si mostra molto più deciso: «La prima nota della terza battuta è in tutte le fonti un *do* invece di *mib*. Il *do* è certamente un errore di scrittura, perché a causa sua si formano quinte parallele tra il basso e la voce acuta. Se nondimeno Chopin avesse qui mirato all'armonia di *do* minore, avrebbe sicuramente annotato una specifica pedalizzazione per l'armonia di *do* minore. Invece, per le mm. 9-12 egli non prescrisse alcuna pedalizzazione, evidentemente perché era sottintesa la stessa armonia delle mm. 1-4. Col che, questo *do* nella m. 12 è quasi certamente una svista». Che Ekier abbia copiato da Badura-Skoda è quanto mai chiaro; le fantasticherie aggiuntive, invece, sono solo sue. Klindworth e Liszt risolvono il problema aggiungendo una specifica pedalizzazione. A nostro parere il testo di *A* va bene così com'è: innanzitutto, le quinte parallele non danno alcun fastidio (ed Ekier cita, qui opportunamente, altri casi di quinte parallele); in secondo luogo, eliminare il *do* basso significa indebolire l'effetto affidato ad *dob* basso che segue; quanto al pedale, è proprio la sua mancanza a confermare il *do*. Se *A* riportasse il pedale aggiunto in **F2** da uno sprovveduto, allora saremmo d'accordo con Badura-Skoda. Ma così non è.

**26÷27.** Secondo Badura-Skoda il pedale di *A* è sbagliato; quindi, ripropone quello delle mm. 18÷19. Liszt e Mikuli non sono d'accordo, e noi con loro. La diversa pedalizzazione di queste due misure suggerisce un significato diverso che l'interprete deve saper cogliere ed esprimere. Errato, invece, è l'inserimento di un nuovo Ped., come fa Eigeldinger. Ekier fa un pasticcio; Müllermann e Flamm seguono *A*.

**49.** Il Bronarski modifica la penultima nota della m. sin. in analogia con la m. 57, «evitando col *sol* il raddoppiamento della terza dell'accordo. È anche la versione dell'edizione critica Breitkopf e Haertel», ignorando, però, che come prima edizione tedesca Liszt aveva a sua disposizione solo **G2** (*v. apparato*). Badura-Skoda è dubbioso: «Forse la penultima nota *sol* della m. 49 dovrebbe essere cambiata in *sib* analogamente alla m. 57, per evitare le ottave parallele *sol-lab* tra le voci mediane». Noi manteniamo la lezione di *A* così com'è.

**53.** Lo stesso sprovveduto che ha aggiunto il pedale alle mm. 9÷12, è intervenuto anche qui, ed ancora aggiungerà il rilascio nella m. 69 (*v. apparato*). Ekier crede che si tratti di Fontana, ma ne dubitiamo, poiché Fontana s'è mostrato sì negligente, ma non così ottuso. — L'errore di copiatura dell'incisore berlinese (*v. apparato*), ripetuto nella m. 61, non verrà recepito da Liszt, poiché **G2** ripristina la lezione di *C<sup>A</sup>*.

**69.** V. m. 53.

#### *Prélude XX.*

Di questo *Pr.* abbiamo, oltre ad *A*, due altri autografi: il primo (*A<sup>2</sup>*), che si trova in un album appartenuto al conte J.-M. DuBois de Beauchesne, è del 30 gennaio 1840; il secondo (*A<sup>3</sup>*), che è contenuto in un album della famiglia Szeriemietiew, reca la data del 20 maggio 1845 (*cf.* KOB.[1977] p. 195 ss.). Vi è, poi, una copia preparata da George Sand (*C<sup>S</sup>*) (*cf. ibid.* p. 197). Si ritiene che in *A<sup>2</sup>* Chopin sia tornato alla primitiva concezione del brano, che non prevedeva la ripetizione delle mm. 5÷8. Ma potrebbe non essere così: in effetti, si ha l'impressione che il compositore non volesse occupare più di quattro righe (due sistemi), tant'è che le ottave della m. sin. del primo sistema sono abbreviate con la dicitura *con 8<sup>va</sup>*: ora, siccome non vi sono correzioni ed il primo sistema è stato scritto prima del secondo, l'intento di risparmiare spazio è innegabile.

