

## Commento

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

### All.<sup>o</sup> Maestoso

**Nota.** — Per la numerazione delle misure, al fine d'evitare confusione nello studente, abbiamo seguito quella adottata dalle più recenti edizioni. Tuttavia la numerazione corretta è quella di **PW**, che computa tutte le misure, ossia: la m. 91 è quella con l'anacrusi che introduce la ripetizione; la m. 92 quella che abbiamo chiamato 92<sup>bis</sup>, la m. 93 è quella numerata come 91. Quindi, chi consultasse il commento del Bronarski (**PW**), dovrà tener conto della differenza di due unità nella numerazione delle misure successive alla m. 90.

3. In **F2<sup>D</sup>** Chopin cancella l'ultimo accordo della m. sin. (v. apparato). Siccome non risulta che Camille Dubois avesse problemi di tecnica, potrebbe trattarsi di una vera variante: la risoluzione sulla tonica risulterebbe più decisa.

11. Durante la revisione di **F1** Chopin aggiunse all'accordo iniziale della m. sin. la serpentina dell'*arpeggiato*.

15. In **Mk** (v. apparato) la quarta nota della m. sin. è *re*<sup>3</sup> anziché *si*<sup>2</sup>. Bronarski lo segnala ma non commenta. Secondo Ekier si tratta di un arbitrio poiché la sequenza armonica (qui a destra) è coerente. Tuttavia la sequenza può essere data dalla seconda nota delle quartine con la croma su cui ricadono: in tal caso, partendo dalla m. 14, avremmo: *do*<sup>#</sup>→*re-re* (e non *si*)→*re*<sup>#</sup>-*re*<sup>#</sup>→*mi-mi*→*fa*<sup>#</sup>. Chi volesse adottare la lezione di **Mk** (che è anche quella di **Kl**) non potrebbe essere accusato di gratuita lesa maestà.

16. In **F** (v. apparato) la quarta nota del basso è *mi*<sup>3</sup> anziché *do*<sup>#3</sup>. Molto verosimilmente Chopin, copiando **A1** s'è accorto delle ottave *fa*<sup>#5</sup>-*fa*<sup>#2</sup>/*mi*<sup>5</sup>-*mi*<sup>3</sup> ed ha effettuato lì per lì la sostituzione.

22. Noi seguiamo **F2**, ove i puntini giustapposti alle crome della terza e quarta battuta sono quasi invisibili. È interessante notare che **Mk** (v. apparato) segue **E**, che molto verosimilmente egli non aveva a sua disposizione! Siccome sotto l'aspetto pianistico

la lezione di **E** (terzo quarto) è la meno agevole, viene il sospetto che Mikuli si sia lasciato influenzare da **Kl** (*qui a destra*), che combina **E** con **G**.

23÷28. Le forcelle di *crescendo* (m. sin.) che mancano in **F2**, sono reintrodotte dallo stesso Chopin in **F2<sup>D</sup>**.

23, 25 & 27. Già in **F1** *re*<sup>5</sup> è una semibreve in tutte e tre le mm. L'accordo, però, fra le tre edizioni è solo nella m. 23; le quasi-varianti, che indicano la stessa cosa, sono date per mero scrupolo. Rendendosi conto della difficoltà, Chopin aggiunge all'accordo iniziale delle mm. 25 e 27 una linea curva che non è – l'abbiamo altrove dimostrato – equivalente alla serpentina dell'*arpeggiato*, come insistono a credere e a far credere gli editori. Per eseguire queste misure come vuole Chopin, occorrono grande elasticità e grande maestria, *grosso modo* così:

Ovviamente, chi non conosce il belcanto e non sa che cosa sia il ritmo – che non è la divisione del tempo, bensì la forma del tempo, e segue il respiro –, avrà difficoltà ad eseguire correttamente questi passaggi, soprattutto se si aggiunge che non è previsto l'uso del pedale!

28. **A1** mostra (v. apparato) il tipo più semplice di omissione (quella degli accidenti) che potrebbe capitare durante la copiatura, omissione invero frequente nei manoscritti di Chopin. Il revisore di **G** non l'ha rilevata.

45. La variante di Tellefsen s'impone, perché – dati i suoi rarissimi interventi diversi dalla sporadica correzione degli errori più banali – significa che quella variante si trovava nella sua personale partitura. Tracce, seppur tenui, di una cancellazione inducono a ritenere che la modifica sia stata introdotta durante la revisione delle bozze.

50. La variante di **E** potrebbe apparire bizzarra o un errore dell'incisore, ma, suonandola, ci si accorge che non lo è. In **A1** (v. apparato) Chopin introduce

un respiro che manca in F ed E, ma che, essendo necessario al canto, va comunque eseguito.

52. In F<sub>2</sub><sup>D</sup> (*v.* apparato) Chopin avanti *si*<sup>4</sup> aggiunge un piccolo *si*<sup>4</sup> (ma prima aveva scritto *do*<sup>#</sup>) per indicare che il trillo deve iniziare dalla nota principale senza ripetizione.

54. Che le due ultime crome del basso siano una terzina risulta chiaro dall'inserimento della pausa in F<sub>2</sub><sup>D</sup> (*v.* apparato). Quanto, invece, alle prime due della m. destra il dubbio resta, anche se in A1 la seconda croma è incolonnata con la terza croma della m. sin. Perché Chopin aggiunse a matita la pausa solo nella m. sinistra? A dispetto di A1 riteniamo che l'anticipo di *do*<sup>7</sup> su *do*<sup>4</sup> sia la soluzione più elegante e cantante.

