

Commento

Frontespizio. Diamo il frontespizio di **F1**. Quello di **G1** è riprodotto in *ACCFE* p. 709 tav. n. 123, mentre quello di **E1** è visibile solo sul sito *CFFEO*. Quanto ai frontespizi delle edizioni Wessel, cf. GRAB.[2001].

[1.]

Nota. — Il pedale dato nel testo, mancante in **A2**, è quello di **A1**.

1. Fin dalla prima misura la collazione (*v. apparato*) segnala che **A1** ed **A2** sono due versioni diverse; in particolare, sia la modifica dell'indicazione dinamica (da *ff* a *f*), sia l'aggiunta dello *staccato semplice* (puntini) alla quartina di semicrome denunciano da parte del Compositore un ripensamento su come trascrivere la sua concezione. Ne consegue che **C^F** (→ **G1**) e l'antigrafo di **E1** derivano da **A1**, mentre **A2** (→ **F0**) testimonia l'iniziale mutazione che si manifesterà chiaramente in **F1**.

3. Il Bronarski (*PW*) fa notare che **A1** e **G1** (ma anche **E1**) «indicano un nuovo pedale per le ultime quattro semicrome di questa misura. Ma non hanno una corrispondente indicazione di pedale nella mis. 1». L'osservazione parrebbe opportuna non tanto per la mancata corrispondenza, quanto piuttosto per la variazione armonica introdotta in **F1** con l'ultimo accordo. Sennonché, il rilascio del pedale è posto proprio sull'ultimo accordo, onde il problema non sussiste. La mancata corrispondenza con la m. 1 ha una sua ragione espressiva.

9÷10. Mikuli, forse seguendo **K1**, anticipa il pedale come nelle mm. 2 e 4, ma è un errore, perché lì manca l'accordo in levare che determina il rilascio del pedale.

10. Nessun editore sembra essersi accorto che durante la correzione delle bozze Chopin aggiunse una legatura di valore tra la penultima e l'ultima croma della mano sin. (*v. apparato*). L'incisore, invero, fece un pasticcio, poiché, fraintendendo le indicazioni a margine, aggiunse sì la legatura, ma corresse anche l'ultimo *si*² in *do*³! Accortosi del pasticcio, rifece la legatura, cancellò *do*³ e riscrisse *si*². Questo è il motivo per cui le due legature sbiadiscono verso *si*². Con ogni probabilità, a confondere l'incisore deve aver contribuito la correzione della m. successiva (*v. apparato*), ove *do*³ del quinto accordo doveva essere modificato in *si*⁴. — Essendo stata questa misura oggetto di attenzione

durante la correzione delle bozze, vien da chiedersi se la mancanza di *fa*³ nel primo accordo sia una cancellatura del Compositore o una negligenza dell'incisore. Siccome il *fa*³ è presente in **A2** e nell'analogo m. 90, né si scorgono tracce di cancellatura in **F1**, dobbiamo optare per la seconda ipotesi.

11÷12. Dalla collazione di **F0** ed **F1**, notiamo che in queste due misure Chopin è intervenuto correggendo sia il *do*³ in *si*⁴ della m. 11, sia aggiungendo *do*³ al primo accordo della m. 12. L'incisore riporterà la correzione nella m. 91, ma non l'aggiunta nella m. 92.

