

CHOPIN

24 PRELUDI

Op. 28

PER PIANOFORTE

(Brugnoli)

24 PRÉLUDES
pour Piano

24 PRELUDES
for Piano

24 PRÄLUDIEN
für Klavier

24 PRELUDIOS
para Piano

RICORDI

TAVOLA TEMATICA TABLE THÉMATIQUE

1. *Agitato* (♩ = 80) Pag. 1

2. *Lento* (♩ = 40) " 3

3. *Vivace* (♩ = 68) " 4

4. *Largo* (♩ = 35) *dolce* " 6

5. *Molto allegro* (♩ = 80) " 7

6. *Assai lento* (♩ = 66) " 9

7. *Andantino* (♩ = 94) Pag. 10

8. *Molto agitato* (♩ = 80) " 11

9. *Largo* (♩ = 40) " 15

10. *Molto allegro* (♩ = 120) " 16

11. *Vivace* (♩ = 136) " 17

12. *Presto* (♩ = 69) " 18

13. **Lento** (♩ = 90)
piu legato
 Pag. 21

14. **Alegro** (♩ = 84)
pesante
 p
 1 C. 3
 " 24

15. **Sostenuto** (♩ = 72)
 p
 " 25

16. **Presto con fuoco** (♩ = 80)
 f
 " 29

17. **Allegretto** (♩ = 84)
 p
 " 33

18. **Molto allegro** (♩ = 120)
 p
 1 C.
 " 37

19. **Vivace** (♩ = 60)
sempre legato
 1 C.
 " 38

20. **Largo** (♩ = 40)
 ff
 Pag. 41

21. **Cantabile** (♩ = 116)
 p
 " 41

22. **Molto agitato** (♩ = 132)
 f
 " 44

23. **Moderato** (♩ = 100)
 1 C.
 p *delicatissimo*
 tr.
 " 46

24. **Allegro appassionato** (♩ = 72)
 f
 (drammatico)
 " 48

PRELUDIO Op. 45
Sostenuto (♩ = 50)
 p
 " 53

PRELUDIO (Pubblicazione postuma)
Presto con leggerezza
 (p) *legatissimo*
 " 58

Fryderyk Chopin (1810 - 1849)

A Oscar Ghiglia (A.B.)

24 PRELUDI Op. 28

PER PIANOFORTE

(Brugnoli)

1. *Agitato* (♩. = 80)

a) L'edizione francese dei Preludi (Catelin, 1839) fu da Chopin dedicata a C. Pleyel, che ne aveva acquistato il manoscritto, e quella tedesca (Breitkopf) a J. C. Kessler, per ricambiare la dedica che questi gli aveva fatta dei propri Preludi op. 31.

Molto probabilmente essi furono scritti in parte assai prima del viaggio a Maiorca, 1838 (sulla scorta delle asserzioni di Gutman si può farli risalire al 1830 o 34) e soltanto ritoccati e finiti alle Baleari nel 1839.

a) L'édition française des Préludes (Catelin 1839) fu dedicata par Chopin à C. Pleyel, qui en avait acheté le manuscrit, et l'édition allemande (Breitkopf) à J. C. Kessler en échange de la dédicace que celui-ci lui avait faite de ses propres Préludes op. 31.

Très vraisemblablement ces Préludes furent écrits en partie assez longtemps avant le voyage à Majorque 1838 (d'après les assertions de Gutman on peut les faire remonter à 1830 ou 34) et ils furent seulement retouchés et finis aux Baléares en 1839.

b) Secondo tutte le edizioni:

il che costituisce una curiosa anomalia grafica, in quantochè, se si deve considerare la misura formata di due crome, nei valori rappresentanti la melodia c'è una semicroma in più; se invece si considera la misura composta di due terzine, alla melodia manca una semicroma. Klindworth ha cercato di eliminare l'inconveniente in modo quasi analogo a questo proposto da me.

Mi sembra opportuna anche la modificazione del tempo qui proposta, in due terzine di semicrome (riunite però in un solo movimento in considerazione della figurazione in 5 che viene più avanti) come la più adatta ad eliminare ogni equivoco.

Le terzine alla m.d. saranno eseguite come un semplice accompagnamento ed il breve disegno all'acuto, occupante la seconda metà della misura, servirà da rinforzo alla melodia, che va messa in rilievo anche indipendentemente da ciò. Così, in forza anche dell'osservanza della pausa 7, si riuscirà a dare a questo pezzo il carattere *agitato* voluto dall'autore. A questo proposito, però, penso col Koczalski che *agitato* non sempre debba sottintendere *mosso*.

b) D'après toutes les éditions:

ce qui constitue une curieuse anomalie d'écriture puisque, si l'on considère la mesure formée par deux croches, dans les valeurs représentant la mélodie il y a une demi-croche en plus; si, au contraire, l'on considère la mesure formée par deux triolets, dans ce cas il manque à la mesure une demi-croche. Klindworth a cherché à éliminer l'inconvénient d'une façon presque analogue à celle que je propose.

La modification de temps proposée me semble également opportune en deux triolets de doubles croches (mais réunies dans un seul mouvement en considération de la figure à 5 qu'on trouvera plus loin), comme étant la plus apte à éviter toute équivoque.

Les triolets à la m.d. seront exécutés comme un simple accompagnement et le court motif à l'aigu, qui occupe la seconde moitié de la mesure, servira à renforcer la mélodie qui doit être bien en dehors indépendamment de cela. Ainsi, en vertu aussi de l'observance de la pause 7, on arrivera à donner à ce morceau le caractère *agitato* voulu par l'auteur. Mais, à cet égard, je pense avec Koczalski qu'*agitato* ne doit pas toujours sous-entendre *mosso*.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a *cresc.* marking. The second system is marked *stretto* and *(p)*. The third system is marked *ff (con passione e un poco largamente)*. The fourth system is marked *b)* and *(tranq.)*. The fifth system is marked *rit. 1C.* and *pp*, ending with a *ppp* dynamic marking.

a) Nella 1^a ed. critica Breitkopf questi aggruppamenti in 5 sono presentati come *oppure*.

b) Nella 1^a ed. cr. Breitkopf qui continua senza raggruppare in 5.

Busoni a questo punto ricominciava daccapo, con ottimo risultato di equilibrio. Accettando tale versione, consiglio d' eseguire la 2^a volta tutto più calmo e meno forte.

a) Dans la 1^{re} éd. cr. Breitkopf ces groupements par 5 sont donnés comme "ou bien,,.

b) Dans la 1^{re} éd. cr. Breitkopf on continue ici sans groupements par 5.

Busoni à ce point recommençait *da capo* avec un excellent résultat d'équilibre. Si l'on accepte cette version, je conseille d'exécuter la 2^{de} fois le tout avec plus de calme et moins fort.

Lento ($\text{♩} = 40$)

2. a)

1 C. *p*

(*mf*)

(*p*)

(*quasi f*)

dim.

1 C.

slentando

3 C. (*ma p*)

1 C.

sostenuto

(1) Secondo molti biografi questo Preludio ("bizzarro e malattico,") nacque in momenti di profonda miseria morale, insieme allo studio in *Do min.*, a Stoccarda, ove Chopin apprese la notizia della caduta di Varsavia, nel 1831.

Kullak consiglia di eseguire, quando ne è il caso, con la m.d. le note acute dell'accompagnamento. Preferisco però l'esecuzione integrale.

(1) D'après beaucoup de biographes ce Prélude ("bizarre et malade,") a été conçu dans un moment de profonde misère morale, en même temps que toute l'Étude en *do min.*, à Stuttgart, quand Chopin apprit la nouvelle de la chute de Varsovie, en 1831.

Kullak conseille d'exécuter, le cas échéant, avec la m.d. les notes aiguës de l'accompagnement. Pour mon compte je préfère l'exécution intégrale.

Vivace *a)* (♩ = 68)

leggermente

3. *1 C.*

p

Sent.

3 C.

(rfz) *(tranq.)* *1 C.* *(pp)* *(dim.)*

(più tranq.)

(rfz) *5/4* *1 C.*

(tranq.)

3 C.

a) Secondo la 1^a ed. critica Breitkopf e le migliori edizioni: ♯; | *a)* D'après la première édition critique Breitkopf et les meilleurs Scholtz lo indica in C.

3 1 4 3 4 3 5 4

a) 3 5 4

(tranq.)

