

## Commento

**Frontespizio.** Diamo il frontespizio di **A**. Si noti che lo stampatore parigino è ancora Troupenas, poiché, quando alla fine di settembre (*v. Intr.*) Chopin consegnò il manoscritto a Fontana, riteneva che Masset avrebbe accettato le sue nuove condizioni; il che non accadde. Di qui, Mechetti fu costretto a modificare il frontespizio per sostituire Troupenas con Schlesinger. Quello di **F1** è riprodotto in *AC-CFE* p. 717, tav. n. 131, mentre quello di **E** è visibile sul sito *CFO* (quanto ai frontespizi delle edizioni Wessel, cf. GRAB.[2001]).

1. L'indicazione *Tempo di Polacca* è solo in **E**, che riprende quella della m. 261. È molto probabile che essa mancasse anche nell'autografo, ma è necessaria, poiché sta ad indicare che il tempo marziale comincia qui. La sola introduzione ad una *Polacca* che preveda un *accelerando*, è quella della *Polonaise* op. 26 n. 2. Quindi, accelerare questa introduzione sarebbe un errore.

4÷5. Il Bronarski, verosimilmente su suggerimento di Turczyński, osserva: «In FE e GE il *re* mediano dei tre dell'ultima semicroma della m. 4 e della prima della m. 5 è attribuito alla mano destra. Noi l'abbiamo attribuito alla mano sinistra, come Chopin fa di seguito nel corso della m. 5, ottava e nona semicroma». Tale ragionamento è viziato, oltre che sotto l'aspetto logico, da una concezione sclerotica del pianismo chopiniano. La distribuzione delle ottave ora all'una ora all'altra mano è sempre perfetta così com'è scritta.

10. Il trillo va eseguito come consiglia **K1**, cioè senza ribattere, come fanno molti, *fa*<sup>#4</sup> e battendo *mi*<sup>#4</sup> insieme con l'ottava del basso.

13. Annotiamo qui una volta per tutte che il gambo di *semiminima* alla sola nota superiore dell'ottava, come in **F**, è un errore del-

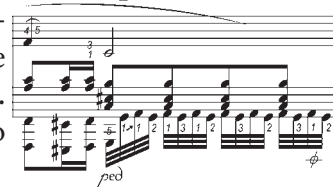


Two musical staves showing measures 13 and 13 bis. The left hand plays a semiminima note on the upper octave, marked with an asterisk (\*). The right hand plays a semiminima note on the lower octave.

l'incisore, come pure quello all'intera ottava della m. sin. in **A**. La scrittura di Chopin, che d'abitudine pone i gambi a destra delle note, non facilita

il compito degli incisori, che interpretano i segni a seconda della loro preparazione pianistica. — L'integrazione dei puntini d'allungamento, qui e nelle misure analoghe, si basa sulla quasi-cerchezza che siano stati omessi per distrazione dallo stesso Chopin. Dello stesso avviso sono **K1**, **Mk** (per la sola m. 13), **BH<sup>cw</sup>**, **PW**, **EK**, **HN<sup>2</sup>**, **WN**; il solo editore, però, che li segnala come congettura è Ekier. Non è peraltro improbabile che l'incisore di **A** li avesse tralasciati per incuria.

18. In **A** ed **F** la risoluzione del trillo è diretta. Eccezione **Mk** ed **EK**, tutti gli altri editori inseriscono la risoluzione morbida sulla base dell'analogia m. 44. Va, tuttavia, ricordato che Chopin modificò questa misura (*v. Intr.* p. viii**b**) e risulta difficile credere che non avesse visto il trillo, anche perché la risoluzione diretta meglio si addice allo spirito marziale dell'esposizione del tema. Noi, pertanto, suggeriamo la seguente esecuzione:



Musical notation for measure 18, showing a trill with a direct resolution. The notation includes a trill symbol and a fermata.