13 & 93. In **A1**, come si vede dall'apparato, nel secondo e nel terzo accordo della mano d. Chopin cancella *fa*³, che però in **A2** ricomparei danni di *la*⁴. A rigore, non si può parlare di *varia lectio*, bensì di un cambio del colore armonico. Tuttavia, secondo Ekier «nessuna di queste versioni corrisponde realmente alle intenzioni di Chopin, come mostrano le seguenti considerazioni: — **A1** originariamente aveva qui l'accordo di quattro note come **A2**, poi corretto in *la*⁴-*do*³-*re*³-*la*⁴. Si può pertanto ritenere che in **A2** gli accordi siano stati scritti nella loro forma originaria inavvertitamente; — nel correggere **FE2** [*scil. F1*] Chopin trascurò la m. 13 e nella m. 93 volle correggere l'accordo come in **A1**, ma l'incisore aggiunge solo *la*⁴, senza rimuovere *fa*³ (che sotto l'aspetto tecnico era considerevolmente più difficile); — nelle misure armonicamente identiche 14 e 94 tutte le fonti hanno gli accordi di quattro note *la*⁴-*do*³-*re*³-*la*⁴». Sotto l'aspetto filologico siffatte argomentazioni sono irrilevanti, poiché servono solo a sostenere una tesi preconcetta. Innanzitutto, è poco probabile che Chopin, nel copiare **A1**, avendo davanti agli occhi l'accordo corretto, lo copiasse *inavvertitamente* nella sua forma originaria. In secondo luogo, altrettanto inverosimile è che egli trascurasse la m. 13 ma non la m. 93. Terzo, è piuttosto curioso che un musicista sostenga che un accordo è identico ai suoi rivolti. Da ultimo, Chopin corresse **F0**, non **F1**! Quanto alla m. 93, abbiamo già sufficientemente documentato le stravaganze dell'incisore.

16 & sim. Ben si evince dall'apparato che l'ottava inferiore alle semicrome *re*³-*do*³ fu aggiunta da Chopin, prima sulla copia di Fontana, poi su **A2**.

25. Al cambio di tonalità Chopin mette in armatura il *b* sul *sol*, ma si scorda di ricopiare *energico*, che manca solo in **A2** e quindi anche in **F**. Segno evidente di una forte tensione: per una qualche ragione egli doveva spicciarsi.

29 & 69. Come si rileva dall'apparato, l'accordo iniziale fu aggiunto in bozze. Dunque, non si tratta di una *varia lectio*, ma di una nuova concezione armonica, che fa decadere la precedente.

31. In **A1** il primo accordo comprende anche *la⁵*, che in **A2** Chopin non ricopia; questo *la⁵*, però, è stampato in **G1**, perché Fontana lo ricopia. Non si tratta qui di distrazione poiché il penultimo accordo (*v.* apparato), ricopiato come in **A1**, viene corretto. Non solo: nella m. 47 Chopin aggiunge *la⁵* al secondo, terzo, quarto e settimo accordo della mano d. Ne consegue che l'esposizione del Trio e la sua ripresa non vanno eseguiti allo stesso modo, bensì con foga crescente.

33 (= 49 & 73). Di nuovo Chopin interviene eliminando in **F1** la pausa (*v.* apparato). Inizialmente, aveva concepito l'ottava *re⁵-re⁶* come conclusione della frase precedente; poi, però, s'è accorto che quell'ottava iniziava una nuova frase, come nella m. 25. Altra riprova che non si tratta di *varia lectio*.

34 (= 50 & 74). Rispetto ad **A1**, **E1** (*v.* apparato) aggiunge *la³* nel terzo accordo della m. sin.; ciò deriva quasi certamente da una distratta lettura del copista – Gutmann, secondo la nostra ipotesi – che preparò la copia per Wessel. In **A2** anche i primi due *la³* scompariranno.

40. Per il secondo accordo della mano sin. abbiamo introdotto la *varia lectio*, perché – come documenta l'apparato – entrambe le lezioni possono essere legittimamente sostenute. Invero, più che di *varia lectio*, dovremmo parlare di *lectio incerta*. Nella versione primitiva (**A1**) detto accordo ha cinque note, in **A2** ne ha quattro. Sorprendentemente l'incisore di **F0** sembra copiare **A1** non **A2** (!?), ed in **F1** l'accordo non sarà modificato. Tuttavia, in **C^F** Chopin corregge il secondo e terzo accordo. Di qui, o Chopin, impegnato a rimpolpare armonicamente la mano d., ha trascurato la mano sin., oppure non è intervenuto (come aveva fatto su **C^F**), perché l'accordo di cinque note contribuiva all'incremento armonico. Sarà l'interprete ad optare per l'una o per l'altra.

