

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI  
*Fryderyk Franciszek Chopin*

N. I

Prélude op. 45

*Testo, diteggiatura, introduzione e commento  
a cura di*

*Franco Luigi Viero*

SECONDA EDIZIONE



*Edizioni Gratuite Audacter.it*

2014

*Franco Luigi Viero* © 2014

1<sup>a</sup> edizione: gennaio 2014

2<sup>a</sup> edizione: aprile 2014

---

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

## Premessa

Grazie alla liberalità di Jeremiusz Glensk, collezionista polacco, che pubblicamente e vivamente ringraziamo, abbiamo acquisito un documento unico, non menzionato nell'ACCFE (v. Abbreviazioni e bibliografia), che impone la revisione della nostra precedente edizione: infatti, la chiarezza della stampa consente di eliminare alcune incertezze (v. Appar. e Comm.). Oltre ai cambiamenti necessari, con l'occasione abbiamo apportato alcune piccole modifiche (ad es. abbiamo mutato  $F_2J$  in  $F_2^J$ ,  $A1^*$  in  $*A^1$ , ecc.). Contiamo di aver reso un utile servizio a tutti gli estimatori di Chopin.

## Avvertenza

(alla 1<sup>a</sup> edizione)

Questa è la prima vera edizione critica che sia mai stata dedicata ad un'opera di un compositore di musica e confidiamo di poterne far seguire altre. A noi non interessa il plauso di coloro che si fanno scudo dei loro vuoti titoli, ma, onorando il merito di Chopin, uno dei massimi compositori, desideriamo solo essere utili alle persone appassionate e mentalmente indipendenti.

Sia l'introduzione sia il commento danno per acquisita la conoscenza dello studio sulla recensio del *Prélude*, pubblicato in questo stesso sito: FRANCO L. VIERO, Contributo alla recensio del *Prélude* op. 45, [www.audacter.it] settembre 2013. L'apparato critico è stato scritto nella lingua dei filologi, cioè in latino.

Quest'edizione, che viene gratuitamente offerta ai frequentatori del sito www.audacter.it – in particolare a studenti, pianisti, musicologi e persone colte –, può essere stampata ed utilizzata in privato. Ogni utilizzo diverso, senza che ne sia contestualmente citato l'editore, sarà perseguito per plagio.

Tutta la documentazione consultata è stata pagata dall'editore, di tasca propria; in altre parole, egli non ha da ringraziare alcuno, se non i due siti che gratuitamente mettono a disposizione le prime edizioni del compositore franco-polacco: CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE (www.cfeo.org.uk) e THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY (chopin.lib.uchicago.edu); senza dimenticare un terzo benemerito sito: INTERNET ARCHIVE (www.archive.org). A loro va il nostro riconoscente GRAZIE!

Ovviamente, non possiamo pretendere che la nostra sia un'edizione perfetta, ma certamente possiamo affermare ch'essa sia la migliore che si sia mai vista.

Se riusciremo ad evitare a chicchessia lo sperpero pur modesto per l'acquisto di una inutile edizione a pagamento del *Prélude* op. 45, avremo raggiunto il nostro scopo.



L GIORNO dopo il suo rientro a Nohant da Parigi, dov'era stato tre giorni, Chopin scrive a Fontana: «Sono tornato qui ieri, giovedì [30 settembre 1841]. Ho composto per Schlesinger un *Prélude* in do diesis minore, corto come lo desiderava.»<sup>1</sup> La pubblicazione era prevista «per il Nuovo Anno, contemporaneamente al Beethoven di Mechetti. [...] Domani – aggiunge Chopin – scriverò a Mechetti per dirgli che, se per il suo album vuole una composizione abbastanza breve, non gli darò la *Mazurca* che aveva chiesto (è già vecchia) ma questo *Prélude*. È ben modulato e glielo posso spedire senza timori.» (cf. CFC III p. 79).

Questo *Prélude* costituisce il primo atto palese della pianificata rottura del contratto verbale stipulato con Masset, socio di Troupenas, dopo che Pleyel, il quale s'era offerto di editare le opere del compositore, aveva vilmente ritirato la sua parola, procurando così un grave danno economico a Chopin, che si era visto costretto ad accettare le inique condizioni imposte da Troupenas.<sup>2</sup> Esso vide la luce il 12 dicembre 1841 come primo brano di una raccolta (*Keepsake des pianistes*) offerta dall'editore Schlesinger in omaggio agli abbonati della "RGM". Il medesimo editore ne pubblicò una seconda edizione separata a primavera inoltrata del 1842.<sup>3</sup>

Non v'è alcuna traccia dei due manoscritti preparati da Chopin (v. *infra*). Fino ad ora erano note le tre prime edizioni, francese austriaca ed inglese, e la seconda edizione francese. Ora, grazie alla disponibilità di Jeremiusz Glensk (v. *Premessa*), che ne è il proprietario, siamo in grado di produrre un nuovo documento finora ignoto: si tratta di un'edizione speciale di F1 (per i dettagli si veda il *Commento*).

F1<sup>G</sup> edizione speciale in album — che precede F1 — stampata da lastre in lega, in pochissime copie, priva dei difetti tipici del procedimento litografico. L'unico esemplare rimasto, che rendiamo noto per la prima volta, appartiene alla *Ewa i Jeremiusz Glensk Collection*, Polonia, che gratuitamente ci ha fornito il frontespizio dell'album e il testo del *Prélude*.

F1 prima edizione francese litografata (cf. ACCFE p. 350). La "RGM" del 12 dicembre 1841 annuncia in prima pagina: «Oggi pubblichiamo per i Sigg. Abbonati all'annata, *Keepsake dei pianisti*, contenente: ecc.». — Copie con-

sultate: quella messa in rete dal sito CFE0, ed una pessima scannerizzazione dell'esemplare conservato nella BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, segnatura "Vm<sup>7</sup> 3008 (1)".

F2 seconda ed. separata, n. "M.S. 3518". Quanto alla data di pubblicazione l'ACCFE parla di «inizio 1842» (cf. *ibid.* p. 351), ma a nostro parere questa seconda edizione non vide la luce prima della primavera. — La copia consultata è la medesima più sotto siglata F2<sup>J</sup>.

A prima edizione austriaca del gennaio 1842, n. "P.M. N° 3594" (cf. *ibid.* p. 352). Copie consultate: quella visibile sul sito CFE0, e la ristampa messa in rete da THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY.