61. Le due linee oblique in F<sub>2</sub><sup>D</sup>, che collegano l'appoggiatura al gambo della croma (*v.* apparato), significano – come H. Rittner fa giustamente notare all'editore (*BR* p. 47) – che essa va eseguita sul tempo, e le due linee trasformano le due ottave – aggiungiamo noi – in due semicrome cantanti. Ekier non dice nulla, mentre Müllemann crede erroneamente di vedervi una diteggiatura!

63÷64. Bronarski osserva che lo stelo di semiminima (m. destra) aggiunto da Chopin va corretto



in quello di croma, come ha fatto «giustamente» Klindworth (qui sopra). L'osservazione è condivisibile; tuttavia, l'editore non può e non deve assumere il ruolo dell'insegnante che corregge i compiti dell'allievo. È assai probabile che Chopin avrebbe approvato la correzione, ma le opinioni non sorrette da validi indizi, non possono essere accolte.

67. Altro tipo d'errore di copiatura, ancorché più raro: il ♯ (m. sin., *v.* apparato) è posto avanti *la*<sup>3</sup> anziché *do*<sup>#</sup><sup>4</sup>.

69. Nell'eseguire il primo accordo *mi*<sup>4</sup> deve precedere di una frazione di secondo le due note della m. sin., quindi in rapida sequenza: *mi*<sup>4</sup>-*sol*<sup>2</sup>-*si*<sup>3</sup>.

74÷75. Non siamo affatto convinti che la lezione di G sia una variante alternativa a quella di F ed E, anche se l'abbiamo inserita come tale (sempre per i

meno fortunati). Crediamo, invece, che si tratti di una versione precedente. Riteniamo che Chopin, il quale non amava le piatte ripetizioni, volendo dettagliare con maggior cura la chiusura di un pensiero piuttosto articolato, compreso dalle mm. 61÷71, preferì riservare per la ripresa (mm. 182÷183) la figurazione inizialmente concepita e riscrivere le due misure di distensione (mm. 74÷75) con un'armonizzazione più... ricamata, diremmo, e nel contempo più conciliante, vale a dire meno risolutiva e più disponibile allo sviluppo che seguirà.

99. La variante di E, ignorata dagli editori, persino dal Bronarski, a nostro parere non rappresenta una versione precedente, perché, nell'ipotesi molto verisimile che il manoscritto per Wessel sia stato preparato per ultimo ed in fretta, Chopin l'ha copiata da un foglio che faceva parte di una delle versioni, a cui non aveva rinunciato. Oltretutto vi si nota uno slancio più passionale.

102÷103. Come accennato nell'Introduzione, la copia di F<sub>2</sub> appartenuta a Franchomme – stando a quanto riferito da *BR* – sopra l'ultimo *do*<sup>3</sup> della m. 102 (che però non è cancellato) è inserito un *mi*<sup>3</sup>. Ciò genera una versione pianisticamente più coerente, in quanto il primo *do*<sup>3</sup> della m. 103 non è più da tenere premuto, ma va ribattuto, come peraltro suggerisce il Bronarski. Non avendo potuto consultare F<sub>2</sub><sup>Fr</sup>, possiamo solo segnalare tale variante fidandoci di *BR*. Per quanto, invece, riguarda l'esecuzione del primo accordo della m.

103, che non è un arpeggiato, come sostengono gli altri editori, forniamo qui a destra una descrizione approssimata. Quanto alla differenza tra serpentina e linea curva – negata dagli editori –, si veda quanto precisato nell'Introduzione.



120. Il Bronarski commenta: «La quarta semicroma nel basso è un *si*<sup>b</sup> in F ed E; A1 e G hanno qui *la*<sup>b</sup>, che è più giustificato, in quanto il *si*<sup>b</sup> appare sempre in questo accompagnamento prima del *sol*<sup>b</sup> e non prima del *fa*». Anche noi abbiamo preferito la lezione di A1/G, ma perché quel *si*<sup>b</sup> risuona come un'ingerenza estranea ed è un probabile errore di copiatura.

127. Solo il Bronarski s'accorge della variante di E, e commenta: «In E l'ottava semicroma è un *do*<sup>b</sup>:

questo è proprio un errore, ma offre una variante assolutamente accettabile». Chissà perché dovrebbe essere un errore! Di certo è una splendida variante.

**130.** Che la lezione di **F** ed **E** sia migliore rispetto a quella di **A1**/ **G**, è evidente. Sorprende la lezione di **Mk**, notata anche dal Bronarski: l'abbiamo aggiunta come variante, perché Mikuli non avrebbe mai osato modificare il testo, se non avesse avuto una più che affidabile documentazione. La particolare cura posta nel diteggiare questa composizione, fa supporre che egli l'abbia studiata col Maestro. Dobbiamo, quindi, ritenere che egli traesse questa variante dai suoi quaderni.

**156.** Bronarski, per primo, ha notato l'errore di copiatura nell'ultima terzina del basso. Ekier tace. Mentre in **BR** si ipotizza un errore, di contro Müllemann scrive: «In P [*scil.* Paderewski] *si-fa#* anziché *fa#-si*» (*cf.* p. 12); il che per un qualsiasi lettore non significa nulla. Si tratta chiaramente di un errore di copiatura ma, data la concordanza delle fonti, abbiamo messo la correzione come alternativa.

**157.** In **A1** (*v.* apparato), mentre copiava, Chopin cancellò il *la#* appena scritto e lo sostituì con *do#*. Apparentemente avremmo dovuto preferire la lezione di **A1**; senonché, non rappresentando **A1** – come qualcuno crede – la versione definitiva e non essendovi correzioni nei quaderni delle allieve, le due varianti sono da considerarsi come perfettamente equivalenti.