3 4 1 3 2 3 4 1 3 2

4 5 4

3 4 1 3 2 3 4 1 3 2

4 4

3 4 1 3 2 3 4 1 3 2

3 4 5 2 1 4 2 1 1 2

(calando) (pp) *leggero*

b) 2 1 4 2 1 1 2

pp

3 4 1 3 2 3 4 1 3 2

3 1 4 2 1 1 2 2 1 2 1 1 4 3

dim.

18

1 C.

(tranq.)

3 4 1 3 2 1 2 4 3 1 2 1 2 4

a)

a)

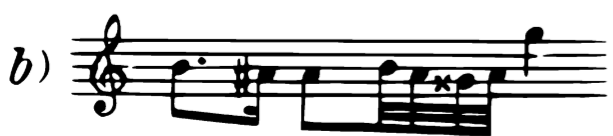
b) Eusoni ripeteva il brano da % fin qui, cosa che assolutamente consiglio di adottare. In tal caso, la 2ª volta eseguire meno piano e più deciso.

b) Busoni répétait le passage du signe % jusqu'ici, chose que je conseille absolument d'adopter. Dans ce cas, exécuter la deuxième fois moins *piano* et avec plus de décision.

Largo ($\text{♩} = 35$)
(dolce)

4. a)

a) Questo Preludio, esprime tristezza accorata, fu eseguito insieme all'altro in *Si min.* da Lefébure-Wély ai funerali di Chopin, il 30 Ott. 1839, nella chiesa della Maddalena a Parigi. Nella stessa cerimonia furono eseguite, dall'orchestra, la Marcia Funebre dell'op. 35 (strumentata per la circostanza da Reber) e, con le voci, il Requiem di Mozart, in omaggio al desiderio espresso prima di morire dallo stesso Chopin.



c) Klindworth aggiunge i *Mi*.

a) Ce Prélude, qui exprime une profonde tristesse, fut exécuté en même temps que l'autre en *Si min.* par Lefébure-Wély aux obsèques de Chopin, le 30 Octobre 1839, dans l'église de la Madeleine à Paris. A la même cérémonie on exécuta à l'orchestre la Marche Funèbre de l'op. 35 (instrumentée pour la circonstance par Reber) et, avec les voix, le Requiem de Mozart, en hommage au désir exprimé par Chopin lui-même avant de mourir.



c) Klindworth ajoute les *Mi*.

Molto allegro (♩. = 80)

5.


p *a)*


1C. 3C. 1C.


p *cresc:*

3 C. *f*

a) Klindworth modifica la grafia originale ()

così:  con il che viene eliminata l'evidente incoerenza nella cronografia di questo brano. Senonchè, supposto che Chopin volesse l'equivalenza fra il *Si* ed il *La*, è evidente che la modificazione si risolve in un arbitrio che può essere sanato con la grafia proposta qui da me. Tale grafia permette anche di considerare e rilevare il duplice aspetto ritmico di questo brano, aspetto che appare più evidente nel brano finale, in cui l'equivalenza risulta da questo schema, che chiarisce anche l'accento ritmico:

a) Klindworth modifie l'écriture originale ()

ainsi:  par quoi se trouve éliminée l'incohérence évidente dans la chronographie de ce morceau. Mais, en supposant que Chopin ait voulu l'équivalence entre le *Si* et le *La*, il est évident que la modification se réduit à un arbitre qui peut être évité par l'écriture que je propose ici. Cette écriture permet également de prendre en considération et de mettre en relief le double aspect rythmique de ce passage, aspect qui résulte plus évident dans le passage final, dont l'équivalence ressort de ce schéma qui rend plus évident encore l'accent rythmique:

$\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ (7) 7 (7)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 System 1: Marked 'a)', it begins with a *dim:* marking and a *p* dynamic. It features a first ending bracket labeled '1 C.' and various fingering numbers (4, 1, 1, 3, 3, 3, 5) above the notes.
 System 2: Starts with a *p* dynamic and a *cresc:* marking. It includes numerous fingering numbers (1, 5, 4, 1, 2, 3, 5, 2, 4, 1, 3, 3, 1, 1, 4, 1, 3, 5, 2, 1, 2, 5, 5, 3, 4) and articulation marks.
 System 3: Labeled '3 C.', it features a *f* dynamic and a *dim:* marking. Fingering numbers (2, 1, 1, 5, 3, 1, 3, 4, 1, 5, 1, 3, 1, 3) are present.
 System 4: Begins with a *....p* dynamic and a *f* dynamic. It includes a second ending bracket labeled 'b)' and a final measure with a fermata. Fingering numbers (3, 3, 2, 3, 3, 3, 5) are shown.

a) Nella 1^a ed. critica Breitkopf, in quelle di Mikuli e di Kullak, *La*♯. Il ♯ messo da Scholtz, certo interpretando così un segno poco chiaro del manoscritto, costituisce una preziosità non rara in Chopin e, malgrado l'autorità degli altri revisori, mi sembra si possa accettarla senza scrupoli.

b) Nell'ed. Mikuli il valore di croma è attribuito, certo per errore, al *Re* invece che al *La*.

a) Dans la première éd. crit. Breitkopf, dans celles de Mikuli et de Kullak, *La*♯. Le ♯ mis par Scholtz, qui a certainement par cela interprété un signe peu clair du manuscrit, constitue une préciosité qui n'est pas rare chez Chopin et, malgré l'autorité des autres réviseurs, elle pourrait, selon moi, être acceptée sans scrupules.

b) Dans l'édition Mikuli la valeur de la croma est attribuée, certainement par erreur, au *Ré* au lieu du *La*.

Assai lento (♩ = 66)

6.
a)

b)

a) Come ho detto alla nota a) a pag. 6, questo fu uno dei Preludii eseguiti ai funerali di Chopin. Gutman, allievo di Chopin, afferma di aver ricopiato più volte a Parigi molti dei Preludii, attribuiti all'epoca del soggiorno a Valdemosa, assai prima del viaggio di Chopin alle Baleari. Questa notizia, unita ad altre considerazioni, induce a scartare la supposizione che questo pezzo sia stato scritto nelle specialissime condizioni da qualcuno attribuitegli. Sembra accertato che alle Baleari Chopin non abbia scritto che i due Notturmi op. 37, la Ballata op. 38, lo Scherzo op. 39, la Polonese op. 40 N° 2, la Mazurka op. 41 N° 2 e forse schizzata la Sonata op. 35, di cui la Marcia Funebre era già stata scritta. Può anche darsi che, nella stessa epoca, riordinando i Preludii ne abbia scritto uno o due di nuovi, ma la cosa non è certa. Vedi in proposito anche note ai Preludii N° 8 e 15.

b) Il ped. qui va usato soprattutto in modo che non vi sia soluzione di continuità fra gli accordi d'accompagnamento.

a) Comme je l'ai dit à la note a) à la page 6, ce Prélude fut un de ceux exécutés aux obsèques de Chopin. Gutman, élève de Chopin, affirme avoir recopié maintes fois, à Paris, plusieurs des Préludes attribués à l'époque du séjour à Valdemosa, bien avant le voyage de Chopin aux Baléares. Cette nouvelle, jointe aux autres considérations, induit à écarter la supposition que ce morceau ait été écrit dans les conditions spéciales que lui attribue quelqu'un. Il paraît certain qu'aux Baléares Chopin n'a composé que les deux Nocturnes op. 37, la Ballade op. 38, le Scherzo op. 39, la Polonaise op. 40 N° 2, la Mazurka op. 41 N° 2 et peut-être esquissé la Sonata op. 35 dont la Marche Funèbre était déjà écrite. Il se peut aussi qu'à la même époque, réordonnant les Préludes, il en ait écrit un ou deux nouveaux; mais la chose n'est pas certaine. Voir à ce sujet également les notes aux Préludes N° 8 et 15.

b) La pédale est employée ici surtout pour qu'il n'y ait pas de solution de continuité entre les accords de l'accompagnement.