E prima edizione inglese (cf. *ibid.* p. 355), anch'essa pubblicata verso la primavera del 1842 col n. "W & S N.° 5297".<sup>4</sup>

Il 6 ottobre 1841 Chopin scrive a Fontana: «Ti mando il *Preludio* in caratteri piccoli per Mechetti e in grandi per Schl(esinger) (*Posyłam Ci Preludium większym charakterem [!] dla Schl[esingera], a mniejszym dla Mechettego.*)».<sup>5</sup> Questa è la traduzione della CFC. Che cosa intese dire il compositore? Ora, siccome in F1 le note della *Cadenza* sono di grandezza normale, mentre in A sono notine, si è creduto che Chopin si riferisse alle note della sola *Cadenza*; ma si tratta di una palese forzatura. Chopin, infatti, sta parlando in generale, non della sola *Cadenza*, perciò le sue parole vanno riferite all'intero *Preludio*. Anche noi avevamo accettato acriticamente l'interpretazione comune. Tuttavia, una più attenta lettura potrebbe risolvere l'enigma: il senso dell'intera frase dipende dall'espressione *większym <c>charakterem*.<sup>7</sup> Quando Chopin preparava una copia per gli editori, poteva essere più o meno diligente, ma certo non poteva modificare il suo caratteristico modo di scrivere musica. Per i traduttori è stato quasi un riflesso condizionato collegare *<c>charakterem* alle note, dacché in F1 ed in A, per pura combinazione, la grandezza delle note della *Cadenza* è diversa. Si è quindi ritenuto di attribuire le parole di Chopin giustappunto alla sola *Cadenza*, forzando in questo modo il testo. E. L. Voynich traduce «in large writing»,<sup>8</sup> men-

<sup>4</sup> Il contratto di vendita a Wessel delle opp. 44÷50, sottoscritto da M. Schlesinger e da Chopin, è del 14 gennaio 1842 (cf. KALLB.[1982] p. 365).

<sup>5</sup> Il punto esclamativo, che sta per *sic!*, allude alla grafia che dovrebbe essere *charakterem*.

<sup>6</sup> Cf. KFC II. p. 39 (= CFC III, p. 82, che peraltro inverte erroneamente l'ordine dei due editori).

<sup>7</sup> Tra i vari significati di *charakter* il dizionario di Stanisławski riporta come terzo significato quello di «(*wygląd, postać, forma*) character, <nature, appearance, complexion> (of an object, a question, phenomenon etc.); alla fine del lemma rubrica col n. 6 anche quello di «(*litera, znak*) character; letter, writing symbol», di uso arcaico, senza precisare quanto arcaico (cf. JAN STANISŁAWSKI, *The Great Polish-English Dictionary*, Warszawa [Wiedza Powszechna] 1970, s.v.).

<sup>8</sup> Cf. OPIEŃSKI[1931], p. 245: è la traduzione più corretta.

<sup>1</sup> La lettera, quindi, è del primo ottobre, non del 30 settembre (cf. CFC. III p. 79).

<sup>2</sup> Su tutta la questione si vedano i nostri articoli: FR. L. VIERO, *Contributo alla recensione del Prélude op. 45*, ([www.audacter.it](http://www.audacter.it)) settembre 2013; ID., *Per una corretta recensione della Polonaise op. 44*, ([www.audacter.it](http://www.audacter.it)) luglio 2013.

<sup>3</sup> Cf. FR. L. VIERO, *Contributo cit.*, n. 2; GRAB.[1996], p. 232, parla di «qualche settimana dopo».

tre Hedley intende «written in large notes», erroneamente.<sup>9</sup> Una prima spiegazione potrebbe essere offerta da quel che segue: «Taglierai *nello stesso modo* il manoscritto della *Polonaise* redatto da me, lo piegherai (dopo averne numerato i fogli) allo stesso modo del *Preludio*, etc. (*Obetniesz podobnie manuskrypt mojego pisania Poloneza, złożysz (z numerowawszy karty) podobnie do owego Preludium, etc.*)», ove il primo *podobnie*, ‘in modo simile’ ‘nello stesso modo’, è rimarcato, mentre il secondo non lo è. A che cosa andrebbe riferito il primo *podobnie*? Giocoforza a quello che Chopin ha appena scritto: egli aveva ritagliato i fogli della copia destinata a Mechetti, per adattarli alla busta che aveva preparato, ma non quelli della copia per Schlesinger, e chiede a Fontana di ritagliare il manoscritto della *Polonaise* — quello redatto da lui, precisa, non la copia preparata da Fontana —, com’egli aveva ritagliato il *Prélude*, e, poi, di ripiegare i fogli della *Polonaise* allo stesso modo del *Prélude*. Di qui, uno dei due manoscritti (quello per Schlesinger) appariva più grande, non perché le note fossero più grandi, ma perché i fogli non erano stati ritagliati. In altri termini, la diversa grafia della *Cadenza* in **F1** ed in **A** non avrebbe nulla a che vedere con le parole del compositore.

Detta interpretazione sarebbe la sola possibile, se solo potessimo provare che *\*A<sup>1</sup>* e *\*A<sup>2</sup>* fossero stati preparati su fogli simili. Ma, in mancanza di un manoscritto autografo, non vi può essere alcuna certezza. Il dizionario di Stanisławski riporta come quinto significato di *charakter* quello di ‘scrittura’ ‘modo di scrivere’. Ebbene, a quel tempo Chopin utilizzava due tipi di carta da musica: uno che misurava cm 21,5 x 28 ca. con 14 pentagrammi, ed un altro che misurava 21,5 x 28,1/28,4 ca. con 12 righe. Dunque, due tipi di carta da musica di dimensioni più o meno simili, ma con un numero diverso di righe. Per le opp. 48 e 49 Chopin utilizzò fogli a 12 righe per il testo, mentre quelli a 14 come copertina-frontespizio. Per il frontespizio dell’op. 47, invece, fu utilizzato un foglio a 12 righe, mentre la *Tarentelle* (op. 43) fu scritta interamente su fogli a 14 righe. Orbene, se per *\*A<sup>1</sup>* fossero stati utilizzati fogli a 12 righe, mentre per *\*A<sup>2</sup>* fogli a 14 righe, ne conseguirebbe che la copia per Schlesinger potesse risultare più spaziata rispetto a quella per Mechetti, poiché i pentagrammi erano lievemente più grandi (12, che fanno 4 sistemi intervallati da un rigo vuoto, invece di 14, cioè 5 sistemi, l’ultimo dei quali senza rigo vuoto). Ma si tratta di un’impressione del tutto soggettiva, poiché i fogli per Mechetti, con più testo (14 righe con 5 sistemi invece di 4) poteva ben dare l’impressione di una scrittura più ampia. In altre parole, non è possibile stabilire quale delle due copie fu scritta su fogli a 12 o a 14 righe, ma solo che molto verosimilmente Chopin utilizzò due tipi diversi di carta.