**160.** In **F2<sup>D</sup>** Chopin aggiunge un piccolo *sol#<sup>4</sup>* (*v.* apparato) per indicare che il trillo deve partire dalla nota principale.

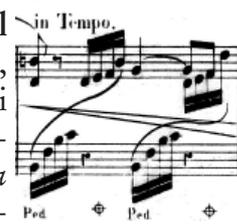
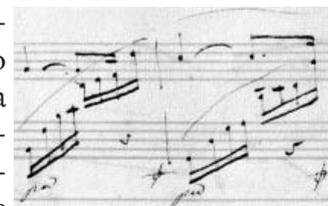
**161.** In **F2<sup>D</sup>** (*v.* apparato) Chopin cancella il *#* avanti *si<sup>4</sup>*. Anche Mikuli ricorda questa cancellatura «nell'edizione francese», dimostrando così che tra le sue carte vi era anche la copia di M<sup>me</sup> Dubois.

**170.** La mancanza in **F** di *si<sup>4</sup>* nella prima croma della terzina (*v.* apparato) va ascritta all'incisore e, poi, a Chopin stesso, che nel rivedere le bozze non notò l'omissione.

**184.** In **F2<sup>D</sup>** Chopin sostituisce *si<sup>2</sup>* con *fa#<sup>2</sup>*. — Quanto alla penultima semicroma abbiamo già osservato (*v.* *Intr.* pp. VIIIb ÷ VIIIa) che **E** conserva la versione corretta. Se, infat-



ti, osserviamo con attenzione **A1** e confrontiamo il trattino di semicroma con quello dell'ottava semicroma della m. successiva, possiamo notare che esso non è stato aggiunto durante la copiatura della misura stessa, bensì dopo: verosimilmente poco prima di passare al sistema successivo. Chopin, visivamente ingannato dalla croma puntata della m. 185, ha aggiunto senza rendersene conto il trattino di semicroma anche alla settima semicroma della m. 184. Ciò è confermato da **T1** (*in Tempo*, qui a destra): Tellefsen, infatti, che nella maggior parte dei casi copia l'edizione parigina, ha dedicato al testo di questa *Sonata* molte più attenzioni che a qualsiasi altra composizione. Anche Mikuli accoglie la correzione del condiscipolo. Resterebbe una sola alternativa: che Chopin avesse messo il secondo gambo di semicroma alla nota sbagliata. Klindworth (qui a destra), invece, preferì intendere il *fa#* come l'inizio della frase successiva, ma la m. 188 sembra fugare ogni dubbio.



**195.** Bronarski fa notare che alcune edizioni, per analogia con la m. 85, pongono un *h* avanti *re<sup>4</sup>* del primo accordo, ma disapprova. Ne parliamo solo perché **BR** (p. 52) porta a sostegno del *h* quanto riferisce Scholtz nel *Vorwort* alla sua edizione. Questi afferma d'aver avuto da un'allieva di Chopin, Generalin von Heygendorf, nata von Könnertitz, «3 volumi delle composizioni del Maestro, ove si trovavano [*si legga* *vorfanden non vorlanden!*] correzioni, rettifiche di refusi e integrazioni di segni dinamici scritti dalla mano di Chopin». Innanzitutto non sappiamo se in uno dei tre volumi vi fosse la terza Sonata. Secondariamente, Scholtz cita, sì, la terza Sonata, ma per avvertire che «allo scopo di rendere più facili da suonare i passaggi polifonici (come, per es., nell'esecuzione del primo movimento della Sonata in si minore op. 58) talvolta uno stesso tema viene spartito fra le due mani». Orbene, se nei tre volumi Scholtz avesse trovato la terza Sonata con annotazioni di Chopin, questa sarebbe stata l'occasione migliore per dirlo. Cosa che non ha fatto. Crediamo, invece che Scholtz abbia preso quel *h* dall'edizione di Klindworth. La domanda, dunque, è: perché Klindworth ha inserito quel *h*? Da dove l'ha preso? Domande che resteranno senza risposta.

### Scherzo

22. La modifica dell'ultima croma da *si<sup>b</sup>* a *la<sup>b</sup>*, effettuata durante la correzione delle bozze (*v. apparato*), fa decadere la lezione di **G** ed **E**.

30÷32. Che la variante di **G** inserita nel testo sia una variante probabilmente superata, si deduce dalla collazione con l'ed. francese. In **F1** il rilascio del pedale è posto sotto *re<sup>a</sup>*, come in **G**, mentre in **F2** Chopin lo fa spostare alla fine della misura (*v. apparato*); di qui, il *poco ritenuto*, che inizierebbe sotto pedale, apparirebbe sconveniente e con esso anche il mordente. Insomma, Chopin in bozze parrebbe aver cambiata la concezione del passaggio, che deve scorrere senza rallentamenti.

