CHOPIN

IMPROMPTUS

(IMPROVVISI)

REVISIONE CRITICO-TECNICA DI

ALFREDO CASELLA

TITOLARE DELLA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO
PIANISTICO PRESSO L'ACCADEMIA S. CECILIA IN ROMA

4432/n

EDIZIONI CURCI

F. CHOPIN

IMPROMPTUS
(IMPROVVISI)

REVISIONE CRITICO-TECNICA DI
ALFREDO CASELLA
TITOLARE DELLA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO
PIANISTICO PRESSO L'ACCADEMIA S. CECILIA IN ROMA

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONI CURCI S.A. - MILANO

INDICE

Prefazione . . . . . Pag. 3

Nota per gli "Impromptus,, . . . „ 6

Impromptu I op. 29 in *La ♭ magg.* „ 7

Impromptu II op. 36 in *Fa ♯ magg.* „ 14

Impromptu III op. 51 in *Sol ♭ magg.* „ 23

Fantasie - Impromptu op. 66 in *Do ♯ min. (Opera postuma)* . „ 31

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

44524

INDEX

Avant-Propos . . . . . Pag. 3

Note pour les "Impromptus,, . „ 6

Impromptu I op. 29 en La ♭ maj. „ 7

Impromptu II op. 36 en Fa ♯ maj. „ 14

Impromptu III op. 51 en Sol ♭ maj. „ 23

Fantasie - Impromptu op 66 en Do ♯ min. (Op. posth.) . . „ 31

INDEX

Preface . . . . . Pag. 3

Note on the "Impromptus,, . . „ 6

Impromptu I op. 29 in *A ♭ maj.* „ 7

Impromptu II op. 36 in *F ♯ maj.* „ 14

Impromptu III op. 51 in *G ♭ maj.* „ 23

Fantasie - Impromptu op. 66 in *C ♯ min. (Op. posth.)* . . . „ 31

PREFAZIONE

Non è senza alquanta titubanza che mi sono deciso ad accogliere l'onorifico invito della Casa « Edizioni Curci », di curare per essa una nuova edizione della *opera omnia* pianistica di Chopin. Sono molte infatti le edizioni già esistenti, e parecchie fra queste illustri. Era quindi legittimo il chiedersi se una nuova revisione fosse comunque necessaria, e tanto meno utile.

Tuttavia, la grande conoscenza che ho di quasi tutte quelle edizioni, mi ha indotto finalmente a pensare che vi è — oggi più che mai — l'urgenza di dare alla luce una edizione chopiniana che — pur essendo debitamente corredata di tutto quanto occorre per guidare il professore e l'alunno sul terreno didattico come su quello estetico — ristabilisca nondimeno in tutta la sua caratteristica purità il testo originale dell'autore. Nessun compositore infatti è stato mai quanto Chopin vittima dei revisori. Nel caso suo, sembra essersi accesa una vera gara fra i maggiori di quelli nell'alterare totalmente la grafia dei manoscritti, sovraccaricando il testo con una quantità di « perfezionamenti » i quali sembrerebbero voler benevolmente dimostrare che Chopin — genio che fosse — non sapeva nondimeno scrivere correttamente la sua musica. Sono nate così edizioni sovrassature di indicazioni di ogni genere dinamiche ed agogiche e di modificazioni grafiche e strumentali, le quali nulla hanno a che vedere col testo di Chopin, che ci appare — dagli autografi e dalle prime edizioni da lui controllate — di una semplicità e di una *nudità* che talvolta fa pensare a quelli di Bach.

• • •

Non è facile impresa il ritrovare le prime edizioni di Chopin (e meno ancora gli autografi, oggi sparsi per ogni dove nel mondo). Esiste però un documento di eccezionale autorità: la grande edizione pubblicata da Edouard Ganche nel 1932 a Londra presso la « *Oxford University Press* », per la quale l'editore si è valso di una copia pervenutaci di tutta l'opera pianistica di Chopin (con annessovi un minuzioso catalogo tematico redatto da Chopin stesso) nella prima edizione francese; copia che già appartenne alla pianista scozzese Jane Stirling, discepola del Maestro, e che fu interamente da lui annotata

AVANT-PROPOS

Ce n'est pas sans quelque hésitation que je me suis décidé à accepter la flatteuse invitation de la Maison « Edizioni Curci », *de mettre au point pour son catalogue une nouvelle édition de* l'opera omnia *pour piano de Chopin. Les éditions existantes sont en effet très nombreuses e plusieurs parmi elles son célèbres. Il était donc légitime de se demander si une nouvelle révision était nécessaire et tout au moins utile.*

Pourtant, la grande connaissance que j'ai de toutes ces éditions m'a amené finalement à penser qu'il y a, aujourd'hui plus que jamais, urgence de présenter une éditions des œuvres de Chopin qui, tout en étant dûment enrichie de ou ce qui est nécessaire à guider le professeur et l'élève sur le terrain didactique aussi bien que sur celui de l'estétique, puisse rétablir en même temps, dans toute sa caractéristique pureté, le texte originat de l'auteur. Aucun compositeur, en effet, n'a été autant que Chopin victime des réviseurs. A propos de son cas, il semble qu'une vraie rivalité se soit déclarée parmi les meilleurs de ces réviseurs pour altérer totalement la graphie des manuscrits, surchargeant le texte d'une quantité de « perfectionnements » qui sembleraient vouloir bénévolement démontrer que Chopin, aussi génial qu'il fût, ne savait cependant pas écrire correctement sa musique. Des éditions ont ainsi vu le jour bourrées d'indications de tous genres dynamiques et agogiques et de modifications graphiques et instrumentales, qui n'ont rien à voir avec le texte de Chopin, lequel nous apparaît, à travers les autographes et les premières éditions qu'il a lui-même contrôleés, d'une simplicité et d'un nudité *qui font parfois penser aux textes de Bach.*

• • •

Ce n'est pas une entreprise facile de retrouver les premières éditions de Chopin (et encore moins les autographes, aujourd'hui épars un peu partout dans le monde). Il existe cependant un document d'un exceptionnelle valeur: la grande édition publiée par Edouard Ganche en 1932 *à Londres par les soins de l'*« Oxford University Press » *pour laquelle l'éditeur s'est servi d'un exemplaire qui nous est parvenu de toute l'œuvre pianistique de Chopin (avec l'adjonction d'un minutieux catalogue thématique rédigé par Chopin lui-même) dans la première édition française, exemplaire qui appartenait jadis à la pianiste écossaise Jane Stirling, disciple du Maître et qui fut entièrement annoté et*

PREFACE

It was not without a certain amount of hesitation that I decided to accept the flattering invitation of the firm « Edizioni Curci » to supervise the bringing out of a New edition of the entire works of Chopin for the pianoforte. As a matter of fact many editions already exist, and several of these are very well known; so that I was quite right to ask myself whether a new revision of his works was necessary or could even be useful.