Quel che è certo, comunque si voglia intendere, è che la scrittura della *Cadenza* non c’entra assolutamente nulla. Di qui, sorge un nuovo problema testuale fino ad ora occultato dal travisamento del testo della lettera. Perché mai Chopin avrebbe usato grafie diverse per la *Cadenza*? Avevamo ipotizzato un ripensamento<sup>10</sup> intervenuto tra la preparazione della prima copia per Schlesinger e la seconda per Mechetti.<sup>11</sup> Ora, però, il sospetto che in **A** la grafia della *Cadenza* sia frutto dell’intervento del correttore austriaco (*v. infra*), s’impone.

La collazione delle edizioni citate consente di stabilire quanto segue:<sup>12</sup>

1. **E**, che fu corretta con diligenza da Moscheles (è infatti la più corretta delle tre prime edizioni), dipende da **F1** e, quindi, può essere esclusa dalla *recensio*;
2. **F2** fu ricomposta sulla base di una copia corretta, ma non dal compositore, di **F1**;<sup>13</sup>
3. **A**, al pari della prima edizione austriaca della *Polonaise* op. 44, presenta qua e là interventi non attribuibili a Chopin, bensì ad un disinvolto e poco rispettoso correttore-pianista.<sup>14</sup>

La costituzione del testo, dunque, non può che basarsi su **F1** ed **A**, ed **F1<sup>G</sup>** va considerata come la fonte più autorevole.

Abbiamo altresì consultato:

**F2<sup>J</sup>** esemplare della seconda edizione francese, facente parte delle cosiddette *partitions* o *exemplaires Jędrzejewicz* (attualmente presso il “Museo F. Chopin” di Varsavia, segnatura M/174-M/176), la quale contiene correzioni autografe del compositore.

Siccome nella seconda metà del sec. XIX furono pubblicate due edizioni complete delle opere di Chopin a cura di due suoi allievi, Thomas Dyke Acland Tellefsen e Karl Mikuli, ogni editore-filologo ha l’obbligo di collazionarle, per valutare se e in che misura possano essere utili non solo alla costituzione del testo, ma anche all’interpretazione:

**T1** *Collection des Œuvres pour le Piano par Frédéric [sic!] Chopin / 11.° Livraison / 25*

<sup>10</sup> Scrivevamo: « Siccome non è verosimile pensare che il compositore restasse senza il manoscritto (*\*A*), su cui aveva messo a punto il *Prélude*, fece una prima copia (*\*A<sup>1</sup>*) per Schlesinger senza troppo preoccuparsi d’essere scrupoloso e preciso, ove copiò la *Cadenza* com’era in *\*A*. Poi, preparando con molto maggior cura la copia per Mechetti (*\*A<sup>2</sup>*), pensò che le notine rendessero meglio la leggerezza della *Cadenza*» (*cf.* FR. L. VIERO, *Contributo* cit., p. 7).

<sup>11</sup> L’inversione dei nomi nella traduzione della *CFC*, che non rispetta l’originale, è fuorviante.

<sup>12</sup> La dimostrazione, essendo esposta nel nostro già citato articolo (*v. n. 2*), non viene qui ripetuta.

<sup>13</sup> Alla medesima conclusione era già giunto GRAB.[1996], p. 232: «... è del tutto evidente che nessuna delle due edizioni è stata sottoposta al compositore».

<sup>14</sup> Si vedano i nostri articoli citati.

<sup>9</sup> *Cf.* HEDL.[1963] p. 207.

PRELUDES. 3 ETUDES. I AIR VARIÉ. Publié par T. D. A. Tellefsen, Paris (Richault) *s.d.* (ma 1860), pp. 42÷47 (essendo la copia della 11<sup>e</sup> *Livraison* da noi esaminata priva di frontespizio, il titolo è restituito sulla falsariga di altri frontespizi, peraltro non uniformi);<sup>15</sup>

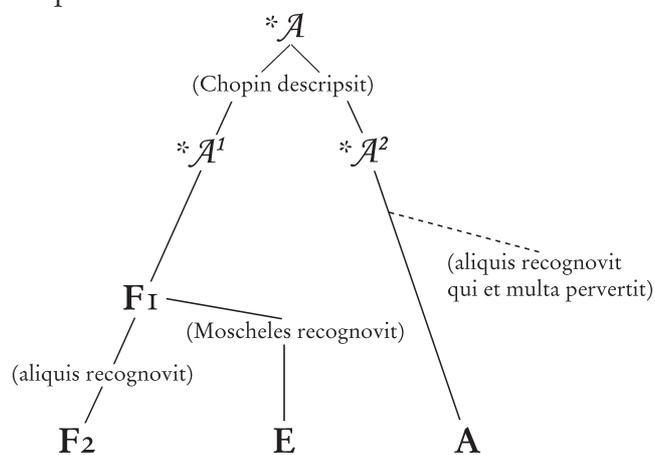
**Mk** *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli, Band 6, *Praeludien*, Leipzig (Fr. Kistner) *s.d.* (ma 1879), pp. 54÷56.

Altro obbligo di ogni editore-filologo è quello di consultare le edizioni più ambiziose, che sono tre:

1. **WN**: Fryd. Chopin, *Preludia*, ed. by Jan Ekier, Paweł Kamiński, Warszawa (Wydanie Narodowe) 2000, pp. 62÷66, *Source Commentary*, pp. 148;
2. **PE**: *The Complete Chopin*, A New Critical Edition, *Préludes*, edited by Jean-Jacques Eigeldinger, London (Peters Edition Ltd.) 2003, pp. 55÷60, 68;
3. **HN**: Frédéric Chopin, *Préludes*, hg. von Norbert Müllemann, Fingersatz von Hermann Keller, München (G. Henle Verlag) 2007, pp. 48÷51, 70s.<sup>16</sup>

I principi filologici che informano la nostra *recensio* sono rilevabili dall'apparato critico.

Infine, riportiamo lo *stemma* che illustra i rapporti di parentela tra le fonti:



<sup>15</sup> Il metodo di lavoro di Tellefsen può essere così riassunto: prendeva la copia di una prima edizione (quasi sempre francese), la correggeva, spesso con poco scrupolo, e la passava all'editore, senza più interessarsene, cioè senza correggere le bozze. Talvolta, però, consegnava all'editore una sua partitura, ch'egli aveva utilizzato durante le

#### Legenda:

- \* fonte non disponibile;
- \**A* ms. autografo servito per la messa a punto del *Prélude*;
- \**A*<sup>1</sup> copia autografa di \**A* consegnata a Schlesinger;
- \**A*<sup>2</sup> copia autografa di \**A* spedita a Mechetti.