27, 29, 30, 31, 33, 53, 55, 56, 57, 105, 106, 107 e 109. Queste misure pongono un problema esecutivo che riguarda la notina: appoggiatura o acciacatura? Non avendo a disposizione l'autografo, siamo alla mercè degli incisori, per i quali — come per molti editori moderni — la *serpentina* e la *linea curva* sarebbero in Chopin intercambiabili. Il che, come abbiamo già dimostrato altrove, non è assolutamente vero. Innanzitutto dove in **F1** abbiamo la *linea curva* contro la *serpentina* di **A**, possiamo essere certi che detta *serpentina* è un arbitrio dell'incisore austriaco, il quale la pone ora prima della notina (mm. 27, 30 e 55), ora tra la notina e



Multiple musical staves showing measures 27, 30, 31, 53, 55, 105, and 109. The notation includes various notational choices for the note, such as the *serpentina* and *linea curva*, and is marked with asterisks (\*).

A F A F

l'ottava (mm. 53 e 105). Orbene, raggruppiamo tutte queste misure per similitudine. Nelle citate mm. 27 e 53, che iniziano una nuovo pe-

riodo, la notina è posta accanto alla nota inferiore dell'ottava, mentre nelle mm. 31 e 57, che iniziano una nuova frase all'interno del medesimo periodo, la notina è posta accanto alla nota superiore dell'ottava. A queste due misure va accostata la m. 107 che apre la seconda frase all'interno del periodo che interrompe il rullare dei tamburi; va osservato che la prima frase non inizia con una

notina, bensì con l'ultima biscroma della misura precedente. Simili alla m. 30, ove la notina introduce un trillo, troviamo le mm. 56 e 106, con la differenza che qui il trillo ri-

A tr F tr

56 56 106 106

solve con due notine di passaggio; inoltre, nella m. 56, A non ha alcuna serpentina. L'ultimo gruppo

A F2 A F1 F2

29 29 33 33 33

è composto dalle mm. 29, 33, 55 (*v. supra*) e 109; in quest'ultima in A manca la *linea curva* presente in E (= F2). Ricordiamo che per le mm. 105, 106, 107 e 109 non abbiamo

a disposizione F1 (*v. Intr.*). I soli accoppiamenti che non presentino differenze – a parte la m. 103 –, sono quelli delle mm. 106 e 109; tutte le altre differiscono! Se solo si pensa che l'incisore di A legge l'autografo e quello di F1 legge una copia dell'autografo, si resta esterrefatti dalla negligenza con cui

incisori e copista – che si conferma non essere Fontana, bensì Wolff – hanno lavorato. Ora spetta al filologo mettere ordine. Cominciamo dalle misure in cui la notina introduce un trillo: nelle mm. 56 e 106 esso va eseguito come esemplificato nella commento alla m. 18, con la sola differenza che le ultime due biscrome sono quelle scritte; nella m. 30, invece, le ultime due biscrome restano *lab<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>*. L'interprete che volesse risolvere suonando *fa<sup>4</sup>-sol<sup>4</sup>*, non commetterebbe certo un peccato capitale. — Con le mm. 27 e 53 sorge il primo problema, perché in F:27 la notina non è barrata e la *linea curva* spezza l'ottava escludendo la notina. Dalle cosiddette *partitions Dubois* sappiamo che in Chopin le notine, ancorché barrate, nella maggior parte dei casi vanno eseguite sul tempo, sono cioè *appoggiature* non *acciaccature*; oltretutto in A:27 la *serpentina* precede la notina, il che fa supporre che la *linea curva* dell'autografo comprendesse anche la notina. In tal caso l'esecuzione sarebbe come qui