Nevertheless the profound knowledge I have of almost all these editions, finally induced me to think that there is — to-day more than ever before — the need to publish an edition of Chopin which — while being well-provided with everything for the guidance of both professor and pupil in regard to didactic as well as aesthetic qualities, yet re-establishes the characteristic purity of the original text of the author. No composer, in fact, has ever been so much the victim of censors as Chopin. In his case a regular rivalry seems to have started among the greatest of these, to entirely spoil the writing of the manuscripts, loading the text with a quantity of « improvements » which seem as though they wish kindly to demonstrate the fact that Chopin — great genius though he was — nevertheless did not know how to write his music correctly. This has given rise to editions absolutely replete with indications of every dynamic and agogic kind, and of modications, both graphic and instrumental, which have nothing at all to do with Chopin's text, which appears to us — from the autographs and the first editions of his works superintended by himself — to be so simple and unadorned that it sometimes reminds us of Bach.

• • •

It is not an easy task to get hold of the first editions of Chopin (and still less of the autographs, now scattered all over he world). But there does exist an exceptionally important document: the great edition published in London 1932 by Edouard Gange at the *Oxford University Press*, for which the publisher made use of a copy which has come down to us, of all Chopin's works for the pianoforte (joined to which is a tinty catalogue of themes edited by Chopin himself) in the French edition; a copy which already belonged to the Scotch pianist Jane Stirling, a pupil of the great master, and the whole of which has

e corretta. Non tutto, a dir vero, è accettabile in questa edizione, dove si riscontrano correzioni e modificazioni di pugno chopiniano, che sono evidentemente errori o frutti di momentanee distrazioni. Ma, accanto a queste sviste (del resto facilmente identificabili), abbondano rivelazioni interessanti, talvolta sorprendenti, e sopratutto si può finalmente ammirare la scarna, spoglia notazione grafica di Chopin, il quale senza dubbio faceva grande affidamento sulla intelligenza e la sensibilità dell'interprete per essere « inteso fra le righe ».

* * *

E' dunque su quel prezioso documento che viene condotta la presente edizione, la quale intende offrire allo studioso un testo di sicura autenticità, liberato da ogni errore come da ogni precedente arbitrio, e strettamente conforme, nella sua grafia, all'originale del Maestro. Il poco che il revisore ha creduto indispensabile di dover aggiungere, è facilmente identificabile e non nuoce mai alla trasparenza del testo autografo. I coloriti originali, come pure il sistema di legature di Chopin, sono stati scrupolosamente conservati, anche se talvolta queste indicazioni dinamiche e codeste legature hanno qualcosa di singolare e di impreciso. Ma sono però così caratteristiche della personalità libera e capricciosa del loro autore, che mi sarebbe apparso sacrilego l'arrecare loro qualsiasi « miglioramento ». Di Chopin sono pure le indicazioni metronomiche. Il pedale è qui segnato colla notazione moderna:

notazione vecchia: Ped. *
notazione nuova: └──┐

Per quanto riguarda le diteggiature, ho conservato quasi integralmente quelle originali, tra le quali ve ne sono numerose tipiche del modo di suonare del grande Maestro.

* * *

Il problema della ricostituzione della edizione autentica dei testi chopiniani è reso particolarmente difficile dal fatto — risultante da numerose testimonianze — che Chopin, genio fra i più audaci e spregiudicati che mai abbia conosciuto la storia della musica, era di una timidezza incredibile di fronte ai pedanti ed ai « professori ». E così, quando qualche amico (primo fra i quali quel Fontana, su cui pesa una gran parte di responsabilità) gli faceva osservare che qualche dissonanza oltrepassava i limiti della « convenienza », egli si abbassava sino a tollerare certe attenuazioni di linguaggio che talvolta nuocevano gravissimamente al pensiero suo, come ad es. quella che per tanti anni ha trasformato il mirabile espressivo accordo dissonante che termina l'introduzione della prima *ballata* in una poverissima « quarta e sesta ». Ma ritengo che di tali « attentati » contro la personalità del Maestro non rimarrà traccia nella presente edizione.

corrigé par lui. Tout, à vrai dire, n'est pas à accepter dans ce document, où l'on rencontre des corrections et des modifications de la main de Chopin, qui sont évidemment des erreurs ou des résultats de distractions momentanées. Mais à côté de ces méprises (du reste facilement reconnaissables), des révélations intéressantes abondent et qui son parfois surprenantes. On peut pardessus tout admirer enfin la vraie notation graphique de Chopin, qui sans aucun doute avait grande confiance en l'intelligence et en la sensibilité de l'interprète pour être « compris entre les lignes ».

* * *

C'est donc sur ce précieux document que se trouve basée la présente édition, qui entend offrir à l'étudiant un texte d'une sûre authenticité, dépouillé de toute erreur ainsi que de toute altération précedente et exactement conforme, dans sa graphie, à l'original du Maestro. Le peu que le réviseur a cru indispensable de devoir ajouter est facilement visible et ne nuit jamais à la transparence du texte autographe. Les coloris originaux, comme aussi le système de liaisons de Chopin ont été scrupuleusement conservés, même si parfois ces indications dynamiques et ces liaisons ont quelque chose de singulier et d'imprécis. Mais ils sont cependant si caractéristiques de la personnalité libre et capricieuse de leur auteur, qu'il m'eût semblé commettre un sacrilège que d'y apporter une quelconque « amélioration ». De Chopin sont aussi les indications métronomiques. La pédale est ici indiquée avec la notation moderne:

notation ancienne: Ped. *
notation nouvelle: └──┐

Pour ce qui est du doigté, j'ai conservé presque intégralement les indications originales, parmi lesquelles de nombreuses sont typiques de la manière de jouer du grand Maître.

* * *

Le problème de la reconstitution de l'édition authentique des textes de Chopin es rendu particulierement difficile par le fait, résultant de nombreaux témoignages, que Chopin, génie cependant des plus audacieux et depouillès de tout préjugé qu'ait connus l'histoire de la musique, était d'une timidité incroyable devant les pédants et les « professeurs ». C'est ainsi lorsque quelche ami (Fontana tout le premier, sur lequel pèse une grande partie de cette responsabilité) lui faisait observer que mainte dissonance outrepassait les limites des « convenances », il s'abaissait jusqu'à tolerer certaines attenuations de langage qui parfois nuisaient fort gravement à sa propre pensée, comme par exemple celle qui pendant tant d'années a transformé l'admirable et expressif accord dissonant qui termine l'introduction de la première ballade en une plate « quarte et sixte ». Mais je crois que dans la présente édition on ne retrouvera nulle trace de tels « attentats » contre la personalité du Maître.

notes and corrections made by himself. It is true that we can not accept everything in this edition, where we meet with corrections and modifications in Chopin's own handwriting, which are evidently mistakes, or the result of momentary absent-mindedness. But beside these slips (which we can easily recognise as such) it is full of interesting and sometimes surprising revelations and, above all, we are able to admire the plain, bare, graphic notes by Chopin himself, who doubtless placed great confidence in the intelligence and sensibility of the interpreter to be « able to read between the lines ».

* * *

So it is on this precious document that the present edition is based, which is intended to offer to the studious a text which is absolutely authentic and free from every error, as well as from every preceding caprice, and which is absolutely in conformity with the handwriting of the original by the Master. That small amount which the reviser has thought it absolutely necessary to add, can easily be identified, and does not spoil the clearness of the autographic text. The original colouring, as well as Chopin's manner of binding notes together, have been scrupulously maintained, even though these dynamic indications and these binding notes have something strange and uncertain about them. Bu they are, nevertheless, so characteristic of the free and capricious personallity of the Author, that it would have seemed to me almost sacreligious to attempt any « improvement ». The metronomic indications are also by Chopin. The use of the pedal is here given in the modern way:

old way: Ped. *
new way: └──┐

In regard to the movements of the flingers I have kept almost entirely to the original ones, many of which are typical of the great Master way of playing.