**3.** L'ultima nota di questa m. è stata l'oggetto di una *vexata quaestio* che secondo Flamm non ha soluzione. Il problema sorse, allorché Ganche (**OX**) annotò nella sua edizione che «un bemolle è stato aggiunto a matita da Frédéric Chopin nell'edizione originale che egli corresse e che noi riproduciamo scrupolosamente» (*v. apparato*). A quel punto iniziarono a contrapporsi due fa-



zioni, una per il bemolle, l'altra contro il bemolle, anche se fino a quel momento il problema, come sempre accade, era stato ignorato a dispetto di E2 che riporta il bemolle! Insomma, il *mi<sup>b</sup>* di E2 non meritava alcuna attenzione, quello aggiunto a matita su F2 sì. Questo è il criterio seguito da alcuni sedicenti filologi. HIGGINS (p. 68 s.) elenca 7 punti che vogliamo passare in rassegna: 1. l'autografo spedito da Mallorca non mostra alcun bemolle; 2. l'autografo nell'album di Alfred de Beauséne non mostra alcun bemolle; 3. Chopin non ha fatto alcuna correzione sulla copia della sua allieva Camille Dubois, quando ella studiò questo *Pr.*; 4. non vi è nessun bemolle a matita sulla copia della sorella di Chopin; 5. la copia di Jane Stirling ha il bemolle scritto a matita, ma, siccome questa fonte non è ottenibile per essere esaminata, non si può verificare se fu aggiunto da Chopin; 6. la prima edizione inglese ha il bemolle, ma sembra essere stato aggiunto in un secondo tempo; 7. in contrasto con i primi quattro punti vi è l'album di Anny Szeremetiew, che ha il bemolle. E così conclude: «Benché Chopin a volte omettesse inavvertitamente degli accidenti [...], è dubbio che egli non avrebbe rettificato la sua omissione in una delle altre fonti. L'edizione inglese e l'autografo dell'album Szeremetiew giustificano una legittima versione alternativa post pubblicazione».

Cominciamo dal punto 1.: che in *A* manchi il *b*, non è determinante, come dimostra l'omissione del *b* a *re<sup>4</sup>* nella m. 8, ove – come già abbiamo più sopra ipotizzato – il *b* manca non già per incuria, bensì per ovvietà, ed anche il *b* a *mi<sup>4</sup>* potrebbe mancare per ovvietà; il che giustificerebbe la sua omissione nell'autografo dell'album di Beauséne (punto 2.), che è un autografo per così dire compresso e non propriamente accurato. I punti 3. e 4. non hanno alcun valore: Chopin per sua stessa ammissione non si curava degli errori di stampa; la testimonianza più recente proviene dalle lettere di Friederike Müller: delle *fautes d'imprimeur* «non gli importa proprio nulla (*aus denen er sich gar nichts macht*)» (cf. GOEBL-STR.[2018] p. 55 e n. 5). In F2<sup>St</sup> (punto 5.) il *b* è chiaro (ora ben visibile su OCVE) ed il *ductus*, ancorché incerto (*v.* apparato, forse scritto stando seduto a lato), è quello di Chopin. Il *b* di E2 (punto 6.), in effetti, ha una forma diversa e fa sospettare che sia stato aggiunto dopo: per un verso, ciò conferma la nostra ipotesi che E2 sia una ristampa; dall'altro, quel *b* non può essere certo dovuto all'arbitrio dell'incisore, ma è stato in qualche forma comunicato (come le diteggiature). Quanto all'album Szeremetiew (punto 7.) non sapremmo garantire l'autenticità di quel *b*, poiché ha una forma appuntita estranea al *ductus* di Chopin; in ogni caso, dacché il primo *mi<sup>4</sup>* è scritto sul rigo inferiore mentre il secondo *mi<sup>4</sup>* è da solo sul rigo superiore, agli occhi di Chopin era scontato che quest'ultimo fosse *b*! La conclusione che noi possiamo trarre dalla revisione dei 7 punti di Higgins è la seguente: siccome Chopin ometteva costantemente un gran numero di accidenti e non si curava punto di correggere gli errori di stampa, se non