### (TRIO)

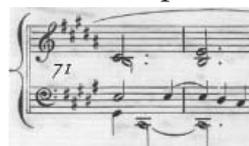
Già il Bronarski, il più preparato degli editori ed autore del miglior commento critico, osservava che «questa sezione presenta problemi di non facile soluzione». In effetti è la sezione più problematica. Occorre partire rilevando che in **A1** le mm. 127÷150 – con la sola eccezione del rigo inferiore delle mm. 127÷129 – sono identiche alle mm. 63÷86, contrassegnate dalle lettere dell'alfabeto: dalla *a* alla *z*. Siccome Chopin non amava copiare, è pressoché certo che questo sistema di contrassegnamenti fosse stato impiegato anche negli autografi non disponibili, ossia \* $\mathfrak{A}_2$  (→**F1**) e \* $\mathfrak{A}_3$  (→**E**). Quindi, occorre confrontare in ciascuna edizione il tipo e il numero degli errori commessi dai copisti: ad es., in **G** nella m. 67 (qui a lato) l'incisore mal posiziona la legatura che spetta a *sol<sup>b</sup>*. Nelle mm. 135÷137 (qui sotto) sono omesse le legature di valore; se non avessimo **A1**,

queste differenze stimolerebbero la fantasia degli editori, che gonfierebbero le loro *Bemerkungen* di inutili *Beschreibungen*. L'incisore lipsiense ometterà anche le legature tra le mm. 139÷140 e 146÷147. Tutto questo in sole 23 misure! La logica conseguenza è che dobbiamo aspettarci il medesimo tipo d'errori sia in **F2** sia in **E**, con la differenza che, mentre **F2** può essere collazionata con **F1**, in **E** possiamo solo mettere a confronto le misure che dovrebbero essere identiche. Evidentemente il gran numero di legature ha mandato in confusione i copisti; anche Chopin, però, deve aver commesso errori sia in \* $\mathfrak{A}_2$  (→**F1**) che in \* $\mathfrak{A}_3$  (→**E**); anzi, in \* $\mathfrak{A}_3$  (→**E**), stanco e pressato dai tempi, non si è preoccupato di rivedere nulla. Solo così si può spiegare l'incredibile omissione nelle mm. 65÷66

(qui a destra) degli accordi della m. sin.; omissione che si ripete nelle mm. 129÷130, a dimostrazione del fatto che tale omissione era già nel manoscritto! Dato il



gran numero di legature omesse, possiamo ipotizzare che Chopin avesse iniziato la copiatura dello *Scherzo*, ma che, poi, per un qualsiasi motivo dovette interromperla, ripromettendosi di riprenderla in un secondo tempo: cosa che non fece, scordandosi forse che andava completata. In **A1**, infatti, il tratto di molte legature, per intensità e colore, sembra posteriore alla copiatura delle note. In ogni caso il copista londinese non fa eccezione: anch'egli, ad es., omette per distrazione la legatura di valore tra i



*mi<sup>3</sup>* delle mm. 135÷136, identiche alle mm. 71÷72, che in **A1**

sono contrassegnate con le lettere *i* e *k*. L'incisore di **F1**, il più attento, commette solo due piccoli errori: 1. nella m. 69 scorda la coda della legatura su *sol<sup>b</sup>*, che invece inserisce nella m. 133; 2. non comprendendo – al pari di tutti gli editori odierni



– le legature di Chopin, legge diversamente la legatura tra le due mm. del rigo inferiore. Ciò assicura che anche in \* $\mathfrak{A}_2$  (→**F1**) le mm. 127÷150 erano sostituite dalle lettere dell'alfabeto, esattamente come in **A1**. In **F2** Chopin aggiungerà molte legature di valore, non perché avesse cambiato idea, bensì perché precisa con più attenzione la concezione che aveva dell'intera sezione.

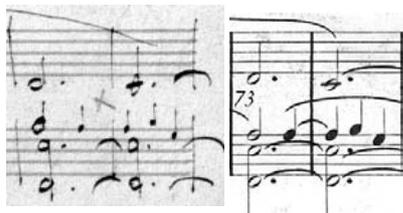
Ora occorre collazionare le legature di valore tra **A1** ed **F2**, così da capire se davvero **A1** rappresenta la versione finale, come qualche opinionista sostiene:

Mm. 67÷68. In **A1** manca la l. di v. tra i due *si<sup>2</sup>* del basso.



Mm. 68÷69. In **A1** manca la l. di v. tra i primi due *sol<sup>b</sup>*.

Mm. 73÷74. In **A1** manca la l. di v. tra i due *la*<sup>3</sup>.



Mm. 75÷77. Mentre in **A1** manca la leg. di v. fra i due *sol*<sup>3</sup>, in **F2**



manca la leg. di v. tra i due *fa*<sup>3</sup>, che ovviamente è una omissione per distrazione dello stesso Chopin. Infatti, in **E** la leg. di v. è presente ed essa non solo testimonia che è la *lectio* corretta, ma che tutte le mancanze in **E** sono imputabili al compilatore del suo antigrafo, vale a dire a Chopin stesso.



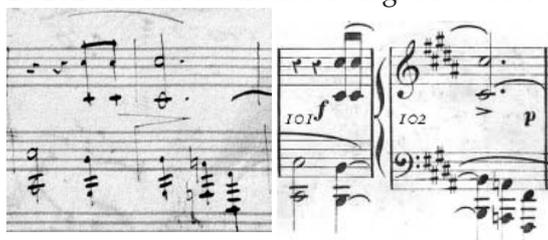
Mm. 86÷87. In **A1** mancano le leg. di v. tra le due ottave *si*<sup>1</sup>/*si*<sup>2</sup>: andando a capo, Chopin le ha tralasciate per distrazione.



Mm. 97÷98. In **A1** manca la l. di v. tra i due *do*<sup>3</sup>: palese distrazione di Chopin.



Mm. 101÷102. In **A1** mancano le leg. di v. tra le due ottave *si*<sup>1</sup>/*si*<sup>2</sup>.



Mm. 110÷111. In **A1** mancano le leg. di v. tra le due ottave *mi*<sup>2</sup>/*mi*<sup>3</sup>.