47. V. m. 31.

57 & sim. A parte la posizione dell'accento (forcella) intensivo, **A2** ricopia **A1**, mentre **F0** ricopia solo le note e l'indicazione di trillo. Che si tratti di negligenza dell'incisore o di un antigrafista diverso da **A1**, il testo di queste misure passa in **F1** senza modifiche. Dovremmo forse credere che Chopin

non abbia copiato per distrazione le indicazioni dinamiche? La nostra risposta è negativa: in primo luogo aveva fretta, secondariamente le ritenne non necessarie. In ogni caso, noi abbiamo messo tra parentesi tonde quelle che vediamo in **A1**. Quanto al trillo, esso è di tipo *interlocutorio* (*v.* il commento alla m. 29 della *Polacca* op. 26 n. 1) e richiama il rullar dei tamburi, che precede lo squillar delle trombe. Esso va eseguito con precisione e la sua diteggiatura può variare secondo la conformazione della mano e la tecnica dell'esecutore. La dinamica va in *crescendo* fino al *fff* della m. 65. I puntini dello *staccato*, eliminati in **F0**, vanno intesi come pronuncia ben distinta. Diamo qui sotto un esempio di diteggiature possibili, ma non vincolanti:

Per la m. 59, m. d.: 132132...143 2345 (m. sin. come la m. 57). Gli autografi fanno ritenere che l'ottava su cui ricade il trillo, vada eseguita dalla sola m. sin.

63÷64. Come si rileva dall'apparato l'incisore copia correttamente **A2**, ma Chopin in **F1** aggiunge la forcella di *crescendo*, gli accenti alle crome della mano sin. e financo l'indicazione *cresc.*, stranamente, quest'ultima, secondo la corretta grafia, attribuibile ad un incisore più attento.

71. **F1** ripete la m. 31 (*v. supra*), non già la m. 47. Il che ha una sua logica: dopo il primo assalto (mm. 37÷40) ed il vigore profuso (m. 47) in preparazione del secondo (mm. 53÷56), il *Trio*, dopo l'annuncio della vittoria (mm. 57÷64) riprende, ossia ricorda, le gesta compiute.

80. V. m. 40.

92. V. mm. 11÷12.

104. L'incisore parigino tralascia l'indicazione dinamica *fff*.



[2.]

Nota. — Il pedale dato nel testo è quello di **A1²** collazionato con **C^F** ed **E1**. Del pari, tutte le re-

stanti indicazioni espressive e dinamiche, di cui **F1** è priva, provengono – ove non contraddicano alla nuova concezione del brano, sorta dalla modifica richiesta da Fontana – dalle medesime fonti.

3. Già da questa misura il confronto tra **F0** ed **F1** dimostra che anche l'impasto armonico della *seconda Polacca* fu ripensato durante la correzione delle bozze, quando cioè l'aggiornamento di **G1** ed **E1**, a causa del penoso *iter* editoriale, non era più possibile. Qui, rispetto ad **A1** e **A2** (→ **F0**) Chopin elimina *mib*⁴ nel 3° e 4° accordo della mano destra.

7. Per i primi due accordi **E1** testimonia la primitiva versione, la medesima di **C^F**; qui, però, interessa sottolineare il terzo accordo, con *mib*⁴, un errore quasi certamente dovuto all'incuria dell'autore della copia, vale a dire Gutmann. Ciò è confermato dalla m. 121, ove il testo è correttamente copiato.