* * *

The problem of reconstructing an authentic edition of Chopin's texts is rendered exceptionally difficult by the fact — resulting from numerous proofs — that Chopin, one of the most audacious and unprejudiced geniuses ever known in the history of music, was incredibly timid when confronted with pedants and « professors ». And thus, when one of his friends, (the first among whom was that Fontana, upon whom rests a great part of the responsibility), pointed out to him the fact that certain dissonances went far beyond the limits of what is suitable, he even stooped to the point of giving way to certain attenuations of phrasing that sometimes seriously damaged his meaning, as, for example, that which for so many years transformed the admirable and expressive dissonant chord at the end of the introduction to the first *ballata* into a miserable « quarta and sesta ». But I feel sure that no trace of such « outrages » against the personality of the Master will be left in the present edition.

Poco o nulla valgono però le edizioni, anche ottime, quando lo studio non sia animato dal fuoco sacro dell'arte, dall'entusiasmo, dal gusto e dalla cultura. E — nel caso specifico di Chopin — è anche necessaria una profonda conoscenza della sua vita e dell'ambiente nel quale egli visse e operò. Perchè Chopin — per un capriccio singolare del destino — fu apparentemente quello che si chiama (quasi sempre in senso spregiativo) un compositore da « salotto ». Egli conobbe assai di rado il vero grande pubblico, e scrisse unicamente per i salotti parigini dell'epoca, nei quali però il pubblico era formato da uditori fra i quali figuravano Liszt, Paganini, Berlioz, Meyerbeer. Delacroix, Balzac, Victor-Hugo, Lamartine, De Musset. H. Heine, Lamennais, Sainte-Beuve (... e George Sand) per non citare che pochi nomi. Fu a questa *élite* intellettuale che Chopin offerse la primizia della sua miracolosa musica. Ma fu anche questa — forse — la ragione per la quale egli fu considerato sino a ieri — malgrado la sua enorme popolarità e diffusione — come un compositore « minore » di fronte a certi colossi che occupavano maestosamente tutti i primi posti dell'Olimpo musicale. Ma passano i decenni, e coi nuovi tempi si compiono inattese revisioni di valori, revisioni che assumono talvolta le proporzioni di sorprendenti rivelazioni. E così avviene oggi per Chopin, al quale si possono applicare le parole che Mazzini scrisse (1841) su Dante: « Gli stranieri più malevoli s'arretrano quasi con terrore davanti a quel nome che nè secoli, nè viltà di servaggio, nè tirannia alcuna hanno potuto o potranno mai cancellare ». Perchè tutto si può soffocare e distruggere, ma non la fiamma dello spirito eterno di un popolo.

ALFREDO CASELLA

Les meilleures éditions pourtant ne valent que peu ou rien quand l'étude n'est pas animée par le feu sacré de l'art, de l'enthousiasme, du goût et de la culture. Et, dans le cas spécifique de Chopin, une profonde connaissance de sa vie et du milieu dans lequel il vécut et travailla est nécessaire. Car Chopin, par un caprice singulier de la destinée, fut apparemment celui qu'on appelle (presque toujours dans un sens péjoratif) un compositeur de « salon ». Il ne connut que très rarement le vrai grand public et n'écrivit uniquement que pour les salons parisiens de l'époque dans lesquels (il faut ajonter) le plublic était formé d'auditeurs comme Liszt, Paganini, Berlioz, Meyerbeer, Delacroix, Balzac, Victor-Hugo, Lamartine, de Musset, H. Heine, Lamennais, Sainte-Beuve (... et George Sand) pour ne citer que quelques noms. Ce fut à cette élite intellectuelle que Chopin offrit les prémices de sa miraculeuse musique. Mais ce fut sans doute aussi la raison pour laquelle il fut considéré jusqu'à nos jours encore, malgré son énorme popularité et sa grande diffusion, comme un compositeur secondaire devant certaines colosses qui occupaient majestueusement toutes les premières places de l'Olympe musical. Mais les années passent, et les temps nouveaux amènent des révisions inattendues de valeurs, révision qui assument parfois les proportions de surprenantes révélation». C'est ainsi qu'il en advient aujourd'hui pour Chopin, auquel on peut appliquer les paroles que Mazzini écrivit en 1841 sur Dante: « Les étrangers les plus malveillants s'arrêtent avec une sorte de terreur devant ce nom que ni les siècles, ni la lâcheté de l'esclavage, ou n'importe quelle tyrannie n'ont pu et ne pourront jamais effacer ». Parce que tout peut être étouffé et détruit sauf la flamme de l'eprit éternel d'un peuple.

ALFREDO CASELLA

But even the best editions fall short of their aim, if the study is not animated with the sacred fire of art, enthousiasm, taste, and culture. Especially in the case of Chopin it is necessary to have a profound knowledge of his life and also of the surroundings in which he lived and worked. Because Chopin — by a strange caprice of destiny — was apparently what people call (generally in a disparaging sense) a « drawing-room » composer. He had extremely little to do with real great audiences, and he wrote solely for the Paris drawing-rooms of his time, in which, however, such listeners as Liszt, Paganini, Berlioz, Meyerbeer, Delacroix, Balzac, Victor Hugo, Lamartine, De Musset, H. Heine, Lamennais, Sainte-Beuve (... and George Sand) to quote only a few names were to be foud among the audience. It was to this intellectual élite that Chopin offerend the first-fruits fo his miraculous music. But perhaps this may have been the reason why he was considered, until quite recently, — in spite of his enormous popularity and wide-spread publicity — to be a « minor » composer in comparison with certain colossi, who majestically occupied all the chief places of the musical Olympus. But with the passing of decades and the coming of new times, there arise different and unexpected points of view in regard to values, points of view which, sometimes, assume surprising proportions. And this has happened to-day in regard to Chopin, to whom the following words of Mazzini, written in 1841 in regard to Dante may applied: « The most malevolent foreigners recoil almost in horror before that name which neither centuries nor the baseness of servitude, nor any kind of tyranny have ever been able — and will never be able — to cancel ». Because anything else may be suffocated and destroyed, but not the flame of the eternal spirit of a people.

ALFREDO CASELLA

Nota per gli "IMPROMPTUS,,

Nella produzione chopiniana, gli *Impromptus* rappresentano una parte secondaria e certo meno impegnativa di molte altre composizioni del Polacco, per il loro carattere meno profondo ed alquanto « salottistico » intendendosi però che un genio come Chopin rimane sempre quello anche se lo sforzo creativo non lo innalza ogni giorno alle maggiori altezze.

Una eccezione tuttavia va fatta per lo splendido *Impromptu* N. 2, il quale si stacca completamente dalla forma A-B-A degli altri tre, e può essere collocato accanto alle opere più belle del suo autore. A prima vista, meglio gli si addirebbe il titolo di notturno. Ma come osserva giustamente Cortot, l'appellativo di *Impromptu* si giustifica pienamente per il carattere di freschezza e di serenità che anima il pezzo, mentre gli manca totalmente il senso di mistero e di sogno meditativo che caratterizzano invariabilmente il notturno Chopiniano. Il quarto *Impromptu* nettamente inferiore, malgrado la sua enorme celebrità, agli altri tre, e probabilmente lasciato inedito per questa ragione dal compositore, venne battezzato « *Fantaisie-Impromptu* » dal bravo Fontana quando egli decise la pubblicazione nel 1855.

