

CONTRIBUTO ALLA RECENSIO DEL PRÉLUDE OP. 45.

Questo studio rappresenta l'ovvio séguito di quello dedicato alla *Polonaise* op. 44, già pubblicato sul sito *www.audacter.it*. In quella sede, collazionando i testi ed analizzando la corrispondenza ed alcuni fatti biografici, abbiamo dimostrato falsa l'opinione, secondo cui l'edizione austriaca avrebbe maggiore autorità rispetto all'edizione parigina. Abbiamo altresì scoperto e dimostrato che l'edizione austriaca della *Polonaise* op. 44 fu pesantemente manipolata da un correttore-pianista.¹ Si tratta di un fatto eccezionale ed unico, perché durante la vita del compositore nessun editore s'era mai preso tante libertà. Orbene, siccome la pubblicazione della prima edizione tedesca del *Prélude* op. 45 è avvenuta presso lo stesso editore viennese della *Polonaise* op. 44, cioè Mechetti, è necessario indagare se anche qui la collazione evidenzia tracce di una tanto disinvolta quanto irresponsabile ingerenza.

Attualmente le più accreditate edizioni chopiniane sono tre, una specie di trinità: 1. l'ed. nazionale polacca curata da Jan Ekier; 2. l'ed. Peters, *The Complete Chopin*; 3. l'ed. Henle, nuovamente curata – dopo il musicologo Ewald Zimmermann – da Norbert Müllemann.

Anche se l'ed. Peters e l'ed. Henle non sono ancora complete, il *Prélude* op. 45 è da tempo disponibile in tutte e tre le edizioni:

1. Fryderyk Chopin, *Preludia*, ed. by Jan Ekier, Paweł Kamiński, Warszawa (Wydawnie Narodowe) 2000, pp. 62÷66, *Source Commentary*, pp. 14s.;
2. *The Complete Chopin*, A New Critical Edition, *Préludes*, edited by Jean-Jacques Eigeldinger, London (Peters Edition Ltd.) 2003, pp. 55÷60, 68;
3. Frédéric Chopin, *Préludes*, hg. von Norbert Müllemann, Fingersatz von Hermann Keller, München (G. Henle Verlag) 2007, pp. 48÷51, 70s.

Musicologi e pianisti, di fronte al dispiegarsi di tanta autorevole competenza, dovrebbero sentirsi rassicurati ed affidarsi senza alcun timore ad una di queste tre edd. In realtà, vedremo nel corso del nostro studio che l'edizione Peters è pianisticamente inutile, e tutte e tre propongono un testo errato. Occorre, però, aggiungere per obiettività che l'edizione polacca, al di là della *recensio* erroneamente impostata, è di gran lunga migliore.

LE FONTI.

Sfortunatamente, come per la *Polonaise* op. 44 anche per il *Prélude* op. 45 non sussiste alcun autografo, né una copia del medesimo. Restano solo le prime edizioni:

- F1 prima edizione francese, pubblicata in un album offerto, quale supplemento, agli abbonati della *Revue et Gazette musicale de Paris* (cf. Chr. Grabowski & J. Rink, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge [Cambridge University Press] 2010, p. 350). La data di pubblicazione è attestata dalla *Revue et Gazette Musicale de Paris* del 12 dicembre 1841: «Oggi pubblichiamo per i Sigg. Abbonati all'annata, *Keepsake dei pianisti*, contenente: ecc.»;
- F2 seconda ed. separata, contrassegnata "M.S. 3518". La data di pubblicazione è incerta. L'*ACCFE* prudentemente parla di «inizio 1842» (cf. *ibid.* p. 351). L'autografo di questa seconda edizione non fu l'autografo, bensì una copia corretta di F1.²

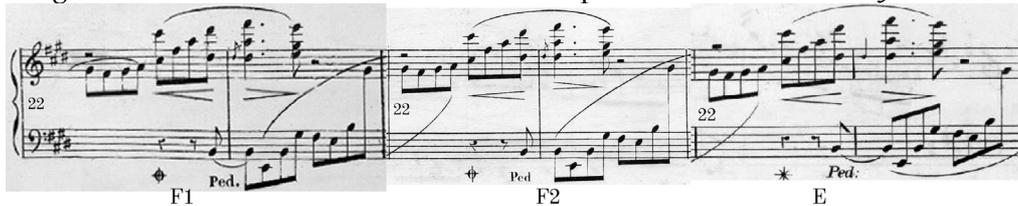
¹ Ad es., le discrepanze nel pedale delle miss. 23, 49, 75, 282 e 308 non possono assolutamente provenire dalla penna di Chopin (cf. Fr. L. Viero, *Per una corretta recensio della Polonaise op. 44*, giugno 2013 [*www.audacter.it*] p. 17).