10÷11. Innanzitutto occorre tener presente che nei mss. le mm. 2÷18 sono scritte una sola volta e nel corso del brano sono richiamate dai nn. 1÷16. In secondo luogo – come abbiamo già osservato –, Chopin riempì i margini delle bozze con un gran numero di modifiche, che vennero fatte o dal primo disastroso incisore o da un secondo oppure da entrambi. In ogni caso queste misure devono ripetersi inalterate, a meno che una chiara *varia lectio* non sia inserita dal Compositore a bella posta. Ebbene, il primo accordo della m. 11 (*v. apparato*) viene ridotto in **F1** ad una semplice sesta: l'intento di garantire il *legato* è palese. **Mk** (come **Kl**) vi aggiunge un *sol*⁴ che si trova solo nella m. 124 di **F1**, ove – dettaglio determinante – viene aggiunta una legatura di valore tra i due *sol*⁴. Nel commento alla m. 125 Ekier afferma che «senza dubbio questa è una versione della correzione, semplificata dal punto di vista della tecnica dell'incisore, che Chopin introdusse nei tre precedenti luoghi analoghi»; in altre parole, secondo Ekier l'incisore, dopo aver cancellato *do*⁴, piuttosto che cancellare anche *sol*⁴, preferì aggiungere una legatura di valore. Un'ipotesi piuttosto bislacca. A nostro parere è molto più probabile che un secondo incisore, dovendo sostituire il collega per un qualsivoglia motivo, giunto alle mm. 124÷125, consultate le bozze corrette, intese appieno le istruzioni del Compositore, ed aggiunse anche le legature della m. sin. che il collega aveva distrattamente ommesso. Concludendo, la *lectio* delle mm. 124÷125, non è una *varia lectio* ma semplicemente quella voluta da Chopin fin dall'inizio.

35 & 37. Sul primo accordo di queste misure (*v.*

apparato) **A1** ha lo *staccato secco* (cuneo), mentre in **A2** vi è lo *staccato semplice* (punto), ma solo nella m. 37. Non solo, mentre in **A1** (m. 37) il *ff* è posto sotto il primo accordo *staccato*, in **A2** tale indicazione viene spostata sotto le semicrome. In bozze Chopin non si preoccupa di ripristinare lo *staccato semplice* (m. 37) ommesso dall'incisore, ma ribadisce l'accento intensivo all'ottava *lab*³-*lab*⁴ (che va eseguita con le due mani). In altre parole, cambia la dinamica del passaggio, onde le coppie delle mm. 35÷36 e 37÷38 non vanno eseguite allo stesso modo.

42. In **A1** il *diminuendo* inizia qui, ma in bozze Chopin lo sposta nella m. 46 (*v. apparato*).

43. In **F** Chopin lascia intatta la sequenza terza-quarta dell'ottava e nona diade, ma deve trattarsi di una distrazione, perché in **C^F** (*v. apparato*) egli la corregge, migliorando l'effetto armonico.

44÷45. La variante si giustifica perché – come si rileva dall'apparato – in **C^F** Chopin aggiunse una chiara legatura di valore tra i due *sol*³.

51÷52. La legatura di valore parrebbe in contrasto coll'indicazione di *arpeggiato*, ma non lo è. Chopin vuol significare che l'*arpeggiato* – in ogni caso pacato – va eseguito senza staccare le dita dai tasti, vale a dire: ribattendo il mignolo, il medio ed il pollice devono restare incollati al tasto; poi è la volta del medio che ribatte mentre il mignolo ed il pollice tengono i rispettivi tasti abbassati; infine ribatte il pollice senza che il mignolo ed il medio si stacchino dal rispettivo tasto.

56. Il *diminuendo* che inizia nella m. 46 (*v. supra*, m. 42), finisce qui (*v. apparato*). La modifica fu introdotta in bozze. Evidentemente la richiesta di Fontana stravolse nella concezione di Chopin l'intera dinamica della ripresa che, pertanto, inizia in sordina, dacché il *crescendo* scompare, come pure l'ottava bassa (*v. apparato*). Altra prova che **F1**, a dispetto delle mancanze, è da considerarsi la sola versione da eseguire.