Andantino (♩ = 94)

7. a) *p dolce*
1C.

b)

(*rfz ma con dolcezza*)
c)

(*all.*)

d)

(*dolciss.*)

a) Il Preludio 7 rivela, come molta musica di Chopin, la sua derivazione dalla musica nazionale polacca. Esso infatti può considerarsi una dolce Mazurka, privata però dei suoi accenti caratteristici. Anche questa breve improvvisazione può con vantaggio essere eseguita due volte di seguito.

b) Quasi tutte le ed. non legano questi Do#.


c) Nella 1^a ed. critica Breitkopf mancano le legature fra 1 Do# e Mi.

d) Secondo Klindworth: 

a) Le Prélude 7 démontre, comme beaucoup de la musique de Chopin, sa dérivation de la musique polonaise nationale. Celui-ci peut être considéré en effet comme une douce Mazurka, mais privée de ses accents caractéristiques. Cette courte improvisation peut également avec avantage être exécutée deux fois de suite.

b) Presque toutes les éditions ne lient pas ces Do#.

c) Dans la première éd. crit. de Breitkopf, les liaisons manquent entre les Do# et Mi.

d) D'après Klindworth: 

Molto agitato (♩ = 80)

8. a)

b)

a) È troppo famoso l'episodio che avrebbe dato origine ad un certo Preludio di Chopin per poterne trascurare la nozione in un'edizione quale questa mia. Si narra dunque che una sera, a Maiorca, dove Chopin, con la Sand e i di lei figli, abitava la vecchia, abbandonata Abbazia di Valdemosa, egli fosse restato solo in casa mentre i suoi amici si erano recati nel vicino paese e che durante la loro assenza si fosse scatenato un temporale che terrorizzò Chopin, preoccupato per la loro sorte. La fantasia alterata, dopo aver portato Chopin al parossismo della preoccupazione, lo gittò in una prostrazione altrettanto grande. Quando la Sand ed i figli ritornarono, lo trovarono al pianoforte; al vederli, Chopin si levò, gittò un gran grido e disse: "Ah, lo sapevo bene che eravate tutti morti!", Soggiunse d'aver avuto la visione di se stesso annegato in un lago, mentre gocce d'acqua pesante e ghiacciata gli piombavano in misura sul petto.

La musica che, sotto lo stimolo di quel cumulo di sensazioni, Chopin stava improvvisando, sarebbe, secondo alcuni, il Preludio in *Si* min. Secondo Liszt sarebbe invece questo in *Fa* # min., secondo altri quello in *Re* b magg. Ora, anche se non avesse ragione d'essere l'affermazione del Gutman, assolutamente negativa a questo riguardo, (vedi nota a) a pag. 9) - e niente autorizza a supporlo - sta il fatto che quando, secondo l'affermazione della stessa Sand, essa fece notare a Chopin che effettivamente, mentre egli narrava la macabra visione, si sentiva il rumore simmetrico di gocce d'acqua cadenti sul tetto, egli s'indignò per quel richiamo ad un'armonia imitativa ch'egli non aveva mai sognato di realizzare e protestò con tutte le forze contro la puerilità di tali imitazioni.

Ora, non è improbabile che la Sand, immaginosa letterata, per amor di fantasia abbia messi insieme fatti diversi e diversi stati d'animo. Infatti, basandosi sull'asserzione del Gutman si può supporre che Chopin abbia quella sera semplicemente eseguito qualcuno dei Preludii già scritti precedentemente, come può darsi abbia improvvisato qualche cosa che poi non scrisse. Se, viceversa, si vuole ammettere che uno di questi tre Preludii, od anche tutt'e tre, siano fra i pochissimi scritti a Valdemosa, proprio questo in *Fa* # min. potrebbe essere l'espressione d'un periodo d'ansietà vissuto in solitudine, mentre quello in *Si* min., che potrebbe essere stato concepito o soltanto eseguito in altra circostanza, potrebbe essere ispirato alla morte generale e glaciale di cui parla la Sand. Il Preludio in *Re* b magg., poi, con molta maggiore approssimazione potrebbe esprimere le sensazioni d'una « passeggiata funerea delle ombre di vecchi monaci che la sua esaltazione gli faceva apparire nel corridoi della Certosa » (Valetta).

Ma non dimentichiamo che Chopin faceva della *Musica*; soltanto, per fortuna, della *Musica*. La chiara protesta da lui elevata contro la Sand e qui riferita non ammette dubbi al riguardo e dovrebbe una volta per sempre far cessare quello che si può definire un vero arbitrio circa il pensiero e l'estetica Chopiniana.

b) Klindworth considera questo gruppo enarmonicamente.

a) L'épisode qui a donné naissance à un certain *Prelude* de Chopin est trop célèbre pour pouvoir négliger de le mentionner dans une édition comme la mienne. On raconte donc qu'un soir, à Maiorque, où Chopin avec G. Sand et ses fils habitait la vieille Abbaye abandonnée de Valdemosa, celui-ci était demeuré seul à ce voisin. Pendant que ses amis s'étaient rendus dans un villa-voisin et que pendant leur absence un orage éclata qui terrifia Chopin préoccupé de leur sort. Son imagination malade, après l'avoir porté au paroxysme de l'angoisse, le jeta dans une prostration tout aussi grande. Quand Georges Sand et ses fils revinrent, ils le trouvèrent assis au piano; en les voyant Chopin se leva, jeta un grand cri et s'écria: "Ah, je le savais bien, que vous étiez tous morts!", Il ajouta que lui-même avait eu l'impression d'être noyé dans un lac, pendant que des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient une à une sur la poitrine.

La musique que, stimulé par cet amas de sensations, Chopin aurait improvisée, serait, selon quelques-uns, le *Prelude* en *Si* min. D'après Liszt ce serait au contraire celui-ci en *Fa* # min.: d'après d'autres, celui en *Re* b majeur. Or, même si l'affirmation de Gutman, qui est absolument négative à cet égard (voir note a) à page 9) et rien n'autorise à penser qu'elle soit erronée, le fait demeure que, d'après l'affirmation de Mme. Sand elle-même, quand celle-ci fit remarquer à Chopin qu'effectivement, tandis qu'il lui racontait la vision macabre, on entendait le bruit rythmé de gouttes d'eau tombant sur le toit, il s'indigna pour cette allusion à une harmonie imitative qu'il n'avait jamais songé à réaliser, et protesta de toutes ses forces contre la puerilité de telles imitations. Or, il n'est pas improbable que Mme. Sand, femme de lettres pleine d'imagination ait, par amour de la fantaisie, rapproché différents faits et différents états d'âme. Du reste, en se fondant sur l'assertion de Gutman, on peut supposer que Chopin avait, ce soir-là, simplement exécuté l'un des *Preludes* déjà composés précédemment, de même qu'il se peut qu'il ait improvisé quelque chose qu'ensuite il n'aurait pas écrit. Si, au contraire, on veut admettre que l'un de ces trois *Preludes*, ou même tous les trois, sont au nombre des très peu nombreux écrits à Valdemosa celui-ci en *Fa* # min. pourrait proprement être l'expression d'une période d'angoisse vécue dans la solitude; tandis que celui en *Si* min., qui pourrait avoir été conçu, ou seulement exécuté, dans une autre circonstance, pourrait avoir été inspiré par cette "mort de tout et ce froid glacial," dont parle G. Sand. Le *Prelude* en *Re* b majeur pourrait enfin, bien plus approximativement exprimer les sensations d'un "cortège funèbre des ombres des anciens moines que son exaltation lui faisait apparaître dans les couloirs de la Chartreuse," (Valetta).

Mais n'oublions pas que Chopin composait de la *musique*; uniquement, par bonheur, de la *musique*. La protestation si claire qu'il élevait contre Mme Sand et que nous avons rapportée, ne laisse aucun doute à cet égard et devrait, une fois pour toutes, mettre fin à ce que l'on peut appeler un véritable arbitraire en vers la pensée et l'esthétique de Chopin.

b) Klindworth considère ce groupe d'une manière enharmonique.

The musical score on page 12 consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked *p* and includes first and third endings (1 C. and 3 C.). The second system is marked *f* and contains four measures labeled *b)*. The third system is marked *p* and includes a first ending (1 C.) and a *poco a poco cresc.* instruction. The fourth system continues the *poco a poco cresc.* section. The fifth system is marked *f*. The sixth system is also marked *f*. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *poco a poco cresc.*

a) In qualche edizione moderna, *Fa* # al posto di questo *La*.

b) Vedi nota b) a pag. 11.

c) Nella 1^a ed. crit. Breitkopf, *Fa* ♭.

a) Dans quelques éditions modernes, *Fa* # à la place de ce *La*.

b) Voir note b) à la page 11.

c) Dans la première éd. crit. Breitkopf *Fa* ♭.

ff

poco ritenuto

1C p *p*

molto agitato e stretto

p *cresc:...*

3C. *ff* *(all.)*

(MOSSO)

a) Vedi nota a) a pag. 12.

b) Secondo Klindworth, Si#.

a) Voir note a) à la page 12.

b) D'après Klindworth, Si#.