eccezionalmente, ne consegue che il secondo *mi<sup>4</sup>* della m. 3 sia *b*, non già *h*, e la conferma è data da F2<sup>St</sup>. A chi fosse ancora incerto soccorre, per quanto sia incredibile, C<sup>S</sup>, la copia della Sand, la quale – a parte l'abbiate impartito com'era costume a tutte, o quasi, le fanciulle di buona famiglia – non capiva nulla di musica, pur essendo maestra nel far credere il contrario: ebbene, in questa copia risalta chiarissimo un bel *mi<sup>b</sup>*<sup>4</sup>, che per certo non poteva provenire da E o da altra fonte che non fosse direttamente connessa col compositore. E qui si chiude la questione.

7÷8. In *A* fra queste due mm. Chopin inserisce *ritenuto* che noi abbiamo trasportato tra le mm. 11÷12.

9. Un asterisco posto qui da Chopin rinvia ad una nota scritta in calce:

\* note pour l'éditeur (de la rue de Rochechouard)  
petite concession faite à M<sup>LXXX</sup>.  
qui a souvent raison.

cioè: nota per l'editore (della via di Rochechouard) <:> / piccola concessione fatta a M<sup>LXXX</sup>. / che ha sovente ragione. – «Rileviamo da questa nota – scrive Bronarski – che la ripetizione delle mm. 5-8 è stata decisa da Chopin dietro suggerimento d'un amico. Non si può dubitare che la nota s'indirizzi a Pleyel. [...] Pleyel, come si sa, aveva acquistato i Preludi. Ma Chopin sapeva che Pleyel avrebbe affidato la loro pubblicazione ad una casa specifica, dacché Pleyel et Cie era solo una fabbrica di pianoforti. È dunque per evitare ogni malinteso che Chopin ha indicato l'indirizzo di Pleyel». Qui Bronarski pecca d'ingenuità, e lo stesso errore è commesso da Higgins e da Badura-Skoda che lo segue: Higgins, infatti, annota che M<sup>LXXX</sup>. è «lo scrittore di musica francese François-Henri-Joseph Blaze (chiamato Castil-Blaze), che come critico musicale del *Journal des débats*, 1822-1832, aveva firmato i suoi articoli "XXX"». Ma, come ben chiarisce Eigeldinger, «L'éditeur' e 'M<sup>LXXX</sup>' non sono che la stessa persona; la nota precisa che Chopin ha accolto l'obiezione di Pleyel, per il quale la prima versione di questo Preludio era troppo corta per essere pubblicata».

9÷12. Queste mm. sono abbreviate dalle lettere *a b c d*. Chopin aggiunge *pp* all'inizio della m. *a*; inserisce *cres* tra le mm. *c d*, e segna un *ped* alla fine della m. *d*, in basso. Da tale ripetizione risulta che il *ritenuto* tra le mm. 7÷8, come ben osserva Badura-Skoda, non è più al suo posto. Ganche e Bronarski, essendo di diverso parere, lasciano *ritenuto* com'è in F, ma, per evitare l'incongruenza inseriscono un "a tempo" nella m. 9; ancora Bronarski, Müllemann, Hansen, Eigeldinger e Flamm, lo ripetono tra le mm. 11÷12: una ripetizione che colora di bizzarro il primo *ritenuto*. Si noti che *A*<sup>2</sup> non ha né *ritenuto* né *cres*; anche in *A*<sup>3</sup> non vi è alcun *ritenuto*, mentre *cres* è anticipato tra le mm. 9÷10. Ma il rilievo più importante da fare – giusto per semplificare (!) l'iter dei *Preludi* – è che la nota di Chopin, e tutto quel che se



ne può dedurre, fa pensare che il *Pr.* xx fosse già stato messo in bella copia a Parigi. La precisazione fra parentesi “(de la rue de Rochechouard)”, in carattere più piccolo, è la sola parte scritta a Mallorca; infatti, deborda dai margini e termina alla fine del foglio, cioè non era stata prevista allorché venne scritta la nota. Probabilmente Chopin, come annota il Bronarski, aveva realizzato che lo stampatore non sarebbe potuto essere Pleyel. Di qui l’ulteriore precisazione, destinata all’editore-editore, non all’editore-stampatore. È pertanto ovvio che “M<sup>r xxx</sup>” poteva essere solo Pleyel! Ma qual è il senso di una tale annotazione? Probabilmente essa va intesa come una carineria da parte del compositore che riconosceva ufficialmente il contributo dell’amico-nuovo editore.