a destra indicato, mentre nell'analoga m. 53 interverrebbe una *variatio* esecutiva (qui a sin.). Questa nostra soluzione sarebbe suffragata da A:53, ove la *serpentina* è stata inserita in un secondo tempo nell'angusto spazio fra la notina e l'ottava, anche se prima della notina lo spazio era maggiore. — Le mm. 31 e 57 in A sono scritte allo stesso modo; in F:31, invece, la *linea curva* comprende la notina, mentre in F:57 la esclude; il che farebbe supporre la medesima *variatio* delle mm. 27 e 53 con la notina connessa con la nota superiore dell'ottava. Ma in F:31 una problematica piccola legatura (di valore?) collega la notina alla nota principale (una simile legatura verrà aggiunta in F2:29 e 33): un dettaglio apparentemente insignificante, che, però, a quanto pare, non lo era; e che cosa significa? Il Bronarski osserva: «Nella m. 31 FE lega la notina alla nota principale che segue, il che indicherebbe che l'ottava andrebbe spezzata dall'alto in basso senza appoggiatura» (*cf. PW p. 137*); ossia l'ottava spezzata con la prima nota sul tempo. L'osservazione è corretta, ma potrebbe

esservi una seconda lettura (qui a sin.), che prevede l'anticipo della notina sul basso ed il posticipo della seconda nota dell'ottava; in altre parole un'*acciaccatura legata*. Ed è questa, a nostro parere, la corretta esecuzione nella m. 31, mentre nella m. 57 va eseguita la classica *acciaccatura* come nella m. 53. Quanto alla m. 107 l'esecuzione non dovrà ripetere la m. 103, e l'interprete potrà scegliere tra le soluzioni proposte per le mm. 31 e 57. — E venia-

mo all'ultimo gruppo costituito dalle mm. 29, 33, 55, 105 e 109. In **A**:29 la notina abbinata all'ottava è preceduta da una biscroma. Chopin, rileggendo rapidamente **F1**, deve aver realizzato che comprimere una biscroma e l'*acciaccatura* legata all'ottava (in **A**, ma non in **F1**) nello spazio di una semicroma (del basso) non era una divisione del tempo sensata, muta la biscroma in semicroma e aggiunge una piccola legatura tra la notina e la nota inferiore dell'ottava; anche qui l'esecuzione può variare secondo quando più sopra illustrato. Più intrigante è la m. 33: in **A** non v'è alcun segno; in **F1**, eccezionalmente, vediamo una *linea curva* rovesciata scritta dopo l'ottava; in **F2** viene inserita una legatura tra la notina e la nota inferiore dell'ottava senza che la *linea curva* sia cancellata! Questa grafia deve aver messo in imbarazzo gli editori: Bronarski la ignora; Tellefsen, *BH<sup>cw</sup>* ed *EK* legano la notina ma omettono la *linea curva*; Klindworth inserisce la *serpentina* fra la notina e l'ottava; Mikuli segue **A**; *UT*, per non far torto a nessuno, lega la notina ed inserisce la *serpentina* tra la notina e l'ottava (!); tutti gli altri seguono Klindworth. Un noto principio filologico recita: *lectio difficilior praeferenda*. Innanzitutto occorre rimarcare che (1) l'incisore non può essersi inventato una segno così stravagante; e che (2) Chopin, correggendo le bozze (**Fo**\*), non ha voluto cancellare la *linea curva*, poiché, avendo inserito la legatura, non è possibile che non l'abbia notata. Dunque, il testo è questo e non può essere ignorato. Ma va trovata una spiegazione. Senza la *linea curva* rovesciata l'esecuzione sarebbe la medesima proposta per la m. 31, trasferita ovviamente, alla nota inferiore dell'ottava; ma con quella linea riteniamo che l'esecuzione dell'intera misura debba essere la seguente:

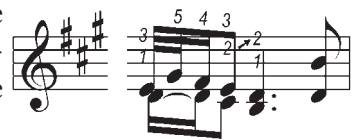
Va da sé che, se l'esecutore non possiede il senso

del ritmo, il risultato non potrà che essere deludente, per non dire disastroso. — Concludendo, il dato certo che scaturisce dalla nostra analisi, è che Chopin voleva differenziare l'esecuzione di tutte quelle notine, ridare loro un senso, sì da sottrarle ad una prassi esecutiva irrigidita dall'abitudine.