Da quanto sopra possiamo dedurre che **A1** rispetto ad  $*\mathfrak{A}2$  ( $\rightarrow F1 \rightarrow F2$ ), tralasciando le omissioni per disattenzione, rappresenta una fase, in cui il **TRIO** di questo *Scherzo* non aveva ancora ottenuto una scrittura corrispondente a quello che il Compositore aveva in mente. A questo punto potremmo dedurre che **F2**, non essendo state riscontrate varianti d'autore, rappresenti la miglior versione dello *Scherzo*. Ma le cose non stanno così. Il primo indizio è offerto da **F2**<sup>D</sup> (v. apparato): tra le mm. 104÷105 Chopin vi aggiunge una legatura di valore, che non è una *varia lectio*, bensì il perfezionamento del pensiero musicale concepito fin dall'inizio, onde potremmo affermare che la scrittura sincopata di questa sezione (già rilevata dal Bronarski), con la pubblicazione di **F2**, non era ancora del tutto corrispondente alla concezione che andava definendosi. Mera ipotesi? Non proprio: è **T1** a rivelarlo! Abbiamo già osservato che Tellefsen nella sua edizione interviene molto raramente: quasi sempre, infatti, segue pedestremente la prima edizione parigina, limitandosi a correggere alcuni errori banali. In questo **TRIO**, invece – fatto del tutto eccezionale –, aggiunge tutte le legature di valore che, data la natura dell'intera sezione, uno si aspetterebbe. Evidentemente egli aveva studiato la *Sonata* col Maestro ed aveva segnato i di lui raffinamenti nella sua personale partitura. Per di più, quasi tutte le legature di valore introdotte sono accolte da Mikuli, il quale, di contro, non accoglie la variante della m. 45 del primo movimento; in altre parole, Mikuli non copia ciecamente le *variae lectiones* di **T1**, ma le valuta con attenzione.

96÷97. La terza semiminima della m. 96 non è *re*<sup>3</sup>, bensì *do*<sup>3</sup>: il particolare (qui a sinistra, v. anche apparato) non lascia dubbi.<sup>1</sup> Bronarski difende l'errata lettura di **G**, sostenuta da **K1** e **Mk**, in quanto *re*<sup>3</sup> sarebbe "tematico", poiché imita «la frase che immediatamente precede nel basso». L'osservazione è assolutamente condivisibile: il *re*<sup>3</sup> evidenzia un'indubbia imitazione che si ripete nel basso delle mm. 102÷103. Tuttavia, il *do*<sup>3</sup> è tanto chiaro quanto incoerente; se esso fosse stato legato a *do*<sup>3</sup> della m. 97, avremmo potuto considerarlo un anticipo sincopante di *do*<sup>4</sup> della medesima m. 97, ma qui Tellefsen non aggiunge alcuna legatura. Dunque, le letture possibili sono due: a) col *re*<sup>3</sup> si privilegia la coerenza semantica contro **A1**, e gli antigrافي di **F** ed **E**; b) il *do*<sup>3</sup> va giocoforza legato a *do*<sup>3</sup> della m. 97, anche se le fonti non offrono al-

<sup>1</sup> Riguardo alla grafia di Chopin, si vedano le nostre osservazioni nel *Commento* alla m. 19 del sesto *Preludio*.

cun indizio di tale legatura. Insomma, entrambe le soluzioni sono congetturali. Noi, in ossequio alle fonti, preferiamo la seconda (nel testo posta in alternativa [*vel.*]), ma la prima non è meno valida. In ogni caso, il testo delle prime edizioni va corretto.

**109÷110, 113÷114, 117÷118, 119÷120, 121÷122.** Sulla falsariga di **K1** il Bronarski lega le terze fra queste misure, mentre Tellefsen e Mikuli accolgono il testo delle prime edizioni, a nostro avviso con ragione. La sezione mediana (mm. 93÷123), infatti, prima della ripresa, gioca sulla terza battuta di una misura che ricade sulla prima di quella successiva, com'è chiaramente indicato dalle crome delle mm. 93 e 101; legare queste due battute significa annacquare l'effetto dell'intera sezione, soprattutto là dove le altre voci sono ferme (mm. 119÷120 e 121÷122).

Anche le misure della ripresa dello *Scherzo* (mm. 159÷213), paragonabile al volo d'una farfalla, sono contrassegnate dai numeri 1÷55, che sostituiscono le mm. 3÷57 e sono, pertanto, ad esse identiche.

### Largo

**4.** In **F2<sup>St</sup>** Chopin inserisce un pedale senza rilascio, che dunque è congetturale.

**8.** In **F** ed in **E** la legatura termina su *fa*<sup>#4</sup> e riprende dall'ultimo *re*<sup>#5</sup>, mentre in **G** non vi è alcuna interruzione. In **A1** (qui sotto) l'iniziale interruzione viene risolta con un tratto che unisce le due legature. A nostro parere Chopin, copiando,



non si rese conto d'aver interrotto la legatura tra le note sbagliate; però, realizzò subito che la ripresa del *Cantabile* non iniziava dal *re*<sup>#5</sup>, bensì dal *fa*<sup>#4</sup>; di qui, sovrappensiero collegò le due legature. Ci siamo, quindi, presa la libertà di inserire il respiro al momento giusto, cioè dopo *do*<sup>#5</sup>.

**19.** In **E** (*v.* apparato) il secondo *re*<sup>#5</sup> è una croma puntata: a rigore, dovrebbe essere considerato una variante, ma potrebbe anche trattarsi di un errore ottico provocato dalla m. 17. Ma si veda, più sotto, la m. 29.