61÷62. Nessun editore s'è accorto che qui Chopin introdusse una variante. Il fatto è incontestabile, giacché – come si evince dall'apparato – il testo di **F0** non abbisognava di alcuna correzione. L'incisore di **F1**, però, giustappone dei bequadri ai *lab* del penultimo accordo della m. 61 e a quelli del primo accordo della m. 62. A meno che non fosse improvvisamente impazzito, l'incisore parigino stava leggendo le indicazioni sulle bozze corrette. Pur-

troppo egli non le comprese correttamente ed al primo accordo della m. 62 aggiunse i ♯ anziché i ♭! La variante è chopiniana, suona bene ed conferisce mestizia al tono della ripresa introduttiva al *Trio*.

78. Le due forcelle provengono da **A I**. La loro resa al pianoforte può essere espressa solo da un pianista-artista.

80. Il gambo di semiminima alla prima croma della mano sin. manca in **F**, ma deve trattarsi di semplice distrazione.

82. In bozze Chopin affida *mib*⁴ alla mano destra (*v. apparato*). Lo scambio ha una motivazione squisitamente pianistica: la m. sin. deve subito dopo eseguire due salti, mentre la destra resta dov'è; per essa, dunque, l'apertura pollice-mignolo è decisamente più agevole. Sorprende che Mikuli non l'abbia compreso.

87÷97. Queste misure contengono la parte sgradata a Fontana e che Chopin sostituì scervellandosi «per almeno ottanta secondi» (*v. Intr. p. vb*). In **A I**, invero, la cadenza introduttiva alla ripresa, si trova nella m. 99, mentre nel rifacimento porta il n. 98. Questo accade perché la primitiva versione è squilibrata: infatti, ivi, la m. 93 (qui a lato) è priva di risposta o, meglio, la risposta è fittamente cancellata, né Chopin provvide a sostituirla. Questa mancanza di quadratura, inconcepibile in Chopin, fu probabilmente la causa prima della critica mossa da Fontana. Ecco il testo:

Si noti nella m. 87 la posizione delle due ottave della m. sin., che ritroviamo in **E I** (*v. apparato*).

88 & 92. In **E I** la quinta semicroma della m. sin. è *lab*² anziché *sol*². Non si tratta di una *varia lectio*, bensì della primitiva versione del nuovo episodio; detto *lab*² sottolineerebbe la tonalità di *fa min.* Ma Ekier (**WN**) – il solo a porsi il problema, poiché tutti gli altri editori si limitano a rilevare che *re*² è ♯ solo in **G I** – commenta: «Prima della settima semicroma non v'è nessun segno cromatico nelle fonti autentiche, così la nota dovrebbe essere letta come *reb*. Sembra considerevolmente più verisimile, tuttavia, che Chopin si lasciasse sfuggire un ♯, dacché noi sentiamo l'armonia di *do minore* come tonica piuttosto che come dominante minore di *fa minore*. Che anche Chopin sentisse allo stesso modo, è dimostrato in questa sezione dall'aver giustapposto dei bemolli davanti ai *reb*, che, data l'armatura, non sono necessari; ma in particolare dall'aver aggiunto sulle bozze di **FE2** [*scil. FI*] un ♭ davanti a *reb*, **I I**^a semicroma della m. 88». Leichtentritt nell'analisi di quest'episodio non cita la tonalità di *do min.*, ma solo quelle di *fa minore* e di *la b maggiore* (*cf. LEICHT.*[1921] p. 102). Bronarski, invece, è più preciso. Dopo aver notato le innegabili quinte ed ottave parallele nascoste, «addolcite da note di ritardo», propone la sequenza armonica degli accordi e ne indica i gradi nelle tre tonalità: *fa min.*, *la b maggiore* e *do min.*; quindi osserva: «Vi si potrebbe anche scorgere un fluttuare fra tre tonalità. In realtà, però, l'accordo di *do min.* non acquisisce alcun diritto: nella seconda battuta [m. 88] esso è usato solo per motivi melodici, in luogo di *do maggiore*, per evitare il salto *mi-reb*, e nella quarta battuta [m. 92] esso funge da intermediario fra *la b maggiore* e *do*⁷. La tonalità fondamentale in questo episodio è *fa minore*, ma la tonica non compare nemmeno una volta... L'impressione che ne risulta, è quella di un vacillare del tutto incerto (*W rezultacie wrazenie jest zupełnie niezdecydowane i chwiejne*)» (*cf. BRON.*[1935], p. 26 s.). Dunque, anche il Bronarski ammette la presenza nelle mm. 88 e 92 dell'accordo di *do min.* (in **PW** non ne farà nemmeno parola), cioè di *re* ♯, anziché *reb*, e, finché non si troverà il motivo per il quale Chopin in bozze – sempreché non si tratti di un fraintendimento dell'incisore – aggiunse quell'inutile ♭ al secondo *reb*², non al pri-