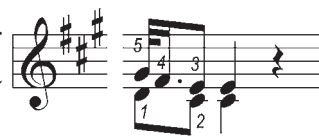
**129.** La legatura della notina, che si trovava già in **F1** — com'è testimoniato da **E** (qui a lato) — significa che essa va eseguita sul tempo e con morbidezza.



**137.** Le notine, che sono un'infioresatura non uno sbruffo, devono risultare cantanti e vanno eseguite sul tempo, vale a dire come segue:



**139.** Lo stesso dicasi per l'*appoggiatura*, anch'essa legata, di questa misura:



**142 ÷ 143.** In **E** manca *la*<sup>4</sup>, la cui assenza dimostra che Chopin consegnò a Wessel non già una copia corretta di **F1** — in tal caso il *la*<sup>4</sup> sarebbe stato chiaramente leggibile —, bensì una copia di **Fo**\* corretta. In **F2** sono evidenti le tracce della correzione. È molto probabile che l'incisore londinese fraintese la scrittura di Chopin e non riuscì a distinguere la nota. Pare superfluo aggiungere che la lezione di **F2** non è affatto una *varia lectio*, ma un raffinamento che fa decadere la lezione di **A**, stranamente accolta da **Kl**, **Mk** e *BH<sup>cw</sup>*.

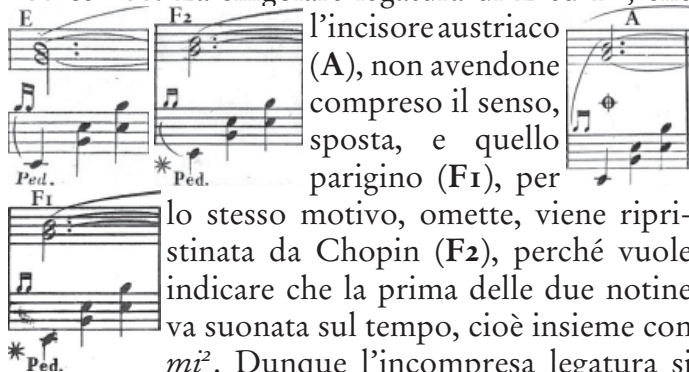
**149.** V. mm. 137 e 139.

**157 & 159.** V. m. 137.

**163.** Come nella m. 143 anche qui Chopin, per mezzo del ritardo, raffina il periodo: anziché lasciare due frasi appaiate per asindeto (mm. 141 ÷ 145 = 161 ÷ 165), egli congiunge la seconda frase alla prima con un avverbio simile a *ed altresì*, qui rappresentato dal ritardo (*re*<sup>5</sup> tra le mm. 142 ÷ 143 e *la*<sup>5</sup> tra le mm. 162 ÷ 163), ravvivando così l'agógica della mazurca.

**170.** Quando Mikuli incolonna sotto il numero del dito riservato alla notina quello della nota principale, significa che la notina è un'appoggiatura e va suonata come illustrato qui sopra nel commento alla m. 137. Qua e là, noi adottiamo la medesima scrittura.

**186 & 188.** La singolare legatura di **E** ed **F2**, che l'incisore austriaco (**A**), non avendone compreso il senso, sposta, e quello parigino (**F1**), per



lo stesso motivo, omette, viene ripristinata da Chopin (**F2**), perché vuole indicare che la prima delle due notine va suonata sul tempo, cioè insieme con *mi*<sup>2</sup>. Dunque l'incompresa legatura si

trovava sull'autografo (*A*). Nessuno degli editori ha compreso la sequenza dei fatti e quasi tutti copiano *A*. Solo Müllemann (*HN<sup>2</sup>*), non sapendo che cosa fare, omette la legatura, ossia copia *F1*! Nella m. 188 la legatura non è ripetuta verosimilmente per lasciar che l'interprete sia libero di variare.