² Nella *RGM* del 16 gennaio 1842, p. 24, il nostro *Prélude* è segnalato fra le novità col prezzo di 6 fr., ma nel numero del 27 marzo, nella pagina dedicata alla *Musique nouvelle pour le Piano, publiée par Maurice Schlesinger* il prezzo è di 4,50 fr.; indi, nel numero del 5 giugno 1842, p. 240, tra le *Publicatisns* [sic!] de Maurice Schlesinger il prezzo torna a 6 franchi. Ciò induce a sospettare che, in attesa dell'edizione separata (F2) a 6 fr., Schlesinger avesse fatto stampare, come estratto del *Keepsake* più copie del *Prélude*, ad un prezzo inferiore (4,50 fr.). In tal caso,

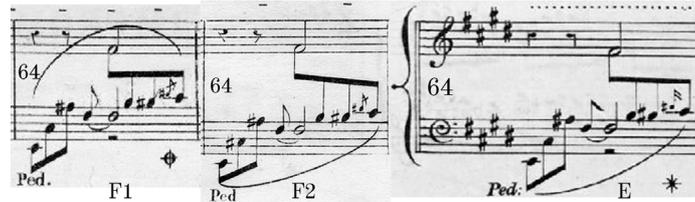
- A prima edizione austriaca (*cf. ibid.* p. 352);
 E prima edizione inglese (*cf. ibid.* p. 355).

Gli editori moderni si basano su A, che è, a loro giudizio, la fonte più autorevole. Ekier scrive: «EE [...] basata su FE₁» (*cf. op. cit.* p. 14). Eigeldinger precisa: «E fu chiaramente tratta da F¹ e riproduce i suoi errori» (*cf. op. cit.* p. 68, ma è una falsa affermazione, poiché E è la più corretta). Müllemann concorda con i colleghi: «Incisione sulla base di F₁» (*cf. op. cit.* p. 65).³

Si tratta di un'affermazione filologicamente importante, che dovrebbe essere dimostrata, ma dal loro pulpito i tre editori pretendono d'essere creduti sulla parola! Per prima cosa, dunque, dobbiamo provare che E dipende da F₁. Sappiamo che Moscheles rivide per Wessel le bozze delle opp. 44÷49,⁴ e che, per quanto riguarda l'op. 45, vi attese con scrupolo; tuttavia, sono tre i luoghi che consentono di stabilire detta dipendenza. Miss. 22÷23:



Si noterà che, a parte la mancata correzione della terza e quarta croma (*sol-la* invece di *la-si*), in F₂ l'incisore omette la legatura di valore tra i due *si* della m. sin.: quindi E copia F₁ (dal canto suo, l'incisore inglese, dimentica le due bandierine della notina). Mis. 64:



la data di pubblicazione di F₂ sarebbe da collocare a primavera inoltrata. Trattasi, tuttavia, di mera ipotesi. – Sull'uso bizzarro di alcuni termini pseudo-filologici, *cf.* Fr. L. Viero, *art. cit.*, note 4, 5, 12 e 60.

³ Müllemann aggiunge che E apparve nel gennaio 1842, mentre il 20 gennaio 1842 è solo la data indicata nei registri della Stationers' Hall. Sul problema della datazione delle prime edizioni inglesi, e del *Prélude* op. 45 in particolare, *cf. ACCFE* pp. liii e segg.