A. C.

(a) La parola « Impromptu » deriva dal latino « in promptu », che significa *improvvisazione*.

(*) *Pedale:* Vecchia notazione: Ped. *
Nuova notazione: ⌐¬

Note pour les "IMPROMPTUS,,

Parmi les compositions de Chopin, les Impromptus occupent une place secondaire, et certainement moins importante que beaucoup d'autres Oeuvres du Polonais, à cause de leur caractère moins profond et leur genre qui permet de les classer parmis les morceaux de salon. *Mais le genie de Chopin reste tout aussi grand, même si sons effort créateur n'atteint pas tous les jours le sommets les plus élevés.*

Il faut, cependant, faite exception pour le marveilleux Impromptu N. 2, qui se détache complètement de la forme A-B-A des trois autres, et pourrait être classé parmi les plus belles oeuvres de son Auteur. A première vue, on jugerait plus appropriée la dénomination de « Nocturne ».

Mais — comme Cortot le remarque justement — l'appellatif de « Impromptu » est amplement justifié par la fraîcheur et la sérénité qui animent le morceau, tandis que il lui manque complètement ce sens mystérieux et rèveusement méditatif, qui caractérise invariablement le Nocturne *de Chopin.*

Le quatrième Impromptu, malgré sa grande renommée, est décidément inférieur aux précédents; et c'est à cause de cela, probablement, que son Auteur le laissa inédit. Lorsque l'excellent Fontana décida de le publier, en 1855, *il le baptisa* « Fantaisie-Impromptu ».

A. C.

(a) *L'étymologie du mot « Impromptu » est latine: en cette langue « in promptu » signifie* improvisation.

(*) Pédale: *Anciens signes:* Ped. *
Nouveaux signes: ⌐¬

Note on the "IMPROMPTUS,,

In Chopin's music, the less profound character of his Improvisations, which are rather in the nature of « drawing-room » pieces, assigns them a secondary and less assertive place than that belonging to many other compositions of the Polish Master. But it is clear that such genius as Chopin's is always present, even if the creative effort does not raise him every day to his highest levels.

Yet, an exception is to be made for the splendid Improvisation N. 2, that detaches itself completely from the form A-B-A of the other three, and can be placed side by side with the most beautiful works of its author. At first sight, the title Nocturne would be more appropriate for it. But, as Cortot rightly remarks, the freshness and serenity that animates the piece makes it quite justifiable to call it an Improvisation, whilst it lacks completely the sense of mystery and meditative dreaminess that invariably characterizes Chopin's Nocturnes. The fourth Improvisation, that is definitely inferior to the other three, in spite of its enormous celebrity. and that probably for this reason was not published by the composer, was called Fantaisie-Impromptu by the good Fontana when he decided to publish it in 1855.

A. C.

(a) The world « Impromptu » derives from the Latin « in promptu » which means Improvisation.

(*) *Pedal:* Former signs: Ped. *
New signs: ⌐¬

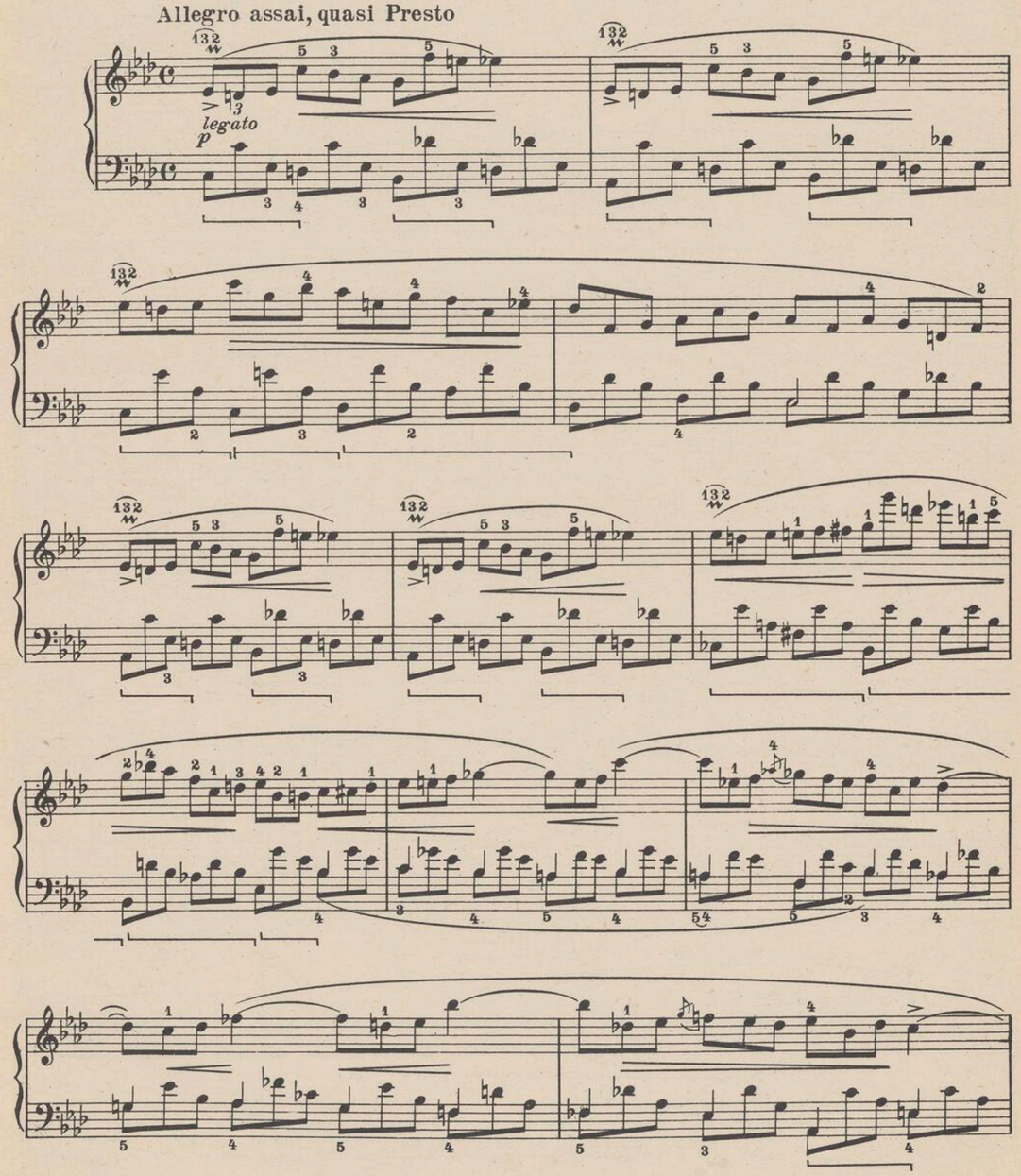
Dedicato a Mademoiselle Caroline de Lobau

EDIZIONI CURCI MILANO

IMPROMPTU I.