(subito meno f)

(marc.)

a)

p

1C.

pp

lento

p

a) Questo finale, come altra musica di Chopin, risente della musica popolare polacca.

b) Molti suppongono che questo *p* significhi un *piano* improvviso, ma secondo me è più verosimile indichi il grado massimo d'intensità cui si deve giungere dal *pp*.

c) Secondo Mikuli, il *Mi* appoggiatura è semiminima. Klind-

worth dà la seguente versione:

che è da ac-

cettare. Io, anzi, eseguisco il *Mi* prima d'iniziare il gruppo con la *m.s.*, venendo così a costituire con le 4 semicrome un gruppo di 5 note, escluso il *Fa* finale, che va nel 2° movimento.

a) Ce finale, comme d'autres compositions de Chopin, renferme des échos de la musique populaire polonaise.

b) Beaucoup supposent que ce *p* signifie un *piano* soudain, mais selon moi il est plus vraisemblable qu'il indique le degré maximum d'intensité auquel on doit arriver après le *pp*.

c) D'après Mikuli, le *Mi* appoggiature est une noire. Klindworth

donne la version suivante:

que l'on peut ac-

cepter. Moi, au contraire, j'exécute le *Mi* avant d'attaquer le groupe avec la *m.g.*, groupe qui est formé ainsi avec les 4 doubles croches de 5 notes, exclu le *Fa* final qui fait partie du second mouvement.

Largo (♩ = 40)

9.

a) Il carattere della misura è così chiaramente in 12 come che mi decido senza scrupoli a modificare la grafia originale, che è in 4 (C).

a) Le caractère de la mesure est tellement manifestement en 12 croches, que je me décide sans scrupule à modifier l'écriture originale, qui est en 4 (C).

b)

b)

c) Secondo Mikull:

c) D'après Mikull:

d) Secondo Klindworth:

d) D'après Klindworth:

e) Secondo Klindworth e Kullak: Nell'edizio-

e) D'après Klindworth et Kullak: Dans l'édi-

ne Scholtz, evidentemente per errore:

tion Scholtz, évidemment par erreur:

f) Secondo Klindworth:

f) D'après Klindworth:

g) Credo che soltanto Scholtz leghi questi due Si.

g) Je crois que Scholtz, seul, lie ces deux Si.

Molto allegro (♩ = 120)

10.


1C. *p leggero* 3C.


(*pp*) 1C. 3C.


tr 1C. 3C.


1C. 3C.

1C. (*calando*)

a) Nella 1^a ed. critica Breitkopf ed in quella di Mikuli c'è un punto invece d'una pausa:  Secondo Klindworth e Scholtz, come in questa ed.

a) Dans la première éd. crit. Breitkopf et dans celle de Mikuli il y a ici un point au lieu d'une pause:  D'après Klindworth et Scholtz, comme dans cette édition.

b) Secondo Klindworth: 

b) D'après Klindworth: 

c) Nella 1^a ed. critica Breitkopf, Mikuli e Kullak, punto invece di pausa.

c) Dans la première éd. crit. Breitkopf, chez Mikuli et Kullak, un point à la place d'une pause.

Vivace (♩. = 136)

a) Secondo Klindworth:

b) I valori prolungati in queste tre misure sono stati aggiunti da Klindworth.

c) Klindworth e Scholtz legano i Si.

d) Nella 1^a ed. crit. Breitkopf ed in quella di Kullak non c'è appoggiatura: in quella di Klindworth l'appoggiatura è di Fa#.

a) D'après Klindworth:

b) Les valeurs prolongées dans ces trois mesures ont été ajoutées par Klindworth.

c) Klindworth et Scholtz lient les Si.

d) Dans la première éd. crit. Breitkopf et dans celle de Kullak il n'y a pas d'appoggiature: dans celle de Klindworth l'appoggiature est de Fa#.

Presto (♩. = 69)

12.

a) Secondo Mikuli, il *La* semiminima.

b) Nella 1ª ed. crit. Breitkopf sono legati anche i *Mi*.

a) D'après Mikuli, le *La* est une noire.

b) Dans la première éd. crit. Breitkopf les *Mi* sont aussi liés.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins with a forte (f) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A piano (p) dynamic marking appears in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. A *cresc:* (crescendo) marking is placed above the staff. The left hand accompaniment includes some notes marked with an 'x', indicating a specific fingering or articulation.

Third system of musical notation. The right hand features a series of slurs and accents. Dynamics include *f* (forte) and *poco rit.* (poco ritardando). The tempo marking *a tempo* is present. The left hand accompaniment includes notes marked with 'x' and '1'.

Fourth system of musical notation. The right hand has a series of slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes notes marked with 'x' and '1'.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with slurs and fingerings. A *cresc:* (crescendo) marking is placed above the staff. The left hand accompaniment includes notes marked with '1' and 'i'.

a) Mikuli non lega i Fa#.

b) Secondo Klindworth, questi Fa sono #, non x.

c) Nell'ed. Scholtz manca questo Re#.

a) Mikuli ne lie pas les Fa#.

b) Selon Klindworth, ces Fa sont # et non pas x.

c) Dans l'éditón Scholtz il manque ce Ré#.

f (*rudemente*)

poco ritenuto.....

dim.

a) *b)* *c)*

1C. 3C. *ff*

a) Nella 1^a ed. crit. Breitkopf ed in quella di Kullak si trova *Mi* in luogo di *Sol* #.

b) Klindworth, nella misura precedente, dà la stessa versione della Breitkopf e qui mette *Sol* #.

c) Mikuli dà come autentica la presente versione, avvertendo che certe edizioni omettono, certo senza ragione, le due misure controsegnate.

a) Dans la première éd. crit. Breitkopf et dans celle de Kullak on trouve *Mi* à la place du *Sol* #.

b) Klindworth, à la mesure précédente, donne la même version que l'édition Breitkopf et met ici *Sol* #.

c) Mikull donne comme authentique cette version en faisant remarquer que certains éditeurs omettent, assurément sans raison, les deux mesures ici indiquées.

13.

Lento (♩ = 90)

a) Mikuli prolunga il Do# per tutta la misura.

b) Nella 1ª ed. crit. Breitkopf ed in quella di Mikuli l'appoggiatura è data in ♩. Consiglio di eseguire:

c) Per l'appoggiatura, vedi nota b)

d) Secondo Klindworth, Mi# al posto del Fa#.

a) Mikuli prolonge le Do# durant toute la mesure.

b) Dans la première éd. crit. Breitkopf et dans celle de Mikuli, l'appoggiature est donnée en ♩. Je conseille d'exécuter:

c) Pour l'appoggiature voir note b)

d) D'après Klindworth Mi# au lieu de Fa#

p *poco*

più p *pp* *p sostenuto*

meno sonoro *(pp)*

(all.) *(espress.)*

a) La parte aggiunta è di Klindworth.

b) Tutte le edizioni hanno qui un *Mi* # al posto della pausa, che è messa da Klindworth. Io trovo la versione di quest'ultima più ragionevole, anche per ragioni di simmetria con la terza misura susseguente.

c) Klindworth prolunga il *Do* #.


a) La partie ajoutée est de Klindworth.

b) Toutes les éditions ont ici un *Mi* # au lieu de la pause qui est mise par Klindworth. Je trouve la version de celui-ci la plus raisonnable, aussi pour des raisons de symétrie avec la troisième mesure subséquente.

c) Klindworth prolonge le *Do* #.

I. Tempo

a) Consiglio di eseguire così:

b) Nella 1^a ed. crit. Breitkopf, così:  Evidentemente

il *Si* al posto del *La*, comune a tutte le edizioni escluse quelle di Klindworth e di Kullak, deve considerarsi un errore d'incisione perpetuatosi.

c) Ritengo che con questo segno [] l'Autore voglia indicare un arpeggiato fra l'accordo costituito dai tre suoni gravi (da eseguire simultaneamente) e la nota acuta, (da eseguire dopo di quello) il che costituisce forse l'unico mezzo per mettere in rilievo la melodia senza eccedere in intensità, specialmente se si eseguisce *pp* la nota acuta.

d) Sgambati sostituiva col *Mi* il *Sol* comune a tutte le edizioni e credo che avesse ragione.

a) Je conseille d'exécuter ainsi:

b) Dans la première éd. crit. Breitkopf, ainsi:  Evidem-

ment le *Si* au lieu du *La* commun à toutes les éditions, à l'exclusion de celles de Klindworth et de Kullak, doit être considéré comme une erreur de gravure qui s'est perpétuée.

c) Je pense qu'avec ce signe (l'auteur a voulu indiquer un arpegge entre l'accord formé des trois sons graves (qui s'exécutent simultanément) et la note aiguë qui doit s'exécuter après, ce qui est peut-être la seule manière de mettre en dehors la mélodie sans excéder en intensité, surtout si l'on joue *pp* la note aiguë.

d) Sgambati substituait le *Sol*, commun à toutes les éditions, avec le *Mi*, et cela, je crois, avec raison.