#### NOTA SULLA DITEGGIATURA.

L'edizione critica di un'opera per pianoforte, che voglia esser degna di una tale qualificazione, non può eludere l'aspetto pianistico, soprattutto in Chopin, creatore di una nuova scuola pianistica, in cui la diteggiatura riveste un ruolo fondamentale. Mikuli afferma che la diteggiatura da lui data proviene per la gran parte direttamente dal Maestro. La sua affermazione, che è veritiera, va però integrata. Infatti, laddove non era riuscito a recuperare la diteggiatura di Chopin, ne propone una sua, esasperando talvolta i principi appresi dal Maestro stesso, sì da suggerire soluzioni iperchopiniane o del tutto antichopiniane. Quindi, è compito del filologo-pianista, che abbia ben compreso le basi della scuola pianistica di Chopin, analizzare ogni singolo passaggio e verificare l'affermazione di Mikuli.

In Chopin testo musicale e diteggiatura sono indissolubili. In alcuni casi, la valutazione pianistica della diteggiatura – e lo vedremo in altre edizioni – risolve dubbi di carattere testuale. Ciò non esclude affatto che un passaggio possa essere diteggiato in due modi diversi, ma alcune diteggiature, ancorché apparentemente plausibili, sono da rigettare.

Abbiamo distinto con caratteri diversi la diteggiatura editoriale di Chopin (nella sola mis. 52: 2 3) da quella di Mikuli (1 2 3 4 5). Nei passi in cui la diteggiatura di Mikuli manca oppure non è, a nostro avviso, conforme ai principi della scuola pianistica chopiniana, abbiamo proposto la nostra (1 2 3 4 5). Il segno  $\frown$  indica lo scambio tra due dita sul medesimo tasto, mentre  $\blacktriangledown$  indica lo scivolamento del medesimo dito da un tasto all'altro.

lezioni col Maestro e che, quindi, poteva contenere preziose indicazioni. Non è il caso del *Prélude*!

<sup>16</sup> Di queste tre edizioni, la sola che un pianista può utilizzare è quella polacca; le altre due sono, per usare un eufemismo, deludenti. Sotto l'aspetto filologico si equivalgono.



## Note e tasti

Diagram illustrating the correspondence between piano keys and notes across octaves. The notes are labeled as follows:

Treble clef (right hand):  $do^5$ ,  $si^5$ ,  $do^6$ ,  $si^6$ ,  $do^7$ ,  $si^7$ ,  $do^8$

Bass clef (left hand):  $do^2$ ,  $si^2$ ,  $do^3$ ,  $si^3$ ,  $do^4$ ,  $si^4$

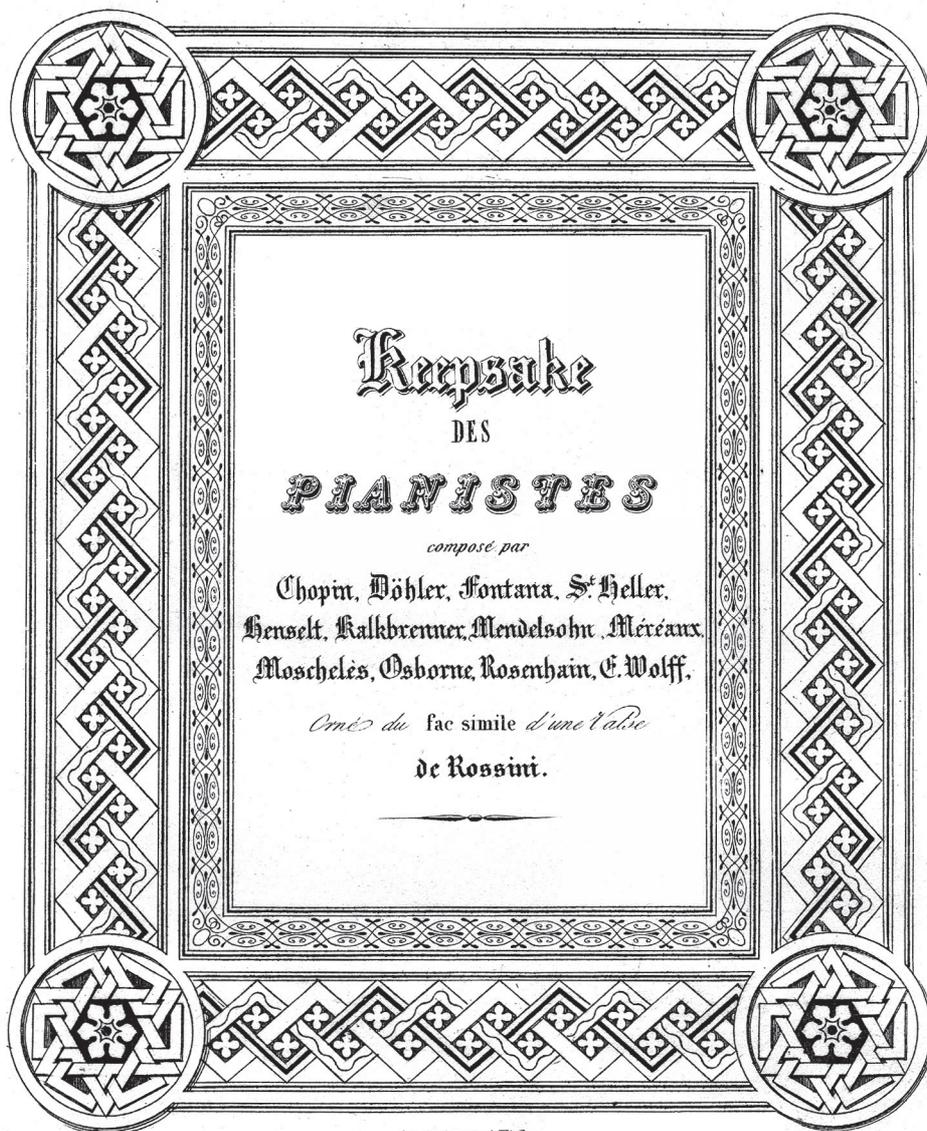
Notes below the bass clef:  $la$ ,  $la\ \sharp/si\flat$ ,  $si$ ,  $do^1$ ,  $do\ \sharp/re\flat^1$ ,  $re^1$ ,  $la\ \sharp/si\flat^1$ ,  $si^1$

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

## Abbreviazioni e bibliografia

- ACCFE CHR. GRABOWSKI & J. RINK, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010.
- CFC *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueillie, révisée, annotée et traduite par BRONISLAS ÉDOUARD SYDOW en collaboration avec SUZANNE et DENISE CHAINAYE et IRÈNE SYDOW. ÉDITION DÉFINITIVE, REVUE ET CORRIGÉE, 3 voll., Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- GRAB.[1996] CHRISTOPHE GRABOWSKI, *Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin*, in "Revue de Musicologie" 82 (1996), pp. 213÷243.
- GRAB.[2001] CHRISTOPHE GRABOWSKI, *Wessels' Complete Collection of the Compositions of Frederic Chopin: the history of a title-page*, in "Early Music" 2001, pp. 424÷433.
- HEDL.[1963] *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin, Abridged from Fr. Chopin's Correspondence*, Collected and Annotated by BR. E. SYDOW, Translated and Edited with Additional Material and a Commentary by ARTHUR HEDLEY, London (McGraw-Hill Book Company) 1963.
- KALLB.[1982] JEFFREY KALLBERG, *The Chopin Sources - Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, A Dissertation Submitted to the Faculty of the Division of the Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy – Department of Music, Chicago (University of Chicago, Illinois) 1982.
- KFC *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, 2 voll., Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.
- OPIEŃSKI[1931] *Chopin's Letters*, Collected by HENRYK OPIEŃSKI, Translated... by E. L. VOYNICH, New York (Alfred A. Knopf) 1931.
- "RGM" "Revue et Gazette Musicale de Paris", Paris





*Sur étain par A. Vialon.*

A PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97.