⁴ *Cf.* Franco L. Viero, *art. cit.*, p. 3s. Dal 18 agosto 2013 (o poco prima) sul sito *CFEO* le *Analisi delle fonti a stampa e del processo di pubblicazione* delle opp. 44 e 45 sono di nuovo disponibili: quella relativa all'op. 44 presenta poche correzioni e ripropone le medesime generiche affermazioni senza alcuna dimostrazione e le medesime insostenibili ipotesi; quella relativa all'op. 45, che qui interessa, è riproposta tal quale con gli errori di prima. Nell'*Analisi* dell'op. 44 l'editore, dopo aver affermato che «Maurice Schlesinger consegnò a Wessel le partiture da poco stampate dell'op. 44 e delle opp. 45-49», aggiunge: «Maggior incertezza avvolge le correzioni apportate da Ignaz Moscheles, le quali sembrano essere finite sia nella prima edizione inglese sia nella versione definitiva delle edizioni francesi delle opp. 44 e 46-49 (v. J. Kallberg, *Chopin at the Boundaries*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996, pp. 210-214)», escludendo quindi l'op. 45, senza ovviamente dire perché. Nell'*Analisi* dell'op. 45 l'editore nega a dirittura che «il correttore inglese» dell'op. 45 sia stato Moscheles, anzi poté essere anche una donna («[...] egli o ella [...]»), contraddicendo lo stesso Moscheles (*cf.* la lettera di Moscheles nel nostro articolo sopra citato, p. 4), e di nuovo senza alcuna dimostrazione. A proposito degli errori, l'editore afferma che il correttore («he or she...») nella *cadenza* «non trovò necessario aggiungere un diesis alla nota superiore del 39° accordo della m. sin. o di rimpiazzare l'errato si-naturale nel 43° accordo della m. destra, derivato da F, con un do-naturale». Ma, a parte l'assurdità – da noi già più volte rilevata – di simili stucchevoli descrizioni (è così difficile proporre la scrittura musicale?), poche righe prima, il 43° accordo viene indicato come 45°, generando così nel lettore una grande confusione. Più sorprendente ancora è quel che segue: «Tuttavia, questi errori non sono critici, per il fatto che senza questi accidenti il passo non offende tanto l'orecchio quanto la mancanza di una certa logica armonica!» In altre parole, quest'editore ammette che il suo orecchio non capta il fastidio che quegli errori producono. Questi sono gli chopinologi accademici: fanno molti rilievi capillari, che però non sanno né trattare con metodo filologico – né ascoltare, a quanto pare, con un orecchio adeguato – e ne traggono affermazioni generiche completamente dissociate, applicando una tecnica più schizofrenica che filologica. E Chopin continua a soccombere...

Il # davanti al *do* della m. sin. è solo in F2, perché evidentemente l'incisore inglese leggeva F1. In F2 si noti anche la mancanza del rilascio del pedale. La diversa disposizione delle legature in F2 rispetto ad F1 è dovuta alla diversa impaginazione: infatti, mentre in F1 il testo è compreso in 3 pagine, in F2 è distribuito su 7 (in E su 5), cosicché l'incisore di F2, come quello di E, scelse di tendere le legature dal lato a lui più comodo. Tuttavia, la disposizione delle legature in F1 segue verosimilmente l'autografo. Ciò fa ritenere che F2 sia stata preparata sulla base di una copia di F1 corretta, ma non dal compositore. Mis. 87:

Come nella mis. 64, il # davanti al *re* (m. sin.) è solo in F2. Si noti in E l'aggiunta del punto alla quartultima croma della m. d., il che prova lo scrupolo con cui Moscheles corresse le bozze.⁵

Come per la *Polonaise* op. 44, una volta provata la dipendenza di E da F1, possiamo escludere l'edizione inglese dalla *recensio*.

Non meno importante è stabilire quale rapporto leghi F2 ad F1. Infatti, siccome F2 è un'edizione ricomposta, cioè incisa *ex novo*, dobbiamo verificare se la collazione permette di determinare, in primo luogo, quale fu l'antigrafo di F2: fu il manoscritto di Chopin, ch'era servito per F1, oppure una copia corretta di F1? E, ancora, chi apportò le correzioni?

Si vedano le miss. 6÷7:

si possono notare due forcelle di *crescendo*: verosimilmente, l'incisore di F1, dovendo andare a capo, divise l'originaria forcella dell'autografo in due. Ciò è suggerito dall'incisore di F2, quando copia le miss. 20÷21: dovendo andare a capo, divide la forcella unica di F1 in due.