Allegro (♩ = 84)
pesante

14. a)

1C. 3C. 3C. 1C. dim. (tranq.) pp

a) Il carattere di questo Preludio lascia supporre ch'esso sia lo schizzo per il finale della Sonata op. 35, del quale finale Chopin parla per la prima volta soltanto dopo il soggiorno alle Baleari, in una lettera a Fontana, nell'estate del 1839. Se la supposizione rispondesse al vero, questo potrebbe essere uno dei pochi Preludii scritti a Valdemosa.

b) Nella 1^a ed. crit. Breitkopf il precedente *Re* è indicato come *Mi* \flat e qui manca il \flat . Klindworth trascrive il brano con i diessi, forse per eliminare dubbi circa la sua opinione, secondo me da non accettare, che si tratti di un *Re* \flat .

a) Le caractère de ce Prélude laisse supposer qu'il est l'esquisse du finale de la Sonate op. 35, finale dont Chopin parle pour la première fois seulement après le séjour aux Baléares, dans une lettre à Fontana, pendant l'été de 1839. Si cette supposition correspond à la vérité, celui-ci peut être l'un des nombreux Préludes écrits à Valdemosa.

b) Dans la première éd. crit. Breitkopf le précédent *Re* est indiqué comme *Mi* \flat et il manque ici le \flat . Klindworth, lui, transcrit le morceau avec les dièses, peut-être pour mieux affirmer son opinion, à mon avis, inacceptable, qu'il s'agit d'un *Re* \flat .

Sostenuto (♩ = 72)

15.
a)

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Sostenuto' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamics are marked 'p'. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 3, 4, 3, 2, 4, 3, 7 in the treble staff; 5, 3, 2, 5, 1, 3, 1, 2 in the bass staff).

b)

Second system of the musical score. It continues the two-staff notation from the first system. The dynamics are marked 'p'. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 3, 4, 3, 2 in the treble staff; 3 in the bass staff).

c)

Third system of the musical score. It continues the two-staff notation. The dynamics are marked '(meno)', '(p)', and '(rfz)'. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 4, 5, 3, 2, 4 in the treble staff; 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3 in the bass staff).

Fourth system of the musical score. It continues the two-staff notation. The dynamics are marked '(andante)', '(p)', '(sent.)', and '(un poco rall.)'. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 4, 4, 1, 3, 2, 3 in the treble staff; 5, 5, 3, 5, 3 in the bass staff).

a) A conferma ed illustrazione di quanto è detto nelle note a) a pag. 10 ed a) a pag. 11, aggiungo che Nieks afferma che questo Preludio fu da Chopin inviato all'editore parecchi giorni prima della tempesta che si pretende l'abbia ispirato. Siccome da una lettera a Fontana (12 Gennaio 1839) risulta ch'egli inviò a questi tutti insieme i Preludii, con l'incarico di darne una copia a Probst ed il manoscritto a Pleyel, (anche senza tener conto dell'affermazione di Gutman, secondo cui Chopin aveva già venduti i Preludii a Pleyel prima ancora di partire per le Baleari), bisogna venire alla conclusione che i rapporti fra tempesta ed uno qualunque dei Preludii sia pura fantasia, o più verosimilmente, come ho già enunciato, che i rapporti si limitino all'esecuzione occasionale, piuttosto che alla creazione, di uno di essi.

(1) Pour confirmer et illustrer ce qui est dit dans la note a) à la page 10 et note a) à la page 11, j'ajouterai que Nieks affirme que ce Prélude fut envoyé à l'éditeur par Chopin, quelques jours avant la tempête qui l'aurait, prétend-on, inspiré. Comme d'une lettre à Fontana (12 Janvier 1839) il ressort que Chopin lui envoya tous ses Préludes ensemble, avec prière d'en donner une copie à Probst et le manuscrit à Pleyel (même sans tenir compte de l'affirmation de Gutman d'après qui Chopin avait déjà vendu les Préludes à Pleyel encore avant de partir pour les Baléares), il faut en conclure que les rapports entre la tempête et l'un quelconque des Préludes sont pure fantaisie, ou plus vraisemblablement que, comme je l'ai déjà noté, ces rapports se bornent à l'exécution occasionnelle de l'un d'eux bien plutôt qu'à sa création.

b) Secondo Klindworth:

b) D'après Klindworth:

c) Klindworth lega questi Lab.

c) Klindworth lie ces Lab

a) Secondo Klindworth:

b) Eseguisco questo intermezzo, esprime un'angoscia paurosa, in *cresc.* e *dim.* generali, ottenendo, per contrasto, alla ripresa del tema iniziale, un senso di pace serena assai appropriato. In qualche edizione (presumibilmente riprodotte le prime), questo brano è scritto abbreviato, con un ritornello in %, il che (se la supposizione risponde al vero), può aver lasciato credere che l'autore volesse un ritorno al *piano* iniziale.

a) D'après Klindworth:

b) J'exécute cet intermède, qui exprime une angoisse pleine de crainte, avec des *crescendo* et des *diminuendo* continuels, obtenant, par contraste, à la reprise du thème initial, un sentiment de paix sereine très approprié. Dans quelques éditions (qui reproduisent vraisemblablement les premières) ce morceau est écrit en abrégé, avec un refrain en %, ce qui (si l'hypothèse est exacte) peut avoir laissé croire que l'auteur voulait un retour au *piano* du début.

System 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece is in 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *dim.* and a tempo marking of *3C.* (Allegretto). The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a bass line with fingerings 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5. A *cresc.* marking is present at the end of the system.

System 2: Continuation of the eighth-note pattern in the right hand. The left hand continues with fingerings 2, 3, 5, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4. A *cresc.* marking is present, followed by a *f* dynamic marking.

System 3: The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with fingerings 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4. A *f* dynamic marking is present, followed by a *ff* dynamic marking. A *rit.* marking is also present.

System 4: The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with fingerings 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4. A *dim.* marking is present, followed by a *p* dynamic marking and the instruction *(ancora quasi f)*.

System 5: The right hand continues with eighth notes, and the left hand continues with fingerings 4, 3, 5, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4. The system is divided into two parts, *a)* and *b)*.

a) Klindworth lega questi accordi.

a) Klindworth lie ces accords.

b) Busoni raddoppiava i Sol# così come apparisce in piccolo.

b) Busoni redoublait le Sol# ainsi qu'il est indiqué en petites notes.

a) Secondo Klindworth: Secondo Scholtz:

Secondo Kullak: Nella 1ª ed. crit. Breitkopf come in Scholtz, ma senza puntial *Reb - Fa*.

b) Secondo Klindworth:

c) Nella 1ª ed. crit. Breitkopf mancano i punti.

a) D'après Klindworth d'après Scholtz:

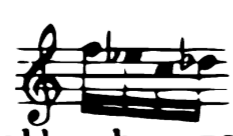
d'après Kullak: Dans la première éd. crit. Breitkopf, comme dans celle de Scholtz, mais sans points au *Reb - Fa*.


b) Selon Klindworth:

c) Dans la première éd. crit. Breitkopf il manque les points.

Presto con fuoco (♩ = 60)

16.

a) Scholtz dà questa versione:  ma tutte le altre edizioni dànno concordemente quella che apparisce qui.

a) Scholtz donne la version suivante:  mais toutes les autres éditions donnent unahimement ce qui est mis ici.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff contains a supporting line with chords and rests. Dynamics include *sf*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The treble staff continues the melodic line with complex fingerings. The bass staff has chords and rests. Dynamics include *ff* and *(sosten.)*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The treble staff features a melodic line with a dotted line indicating a specific fingering sequence. The bass staff has chords and rests.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has chords and rests. Dynamics include *ff*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of three flats. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The bass staff contains a supporting line with chords and rests. Dynamics include *ff*.

a) Secondo Klindworth:
 b) Nell'ed. Mikuli non c'è b al Fa.
 c) Nella 1ª ed. cr. Brettkopf:

a) D'après Klindworth:
 b) Dans l'édition Mikuli il n'y a pas de b au Fa.
 c) Dans la première éd. crit. Brettkopf:

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including a triplet in the final measure.

The second system continues the piece. The treble staff features a complex melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff continues with a steady accompaniment, including some chords with accidentals.

The third system is marked *stretto*. The treble staff has a more rapid melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff accompaniment consists of chords with a wavy line underneath, suggesting a tremolo or rapid vibration effect.