KOLEKCJA  
Ewy i Jeremiusza  
GLENSKÓW

Frontespizio di F1<sup>G</sup> qui pubblicato per la prima volta (cf. Comm.). [Collezione Glensk, Polonia.]

## *Siglorum notarumque conspectus*

<b>F1<sup>G</sup></b>	prima Gallica editio, <b>F1</b> antecedens, laminis ipsis metallicis impressa splendideque instructa
<b>F1</b>	prima Gallica editio arte lithographica edita
<b>F2</b>	altera Gallica editio
<b>F2<sup>J</sup></b>	altera Gallica editio, quae est in numero librorum, ut appellant, Jędzejewicziorum ( <i>partitions</i> vel <i>exemplaires Jędzejewicz</i> ), locis minime multis a Chopin ipso emendata
<b>A</b>	prima Austriaca editio
<b>Mk</b>	Mikulii editio
<...>	quae addenda
(...)	et quae explicanda esse videntur
<i>add.</i>	vox aliqua verbi <i>addere</i> (“aggiungere”)
<i>cf.</i>	<i>confer</i> (“confronta”)
<i>Comm.</i>	forma aliqua vocabuli <i>commentarium</i> (“commento”)
<i>edd.</i>	<i>editores</i> (“editori”)
<i>mis./miss.</i>	forma aliqua vocabuli <i>misura</i> (“misura”, “battuta”)
<i>om.</i>	vox aliqua verbi <i>omittere</i> (“omettere”)
<i>scil.</i>	<i>scilicet</i> (“vale a dire”)
<i>v.</i>	<i>vide</i> (“vedi”)

Sostenuto.

PIANO. *p*

*sempre legato*

Ped.

1. FI:

Sostenuto.

PIANO. *p*

*aliter scripsit.*

5. A:

*sempre legato.*

*Hic et similibus locis (scil. miss. 7.9.11.19. 21.23.25.27.33.35.37.39.41.43.45.47.49. 67.69.71.73) ad libidinem suam Ped.(ale) corrector praecidit.*

2. A:

*nisi antea corrector eam deleverit, notulam om.*

6. A:

*Signum "diminuendo" deest.*

4. FI:

*punctum ad sol#3 om.*

Ped.

9. A:

*Quam lectionem sequuntur editores (v. Comm.).*

Mk:

4÷5. A:

*Hic et similibus locis (scil. miss. 8÷9.12÷13. 26÷27.38÷39.46÷47.70÷71.74÷75) initium lineolae conectentis a praecedenti nota incipere non recte interpretatus est typographus.*

10-11. A:

*Veremur ne typographus furcillam extendit mendose (v. Comm.).*

18-19. A:

*Signum quadratum ante sol<sup>2</sup> corrector ad libidinem addidit.*

13. Mk:

*Hic et in miss. 23 et 71 Mikuli lineolam conglutinantem notulae addidit (v. Comm. mis. 9).*

22. F2<sup>l</sup>:

*Aliquis (an Chopin ipse?) sol<sup>4</sup>-la<sup>4</sup> recte emendavit.*

*lineolam conglutinantem si<sup>2</sup>-si<sup>2</sup> om.*

18. F2<sup>l</sup>:

*Chopin ipse correxit.*

Mk:

22÷23. F1:

*et punctum ad octavam do<sup>5</sup>-do<sup>6</sup> et ferulam semiminimae om.*

25  
Ped. 2 1 4 5 2  
3 4 1  
Ped. 5 3 2 1  
4 5 3 4  
Ped. 5 4 2 1  
4 2 5 4  
Ped. 1 4 5 3  
1 3 1 1

30  
Ped. 3 4  
Ped. 3 4  
Ped. 4  
Ped. 3

*f* (A: *f*)

34  
5 3 1  
Ped. 3  
Ped. 4  
Ped.

*pp*

25. FI<sup>G</sup>:

FI:

Ped. Ped.

*furcillam om. — signum quadratum ad sol<sup>3</sup>, quod in FI vix legitur, in FI<sup>G</sup> facile perspicimus.*

26. FI:

◆

*puncta ad octavam si<sup>4</sup>-si<sup>5</sup> om.*

27. FI:

Ped. ◆

28. FI: Ped.(ale) om.

*Ab ultima croma misurae 26 incipit Ped.(ale) in A.*

33÷35. A: *Quamquam signa ad vim expromendam in utraque*

*cresc.* ◆ ◆

*editione idem significare videntur, manuscriptum suum Chopin aliter descripsit.*

35. FI:

Ped. ◆

*Notae quae hic et in miss. 43 et 59 sunt semibreves et eas accepimus, in A minimae factae sunt (v. Comm.) — In A signum p, mendose scriptum, litura tollere neglexit typographus, cf. mis. 36.*

36. A:

*Signum p iterum scripsit typographus, cf. mis. 35.*

38

Ped. 1 4 3 4

42

Ped. 3 1 4 3

46

Ped. 3 1 4

38÷39. F1:

Ped. Ped.

*Initium Ped.(alis) fortasse  
Chopin ipse parum dili-  
genter locavit.*

44÷45. A:

*lineolam conec-  
tentem om.*

46÷47: Quod ad Ped. attinet, cf. supra mis. 39. — Veri simile videtur Chopin ipsum in Praeludio describendo utriusque furcillae oblitum esse, cf. miss. 38÷39.

40÷41. A:

*Cf. miss. 10÷11.*

49. A:

*Semibrevem la<sup>s</sup> aut Chopin aut typogra-  
phus om.*

50  
Ped. Ped. Ped.

54  
Ped. Ped. *cres<c.>*

58  
Ped. Ped. *dim.*

63  
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *cres<c.>*

50. F1:

*ferulam semiminimae ad la<sup>s</sup> om.*

51. A:

*Sine "arpeggio".*

52. Ped.(alis) motus coniectura assecuti sumus.

52÷55. F1: Ped. om.