Nelle analoghe miss. 68÷69 la forcella è tralasciata: incuria o manoscritto incompleto? È una domanda che potrebbe restare senza risposta certa. Che l'autografo inviato a Vienna (A2*), gemello di quello dato a Schlesinger (A1*), avesse una sola forcella, è suggerito dalla mis. 7 e, soprattutto, dalle miss. 68÷69 di A.

L'esempio offerto dalle miss. 6÷7 basta a dimostrare che l'antigrafo di F2 fu una copia di F1 corretta. Ad escludere che Chopin abbia preparato la copia corretta di F1 per la seconda edizione separata, valga quanto segue.

⁵ Anche l'editore della *Publication history* pubblicata sul sito www.cfeo.co.uk è dello stesso parere: «E fu basata sulla prima edizione francese, filiazione che si rileva dal confronto delle due fonti».

Innanzitutto, se Chopin avesse corretto una copia di F₁, è molto probabile che non avrebbe rinunciato a qualche piccola modifica; magari avrebbe trascurato più di un accidente, ma qua e là qualche ritocco l'avrebbe dato. Poi, avrebbe certamente ripristinato la forcella unica tra le miss. 6÷7 (*v. supra*). Invece, F₂ non testimonia alcuna variante al testo di F₁, ma contiene quasi solo correzioni di accidenti, in alcuni casi errate. Si noti, ad es., la mis. 43:



invece di correggere l'errato *do bemolle* in *bequadro* viene corretto in *do bemolle* il corretto *do bequadro*, nonostante l'evidente *do bequadro* della m. sin.! Questa non è certo la correzione di un pianista (*si bequadro* e *do bemolle* corrispondono al medesimo tasto!), ma di un incisore che si è confuso.

L'incisore, poi, dimentica la legatura di valore tra i due *si* delle miss. 22÷23 (*v. supra*), e, nella mis. 64, tralascia il rilascio del pedale.

Ancora, la "correzione" della mis. 48 è anche più grave, poiché cancella ogni traccia della lezione autentica:



l'ultimo *do* della m. destra è lievemente scostato dal *sol bequadro*, perché evidentemente sull'autografo l'incisore leggeva una semicroma, non una croma. Non essendovi alcuna traccia della raschiatura di una seconda bandierina (né di un secondo punto), ed essendo la mis. 48 l'eco della mis. 40 (*v. infra*), dobbiamo chiamare in causa la disattenzione. Ebbene, l'incisore di

F₂⁶, oltre ad aggiungere il *bequadro* al secondo *fa*, notato lo sfalsamento apparentemente ingiustificato, incolonna il *do* esattamente sopra il *sol bequadro*.

Tutto ciò prova che Chopin non ebbe nulla a che fare con la preparazione di F₂.

Quindi, anche F₂ andrebbe esclusa dalla *recensio*, se non che possediamo una copia di F₂, facente parte delle cosiddette *partitions Jędrzejewich*, con correzioni fatte dal compositore. In altre parole, tutte le correzioni stampate in F₂, essendo state viste da Chopin, potranno confluire nel testo, senza che se ne segnali il ripristino da parte dell'editore.⁷

In ogni caso, il testo potrà essere stabilito solo sulla base di F₁ ed A.

IL PRÉLUDE OP. 45 E L'AFFARE TROUPENAS.

Abbiamo già osservato che la cessione a Schlesinger di questo *Prélude* costituiva una violazione del contratto verbale tra Masset, socio di Troupenas, e Chopin.⁸ Abbiamo anche arguito che Chopin, scrivendo a Fontana: «[...] adesso ti penderà sul capo l'affare Troupenas» (9÷10 agosto 1841), avesse già raggiunto con Schlesinger un qualche accordo. Ancora, abbiamo notato come questo *Prélude* sembrasse saltar fuori dal nulla, bell' e pronto, il 1° ottobre 1841.

La *Revue et Gazette Musicale de Paris*, edita da Maurice Schlesinger, può aiutarci a determinare con minor incertezza i precedenti della rottura con Troupenas e, di conseguenza, a provare l'esistenza di un preciso piano d'azione. Vediamo, dunque, le prime pagine della citata *Revue* contenenti l'annuncio del *Keepsake*, per cui Chopin aveva composto il *Prélude*.⁹

⁶ Il disegno della chiave di basso ed altri dettagli sembrano escludere che si tratti del medesimo incisore.