The fourth system shows a dense texture. The treble staff has a continuous stream of notes with many slurs and fingerings. The bass staff has a similar texture with chords and moving lines.

The fifth system is marked *sempre più animato*. The treble staff has a very active melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff accompaniment is also active, with a wavy line underneath. A dynamic marking *(p)* is present at the beginning.

The main musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system also has two staves. The third system has two staves, with the upper staff starting with a dynamic marking 'f' and the instruction '(meno f e cresc.)'. The fourth system has two staves, with the upper staff starting with a dynamic marking 'ff'. The fifth system has two staves, with the lower staff starting with a dynamic marking 'ff'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-5).

a) Secondo Klindworth:

b) Questo brano può essere eseguito vantaggiosamente anche così:

This block contains the musical notation for variant b), which is an alternative fingering for a passage in the bass clef. It shows a sequence of notes with specific fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs.

ma io consiglio di adottare la variante soltanto in casi eccezionali in cui si disponga di grande abilità e sia necessaria, per l'equilibrio sonico, una sonorità molto intensa.

c) Secondo Klindworth:

a) Selon Klindworth:

b) Ce passage peut être exécuté avantageusement aussi de cette façon:

This block contains the musical notation for variant b), which is an alternative fingering for a passage in the bass clef. It shows a sequence of notes with specific fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs.

mais je conseille de n'adopter la variante que dans des cas très exceptionnels où l'on dispose d'une grande habileté, et où une sonorité très intense est nécessaire pour l'équilibre phonique.

c) D'après Klindworth:

Allegretto (♩. = 64)

17.

a) Secondo Klindworth:

b) Klindworth aggiunge le note in piccolo.

c) In Klindworth manca la figura:

d) Klindworth non mette i Fa inferiori.

e) Nell'ed. Kullak manca il Sol.

f) Nella 1ª ed. crit. Breitkopf manca il Re.

a) D'après Klindworth:

b) Klindworth ajoute les notes en petits caractères.

c) Chez Klindworth il manque la figure:

d) Klindworth ne met pas les Fa inférieurs.

e) Dans l'édition Kullak il manque le Sol.

f) Dans la première éd. crit. Breitkopf il manque le Ré.

a) Secondo Klindworth:

a) Selon Klindworth:

b) Secondo Klindworth:

b) Selon Klindworth:

c) Tutte le più accreditate edizioni danno legati questi Si, a differenza di Scholtz, che evidentemente ha voluto attenersi scrupolosamente al manoscritto, con grande probabilità inesatto in quel punto.

c) Toutes les éditions les plus accréditées donnent ces Si liés, à l'exception de Scholtz qui, évidemment, a voulu s'en tenir scrupuleusement au manuscrit très probablement inexact en ce point.

d) Nell'ed. Klindworth, analogo alla nota b).

d) Dans l'édition Klindworth, analogue à la note b).

a) Analogo alla nota c) pag.34.

b) Klindworth prolunga il *Mi* b come qui.

c) L'esecuzione di questi 11 *Lab* è eminentemente suggestiva e difficile. Si dovrà riescire ad ottenere un suono rotondo ma non forte, quasi di campana, i cui i lenti rintocchi vadano estinguendosi....

Chi disponga d'un pianoforte munito di pedale tonale potrà servirsi di questo, qui, molto vantaggiosamente. Negli altri casi, o si riesce a cambiare il ped. così rapidamente da ottenere l'annullamento degli armonici senza soluzione di continuità per il *Lab*, oppure converrà tenere il ped. sino alla fine, suonando tutto il più piano possibile, ad eccezione dei *Lab*, che in ogni modo vanno accentati dal *mf* iniziale al *pp* finale.

Koczalski asserisce che Mikuli, attribuendo agli 11 *Lab* il significato d'una suoneria d'orologio, raccomandava d'aggiungere alla fine un 12° *Lab* «che ci ricordi d'essere mezzanotte». Senza volere nemmeno per un momento mettere in dubbio l'autenticità dell'informazione, per mio conto ritengo discutibile tale proposta.

a) Analogue à la note c) à la page 34.

b) Klindworth prolonge le *Mi* b comme ici.

c) L'exécution de ces 11 *Lab* est au plus haut point suggestive et difficile. On devra arriver à obtenir un son rond mais pas fort, presque comme une cloche, dont les lents tintements s'éteignent petit à petit...

Celui qui dispose d'un piano muni de la pédale tonale pourra ici s'en servir très avantageusement. Dans les autres cas, ou bien on réussit à changer la pédale assez rapidement pour obtenir la suppression des harmoniques sans solution de continuité pour le *Lab*, ou bien il faudra tenir la pédale jusqu'à la fin, en exécutant le tout aussi *piano* que possible, à l'exception des *Lab* qui, de toute manière, devront être accentués à partir du *mf* initial jusqu'au *pp* final.

Koczalski assure que Mikuli, attribuant à ces 11 *Lab* la signification d'une sonnerie d'horloge, recommandait d'ajouter à la fin un 12^{me} *Lab* «qui nous rappelle qu'il est minuit». Sans vouloir le moins du monde mettre en doute un seul instant l'autenticité de cette information, je considère, quant à moi, une telle proposition comme discutable.

a) 1ª ed. cr. Breitkopf e Mikuli:

b) Klindworth senza i Reb.

c) 1ª ed. cr. Breitkopf, Klindworth e Kullak:

d) Nell'ed. Klindworth manca questo Reb.

e) Con i segni ◊ indico i tasti da abbassare in modo da far funzionare i soli smorzatori e non i martelletti, per ottenere, a mezzo anche del pedale, un bello e caratteristico effetto di sonorità.

a) Première éd. crit. Breitkopf et Mikuli:

b) Klindworth sans les Reb.

c) Première éd. crit. Breitkopf, Klindworth et Kullak:

d) Dans l'édition Klindworth il manque ce Reb.

e) Avec les signes ◊ j'indique les touches à abaisser, de façon à faire fonctionner les seuls amortisseurs et non pas les marteaux, afin d'obtenir un bel et caractéristique effet de sonorité aussi avec la pédale.

Molto allegro (♩ = 120)

18.

a) Può essere opportuna questa variante :

a) La variante suivante peut être opportune :

Vivace (♩. = 60)
sempre
legato

19.
a)

p
1C.

a) Anche per questo, come per altri Preludi e Studi, Chopin si ispirò ad arie popolari polacche.

a) Egalement pour celui-ci, comme pour d'autres Préludes et Etudes, Chopin s'est inspiré des airs populaires polonais.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. The music includes various fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2) and a dynamic marking of *p* with a *cresc.* instruction.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a section marked '3C.' and a specific fingering 'a)' with notes 4, 1, 2, 5, 1, 2, 5. Dynamic markings include *p*.

Third system of musical notation, showing complex fingering patterns such as 2, 3, 5, 3, 4, 2, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4.

Fourth system of musical notation, featuring a *cresc.* dynamic marking and various fingering numbers like 5, 4, 2, 5, 2, 5, 2, 5, 2.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final chord and a bass clef.

a) Nella 1^a ed. cr. Breitkopf al *cresc.* non segue alcun'altra indicazione, il che può significare che l'A. volesse un *forte* come indica Klindworth a differenza di Scholtz ed altri che indicano *piano*.

a) Dans la première éd. crit. Breitkopf au *crescendo* il n'est ajouté aucune autre indication, ce qui peut signifier que l'auteur a voulu un *forte*, comme l'indique Klindworth, à la différence de Scholtz et d'autres qui indiquent *piano*.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with various fingering numbers (4, 5, 2, 5, 4, 2, 5, 3, 5, 2, 4) and a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with fingering numbers (3, 3) and a dynamic marking of *p*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (2, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 4, 5, 2, 5) and a dynamic marking of *(mf)*. The lower staff has a bass line with fingering numbers (2, 4, 3, 3) and a dynamic marking of *(p)*. A *3C.* marking is present above the first measure of the upper staff.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (bb, 4, 5, 2, 5, 2, 4, 2, 2) and a dynamic marking of *(pp e tranq.)*. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *(pp e tranq.)*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with fingering numbers (2, 3, 4, 5, 1, 4, 5, 1, 2, 4, 5 a) and a dynamic marking of *p cresc:.....*. The lower staff has a bass line with fingering numbers (3, 2, 3, 2, 3, 1, 1) and a dynamic marking of *(all.)*. A *5 a)* marking is present above the final measure of the upper staff.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *dim:.....* and a *1C.* marking. The lower staff has a bass line with a dynamic marking of *3C. ff* and a *b)* marking. A *3C.* marking is present above the first measure of the upper staff.

a) I valori prolungati sono aggiunti da Klindworth.
 b) Secondo Klindworth, Sol al posto di Si b.

a) Les valeurs prolongées sont ajoutées par Klindworth.
 b) D'après Klindworth, Sol au lieu de Si b.