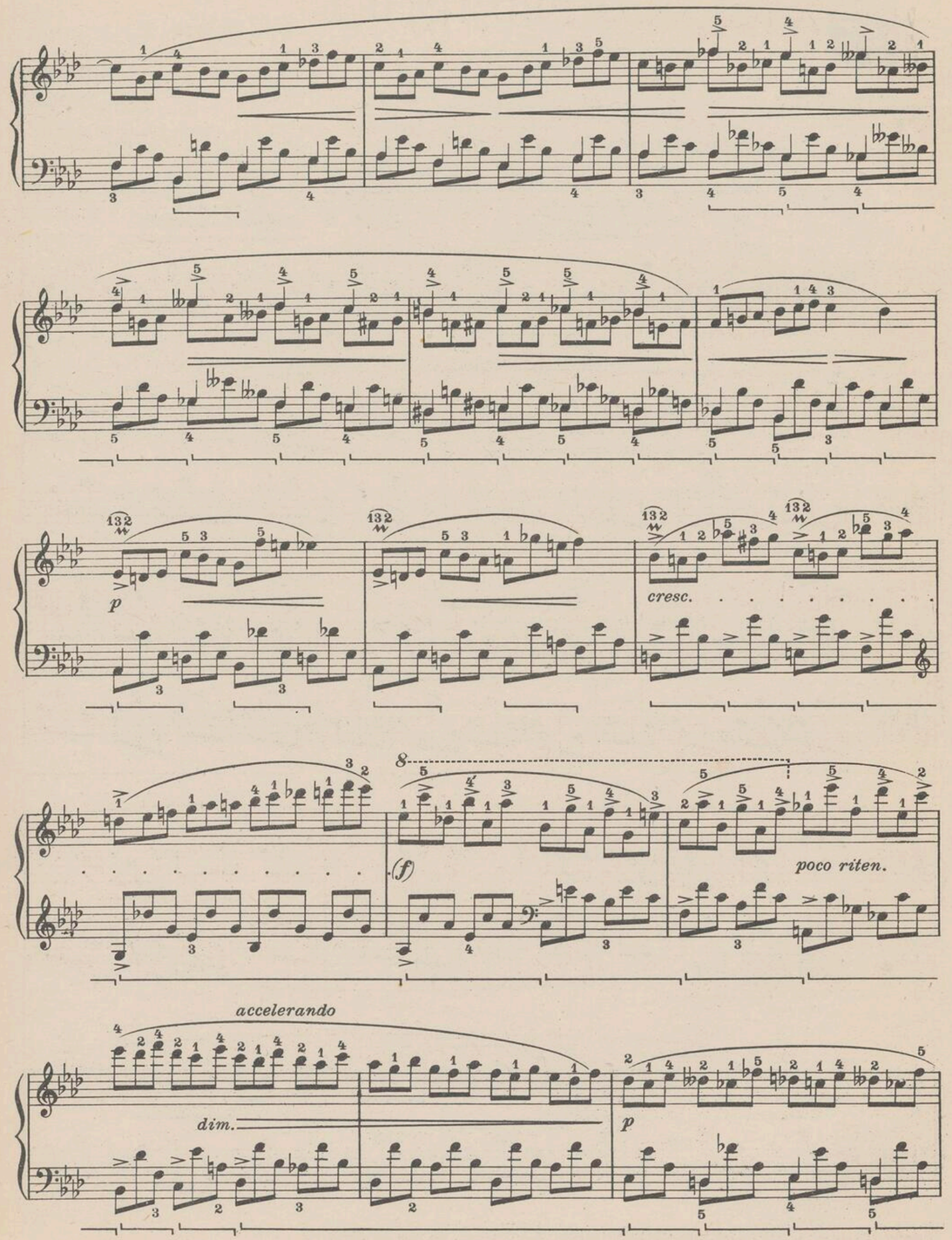
F. CHOPIN
Op. 29. (1837)

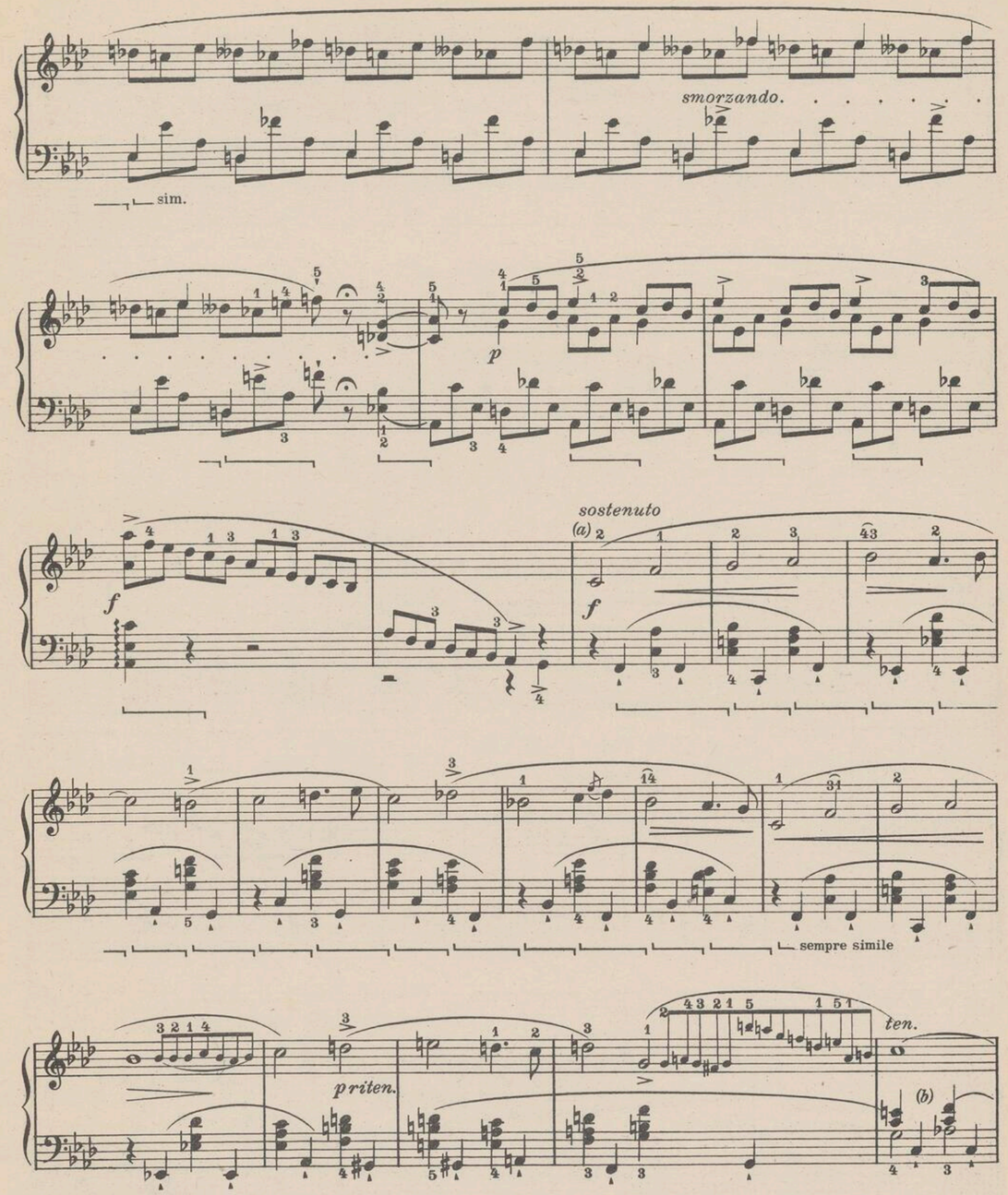
Allegro assai, quasi Presto



Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle EDIZIONI CURCI S. A. - Milano, Galleria del Corso 4.
Copyright 1947 by EDIZIONI CURCI S. A. - Milano.
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, Norvegia e Danimarca.