13.  $\mathcal{A}^2$  ha qui  $\mathcal{ff}$  (*v.* apparato).

### Prélude XXI.

Come già osservato, in  $\mathbf{E}_2$  questo *Pr.* è il più diteggiato. Le diteggiature desunte dalle copie delle allieve sono distinte da (D), (J) e (St), quelle tratte da  $\mathbf{E}_2$  sono precedute da (E) oppure (E=), laddove sono uguali a quelle di Mikuli. È interessante quel che riferisce Friederike Müller: «7 nov. 1839 [...] poi ho suonato il secondo (*Preludio*) [cioè il n. XXI; il ‘primo’ era il n. XVII], dove però la mano sinistra ha una diteggiatura che tende il palmo. Il XXI (*Preludio*) è fatto di diadi, le cui note superiori vanno suonate col pollice; non lo sapevo; e così io ho suonato (*la parte del*) la mano sinistra, lui (*quella del*) la destra» (era una delle prime lezioni, *cf.* GOEBL-STR.[2018] p. 56).

1. Prima di optare per *Cantabile*, Chopin non solo aveva scritto *Andante*, ma aveva anche pensato ad un’anacrusi con  $fa^4$ , per la verità molto più in linea con un *Cantabile* che non un *Andante*. Questo tipo di appoggio sull’ottava inferiore lo troviamo, ad es., nelle *Mazurche* op. 17 n. 1 ed op. 24 n. 4. Più frequente è l’appoggio sulla dominante.

4. Il copista di  $\mathcal{C}^A$  commette un errore di lettura che  $\mathbf{G}$  ricopia (*v.* apparato); un errore favorito non solo dalla mancanza in  $\mathcal{A}$  della pausa, ma dal ricordo che quel  $mib$  faceva parte della melodia: questa ipotesi parrebbe confermata da  $\mathbf{F}_2^J$ , ove Chopin distingue l’ultima croma attribuendole, così, valore melodico. E Liszt, forse per lo stesso motivo, non accoglie la lezione di  $\mathbf{F}$ .

5. In  $\mathbf{F}_2^D$  la diteggiatura 3-1 (terza diade della m. sin.) – ove  $\mathbf{Mk}$ ,  $\mathbf{E}$  e gli edd. moderni hanno 3-2 o 4-2 – sembra confermare quel che riferisce Friederike Müller (*v. supra*, m. 1) sulla diteggiatura di queste diadi.

50÷52. Bronarski osserva che «la notazione originale non mette il punto alle minime dell’ottava *sol-sol* [...], forse di proposito», giusta osservazione cui segue – come spes-

so accade in *PW* – una scelta sbagliata: «Noi adottiamo – prosegue il Bronarski – la notazione di Mikuli e dell’edizione critica Breitkopf e Haertel». In realtà egli segue l’edizione Mikuli-Schirmer!

54.  $\mathcal{C}^A$  omette – il che prova la scarsa attenzione – questa misura che Mikuli e Liszt non recuperano. In effetti, se la sintassi musicale procedesse per 2, la m. 54 sarebbe di troppo. Ma la sintassi musicale procede per 4, e questo brano non fa eccezione. Ecco la sequenza: il primo periodo termina con la m. 8 ed il secondo – diviso in due frasi – si chiude con la m. 16; l’episodio intermedio comprende due periodi di 4+4 mm. ciascuno, dalla m. 17 alla m. 32. L’ondulazione ciclica per 4 è patente. Seguono i periodi 33÷(36, 37÷)40, 41÷44 e 45÷48. Con la m. 49 inizia la serie conclusiva di segmenti-frasi di 4 mm.: 49÷52 e 53÷56. L’ultima frase, 57÷59, mancherebbe a rigore d’una misura di pausa, cioè la m. 58. Tali irregolarità in fine di brano o sezione di brano, che in Chopin qualche volta ricorrono, non disturbano tuttavia l’equilibrio, vale a dire che non compromettono la compiutezza semantica dell’enunciato; di contro, la mancanza di una misura nel segmento 53÷56, disturba. Ed ogni musicista, compresi Mikuli e Liszt, dovrebbero ‘sentirlo’!