54. A:

58. F2<sup>l</sup>:

*sol<sup>4</sup> om. Chopin ipse correxit.*

59÷60. F1: Ped. om. – Cf. *mis. 35.* 62÷63 A: *aliter conectit (v. Comm.).*

65. F1<sup>G</sup>:

*Signum # ad secundum fa<sup>4</sup>, quod in F1 propter lithographicam translationem delapsus est, in F1<sup>G</sup> facile legitur.*

67. A:

Temporis divisionem ad mis. 5 corrector accommodavit.

68÷69. FI: furcillam om.

70. Cf. mis. 8.

71. A: Ad mis. 9 corrector accommodavit (cf. mis. 67).

72. FI: Ped.(alis) remissionem om.

73. FI: furcillam om. (cf. mis. 25).

76. Ped.(alis) remissionem in extrema misura 75, id est post do<sup>4</sup>, A locavit.

77. FI: Hic "ritenuto." typographus imprudenter posuit.

76. A:

Alia scriptio quae vero reicienda.

78. A:

f add.

79. A:

Corrector, ut opinamur, "a piacere." perperam add. et notarum non notarum magnitudinem adhibuit (v. Comm.).

80. Ped.(alis) remissionem coniectura restituimus.

Quidnam Chopin scripsit? Accentum an "diminuendo"? V. Comm.

84. F1:

secundum Ped. om.

85. A:

Furcillam breviorē fecit typographus.

87. F1<sup>G</sup>: F1:

Punctum ad secundum si<sup>#4</sup>, quod in F1 lithographicae translationis causa non legitur, in F1<sup>G</sup> facile discernimus. Locus desperatus (V. Comm.).

87÷88. A: Cum misura 87 finem versus esset, furcillam typographus bipertitam fecit.

88. A:

Ped.(alis) remissionem parum accurate locavit typographus.

91. F1: Ped.(alis) remissionem om.

A: "Fine" om.

## Commento

**Frontespizio.** Dall'*ACCFE* apprendiamo che «di fatto tutte le prime edizioni, francese inglese e italiane, uscite durante la vita di Chopin, furono incise. Eccezioni nella produzione francese includono le partiture, litografate, pubblicate nella raccolta *Keepsake des pianistes* [...]» (cf. p. xxv). La copertina, invece, che mostriamo qui a sinistra, è composta con caratteri mobili (*ibid.* p. xxvii). A p. 719 l'*ACCFE* riproduce il frontespizio di **F1** (v. Plate 133). Dunque, frontespizio e testo di **F1** sono litografati.

Ma Jeremiusz Glensk, dopo averci informato che nella sua collezione egli conserva un esemplare di **F1** non litografato (**F1<sup>G</sup>**), ci ha inviato le foto del frontespizio, che riproduciamo a p. 1, e del testo del *Prélude*. Orbene, tra il frontespizio litografato di **F1** e quello inciso di **F1<sup>G</sup>** rileviamo le seguenti differenze: — in **F1<sup>G</sup>** mancano le prime tre righe di **F1** (*Offert aux Abonnés | de la Revue et Gazette Musicale. | Décembre. 1841.*); — dopo l'ultima riga di **F1** (*Sur étain par A. Vialon.*), **F1<sup>G</sup>** aggiunge: *A PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, 97.*; — tutte le pagine di **F1<sup>G</sup>** sono contornate da un'elegante cornice in rosa; — la pagina del frontespizio di **F1<sup>G</sup>** è protetta da un foglio di carta velina. Di qui, possiamo dedurre che, dapprima, il testo fu inciso su lastre in lega<sup>1</sup> utilizzate, attraverso due passaggi (inchiostro rosa e nero), per stampare **F1<sup>G</sup>**, dopodiché le lastre furono impiegate per il trasporto dell'incisione su pietra.

Ora, come si giustifica **F1<sup>G</sup>**? La risposta si trova, a nostro parere, nella lettera del 5 ottobre 1841 a Schlesinger: «... Quanto alla proprietà francese [del *Prélude*] vi appartiene in cambio dell'azzeramento del mio conto presso di voi fino ad oggi e di un bell'esemplare del vostro *Keepsake*, che possa degnamente offrire alla P(rincipessa) Tchernischeff, cui dedico il mio *Prélude* [...]» (cf. *CFC* p. 81). Fu dunque lo stesso Chopin a chiedere una copia particolarmente curata del *Keepsake* degna della nobildonna. Schlesinger, quasi certamente non si limitò a stampare una sola copia speciale del *Keepsake*, ma qualcuna in più, comunque pochissime. Crediamo che **F1<sup>G</sup>** sia la sola rimasta di quelle poche copie, una delle quali fu donata alla principessa. La data di quest'emissione va collocata non oltre novembre 1841.

A dispetto della pedante richiesta a Fontana di verificare la grafia del nome (cf. *CFC* III p. 82s.), in **F1** leggiamo Tchernischeff, mentre in **A** Czernicheff: sono state forse invertite per distrazione? Infatti, la pronun-

cia quasi concorda, solo se “Tchernischeff” è letto alla tedesca e “Czernicheff” alla francese. Alla dedica Chopin allude di nuovo (così crediamo, poiché il testo, per lo meno a noi, non è chiaro) nella lettera a Fontana spedita il 14 ottobre 1841, non compresa nella *CFC*, in cui scrive: «... Per quanto riguarda la Czernyszew, hai fatto bene a lasciare [cioè: a non cambiare il titolo di] Principessa, perché lei è Principessa da diversi mesi (*Co się Czernyszewówny tytce, dobrze, żeś zostawił X-żnę, bo ona X-żna od kilku miesięcy*)» (cf. *KFC* II p. 42). È la sola traduzione logica che siamo riusciti a dare: forse Fontana si era posto il problema del titolo nobiliare.

Riguardo al frontespizio di **E**, senza dedica, e alle prime edizioni pubblicate da Wessel, v. GRAB.[2001].

1. Mikuli cambia il tempo da  $\text{♩}$  in  $\text{♩}$ , ma l'indicazione “Sostenuto” giustifica appieno il tempo barrato. La maggior parte degli interpreti stacca un tempo troppo lento, che snatura il significato del brano. Noi consigliamo un metronomo intorno a  $\text{♩} = 72$ .

In \* $\mathcal{A}^1$  Chopin aveva insolitamente scritto le terze della m. sin. nel rigo inferiore contro le sue abitudini; è probabile che nel copiare egli avesse fatto un pasticcio, donde la necessità di utilizzare il rigo inferiore.