E. 4327 C.





(*a*) Diteggiatura originale.

(*b*) Edizione Oxford:

(*a*) *Doigté original.*

(*b*) *Édition Oxford:*

(*a*) Original fingering.

(*b*) Oxford edition:

f *p*

sim.

f

p *leggiero* 13 *f cresc.* *sf* *ff*

(*a*)

mezza voce

dolciss. 15 *con forza*

(*a*) Diteggiatura originale.

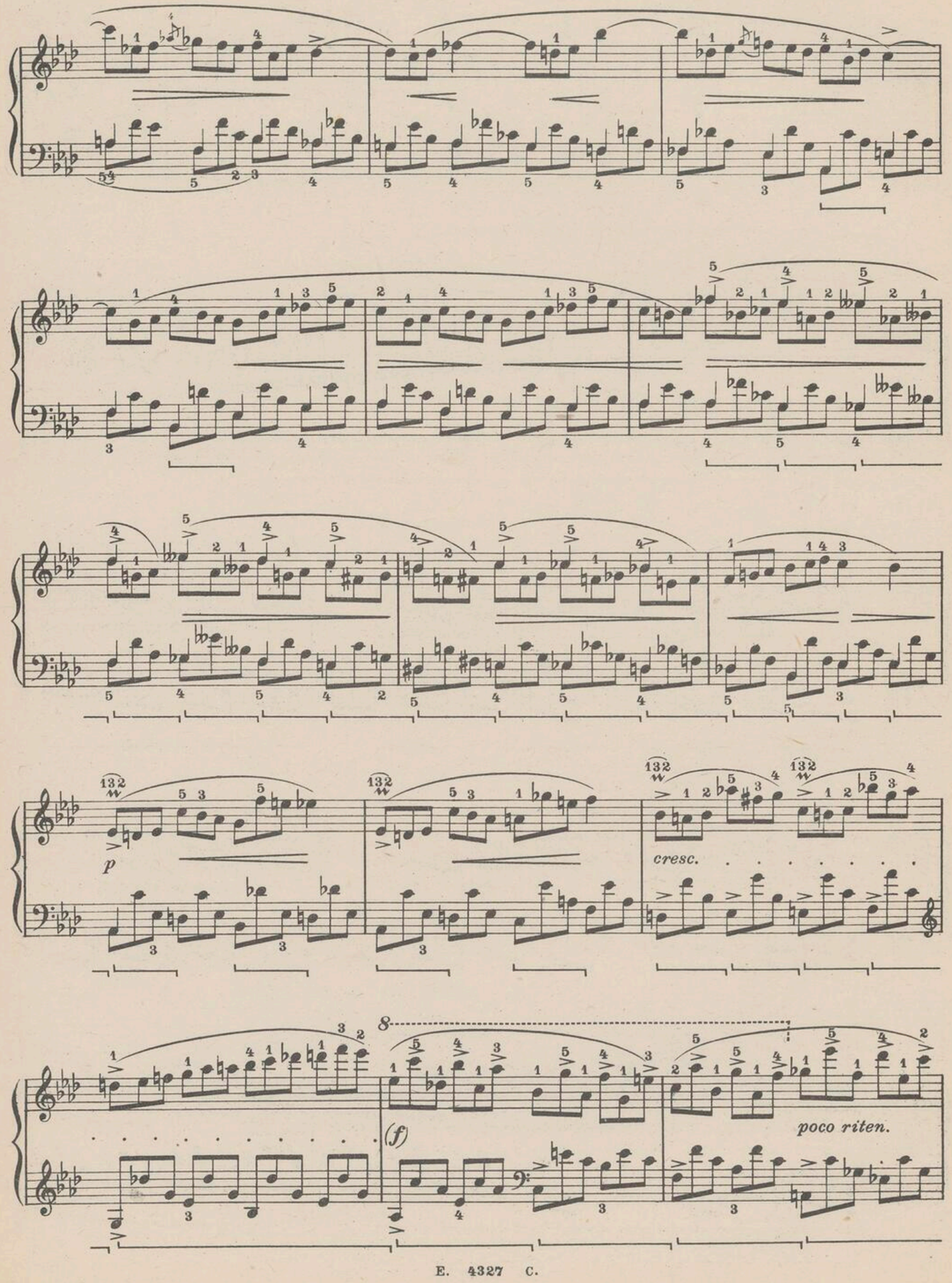
(*a*) *Doigté original.*

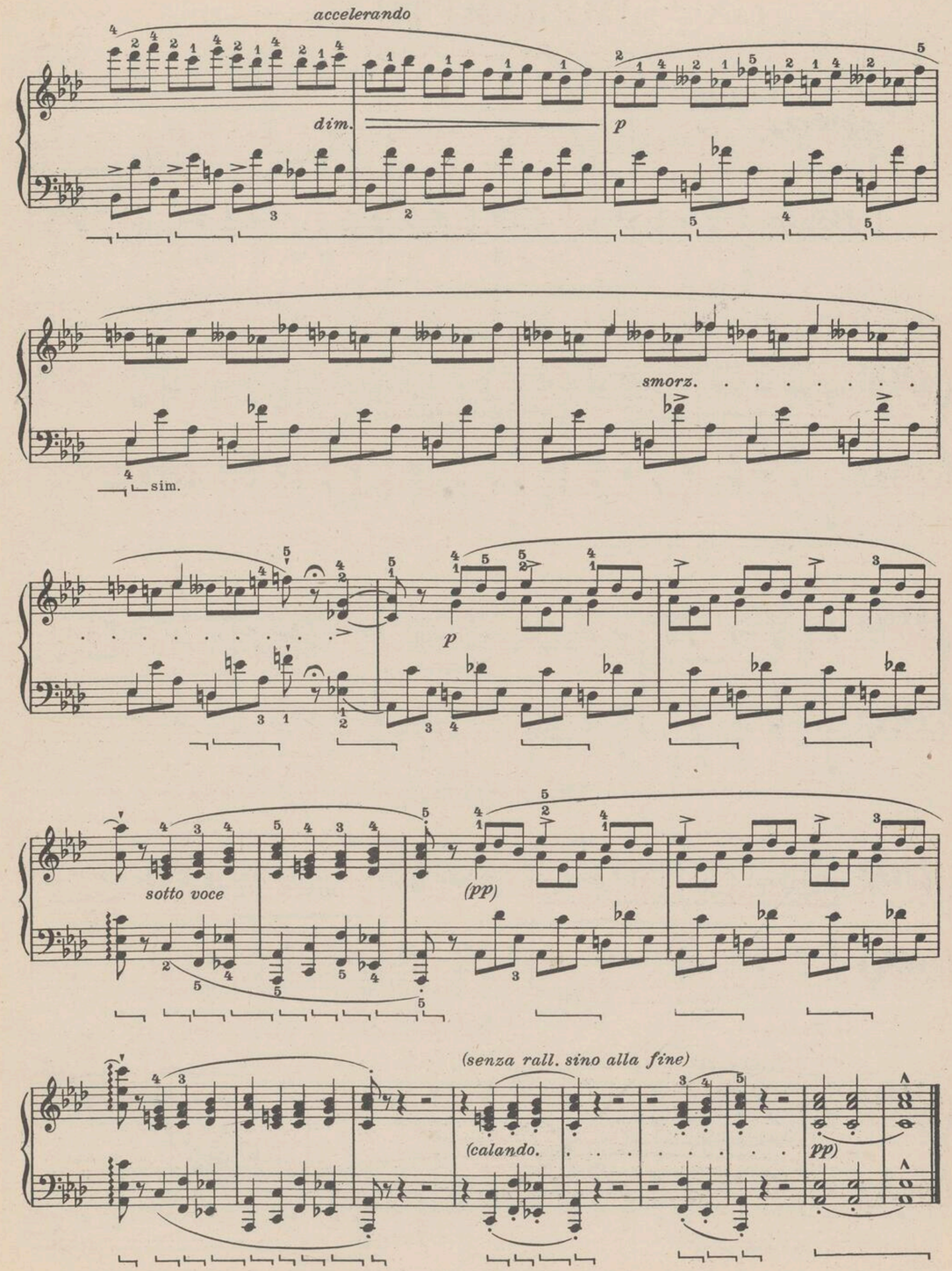
(*a*) Original fingering.