20. a) *Largo* (♩ = 40) *ff*

(sent.) *p*

pp 1 C. *riten.* (*sfz*)

21. *Cantabile* (♩ = 116) *p*

a) A proposito di questo Preludio, che sembra lo schizzo per una Marcia Funebre, G. Sand scrisse che "un Preludio di Chopin contiene più musica di tutto il trombettamento di Meyerbeer",.

b) Nelle ed. più antiche l'appoggiatura è indicata in ♯.

c) Nelle ed. Mikuli, Klindworth e Kullak il Sol occupa l'intera misura, il Mi♭ non esiste ed alla m.s. si trova:

a) A propos de ce Prélude, qui semble être l'esquisse d'une marche funèbre, G. Sand écrit que "un Prélude de Chopin contient plus de musique que toutes les sonneries de trompettes de Meyerbeer".

b) Dans les éditions plus anciennes, l'appoggiature est indiquée en ♯.

c) Dans les éditions Mikuli, Klindworth et Kullak, le Sol occupe la mesure entière, le Mi♭ n'existe pas, et à la m.g. on

trouve:

a) Oppure, diteggiare così: $\frac{1211}{43435}$, eseguendo l'ultimo *Mib* con la m.d.

a) Ou bien faire le doigter ainsi: $\frac{1211}{43435}$ en exécutant le dernier *Mib* avec la m.d.

b) Esecuzione:

b) Exécution:

c) Nell'ed. Klindworth: In qualche ed. moderna, l'appoggiatura è di *Re^b* invece che di *Dob*.


c) Dans l'édition Klindworth: Dans quelques éditions modernes l'appoggiature est au *Ré^b* au lieu d'être au *Dob*.

3 C.
cresc.: (un poco agitando)

ff *(un poco mosso)* *dim:.....*

(calando)

cresc. *f*

a) Scholtz non mette il *Lab* alla m.d. mentre lo si trova nelle ed. Breitkopf e Kullak. Secondo Klindworth, invece, l'ac-
 cordo è:  per le due mani.

a) Scholtz ne met pas le *Lab* à la main droite, tandis qu'on le trouve dans les éditions Breitkopf et Kullak. Dans Klindworth, au contraire, l'accord est:  pour les deux mains.

Molto agitato (♩ = 132)

22. *f*

f

a >

cresc.

ff

a) Nelle ed. Breitkopf e Kullak questo accordo è indicato in croma.

a) Dans les éditions Breitkopf et Kullak, cet accord est indiqué en croches.

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system shows a treble staff with notes and slurs, and a bass staff with chords and slurs. The second system includes a dynamic marking of *ff*. The third system includes a dynamic marking of *f*. The fourth system includes dynamic markings of *ff* and *f*, and tempo markings of *(marc.e sosten.)* and *(tempo)*. The fifth system includes a dynamic marking of *cresc.* and a dotted line. The sixth system includes dynamic markings of *sf* and *ff*, and a performance instruction *a)* at the end.


a) Scholtz vuole un arpeggiato completo, Mikuli arpeggia soltanto la destra e Klindworth niente.


a) Scholtz veut un arpège complet, Mikuli arpège seulement la droite, et Klindworth rien du tout.

Moderato (♩ = 100)

23.

1C.
p delicatiss.

a) Nella 1^a ed. crit. Breitkopf :  che può far supporre si voglia l'inizio dalla nota reale; ma nel presente caso non mi sembra ammissibile altra interpretazione che questa a. dottata qui.

a) Dans la première éd. crit. Breitkopf :  ce qui peut laisser supposer que l'on veut le départ sur la note réelle, mais dans ce cas il me semble qu'il n'y a pas d'autre interprétation admissible que celle adoptée ici.

This system contains the first two staves of the score. The upper staff features a melodic line with fingering numbers 1, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 5, 4, 5, 4. It is marked with *a)* and *(quasi f)*. The lower staff provides harmonic accompaniment with a triplet figure and fingering 5, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 1.

This system contains the next two staves. The upper staff is marked with *poco rit.*, *b)*, and *a tempo*. It includes a *pp* dynamic marking. The lower staff is marked with *(pp)* and *(come risonanza)*.

This system contains the third and fourth staves. The upper staff features complex fingering patterns including 4, 2, 1, 4, 5, 3, 4, 2, 1, 4, 3, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1. The lower staff includes a trill with fingering 3, 1, 3, 4, 3, 5.

This system contains the fifth and sixth staves. The upper staff is marked with *e..... smorz:*, *(calando)*, and *(pp)*. The lower staff includes a melodic line with fingering 5, 3, 2, 1, 4, 2, 1, 2, 1, 2.

a) Secondo Klindworth e Kullak:

b) Klindworth dà la seguente versione, adottata dal Cesi:

Musical notation showing an alternative phrasing for the second measure, as noted by Klindworth and adopted by Cesi.

versione che però io non consiglio, non tanto perchè mi sembra arbitraria, quanto per non creare una sorta di cacofonia che deriva dal cammino del *La* sul *Sol* ripetesesi appena due misure appresso. L'interruzione sul *La* mi pare sottintesa e costituisca un allacciamento ideale fra questa e la seconda misura successiva.

a) D'après Klindworth et Kullak:

b) Klindworth donne la version suivante, adoptée par Cesi:

Musical notation showing an alternative phrasing for the second measure, as noted by Klindworth and adopted by Cesi.

version que pourtant je ne puis conseiller, non parce qu'elle me semble arbitraire, mais plutôt pour ne pas créer une sorte de cacophonie provenant de la marche du *La* sur le *Sol* qui se répète encore deux mesures après. L'arrêt sur le *La* me paraît sous-entendu et constitue la jonction idéale entre cette mesure et la seconde qui suit.

Allegro appassionato (♩ = 72)

24.
a)

b)

c) 232
d) 132

a) Alcuni biografi affermano che questo Preludio fu scritto a Stoccarda, insieme allo Studio in *Do min.* sotto l'impressione destata in Chopin dalla notizia della caduta di Varsavia.

Certo, poche composizioni musicali danno, come questa, la sensazione d'un cataclisma morale... Nell'ed. di Klindworth lesi trova assegnato un titolo: "Prière pendant l'orage",... Ignoro se si tratti d'uno dei titoli applicati alla musica di Chopin dall'editore Wessel: in ogni caso la cosa è deplorabile, visto che in una lettera Chopin definisce Wessel "un imbecille ed un furbo", e giustifica le presunte perdite da questi lamentate per la pubblicazione delle sue opere con "l'imbecillità dei titoli ch'egli affibbia loro, malgrado le mie indicazioni. Io non dovrei più dargli niente, dopo tali titoli. Parlagli con severità". Parole, anche queste, che dovrebbero indurre a molto meditare..... Kullak consiglia di eseguire, quando ne è il caso, con la m.d. le note acute dell'accompagnamento.

b) Secondo Mikuli:  La 1^a ed. cr. Breitkopf dà tale versione come "oppure",.

c) Come nel caso della nota a) a pag. 46, qui manca l'appoggiatura *Do*; ma come in quel caso, mi sembra non debba esservi dubbio sull'inizio della nota acuta.

d) Qui, contrariamente all'opinione di Klindworth, preferisco l'inizio dalla nota reale.

Klindworth continua a prolungare la seconda nota di ciascun gruppo, la cui tenuta, nelle altre edizioni, cessa qui.

a) Certains biographes affirment que ce Prélude fut composé à Stuttgart, en même temps que l'Étude en *Do min.*, sous l'impression ressentie par Chopin à la nouvelle de la chute de Varsovie.

Assurément peu de compositions musicales donnent, comme celle-ci, la sensation d'une catastrophe morale... Klindworth dans son édition lui met un titre: "Prière pendant l'orage"... J'ignore s'il s'agit ici d'un des titres donnés à la musique de Chopin par l'éditeur Wessel; de toute façon la chose est déplorable car dans une de ses lettres Chopin définit Wessel «un imbecille et un fourbe», et justifie les pertes que celui-ci prétend subir à cause de la publication de ses oeuvres par «l'imbecillité des titres qu'il leur donne, malgré mes indications. Je ne devrais plus rien lui donner, après de tels titres. Parle-lui sévèrement». Des paroles comme celles-ci devraient faire beaucoup méditer... Kullak conseille d'exécuter, le cas échéant, avec la main droite les notes aiguës de l'accompagnement.

b) D'après Mikuli:  la première éd. crit. Breitkopf indique cette version comme «ou bien».

c) De même qu'à la note a) à la page 46, il manque ici l'appoggiature *Do*; mais comme alors, il me semble que, sans aucun doute, il faut commencer sur la note aiguë.

d) Ici, contrairement à l'opinion de Klindworth, je préfère le départ sur la note réelle.