### Prélude XXII.

1÷12 e 34÷38. Secondo Ekier le legature di Chopin sono incoerenti. Questo ottuso giudizio nasce – come già abbiamo osservato nella nostra *Introduzione* all’edizione delle *Polacche* – dal non aver capito quale sia il criterio-guida con cui Chopin segna le legature. Nelle mm. 34÷38, infatti, la respirazione cambia, cioè si fa più ansimante e concitata. Anche Eigeldinger trova la notazione della m. destra ‘incoerente’ e poco chiara. A nostro avviso le legature di valore del primo accordo dichiarano che le note comuni non vanno ribattute nel secondo accordo, ad eccezione delle mm. 35÷38. Una tale, per noi naturale, soluzione era già stata considerata possibile dal Bronarski: «Può essere che Chopin abbia considerato tutte le note degli accordi in questione come semiminime. Nella pratica, del resto, esse sono tutte eseguite come tali, dato il movimento vivo del *Preludio*». Alla fine egli segue la notazione di Klindworth!

8. L’errore nella cronometria (*v.* apparato) è tale da non consentire una scelta certa. Secondo Ekier, siccome «i tre elementi iniziali della battuta [...] figurano accuratamente posti sopra i tre ottavi iniziali della m. sin., questo è il valore più probabile». Sennonché l’incolonnamento non pare così accurato e la pausa iniziale sembra essere stata aggiunta dopo. Noi seguiamo Badura-Skoda e lasciamo all’esecutore la scelta.

41. Il comportamento dell’incisore di  $\mathbf{F}$  è davvero inspiegabile: egli, infatti, muta arbitrariamente le due li-

nee curve in un'unica serpentina per la sola m. destra, e cambia la croma dell'appoggiatura in semiminima; sembra quasi che non stia leggendo  $\mathcal{A}$ , bensì un'altra fonte.  $C^A$ , invece, mantiene la croma ed estende la serpentina alle due mani. – Abbiamo già avuto occasione di sottolineare che in Chopin la linea curva e la serpentina non si equivalgono. L'esempio più chiaro su come vadano eseguiti gli accordi abbracciati da una linea curva, è dato dallo stesso compositore nella m. 152 della *Polonaise-Fantaisie*, ove, al fine d'evitare ogni fraintendimento in un passaggio importante, egli scrive *in extenso* come vada reso l'accordo iniziale. Di qui, l'esecuzione pratica dell'ultimo accordo di questo *Pr.* va scritta, semplificando, come qui a destra, mantenendo la concitazione del brano, il cui metronomo può aggirarsi intorno a 144 ogni tre ottavi. Piccole variazioni sono sempre possibili a seconda del gusto dell'interprete.



### Prelude XXIII.

In  $E_2$ , come per il *Pr.* XXI, anche qui la diteggiatura abbonda. Invitiamo il Lettore a rilevare che la diteggiatura di  $F_2^D$  e quella data da Mikuli nei medesimi passaggi coincidono perfettamente.

2. Come spesso accade, Klindworth illustra la corretta esecuzione del trillo. Basta ricordarsi che esso va eseguito in battere, cioè la quinta semicroma della m. destra va battuta insieme col  $si \flat$  della m. sin.



13. L'incisore di  $G$  legge male  $C^A$  ed aggiunge un *sol* a  $fa^A$  della m. sin.; errata lezione che ha convinto anche Mikuli, ma non Liszt (*v.* apparato).

14. La diteggiatura di  $F_2^D$  (*v.* apparato) deve aver messo in imbarazzo gli edd., perché la ignorano. Il solo a citarla è Badura-Skoda, il quale ritiene che si tratti di un errore di scrittura: «Probabilmente Chopin intendeva la prima e la seconda nota del quarto gruppo», cioè lo scivolamento del pollice da  $fa^s$  a  $sol^b$ . Ekier, chopinologo e pianista, preferisce ignorare, come tutti, l'osservazione di Badura-Skoda. In realtà non v'è nessun errore. Pare che Camille Dubois avesse mani piuttosto piccole e qui Chopin le suggerisce una possibile semplificazione (*v.* qui a destra il dettaglio): il primo 1 (sotto  $sol^b$ ) indica il pollice della m. sin., mentre il secondo 1 (sotto  $fa^s$ ) quello della m. destra; ne consegue che il successivo  $sol^b$  vada suonato col pollice della m. sin., mentre il quinto dito della destra ha tutto il tempo di raggiungere comodamente, legando,  $si^b$ . Del resto, una soluzione analoga, ancorché non identica, è proposta da Rittner in *BR* per le mm. 13 e 14.