mezza voce *f* *cresc.*

sfz *f* 17 (*rit.*

a tempo) *p* *legato*


dim.
cresc.
poco riten.


accelerando
dim.
p
smorz.
sim.
p
sotto voce
(pp)
(senza rall. sino alla fine)
(calando.
pp)

IMPROMPTU II.

Op. 36. (1839)

Andantino

p

espr.

sim.

(*p*)

20

Ped. come prima

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

23

(*p dolce*)

(*riten.*)

mf

(*a tempo*)

P (a) *sostenuto*

13

(a) Il *forte* che hanno in questo punto molte edizioni, anche autorevoli, non è originale. Il passo va dunque cominciato — come è logico del resto — *piano* e il crescendo solamente alla settima battuta. Cortot vede, in questo nuovo episodio, la evocazione del corteo funebre di un eroe. A mio avviso, non è necessario attribuire alcun significato preciso a questo solenne ritmo di marcia, il quale attraversa improvvisamente la composizione come una visione chimerica, precisamente come si trova oltre mezzo secolo più tardi analogo effetto di violento contrasto nel notturno *Fêtes* di Claudio Debussy.

(a) *Le forte que même p'usieurs éditions dignes de foi, rapportent en ce point, n'est pas original. Il faut donc commencer ce passage* piano, *ce qui est du reste logique, et initier le* crescendo *seulement à la septième mesure. Cortot voit, dans ce nouvel épisode, l'évocation du cortège funèbre d'un héros. À mon avis, il n'est point nécessaire d'attribuer une signification exacte quelconque, à ce solenne' rythme de marche qui, telle une vision chimérique, traverse soudainemet la composition. Remarquons plutôt que l'on rencontre un effet analogue de contraste violent, plus de cinquante ans après, dans le nocturne « Fêtes » de C'aude Debussy.*

(a) The *forte* that is found in many even good editions, is not original. Therefore, the passage should begin softly — as is logical — gradually rising to a *crescendo* only at the last bar. Cortot sees in this episode the evocation of a hero's funeral procession. In my opinion it is not necessary to attribute any precise meaning to this solemn march rhythm that suddenly crosses the composition like a chimerical vision, precisely in the same way as an analogous effect of violent contrast is to be found more than half a century later in the Nocturnes *Fêtes* by Claude Debussy.



(a) Il ritmo ♩♪♪♪♪ è originale di Chopin.

(a) *Le rythme* ♩♪♪♪♪ *est original de Chopin.*

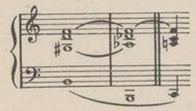
(a) The rhythm ♩♪♪♪♪ is Chopin's original.



(a) Queste due battute, per la loro singolarità armonica, hanno fatto scorrere fiumi di inchiostro. Persino James Huneker scrisse, nel suo bellissimo libro su Chopin, che queste battute gli facevano l'effetto « di una porta male oliata che stride sui suoi cardini ». Ed alcuni anni fa, il direttore del *Musical Courier* di New York (Leonard Liebling) pubblicò un'articolo in quella rivista ove segnalava la « bruttezza » e la « intollerabilità » di quelle armonie ed invocava l'intervento di qualche illustre interprete di Chopin (egli indicava anzi, allo scopo, Leopold Godowski) onde « correggere » queste imperfezioni del compositore. Ebbi così occasione di intervenire nella polemica provocata dalle sorprendenti opinioni di Liebling, spiegando che il caso — sotto apparenze enigmatiche — è assai più semplice di quanto non si creda, e si chiarisce subito non mediante una « correzione » armonica, ma semplicemente con una rettifica grafica, segnando così le armonie:



Risulta così evidente che queste armonie ritenute così stravaganti, non sono altro che una « variazione » allo schema armonico:



Ciò che sta a provare una volta di più che il genio possiede anche il segreto di rendere irriconoscibile persino il già noto.

(b) *Ces deux mesures, à cause de leur harmonisation singulière, ont fait couler des fleuves d'encre. Il y eut jusqu'a James Huneker qui écrivit, dans son très beau livre sur Chopin, que « ces mesures lui faisaient l'effet d'une porte mal graissée qui grince sur ses gonds ».*

Il y a quelques années Léonard Liebling, directeur du « Musica Courier » de New York, dans un article publié dans cette revue, signalait la « laideur » et l'« intolérabilité » de ces harmonies, et il invoquait l'intervention de quelque illustre interprète de Chopin, (il suggérait même le nom de Léopold Godowski) afin de « corriger » ces imperfections du Compositeur.

J'eus ainsi l'occasion d'intervenir dans la polémique déclanchée par les étonnantes opinions de M. Liebling, et de démontrer que ce cas particulier — sous des apparences énigmatiques — est beaucopur plus simple qu'on ne le pense, et qu'on peut facilemente l'expliquer sans avoir besoin de rien « corriger » mais en ayant simplement recours à une rectification graphique, c'est à dire en écrivant les harmonies, de la manière suivante:



I'. apparait alors évident que ces harmonies, jugées tellement extravagantes, ne représentent qu'une variation du schème harmonique.



Ce qui prouve, une fois de plus, que le génie possède aussi le secret de rendre méconnaissable même le déjà connu.