**198 & 217.** In *F* l'indicazione del pedale non è seguita dal rilascio. In *A*, invece, le mm. 217 e 218 sono pedalizzate, ma non le m. 198 ss. Siccome Chopin correggendo *Fo\** sposta di una terza la frase contenuta nelle mm. 217÷220 (*v. apparato*) senza aggiungere il rilascio del pedale, dobbiamo desumere che la sola indicazione *ped* – come del resto accade non di rado alla fine di alcune composizioni – significhi che il complesso uso del pedale richiesto da quella determinata frase è lasciato all'abilità dell'interprete. Noi abbiamo aggiunto fra parentesi (*ad artificis arbitrium*). Di qui, riteniamo che le indicazioni di rilascio in *A* siano opera dell'incisore o del correttore.

**227.** Qui e nella m. 241 (*v. apparato*) Mikuli introduce una variante inutilizzabile, poiché non ne annota la fonte.

**241.** Consigliamo di eseguire l'appoggiatura come indicato da Klindworth, legando i due *si<sup>4</sup>*:



**294.** Questa misura di *F* fornisce un esempio dell'inventiva degli incisori. Il quarto *do<sup>#5</sup>* venne inserito per errore. L'incisore, accortosene, trovò più comodo legare la nota alla precedente, anziché eraderla!



**316.** Dall'apparato vediamo che sia in *A* sia in *F* questa misura inizia un sistema, e vediamo altresì che sulla prima croma della mano sinistra (*fa<sup>#4</sup>*) ter-

mina una legatura, di cui, però, non v'è traccia nella misura precedente. Ciò significa che anche l'autografo iniziava un nuovo sistema con questa misura. Ebbene, la concordanza delle due fonti consente di dedurre che Chopin, iniziando il nuovo sistema, termina la legatura che aveva in mente, ma che non aveva ancora segnato nella misura precedente. Noi l'abbiamo ripristinata.

**319.** L'indicazione *dimin.* proviene da *A*. Essa manca in *F* per negligenza del copista.

**320.** Ekier segue *F* (2<sup>a</sup> croma, *v. apparato*) e considera come variante la lezione di *A*, sostenendo che «nessuna di queste due versioni può essere favorita su base stilistica o in virtù delle fonti». È una sua opinione. Di contro, noi riteniamo che è proprio su base stilistica, o più precisamente in base alla sintassi stilistica chopiniana, che la seconda croma di *F* sia un errore del copista. In Chopin, infatti, può capitare che la conclusione di un brano sia annunciata dai rintocchi di una campana (per es. nel *Preludio* n. 17) o per mezzo di figurazioni cadenzate – tra gli esempi più evidenti ricordiamo le mm. 217÷222 della *Mazurca* op. 33 n. 4, le mm. 133÷138 della *Mazurca* op. 41 n. 1 –, quasi a significare che la magica suggestione creata dal brano, non senza il tramite di un *medium*-interprete all'altezza, sta per finire. Detta figurazione cadenzata è resa da ripetute coppie di note in sequenza, di cui la prima forte, la seconda debole. Nel nostro caso è chiaro che dalla m. 320 inizia, per così dire, il conto alla rovescia: tutte coppie di crome di cui la prima è un accordo, la seconda una diade; quando l'accordo si stabilizza (dalla 2<sup>a</sup> battuta della m. 323), il conteggio passa alla m. sin. In conclusione, la seconda croma di *F* è un indubbio errore del copista che sbadatamente inserì un *fa<sup>#2</sup>* di troppo, proprio come aveva fatto col *do<sup>#5</sup>* della m. 294 (*v. supra*).

**323÷324.** La legatura di valore fra i due *do<sup>#4</sup>* (m. d.) fu rimossa durante la revisione delle bozze.