### Prelude XXIV.

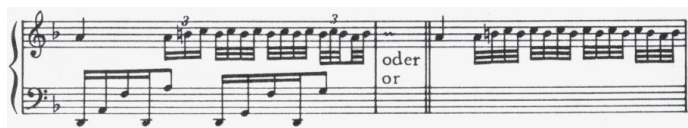
Durante la lezione di sabato 23 novembre 1839, essendo presente anche Marie de Rozières, Chopin fa suonare a Friederike Müller tre *Preludi*, «fra cui ancora il XXIV: Dio mio!, è difficile, non per i passaggi veloci o per il basso, che ho già superato, ma perché ciascuna mano deve suonare per conto suo e, tuttavia, entrambe devono concordare; lui [*scil.* Chopin] me l'ha fatto sentire e mi ha esortato ad esercitare ciascuna mano separatamente: «Solo così – ha detto – si può padroneggiare questa difficoltà. [...] *C'est rien* – ha aggiunto – *si on le sait, c'est très difficile si on doit l'étudier* (Non è niente se lo si sa [*fare*], è molto difficile se lo si deve studiare).»» (*cf.* GOEBL-STR.[2018] p. 67). Chopin allude ovviamente a quelle misure (ad es. le mm. 14, 17, 18 ecc.) in cui la divisione delle note tra destra e sinistra non può coincidere in modo rigoroso. – Bronarski, rispettoso della grammatica, fa notare che «nelle mm. 5, 9, 10, 23, 27, 28, 67 e 71 Chopin adotta nel rigo superiore la vecchia notazione con le minime come nella misura a tre tempi». Segnaliamo la pignoleria, perché è istruttiva.

5. L'incisore di  $G$  sembra non leggere il testo di  $C^A$ , che invero è piuttosto chiaro (*v.* apparato). Non sembra infatti un errore, poiché la medesima 'errata' lettura – *mutatis mutandis*, per dirla col Bronarski – si ripete nella m. 23. Liszt, per scrupolo, relega il testo di  $G(2)$  in *ossia* e nel testo principale accoglie la lezione di  $F$ . Qui l'incisore, diversamente dal disastro combinato nel primo *Pr.* (*v. supra*, p. XII del *Primo Libro*, «LA REVISIONE DI LISZT»), segue correttamente le istruzioni contenute nelle bozze corrette da Liszt. Fin qui, la lezione errata di  $G$  parrebbe l'arbitrio di un incisore un po' brillo. Sennonché, anche Mikuli (*v.* apparato), pur avendo certamente a sua disposizione  $F$ , stampa la stessa lezione di  $G$ . Ciò impone l'ipotesi di una versione precedente che forse era circolata prima di  $C^A$ , e nota anche a Mikuli. Certo è che Mikuli non può aver copiato un errore e, dunque, l'incisore di  $G$  non può aver letto  $C^A$ . – A titolo di curiosità, aggiungiamo che Arthur Rubinstein è forse il solo pianista che esegue questo *Pr.* nella versione di  $G$  e  $Mk$  (*cf.* RCA Victor GD60047).

7. In  $G$  l'appoggiatura è in semicrome, ma in  $C^A$  è in crome. Anche in questo caso l'incisore non copia il suo antografo, avvalorando l'ipotesi di una fonte diversa. Mentre l'appoggiatura della m. 25 è cupa, qui, nella m. 7, le sue note, che sono crome, vanno declamate.