⁷ Qualcuno potrebbe giustamente chiedersi perché Chopin abbia corretto solo alcuni passaggi e non altri. Azzardiamo un'ipotesi: chi stava leggendo al pianoforte il *Prélude* op. 45 – un allievo o chi altro non importa – rimase disorientato proprio e solo in quei passaggi.

⁸ V. tutta la questione in Franco L. Viero, *art. cit.* pp. 7÷10, 12.

⁹ Riproduciamo qui la prima pagina della *RGM* del 22 agosto 1841 (a sinistra), del 31 ottobre (in centro) e del 5 dicembre (a destra), sotto la quale abbiamo ingrandito, per facilitarne la lettura, il testo del rispettivo annuncio.

Dalla lettera del 6 ottobre 1841 sappiamo che Chopin preparò due manoscritti del *Prélude*, uno «scritto in grande per Schl[esinger] e in piccolo per Mechetti».¹² Le parole del compositore divengono chiare solo dopo aver constatato che le note della *cadenza* in **A** sono notine, in **F1** sono di grandezza normale. Perché questa differenza? Possiamo solo fare ipotesi. Siccome non è verosimile pensare che il compositore restasse senza il manoscritto (\mathcal{A}^*), su cui aveva messo a punto il *Prélude*, fece una prima copia ($\mathcal{A}1^*$) per Schlesinger senza preoccuparsi d'essere scrupoloso e preciso,¹³ ove copiò la cadenza com'era in \mathcal{A}^* .¹⁴ Poi, preparando con molto maggior cura la copia per Mechetti ($\mathcal{A}2^*$), pensò che le notine rendessero meglio la leggerezza della *Cadenza*.¹⁵ Se questa ipotesi è verisimile, ne consegue che, rispetto ad \mathcal{A}^* , $\mathcal{A}1^*$ e $\mathcal{A}2^*$ potevano sì contenere dimenticanze ed errori, ma non necessariamente gli stessi, e che, più in particolare, $\mathcal{A}2^*$ ne contenesse in numero minore rispetto ad $\mathcal{A}1^*$. Ciò significa che la collazione di **A** ed **F1** non avrebbe dovuto riservare sorprese ma, anzi, confermare una sostanziale identità. Però non è così!

Ora, se il correttore austriaco fu il medesimo e disinvolto pianista che si occupò della *Polonaise* op. 44 (ricordiamo che le due composizioni furono spedite a Vienna nella medesima busta preparata all'uopo dallo stesso Chopin¹⁶), dobbiamo forse attenderci che anche il *Prélude* conservi tracce di una mano estranea? Noi sosteniamo di sì, poiché talune differenze squisitamente pianistiche, come il pedale, ed alcune lezioni sembrano escludere una diversa soluzione.

Un segno certo lasciato dal correttore è proprio nella cadenza: infatti, oltre a “leggier.” all’inizio e “dim.” verso la fine, sotto “Cadenza.” **A** aggiunge “a piacere.”, che, oltre a contraddire le due precise istruzioni citate, non è un’espressione chopiniana. Dunque, il correttore è proprio il medesimo della *Polonaise* op. 44, perché quell’“a piacere.” non l’ha certo scritto Chopin! Che cos’altro avrà combinato questo singolare personaggio?

Ebbene, notiamo una sorprendente differenza nella pedalizzazione. Confrontiamo, ad es., le miss. 7÷8:

Mentre in **F1** il pedale segue il respiro indicato dalla legatura, che nei due autografi era senza alcun dubbio disposta – come in **F1** – sopra, non sotto, gli arpeggi della m. sin., in **A** il pedale viene troncato a metà della legatura, cioè a mezzo respiro; e quest’assurdità pianistica si ripete per tutto il *Prélude*. Eigeldinger spiega così: «Questa variante è indubbiamente intenzionale e forse è da mettere in relazione con le proprietà degli strumenti viennesi (Graf) confrontati con i pianoforti Pleyel cari all’autore. L’alternativa merita in ogni caso d’essere presa in considerazione sui nostri strumenti attuali». Ekier, invece, il solo dei tre editori citati ad essere stato un buon pianista, pur seguendo **A**, ne mette tra parentesi il pedale. Certe idee possono venire in mente solo a un non-pianista! Chi accettasse l’ipotesi rococò di Eigeldinger come

¹² Cf. *CFC* III, p. 82.