Klindworth continue à prolonger la seconde note de chaque groupe, dont la tenue, dans les autres éditions, se termine ici.

(volante)
a) *sf* *sf*

c) *f*

sf sempre f *f*

d) *f*

a) Klindworth raggruppa queste note così: 2,2,2,2,2,2,2,2,3,3,3,3. Preferisco però cominciare con l'aggruppamento più stretto, ad evitare che la scala risulti precipitata alla fine

b) Vedi nota d) a pag. 48.

c) Mikuli lega i Mi e Klindworth dà questa suddivisione: 3,3,3,3,4,4,4,4.

d) Analogamente, Mikuli e l'ed. Breitkopf qui danno, rispettivamente nel testo e come "oppure".



a) Klindworth groupe ces notes ainsi: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 3, 3, 3. Je préfère néanmoins commencer avec un groupement plus serré, pour éviter que la gamme ne soit par trop précipitée à la fin.

b) Voir note d) à la page 48.

c) Mikuli lie les Mi, et Klindworth donne cette subdivision: 3, 3, 3, 3, 4, 4, 4, 4.

d) Par analogie, Mikuli et l'éditeur Breitkopf donnent ici respectivement dans le texte et comme "ou bien":



- a) Secondo Klindwort, dalla nota superiore.
 b) Secondo Klindwort, suddiviso in: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 3, 3, 3.
 c) Secondo Klindwort, dalla nota superiore.
 d) Secondo Klindwort, raggruppamenti a: 2, 2, 2, 2, 2, 3.
 e) Secondo Klindwort, raggruppamenti a: 2, 2, 3, 3, 4, 5.

- a) Selon Klindworth, à partir de la note supérieure.
 b) D'après Klindworth, subdivisé en: 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 3, 3, 3.
 c) D'après Klindworth, à partir de la note supérieure.
 d) D'après Klindworth réunis à: 2, 2, 2, 2, 2, 3.
 e) D'après Klindworth réunis à: 2, 2, 3, 3, 4, 5.

4 3 5 *con forza* 5 2 1 3
cresc:.....

(meno mosso) p *(ravvivando)*

31 4 5 4 45 4 5 4 5 4
(con ampiezza) f cresc:.....

45 4 5 45 a) 8
ff(a rigore)

(poco stent.)

(2) Volendo usare una diteggiatura più Chopiniana :
 513 435 434 343 543 435 43
 321 121 212 112 121 121 21 ecc. Per altre diteggiature con-
 sultare : *Brugnoli, "Dinamica pianistica",,*

(1) Si l'on veut employer un doigté plus à la Chopin :
 543 435 434 343 543 435 43 etc. Pour les autres doigtés, con-
 sultez : *Brugnoli "Dinamica pianistica".*

a) Secondo Klindworth, raggruppate a 4,4,6,8, cosa che non consiglio a causa dell'accento che capiterebbe quasi sempre sul Sol.

(l) Selon Klindworth, réunis à : 4,4,6,8, chose que je ne conseille pas à cause de l'accent qui tomberait presque toujours sur les Sol.

PRELUDIO^{a)}

Op. 45

dedicato alla Principessa Elisabetta Czernicheff

Pubblicato nel 1841

Sostenuto (♩ = 50)

The musical score is presented in four systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Sostenuto* (♩ = 50). It includes a fingering diagram for the right hand labeled 'b)'. The second and third systems are marked *sempre legato* and *(espress.)*. The fourth system is marked *(con voce)* and *poco cresc.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

a) Chopin, che per quanto io sappia non formulò apprezzamenti riguardanti gli altri Preludi, a proposito di questo (op. 45) scrisse a Fontana: "Ho composto per Schlesinger un Preludio in *Do# min.* che è breve come lo desidera lui. E ben modulato e posso mandarlo senza esitazioni".

b) Secondo Kullak, senza appoggiatura.

(1) Chopin qui ne formule pas d'appréciations touchant les autres Préludes, que je sache, écrit à propos de cet op. 45, à Fontana: "J'ai composé pour Schlesinger un Prélude en *Do# min.* qui est court comme il le désire. Il est bien modulé et je puis l'envoyer sans hésitations".

b) D'après Kullak, sans appoggiature.

ten. (*p*)
largamente, espress.
riten.
(espress.)

b)

(*con voce, serenamente*)
cresc.

f
cresc.

f
p

a) Mikuli e Klindworth non legano questi *La* e Klindworth aggiunge a questo accordo un *Re*, che collega a quello precedente.
b) Mikuli non prolunga più, per qualche misura, le note della melodia.

a) Mikuli et Klindworth ne lient pas ces *La*, et Klindworth ajoute à cet accord un *Re*, qui se rallie aux précédents.
b) Mikuli ne prolonge pas, durant quelques mesures, les notes de la mélodie.

(espress.)

(pp)
1C. *(delicatiss.)*

(poco rfz)
(cresc.)

cresc.

cresc. (meno f)
(all.)

a) Il prolungamento del Do è di Klindworth.

a) Le prolongement du Do est de Klindworth.

f *dim:*
(poco mosso)

cresc. *(calando)* *al*

tempo *p* *1 C.* *pp*

a) In quasi tutte le edizioni:

ecc.

Klindworth dà carattere continuativo al disegno qui rappresentato in crome e che ho modificato come apparisce qui per renderlo ancora più semplice, graficamente, ed evidente.

b) Klindworth aggiunge il *Sol*, che a me piace molto e convince.

a) Dans presque toutes les éditions:

etc.

Klindworth donne un caractère continu au dessin représenté ici en croches et que j'ai modifié comme il apparaît ici pour le rendre encore plus simple, comme écriture, et évident.

b) Klindworth ajoute le *Sol*, qui me plaît beaucoup et confirme ma conviction.

cresc.
3C.
ritenuto f
f

Cadenza

a piacere
b) p leggerissimo e legato

dim.
3C.
f

p
(penetrante)

(sfumato)
SMORZ.
(p - pp)

a) Klindworth molto assennatamente prolunga il Do che nelle altre edizioni è indicato in croma.

b) Ho modificato alquanto la grafia di questa cadenza per renderla più simmetrica, in armonia con la simmetria fonica.

a) Klindworth prolonge très opportunément le Do, qui dans les autres éditions est indiqué en croches.

b) J'ai modifié quelque peu l'écriture de cette cadence, pour la rendre plus symétrique par rapport à la symétrie phonique.

PRELUDIO ^{a)}

dedicato "Al mio amico Pietro Wolf,,

(Pubblicazione postuma)

Presto con leggerezza

legatissimo

1C.

(p)

(con slancio)

3C.

(con passione)

f

b)

rall.

a) Scritto nel Luglio del 1834 per Pietro Wolf, amico di Chopin, questo Preludio fu dal Wolf stesso ceduto alla propria allieva signa Forget: un parente di questa lo cedette poi a "Pages d'Art" che lo riprodusse nel 1918. Sebbene esso non aggiunga niente alla gloria di Chopin, pure vale la pena d'inserirlo nella raccolta dei Preludii, specialmente in un'edizione come questa, nella quale si spera di riescire ad includere proprio tutte le opere del grande Polacco.

b) Chopin ha ommesso il *q* relativo al *Re*, m. s.

a) Ce Prélude, écrit par Chopin en 1834 pour son ami Pierre Wolf, fut cédé par celui-ci à son élève Mlle Forget: un parent de cette dernière le céda à son tour à «Pages d'art» qui le reproduisit en 1918. Quoiqu'il n'ajoute rien à la gloire de Chopin, il vaut la peine de l'inclure dans le recueil des Préludes, surtout dans une édition comme celle-ci qui se propose d'arriver à comprendre toutes les oeuvres du grand Polonais.

b) Chopin a omis le *q* au *Re* m. g.

a) Chopin ha ommesso il \flat relativo al *Re*, m.d.

b) Nell'edizione finora esistente si trova qui, certamente per errore, un *Do* al posto di *Si* \flat .

a) Chopin a omis le \flat au *Ré* m.d.

b) Dans l'édition parue jusqu'à présent on trouve ici, certainement par erreur, un *Do* à la place du *Si* \flat .