10 & 12. Secondo il Bronarski, «essendo provvisto d'una appoggiatura, il trillo di questa misura deve cominciare dalla nota superiore. Lo stesso vale per la m. 28. Di contro, i trilli delle mm. 12 e 30 devono senza alcun dubbio cominciare dalla nota principale (benché Chopin non l'abbia espressamente indicato); infatti, nella melodia, la nota provvista di trillo è preceduta da una nota superiore. Anche nelle mm. 16 e 34 il trillo deve cominciare

dalla nota principale». Già Klindworth (qui a destra) aveva indicato la corretta esecuzione del trillo, di cui Badura-Skoda propone due diverse soluzioni, la seconda delle quali è certamente da prefe-



rire. Quanto ai trilli delle mm. 12 e 30 non saremmo così categorici quanto il Bronarski; infatti concordiamo con la proposta esecutiva di Klindworth (qui a destra) per due motivi: innanzitutto perché è quella che ci era parsa più corretta prim'ancora di conoscere la sua edizione; in secondo luogo, perché sicuramente egli avrà sentito suonare questo *Pr.* dal suo maestro, e non solo, più e più volte. Per Klindworth – lo ripetiamo – l'autenticità della prassi esecutiva chopiniana, appresa dal suo maestro e molto verosimilmente dagli allievi di Chopin, era più importante dell'autenticità del testo.

12 ÷ 13. Tutti gli edd. fanno terminare la legatura sul *do* della m. 13. Ma a noi pare che in *A* Chopin abbia chiaramente segnato un'interruzione dopo *la<sup>4</sup>* della m. 12 (*v. apparato*).

16. *V. m.* 10.

17. L'errore d'aver scritto una semiminima invece di una croma è difficilmente attribuibile a Fontana.

23. *V. m.* 5.

25. *V. m.* 7.

28. *V. m.* 10.

30. *V. m.* 10.

31. Questo (*v. apparato*) sarebbe il quarto "errore" di lettura commesso dal copista di *C<sup>A</sup>* dopo quelli delle mm. 5, 7 e 23. È decisamente troppo. Che Liszt mantenga l'errata lezione di *G* invece d'accogliere *F*, non contribuisce per nulla alla risoluzione del problema.

34. *V. m.* 10. – Secondo il Bronarski, esaminando in *A* l'analogia m. 16, Chopin si sarebbe qui scordato d'apportare l'opportuna variazione all'armonia; dunque il testo andrebbe corretto come qui a destra. In effetti, sotto la cancellatura si rileva che inizialmente la m. 16 aveva due quartine identiche, la cui seconda semicroma era un *si*, come esemplificato qui a destra. Nel rileggere il passaggio al pianoforte Chopin, volendo migliorare, cioè arricchire l'effetto armonico, inserì sopra il *si* un *re<sup>#</sup>* (qui a sin.). Infine, per evitare ogni confusione, cancellò la quartina e riscrisse le due quartine per esteso, come appare da *A*. Orbene, l'ipotesi del Bronarski è affatto corretta: quasi certamente la stanchezza e l'ansia di completare la bella copia dei *Preludi* distrassero il compositore. Ma è solo un'opinione. Del resto, la tonalità non è la stessa e l'effetto armonico cambia. Insomma, non vi sono appigli per proporre una variante congetturale, peraltro eseguibile.

50. Il solo a segnalare l'accento in *F2<sup>St</sup>* è Badura-Skoda. Forse l'insolita posizione ed ampiezza del segno (*v. apparato*) ha disorientato gli editori, i quali hanno preferito evitare l'imbarazzo di non saper illustrare lo strano segno (*v. supra, Pr. XXIII m.* 14). A nostro parere l'inusitato accento intensivo così posto significa che anche la mano sinistra deve contribuire alla dinamica e all'agoga del passaggio, anticipando la destra.

51. Secondo gli edd. *A* non è chiaro, poiché non si capisce se Chopin abbia voluto scrivere *f* o *ff*. In realtà, finito l'inchiostro, Chopin, intinte di nuovo la penna nel calamaio, ripassò non proprio perfettamente l'esile *f* che aveva già scritto. Insomma, la *f* è una sola.

55. Eigeldinger è il solo a far notare che in *F2<sup>D</sup>* il tratto verticale scritto a margine della m. 55 (*v. apparato*) indica un "respiro col polso".

66 e 74. Si osservi che la diteggiatura di *F2<sup>D</sup>*, di *E2* e di Mikuli (*Mk*) è la stessa.