(b) The harmonic singularity of these two bars, caused rivers of ink to run. Even James Huneker, in his beautiful book on Chopin, wrote that these two bars gave him the impression of a rusty door that craks on its hinges. Some years ago, the Editor of the « Musical Courier » of New York (Leonard Liebling) published in that review an article in which he pointed out the « ugliness » and the « intolerableness » of these harmonies and he invoked the intervention of some well known interpreter of Chopin (indicating Leopold Godowski), to « correct » these imperfections of the composer. I then had occasion to intervene in the controversy raised by the surprising. opinions of Liebling and explained that the matter — so enigmatic in appearence — is much easier to explain than it looks, and becomes clear at once, not by correcting the harmonies, but by simply correcting the writing of the score that should be as follows:



It then becomes clear that these harmonies, that are thought so eccentric, are nothing but a variation of them harmonic scheme:



Which proves once more that genius possesses also the secret of making the well known unrecognizable.

cresc.

poco f

leggero

f

(il basso sempre espressivo)

cresc.

più f

p

(*sempre espr.*)

cresc.

Edizione originale:
Édition originale:
Original edition:

f

(*a*) Edizione Oxford:

(*a*) *Édition Oxford:*

(*a*) Oxford edition:

(f sempre)

dim.

dolce

(p come lontano)

(p)

ff

Dedicato alla Contessa Esterhazy (nata Contessa Batthyanv)

IMPROMPTU III.

Op. 51. (1842)

Vivace

(p)

(mp)

(f)

(mp)

(f)

(pp)

(p)

(f)

(f)

(f)

(f sempre)

(f)

p

dolce

(p)

Sostenuto

(p)

(mp)

(espressivo)

(mf)

f

p)

ff

dim.

(p)

rit.

(più p)

a tempo (vivace)

(mp)

(f)

(mp)

(p sempre)

(P)

(sempre più p)

(più p)

sim.

dolce

pp

f

ff

FANTAISIE-IMPROMPTU

Op. 66.
(Opera postuma composta nel 1834)

Allegro agitato. (♩ = 84) *(a)*

sf

(f

p

Ped. sempre ad ogni ♩

cresc.

dim.

f

(a) M M. Originale

(a) M M. Original

(a) Original M M.

p *cresc.* *f*

dim.

pp *riten.* *a tempo* *p*

cresc.

.sempre cresc.

f

sf *ff*

rit. Largo

pesante

Moderato cantabile

sotto voce

ten.

a tempo

riten.

sf *f* *sf*

(p)

rf

Ped. come prima

sf *f* *sf*

(p)

tr

rf

dim.

riten.

p

Presto

p

Ped sempre ad ogni

cresc.

dim.

f

p

cresc.

f

dim.

.pp

riten.

a tempo

p

cresc.

sempre cresc.

f

sf

ff

sempre ff

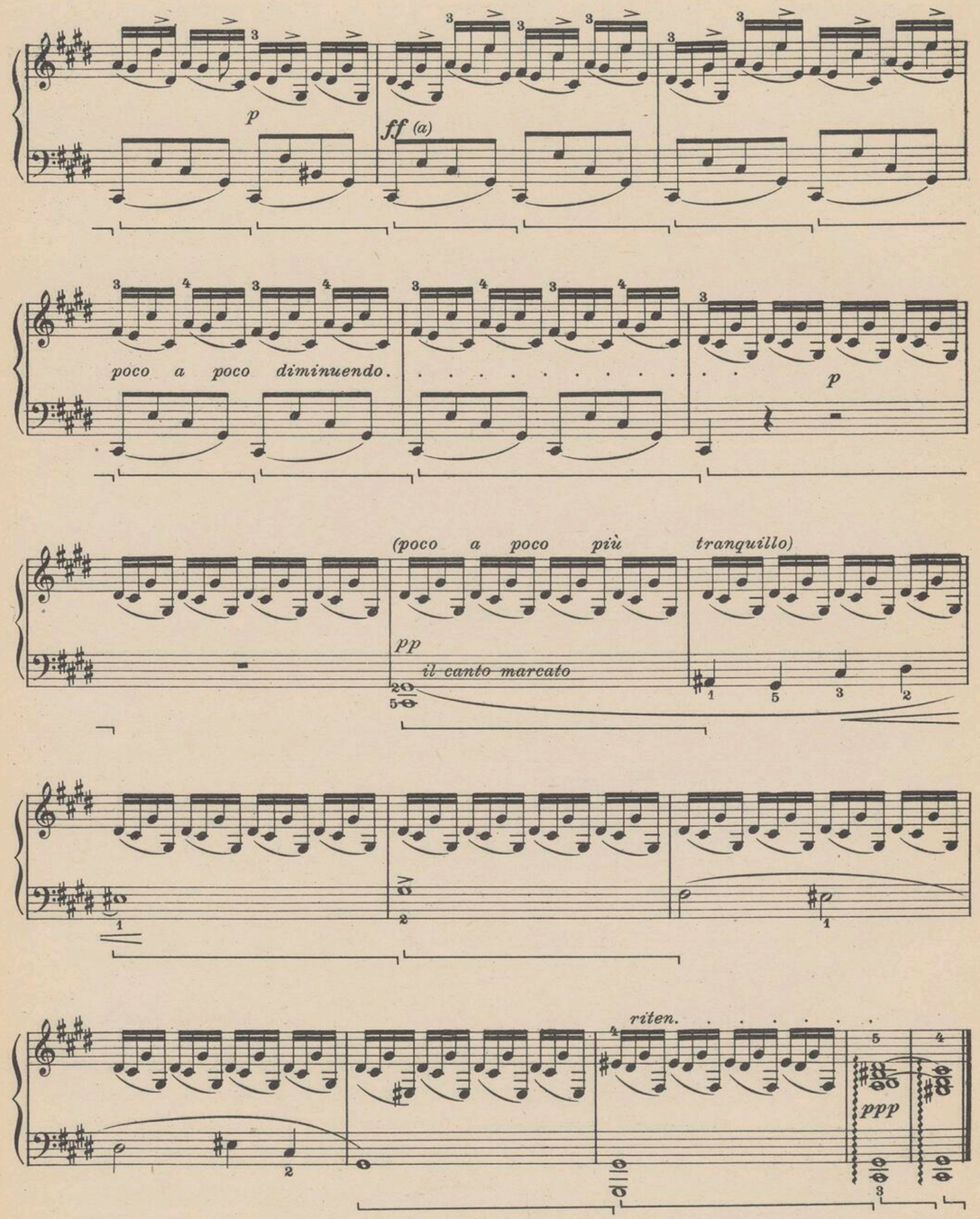
p

ff (a)

(a) Nella Edizione Oxford il *ff* si trova sul primo quarto.

(a) *Dans l'édition Oxford le ff se trouve sur le premier temps.*

(a) In the Oxford edition the *ff* is on the first beat.



(a) Nella Edizione Oxford il *ff* si trova sul primo quarto.

(a) *Dans l'édition Oxford le ff se trouve sur le premier temps.*

(a) In the Oxford edition the *ff* is on the first beat.

E. 4327 C.

4427/1

EDIZIONI
CURCI
MILANO

Stampato in Italia

1947 - B. ULLMANN & C. - INC. STAMP. MUSICALE - MILANO

4432/II
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

F. CHOPIN

IMPROMPTUS
(IMPROVVISI)

REVISIONE CRITICO-TECNICA DI

ALFREDO CASELLA

TITOLARE DELLA CATTEDRA DI PERFEZIONAMENTO
PIANISTICO PRESSO L'ACCADEMIA S. CECILIA IN ROMA

TESTO ITALIANO
TEXTE FRANÇAIS
ENGLISH TEXT

EDIZIONI CURCI S.A. - MILA