¹³ Come d’abitudine Chopin avrebbe rifinito i dettagli in fase di correzione delle bozze. Oltre tutto, in quel periodo stava copiando molto ed era esasperato: «[...] se mi capitasse – confessa a Fontana il 17 ottobre – di dover scrivere una seconda volta queste diciotto pagine, diventerei matto» (cf. *CFC* III, p. 88).

¹⁴ La spiegazione è semplice: durante il processo compositivo, data la complessità della cadenza, con tutte le cancellature e i ripensamenti necessari per darle la forma definitiva, sarebbe stato prematuro e incomodo preoccuparsi della forma delle note.

¹⁵ Anche se non è mai stato rilevato, Chopin faceva molta attenzione all’aspetto della notazione.

¹⁶ Cf. *CFC* III, p. 82.

plausibile, dovrebbe giustificare la pedalizzazione della *Polonaise* op. 44. Se, infatti, fu Chopin ad aggiungerla sull'autografo destinato a Vienna (come si vuole erroneamente credere), ciò significherebbe che i Graf ed i Pleyel si sono scambiate le sonorità solo per la *Polonaise*! Se, invece, come abbiamo dimostrato, il pedale fu aggiunto alla *Polonaise* dall'anonimo intrepido correttore austriaco, l'ipotesi di Eigeldinger soccomberebbe ai capricci del correttore, poiché nella *Polonaise* viene aggiunta una pedalizzazione posticcia, mentre nel *Prélude* è mutilata quella autentica.

In conclusione: il pedale di **A** non è una variante, bensì il risultato dell'irresponsabile intervento del correttore ingaggiato da Mechetti. E non è tutto!

È stato rilevato che **F1** contiene «un gran numero di errori ed omissioni, in particolare riguardo agli accidenti».¹⁷ Questo è vero, ma occorre anche aggiungere che un qualunque pianista dotato di un minimo di musicalità è in grado di correggere senza difficoltà tutti gli accidenti errati o mancanti. Vi è solo un caso dubbio che merita la nostra attenzione. Si tratta della mis. 18(÷19):

Dalla mis. 17 si rileva che la mis. 18 inizia in *re maggiore*, ed il correttore di **A**, giustamente, aggiunge i *bequadro* mancanti, ma appone un *bequadro* anche al *sol* della m. sin. e, senza preoccuparsi di capire il motivo del rilascio del pedale sul precedente *re*, lo sposta sull'ultima croma della misura. Ebbene, queste due pedalizzazioni non possono essere entrambe di Chopin, una per i pianoforti Graf e una per i Pleyel!

Ma perché il compositore posiziona il rilascio del pedale su quel *re*? Ovvio: perché il passaggio alla tonalità di *fa diesis minore* inizia proprio su quel *sol* (*diesis*). Mikuli sembra essere il solo ad averlo capito!¹⁸

Se, come vogliono gli autorevoli editori citati, la mis. 18 è tutta in *re maggiore*, perché mai le note comuni della m. destra non sono legate? Ciò non è propriamente chopiniano; tant'è che gli editori della prima edizione critica,¹⁹ che non erano filologi ma solo musicalmente molto più preparati e dotati, rilevata l'anomalia stilistica, s'inventano legature inesistenti, mentre

¹⁷ Cf. *CFO* cit. (v. *supra* n. 15). Tutto fa pensare che Chopin non solo non corresse **F1** per **F2**, ma nemmeno rivide le bozze di **F1**.

¹⁸ Mikuli è il solo editore che forse poté sentire questo *Prélude* eseguito dal Maestro, ma è solo una eventualità non provata; di contro, il fatto che egli abbia scelto di seguire l'edizione francese, e non quella austriaca, considerate le sue preferenze ed i buoni rapporti con Friederike Müller, testimone diretta dell'*iter* editoriale sia della *Polonaise* op. 44 sia del *Prélude* op. 45, legittima l'attento esame della sua edizione. Tellefsen, allievo di Chopin, nella sua edizione (Richault) corregge sì qualche errore, ma non tutti, e trascura i più gravi; di più, nella cadenza la correzione di un accidente genera un nuovo errore: insomma, quanto al nostro *Prélude*, egli fu vergognosamente negligente. Per la citata trinità dell'editoria chopiniana il problema non sussiste: Ekier e Müllemann si limitano a rilevare che il *bequadro* davanti al *sol* è solo nell'edizione tedesca, mentre Eigeldinger omette l'informazione *tout court*.