**19÷20 & 22.** In **F2<sup>D</sup>** (*v.* apparato) Chopin nella m. 19 racchiude la frase tra due linee curve verticali per distinguerla sia da ciò che precede sia da ciò che

segue. Il che escluderebbe la lezione di **F** a vantaggio di **G** ed **E**; tuttavia, siccome egli non cancella la legatura di valore, resta l'incertezza. — Nella m. 22 un'analogha linea curva separa la frase che segue dopo *si*<sup>7</sup>. Sono una chiara indicazione interpretativa. Si vedano anche le mm. 106 e 109÷110.

**27÷28.** Le diteggiature non di Mikuli provengono da **F2<sup>D</sup>**; quelle della m. 28 sono le stesse di **F2<sup>St</sup>**.

**29.** Il Bronarski fa notare che in **E** (*v.* apparato) «le minime all'inizio dei gruppi hanno un gambo speciale», che egli adotta nella sua edizione. In effetti è una scrittura migliore rispetto ad **F** e **G**; tuttavia, l'aggiunta del gambo avrebbe aggravato la copiatura senza una reale necessità. Questo, però, è un importante dettaglio che, insieme con la m. 19, sostiene l'ipotesi secondo cui la versione del *Largo* dell'edizione inglese preceda quella di **G** ed **F**, e sia anche stata copiata separatamente e prima degli altri movimenti.

**31÷32.** Il Bronarski osserva finemente: «Pare strano che Chopin non continui a scrivere le prime note delle sestine come minime. Forse cercava di evitare le quinte parallele che risulterebbero tra la parte più acuta ed il basso se la melodia continuasse a procedere per minime: *si-so*<sup>#</sup>*-so*<sup>#</sup>*-mi*. [...]».

**37 (= 53) & 39 (= 55).** Mentre in **F2** le forcelle indicano la medesima intensificazione dinamica, in **G** quella della m. 37 (*v.* apparato) indica il contrario. Si potrebbe pensare ad una distrazione, ma a nostro parere sono due diverse soluzioni interpretative entrambe legittime.

**45.** In **A1** le mm. 29÷42 sono contrassegnate dalle lettere A÷O, che dunque sostituiscono le mm. 45÷58. Ma in **F2** Chopin modifica la m. 45, che in **G** ed **E** è identica alla m. 29.

**59.** Correggendo le bozze (**F1**), Chopin aggiunge un gruppetto, che fa decadere la lezione di **G** ed **E**.

**69 & 71.** Nella m. 69 **F2** omette per distrazione la forcilla che, però, è conservata in **E** (*v.* testo). In **G** (*v.* apparato) si ripete la medesima differenziazione sopra segnalata per le mm. 37 & 39 a conferma del fatto che queste coppie sono suscettibili di una diversa resa dinamica.

**75.** In **F2<sup>D</sup>** (*v.* apparato) Chopin taglia l'ultimo *reb*<sup>#4</sup> trasformandolo in *do*<sup>#4</sup>. Mikuli introduce la modifi-

ca nella sua edizione; il che confermerebbe che egli aveva a sua disposizione  $F_2^D$ . È, tuttavia, sorprendente che anche **Kl** (non Scholtz) abbia qui  $do^4$  anziché il  $reb^4$  delle prime edizioni in. Purtroppo, da dove l'abbia preso, non è dato sapere.

75÷76. Il Bronarski dichiara d'aver legato i  $do^3$  fra le due misure, ma non dice perché. Forse ha voluto seguire Mikuli (*v. apparato*), che verosimilmente ha seguito a sua volta **Kl**. Va, però, osservato che, correggendo **F1**, Chopin aggiunge la legatura fra i due  $do^3$  delle mm. 74÷75, ma si astiene dall'aggiungerne una analoga tra le mm. 75÷76.

77÷78. Le diteggiature provengono da  $F_2^{St}$ ; in  $F_2^D$  sono indicate solo sotto le ultime due crome della m. 77.

79÷85. In **A1** – e di conseguenza anche negli altri due autografi indisponibili – queste misure sono sostituite dalle lettere A÷G; sono quindi identiche alle mm. 29÷35 con l'eccezione della m. 85: mentre con la m. 35 (= 51) si chiude la prima figurazione della sezione, cui segue in mi maggiore la m. 36 (= 52) che apre a sua volta la seconda figurazione, la m. 85 è seguita da una misura di passaggio (m. 86) che, insistendo sull'accordo di settima diminuita, annuncia la conclusione della sezione. Occorre stabilire le legature delle ottave  $mi^1-mi^2$ , poiché gli editori discordano. Ebbene, nelle mm. coinvolte, vale a dire  $F÷G÷H$  (34÷36 e 50÷52), **G** ed **F** concordano, ossia sono legate soltanto le ottave tra G ed H. La m. 85 (= G), però, non è seguita dalla m. H, bensì, come detto, da una misura di passaggio (m. 86), seguita a sua volta da una misura (87) che ricalca sull'accordo di settima diminuita la figurazione della m. H, anch'essa poggiante sull'ottava  $mi^1-mi^2$ .