2. Secondo il redattore del sito *CFCO* in **A** «l'assenza dell'appoggiatura della m. d. nella mis. 2 può quasi certamente essere attribuita ad una distrazione dell'incisore, il quale distanziò le note della m. d. per inserirvi l'appoggiatura, ma poi si dimenticò di farlo.» L'osservazione è corretta, anche se le note delle miss. 2÷3 non sono tutte perfettamente incolonnate; il che dà spazio ad altre ipotesi: ad es., Chopin potrebbe aver fatto una correzione che l'incisore ed il bizzarro correttore interpretarono in modo antitetico, e quest'ultimo decise per l'eliminazione dell'appoggiatura.

4. In **A** la legatura che avvolge la figurazione della m. sin. (miss. 5÷6) inizia erroneamente sull'ultimo quarto. In Chopin, come già osservammo, «le legature non sono il tratto di un geometra su una planimetria, ma suggeriscono all'interprete un modo per dare respiro alle frasi che sta per profferire. L'accusa di poca chiarezza mossa da taluni non è altro che l'ammissione d'incapacità a capire il segno grafico chopiniano» (cf. FR. CHOPIN, *Polacche*, a cura di Fr. L. Viero, Corsico [Edizioni del Cygno] 2002, p. xviii).

5÷6. Che il Ped. di **F1** appaia arretrato sotto l'ultima *semiminima* della mis. 4, mentre in **A** è corretto, non è un errore, bensì un infelice ripiego a causa dello spazio. Di contro, in **A** l'interruzione del Ped. alla fine della mis. 5 va ascritta alla bizzarria del medesimo correttore che, come abbiamo dimostrato, intervenne nella pedalizzazione della *Polonaise* op. 44.

<sup>1</sup> La lega metallica utilizzata per le lastre dalla maggior parte delle case editrici del tempo era una mistura di piombo, zinco e antimONIO (dobbiamo quest'informazione a Jeremiusz Glensk).

8. Ekier uniforma le miss. 12, 26, 50, 70 e 74 alla scrittura della mis. 8, cioè inserisce una *semiminima*; nella mis. 42 propone a dirittura di integrare anche una *semiminima* puntata. Tuttavia, ancorché stilisticamente plausibile, la concordanza di F1 ed



A non consente una tale integrazione, che va dunque considerata un arbitrio. Noi l'abbiamo fatto solo nelle miss. 22 e 50, sulla base di A (*v. apparato*), e nella mis. 70, per analogia con la mis. 8. Invece, perché Müllermann non segua A nella mis. 22, non è chiaro.

9. Qui e nelle miss. 13, 23, 71 e 75 il problema testuale è intimamente intrecciato non solo con quello esecutivo, ma anche con le abitudini grafiche di Chopin. Innanzitutto, dobbiamo puntualizzare che nessun editore s'è mai chiesto se vi sia differenza tra le seguenti due grafie:



La quasi totalità degli editori ha sempre uniformato la prima, cioè l'arco, alla seconda, cioè la serpentina. Solo gl'incisori delle prime edizioni francesi e Mk hanno sempre rispettato la differenza, né alcuno sembra essersi mai chiesto perché Mikuli, che per anni sentì il Maestro suonare, avesse voluto mantenere nella sua edizione questa distinzione grafica, trascurata da tutte le edizioni (rarissime le eccezioni).

Del pari, vengono confuse le seguenti due grafie:



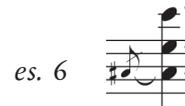
Che la notina preceda o segua la serpentina, non è la stessa cosa: se, infatti, essa precede (è il caso meno frequente), si tratta di un'acciaccatura; se segue, è una appoggiatura. In altre parole, nel primo caso la notina va eseguita in levare, nel secondo in battere. Abbiamo il sospetto che in \*A<sup>2</sup> vi fosse qui un arco, non una serpentina; oltretutto, in A la notina si trova tra la serpentina e l'accordo (*v. apparato*), mentre Ekier, Eigeltinger e Müllermann commettono l'ingiustificato arbitrio d'invertire la loro posizione.

Dunque, come va eseguito questo accordo? Ebbene, esso, così com'è scritto in F1, va eseguito nel modo seguente (per non complicare gli esempi consideriamo la *semiminima* non puntata):



non diversamente dall'es. 1. A seconda dei casi, determinati dal contesto, Chopin aggiungeva l'arco (*cf.*, ad

es., la prima edizione francese della *Fantaisie* op. 49, miss. 85÷92 etc., m. sin.), o un'appoggiatura, come nelle miss. 13, 23 e 71 del nostro *Prélude*. Mikuli, cui erano ben note le deviazioni degli interpreti, suggerisce la corretta esecuzione:



cioè egli unisce l'appoggiatura con una legatura di valore (invero, per distrazione, la legatura, che è indicata nelle miss. 13, 23 e 71, è omessa nella mis. 9!), conformandosi così all'es. 5. È questa, a nostro parere, la corretta esecuzione degli accordi iniziali delle miss. 9, 13, 23, 71 e 75. Alla fin fine, l'accordo lato, l'accordo con l'arco e l'accordo con l'appoggiatura, vanno eseguiti nello stesso modo, cioè spezzati, non già arpeggiati, con la nota inferiore sul tempo.

Qualcuno potrebbe obiettare che in F1 ed A l'appoggiatura non è legata. In effetti, sarebbe possibile una seconda esecuzione:



la quale, però, è stilisticamente giustificabile solo in un contesto appassionato, non qui. Ma tutto dipende dall'abilità e dal gusto dell'interprete.

10÷11. Nel nostro articolo dedicato alla *recensio* del *Prélude*, abbiamo esaminato la struttura del brano: dal grafico si evince che la mis. 11, gemella della mis. 73, ha la sua eco nella mis. 25. Di qui, pare evidente che la forcella di A, corretta sia nella mis. 25 sia nella mis. 73, è frutto, qui, di un'errata lettura del segno grafico chopiniano.

18÷19. Sul problema testuale relativo a questa misura si veda il nostro articolo. Quanto alla legatura di valore tra le due misure, riteniamo che in F1 essa non sia stata omessa per distrazione, e che la sua presenza in A costituisca una variante.

31÷32. La posizione di *f* non può essere precisata, poiché la discrepanza tra F1 ed A può avere cause diverse: errore di copiatura del compositore, distrazione di uno degli incisori. L'intensità dinamica del passo, in ogni caso, è chiara.