¹⁹ *Fr. Chopin's Werke*, hg. von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franchomme, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff (erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe), 14 Bd., Leipzig (Breitkopf una Härtel) 1878-1902 (il *Prélude* op. 45 è a p. 36 del vol. VI).

Klindworth²⁰ riscrive a dirittura la misura e, cercando di imitare Chopin, aggiunge un *re* all'accordo di minima. Ma l'accordo *la-fa-la* manca del *re*, perché la m. sin. sta passando a *fa diesis minore*:



Ancorché questa argomentazione non possa di per sé bastare per scartare la lezione di **A**, il rilievo dell'incongruenza stilistica corrobora quello che lo spostamento del pedale permette di concludere: **F1** ed **A** contrappongono due pedalizzazioni, una vera e una falsa.

Sotto l'aspetto filologico lo spostamento del pedale e l'incongruenza stilistica sono elementi sufficienti per decretare che la lezione di **A** non è autentica. Fortunatamente, abbiamo un esemplare di **F2** appartenente alle cosiddette *partitions Jędrzejewicz* contenenti correzioni autografe del compositore. Ecco come si presenta la mis. 18:



Si rileva che Chopin corresse il primo *re* della m. sin. sovrascrivendo al *diesis* un *bequadro*, aggiunse un *diesis* non necessario al *fa*, infine appose un secondo *bequadro* al *re* della m. destra, ma, si badi bene, non spostò nessun pedale e, soprattutto, non mise nessun *bequadro* al *sol*! I tratti a penna tradiscono una certa irritazione. Ebbene, è verosimile pensare che, correggendo questa misura, Chopin abbia trascurato il *sol* che aveva proprio lì, davanti agli occhi? Non è impossibile, ma pensiamo di no, poiché la sua attenzione in quel momento era focalizzata sugli accidenti: tutto il resto poteva anche sfuggire, non però gli accidenti mancanti; dunque, Chopin non aggiunse nessun altro *bequadro*, perché non vi era nessun *bequadro* da aggiungere.

La nostra conclusione è che la mis. 18 di **A** fu manipolata dal correttore. È sorprendente che la trinità dell'editoria chopiniana più *blasé* non si sia nemmeno accorta della difficoltà.

Da ultimo, dobbiamo esaminare le miss. 67 e 71:

²⁰ Fr. Chopin, *Oeuvres complètes, revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipsic par Charles Klindworth. Seule édition authentique*, II, *Préludes*, Berlin (Ed. Bote & G. Bock) s.d., p. 197. Klindworth, uno dei pochi "veri" allievi di Liszt, fu un eccellente pianista che amava Chopin. Nella sua molto vituperata edizione, ove egli sembra stravolgere il testo chopiniano (uno stravolgimento più grafico che sostanziale), in realtà egli cerca di guidare lo studente verso un'interpretazione chopiniana, e in molti luoghi fornisce indicazioni che, per il tramite di Liszt, risalgono a Chopin.

Qui vi è un solo indizio della quasi certa manipolazione del correttore austriaco, ed è il pedale della mis. 67, che – diversamente dalla quasi identica mis. 5 – inizia a metà misura: questo pedale non è di Chopin! Anche lo spostamento del *p* crediamo sia arbitrario. Purtroppo, però, non vi è alcun indizio che faccia sospettare che il correttore abbia puntato le *semiminime*, anche se, sotto l’aspetto del discorso musicale, le *semiminime* di F1 hanno senso, quelle puntate di A risultano banali! Nella *ripresa* (miss. 67÷75) le tensioni si allentano, prima di librarsi con fiduciosa pacatezza nella *cadenza*, dopo la quale si ridiscende nell’umana dimensione. Ma questa è una considerazione di semantica musicale, non di filologia.