mo, sotto l'aspetto filologico dobbiamo giocoforza integrare il \flat , pur restando convinti che la lezione autentica sia quella che aumenta l'incertezza tonale riconosciuta dallo stesso Bronarski e voluta, così crediamo, dallo stesso Chopin con lo spostamento di lab^2 a sol^2 senza aggiungere alcun \flat . Anche Tellefsen, però, (*v. apparato*) aggiunge i \flat .

89. La linea curva verticale in Chopin – come abbiamo dimostrato nella nostra recensione “Una nuova edizione della *Barcarolle* op. 60” disponibile sul nostro sito – è cosa diversa dalla serpentina dell'*arpeggiato*. Quanto alla divisione del tempo, l'esecuzione si può scrivere come qui a lato, ma quanto all'esecuzione, se non si ha il senso del ritmo-respiro e del canto, ogni tentativo risulterà vano.



113÷115. Come si rileva dall'apparato Chopin in bozze mise mano anche a queste misure.

116. L'errore di copiatura dell'ultima quartina (m.

sin.) da parte dell'incisore non sarà corretto in bozze. Vien da chiedersi se il Compositore si accorse di tale negligenza, o se preferì accogliere l'involontaria proposta dell'incisore.

124÷125. *V. supra*, mm. 10÷11.

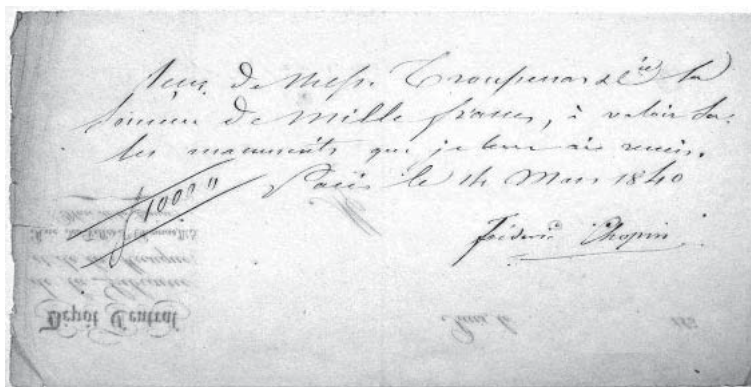
129÷130. E1 (*v. apparato*) inserisce un *dim.* che proviene dall'ipotizzata copia di A1 (*v. stemma*).

130. In A1 (*v. apparato*) l'esecuzione dell'appoggiatura è precisata da una linea curva (*v. m. 89*) che in A2 viene tralasciata. Si osservi che anche in E1 non v'è né la linea curva né la serpentina; il che conferma l'ipotizzata copia (di Gutmann), in cui vi era solo l'appoggiatura senz'altra indicazione. Per l'esecuzione della versione di A1 si veda la m. 89; quella di A2, invece, va eseguita come qui a lato.



132÷133. La sola differenza tra la prima e la seconda versione sta nella dinamica (*v. apparato*).

r



Ricevuta non scritta da Chopin, ma la lui sottoscritta, citata a p. vii.
[Passata probabilmente all'asta, non siamo riusciti a trovare il catalogo da cui proviene.]