Che le ottave delle mm. 86÷87 vadano legate, non v'è dubbio. Resta da stabilire se siano da legare anche le ottave tra le mm. 85(G)÷86. Infatti, **G** non le lega, mentre **F** sì (**E** le lega, ma non lega quelle tra le mm. 86÷87!). Il solo indizio che abbiamo, è dato da **A1** (qui sotto): ben si vede che inizialmente Chopin aveva scritto le legature di valore tra le ottave della m. 86 e la precedente contrassegnata da G;



poi, però, le cancella, e non senza senso, per significare che la sezione conclusiva inizia dalla m. 86 con l'ottava ribattuta, non legata. Il solo editore che dia la *lectio* corretta, è Ekier (**WN**). Sotto l'aspetto filologico ogni altra soluzione va considerata arbi-

traria. Klindworth (**Kl**) propone una sua versione del passo non priva d'interesse per l'interprete, ma filologicamente inaccettabile.

91. La *varia lectio* da noi inserita, non è una vera variante; ma lasciamo la parola a Bronarski: «Il  $mi^\sharp$  dato in **F** (ed anche, per esempio, nell'edizione di Klindworth) è qui più espressivo del *mi* e s'accorda meglio col movimento dell'armonia nella misura successiva, dove  $la^\sharp$ , nota di passaggio tra gli elementi dell'accordo di dominante, richiede il  $do^\sharp$  maggiore, non minore».

100. Non abbiamo introdotto come variante la *varia lectio* di **G** per questa misura, poiché essa testimonia una versione superata.

105. La sola ragione per cui abbiamo posto la lezione di **G** come variante, è che Chopin, rivedendo **F1**, ha ben osservato questa misura, poiché ha voluto che venisse introdotto il n. 3, due volte, indicante la terzina (si veda in apparato il confronto fra **F1** ed **F2**). Ora ci chiediamo: è possibile che il Compositore abbia richiesto un'integrazione davvero poco significativa e non si sia accorto della legatura? Ancorché tutto sia possibile, la nostra risposta è negativa.

106 e 108, 109÷110. In queste misure Chopin ripete in  $F_2^D$  i segni di separazione/respiro già posti nelle mm. 19÷20 e 22 (*v. supra*). Nella m. 108, invece, unifica le legature in una sola (*v. apparato*), che va dalla terza battuta della m. 107 alla prima della m. 109, per indicare che il respiro qui è unico. Anche qui, dunque, Chopin istruisce l'allieva su come suddividere le frasi.

111. Tutti gli editori (**Mk**, **Kl**,  $BH^{cw}$ , **PW**, **WN** e **BR**) accolgono **G**, ove manca il secondo  $sol^b$ . Per Ekier, seguito da **BR**, quel  $sol^b$  è cancellato in  $F_2^{St}$ . Tuttavia, quando Chopin vuole cancellare una nota, segna un tratto deciso che la attraversa da una parte all'altra; qui, invece (*v. dettaglio*), il tratto inizia con un occhiello e sulla destra si nota un leggero filo; dall'altra parte del corpo della nota sporge un breve tratto ricurvo come il fondo di un'asola. A noi pare di poter leggere abbastanza distintamente la lettera g, che sta per *gauche*: cioè quel  $sol^b$  va suonato con la sinistra. Quindi manteniamo la *lectio* di **F**, ma adottiamo la suddivisione delle parti di **E**.



115. Quanto al gruppetto, la versione di **F** rispetto

a G (in variante) ed E (*v. apparato*) è indubbiamente preferibile in quanto meno leziosa.

### Finale

In luogo dell'indicazione *Presto non tanto* di G ed F, E ha solo *Presto*.

9÷16. Vale la pena riportare l'acuta osservazione di Bronarski: «Nella configurazione poliritmica di queste misure, Chopin non ha segnalato la melodia che, di regola, è rappresentata dalla prima e terza croma di ciascun gruppo. Se nel passo analogo nelle mm. 100 e seguenti Chopin ha distinto questa melodia dalle altre note della configurazione, egli lo ha ovviamente fatto al fine di indicare che le rispettive note dovrebbero essere in quest'occasione più chiaramente enfatizzate. Nella terza ripetizione del tema (mm. 207 e seguenti) ha lasciato la melodia da sola, senza figurazione. Nei passi dove la stessa melodia è doppiata in ottave, Chopin non ha complicato la notazione con l'aggiunta di gambi supplementari, [...] perché essa emerge sufficientemente da sé. In queste misure Chopin ha aggiunto solo i gambi alle ottave dove esse hanno un valore prolungato o creano una sincope».

15. Qui abbiamo preferito la notazione di E in quanto perfettamente chopiniana. La notazione di G ed F rappresenta una semplificazione.

24. Bronarski afferma che l'ultima nota nel basso è in F un *re*<sup>#</sup> «come nella misura 222». Non è chiaro a quale prima edizione francese egli si riferisca, perché in realtà non è come dice (*v. apparato*). È invece verisimile – come ipotizza Ekier – che Chopin abbia scordato di inserire il *#*.

34. Il *sol*<sup>4</sup> in luogo di *si*<sup>4</sup> nel basso non è una variante di E, ma un errore di copiatura nell'antigrafo.

43. Nella variante abbiamo posto il pedale di G tra parentesi, per indicare che è solo in G non in E.

53. Il Bronarski afferma che «l'analogia con i luoghi corrispondenti nelle successive riprese del passo richiede qui un *sol*». In effetti, tutti gli editori, tranne Tl e Mk, accolgono la lezione di G ed E che non hanno il *#* avanti l'ultimo *sol* del basso. Sennonché il confronto tra F1 ed F2 (*v. apparato*) dimostra che durante la correzione di F1 Chopin inserì, oltre alla legatura, l'accidente. Quindi, la lezione di F2 parrebbe definitiva. Ma Chopin in F2<sup>St</sup> sovrascrive al *#* un chiaro *b*! Ciò corrobora la nostra opinione,

secondo cui questa *Sonata*, più di ogni altra composizione, contiene varianti per così dire attive, interscambiabili durante l'esecuzione, delle quali il Compositore era ben consapevole. In questo caso, infatti, non è possibile chiamare in causa la distrazione del copista o l'incuria dell'incisore, perché è Chopin stesso che prima aggiunge l'alterazione, poi la annulla. Spetterà all'interprete scegliere sul momento la *lectio* più adatta al momento.