Un’ultima parola sulla “trinità”. In tutte le edizioni del *Prélude*, che abbiamo avuto modo di consultare, la *cadenza* contiene un refuso,²¹ che ci auguravamo sparisse dalla trinità delle edizioni chopiniane. Invece no! Tutte e tre le edizioni lo riportano con elegante disinvoltura (il *do* mancante del \sharp è indicato dalla freccetta):

Wydanie Narodowe (Ekier):

Henle (Müllemann):

Peters (Eigeldinger):

Quante edizioni pseudo-Urtext e pseudo-critiche saranno necessarie per eliminare questo errore?²²

* * *

Concludendo, la collazione delle tre prime edizioni permette di affermare che:

- come per la *Polonaise* op. 44, Schlesinger consegnò a Wessel una copia di F1 corretta da Moscheles, copia che non riportò a Parigi. Quindi, Wessel mentì spudoratamente a Moscheles;²³
- di nuovo, come per la *Polonaise*, A presenta tracce evidenti degli arbitrari interventi di un correttore pianista, il quale si arrogò la facoltà di “adattare” il testo di Chopin alle sue preferenze: aggiunse l’espressione “*a piacere*” e modificò il pedale, proprio

²¹ Per quanto sorprendente sia, la sola edizione a non avere questo refuso è la prima edizione inglese!

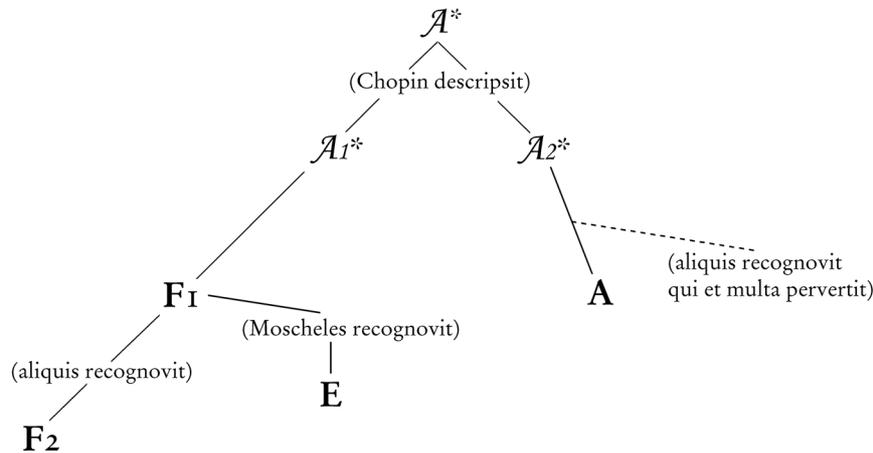
²² Vogliamo avvertire il lettore che questo non è il solo errore che troverete nell’ed. Peters dei *Preludes*. La Henle, poi, ci offre una vera perla (rigo inferiore della mis. 3):

Dietro le *terze* è stampato “Opus 28”! È una consolazione: non solo in Italia, ma anche in Germania c’è gente che lavora col culo.

²³ Cf. Fr. L. Viero, *art. cit.*, p. 4.

come nella *Polonaise*; di più, alterò la mis. 18 eliminando la modulazione; infine, molto probabilmente puntò le *semiminime* delle miss. 67 e 71. Tutto ciò fa di F1 la fonte più autorevole.

Ecco lo *stemma*:



Legenda:

- * fonte non disponibile;
- A* manoscritto autografo servito per la messa a punto del *Prélude*;
- A1* copia autografa di A* consegnata a Schlesinger;
- A2* copia autografa di A* spedita a Mechetti.

Franco Luigi Viero © settembre 2013

Postfazione

Alcune argomentazioni contenute nel presente articolo, dopo la pubblicazione dell'edizione critica del *Prélude* op. 45, a cui rimandiamo il lettore, appaiono superate. In particolare:

- p. 1 Alle prime edizioni già note s'è aggiunta un'edizione finora ignota, F1^G, non litografata, bensì impressa direttamente dalle lastre incise, proveniente dalla "Collezione Glensk (Polonia)", di cui il proprietario, Jeremiusz Glensk, ci ha fornito gratuitamente le foto (frontespizio, che abbiamo pubblicato, e testo del *Prélude*).
- p. 3 Mis. 87. Il punto aggiunto alla quartultima *croma* non fu un'iniziativa di Moscheles, ma era nelle bozze non litografate.
- p. 5 La data di pubblicazione di F1^G va anticipata al mese di novembre.
- p. 7 La scrittura della *Cadenza* è ridiscussa nell'introduzione all'edizione critica.

Franco Luigi Viero © aprile 2014