35. Come già osservato in apparato, qui e nelle miss. 43 e 59 abbiamo mantenuto le *semibrevis* della m. d. come in F1. Nessun editore sembra essersi accorto del problema: tutti danno per scontata la negligenza dell'incisore di F1, il quale avrebbe dimenticato di aggiungere il gambo alle *semibrevis*. Ma, per quanto sorprendente possa apparire, è proprio A a sostenere la lezio-

ne di F1. Infatti, qui e nella mis. 59 A contro F1 presenta un cambio di pedale, che a prima vista non sembra avere alcun senso, dacché provoca una brusca e molesta interruzione della risonanza. Se, tuttavia, la terza  $si^{\flat 4}-re^{\flat 5}$  continua a risuonare, allora il cambio del pedale – che andrà inteso per metà della sua corsa – acquista un senso, quello cioè di un graduale disperdersi dell'accordo. Crediamo, quindi, che il correttore viennese, vedendo la pausa di due quarti, che peraltro va riferita al solo canto delle ottave, aggiunse il gambo alle *semibrevis*, lasciando il pedale com'era. Il fatto che il pedale di F1 sia unico, va inteso come una semplificazione attribuibile allo stesso compositore durante la copiatura. È appena il caso di ricordare che in Chopin il Ped. segnala i luoghi *dove* è possibile ed opportuno usarlo, non già *come* usarlo. Quanto alla mis. 43, ove A tronca il Ped. (v. apparato mis. 5), in mancanza di alcun supporto accogliamo comunque il testo di F1: l'interprete sensibile saprà come cavarsela.

39. Seguiamo Ekier nel porre il Ped. sotto  $mi^{\flat 2}$ , non sotto  $fa^{\flat 2}$ , come fanno concordemente F1 ed A, seguiti dai non-pianisti Eigeldinger e Müllemann. Il manoscritto di Chopin poté non essere chiaro, ma è da escludere nel modo più assoluto che il compositore prevedesse un pedale sotto  $fa^{\flat 2}$ , senza cambiarlo sotto  $mi^{\flat 2}$  (cf., per es., *Ballade* op. 23, mis. 92).

46÷47. Dal momento che queste misure richiamano le miss. 38÷39, abbiamo integrato le forcelle di *crescendo* e *diminuendo*, poiché con ogni verosimiglianza Chopin se le dimenticò durante la copiatura.

47. Quanto al Ped., v. il commento alla mis. 39.

51. L'accordo della m. d. può essere eseguito arpeggiato o *plaqué*: rispetto ad F1 la lezione di A è una variante, non una distrazione dell'incisore. La scelta dipenderà dalla dinamica e dall'agogica che l'interprete avrà dispiegato nelle misure precedenti.

52. Nel testo abbiamo introdotto fra parentesi acute, quindi per congettura, una pedalizzazione più dettagliata, più chopiniana, rispetto al pedale unico di A.

59. Cf. mis. 35.

62÷63. Il fraseggio qui proposto da A pare diverso: in realtà crediamo



che si tratti di una errata interpretazione del tratto chopiniano. Infatti, l'assurda mania di pretendere che una legatura cominci da una precisa nota e finisca su un'altra ben distinta nota è solo dov-

ta all'ignoranza, in generale, della funzione delle legature e, in particolare, del loro significato in Chopin. D'altro canto, la posizione del Ped., identica in F1 ed A, non lascia dubbi.

67 e 71. Non crediamo che la *semiminima* puntata di A sia una variante, bensì un arbitrio del correttore austriaco, che volle uniformare queste misure alle miss. 5 e 9.



70 e 74. V. il commento alla mis. 8.

79. Abbiamo già notato in apparato che l'«*a piacere*» di A non è un'espressione chopiniana e che, quindi, è una fuorviante aggiunta del solito correttore. Siamo altresì propensi a ritenere che la scrittura con notine dell'intera cadenza sia un arbitrio del medesimo correttore (v. l'introduzione). Pensare che per le edizioni parigina ed austriaca Chopin avesse voluto differenziare la grandezza delle note della cadenza è semplicemente ridicolo.

La diteggiatura merita un'osservazione. Ekier, il solo del tre più accreditati editori ad occuparsi dell'aspetto pianistico, propone per la parte ascendente una diteggiatura contraria a quella di Mikuli. Eccola:



Laddove Mikuli prescrive la sequenza  $\frac{4}{1} \frac{5}{2}$ , l'editore polacco preferisce  $\frac{5}{1} \frac{4}{2}$ , che potrebbe, di primo acchito, sembrare migliore. La soluzione di Mikuli, però, renderà il passo più sicuro e più morbido.

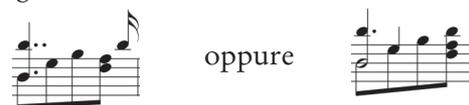
La *Cadenza*, pur con tutte le libertà che l'interprete può prendersi, va eseguita mediamente alla stessa velocità dell'intero brano, legatissima, soffice e chiarissima, per mezzo di un uso sapiente del pedale, che non andrà mai affondato del tutto.

83. Qui Chopin non scrisse né un semplice accento né una forcilla di diminuendo, bensì un accento *intensivo*, così caratteristico del suo scriver musica.

87. Questa misura non ha soluzione. L'impossibilità di leggere in F1 il punto al secondo  $si^{\sharp 4}$ , difficilmente attribuibile ad una distrazione dell'incisore, aveva suggerito le ipotesi fatte nella prima edizione. Il punto della

questione è che in tutto il *Prélude* il canto è sempre affidato alle due voci dell'ottava; la sola eccezione è quella della mis. 85, dove, però, la divisione del tempo separa la nota superiore (il secondo *la*<sup>s</sup>), affidandole il ruolo di solista, come nelle miss. 36, 40, 44 e 48. Ora, la chiara stampa di F1<sup>G</sup> elimina, da un lato, le precedenti ipotesi, dall'altro impedisce di risolvere la difficoltà testuale, poiché non è possibile ipotizzare che entrambi gli incisori, parigino e viennese, che leggevano due distinti autografi, facessero il medesimo errore. Vi è anche una difficoltà pianistica: nella mis. 85 la mano s'allarga; qui, invece, il pollice resta insolitamente sospeso. Sull'esempio della mis. 85 potremmo avere (con

o senza gambo di *semiminima* alla seconda *croma*):



anche se non vi sono nel *Prélude* esempi analoghi. Una soluzione più semplice sarebbe quella della mis. 38:



ma, saremmo costretti, in tal caso, ad ipotizzare da parte di Chopin un errore non solo poco probabile, bensì ripetuto nei due manoscritti. Il che, sotto l'aspetto filologico, è da escludere nel modo più assoluto.



**Prélude**

pour

**LE PIANO**

*dédié à Mademoiselle*

*La Princesse Elisabeth Tchernischeff*

ET COMPOSÉ PAR

**F. CHOPIN**

*Op. 45. Prix 6<sup>fr</sup>*

Paris, MAURICE SCHLESINGER, Éditeur  
Rue Richelieu, 97.  
Vienne, chez Mœschetti. — M. S. 5318 — Londres, chez Weszel et C<sup>ie</sup>

*Propriété des Éditeurs.*