65. In G, E ed F1 gli accordi del basso concordano; in F2 Chopin, oltre ad aggiungere il pedale (già in G e parzialmente in E), introduce la pausa che rappresenta una *nova lectio* (*v. apparato*).

66. Anche qui, Chopin, correggendo F1, introduce una legatura di valore assente sia in G sia in E (*v. apparato*). Va notato che al primo accordo egli aggiunge anche una serpentina in luogo della linea curva che vediamo in G ed E (Mk non accoglie né l'una né l'altra). Si tratta a nostro avviso di un arbitrio dell'incisore: già allora, come oggidi, la differenza grafica tra accordo spezzato (linea curva) ed accordo arpeggiato (serpentina) non era sempre compresa né rispettata.

77. La diteggiatura sopra quella di Mikuli, quarta semicroma, deriva da F2<sup>St</sup>.

78. La variante di E è degna di nota. — La diteggiatura sopra quella di Mikuli, ultima semicroma, deriva da F2<sup>St</sup>.

80. In G (*v. apparato*) la seconda croma della m. sin. è, come in F1, un *fa*<sup>#</sup>. Correggendo F1, Chopin riprende la lezione di E. Non pare, quindi, una variante, ma una scelta definitiva.

90÷95. Il Bronarski osserva che, «come accade spesso in Chopin», i segni posti sotto ogni gruppo di note somigliano ora a dei *diminuendo*, ora a degli accenti. Sono ovviamente accenti intensivi!

122 e 126. In G (*v. apparato*) ed E manca la legatura di valore. Ma la frase (m. 119) non inizia dalla prima croma della prima battuta, bensì dalla terza, onde possiamo arguire che in A1 ed in  $\mathcal{U}^{3*}$  la legatura di valore sia stata omessa per distrazione.

140. Siamo assolutamente d'accordo col Bronarski nel ritenere la mancanza del *b* avanti il secondo *la*<sup>3</sup> una distrazione. In apparato (*v.*) abbiamo accostato la m. 141, ove Chopin ha messo il *b* sia avanti

il secondo sia avanti il terzo *so<sup>b</sup>*. Abbiamo quindi integrato il  $\flat$  che evita l'appiattimento armonico, per nulla chopiniano, del passaggio. Klindworth se n'è accorto per primo, seguito da *BH<sup>cw</sup>*, ma non da Mikuli.

**151.** In **A1** (*v.* apparato) la m. 152 mostra che per distrazione Chopin ha ommesso nella m. 151 la legatura di valore che unisce l'ultimo *so<sup>b</sup>* della misura col primo di quella successiva.

**159÷160.** La lezione di **G** ( $\leftarrow$  **A1**) testimonia chiaramente una versione precedente.

**164.** In **F2<sup>D</sup>** (qui a destra) una linea curva a matita comprendente *do<sup>4</sup>-mi<sup>b4</sup>-lab<sup>4</sup>* del primo accordo, indica che *do<sup>4</sup>* va suonato con la m. destra. Così ha giustamente inteso anche *BR*.



**167÷173.** In **F** la prima croma delle terzine non ha il gambo di semiminima, ma lo ha in **G** limitatamente alle mm. 167÷168 e 172÷173, ed in **E** limitatamente alle mm. 169÷171!

**178.** Come illustrato nell'*Intr.* (p. *via*), stando alla nota di Chopin per l'incisore, la m. 177 dovrebbe

essere uguale alla m. 175. Ma gli era sfuggito che la prima terzina della m. 177 – come testimoniato da **F** ed **E** – non era uguale alla prima della m. 175.

**229.** Siccome avanti *mi<sup>t</sup>* manca il  $\flat$ , la variante di **E** potrebbe essere un errore del copista.

**258.** Il Bronarski acutamente osserva: «Dal modo in cui l'inizio di questa misura è scritto nel ms., si potrebbe concludere che il salto tra *si*, la notina, ed il *si* principale dovrebbe essere di due ottave, non di una, così da considerare, nello stesso tempo, il primo *si* la fine del gruppo di note della misura precedente. È pur vero che si potrebbe pensare la stessa cosa della misura 254, dove, però, la situazione è diversa». In assenza di altre testimonianze possiamo solo osservare che sia l'incisore parigino sia quello londinese l'hanno considerata compresa entro il segno dell'8<sup>va</sup>.

**268.** Nel basso **E** testimonia una versione precedente.



**270.** Sia in **E** sia in **G** (qui a destra) i due *do<sup>3</sup>* non sono legati. La lezione di **F** è certamente più chopiniana.



## R



(Manoscritto di Franz Liszt contenente una rielaborazione del Finale della Sonata op. 58. Tale manoscritto, che a metà del secolo scorso faceva parte della Collection Rocheblave, era appartenuto ad una problematica allieva di Liszt, Olga Janina, cf. ALAN WALKER, Franz Liszt. The Virtuoso Years, Ithaca [Cornell University Press] Revised Edition 1987, p. 5 s. – Da R. BORY, La vie de Frédéric Chopin par l'image, Paris [Horizons de France] 1951.)