POLONESA

CHOPIN

POLONESA

Op. 53

PARA PIANO

(BRUGNOLI)

TEXTO ESPAÑOL
TESTO ITALIANO

RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANÓNIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
BUENOS AIRES
INDUSTRIA ARGENTINA

E.R. 1616

$ 1.20

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS 1700

Elena Raduj

E.R. 1616

F. CHOPIN

POLONESA

Op. 53

PARA PIANO

Revisión de ATTILIO BRUGNOLI

TEXTO ESPAÑOL
TESTO ITALIANO

RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANÓNIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
BUENOS AIRES [ok. 1940]

1700/m
1700

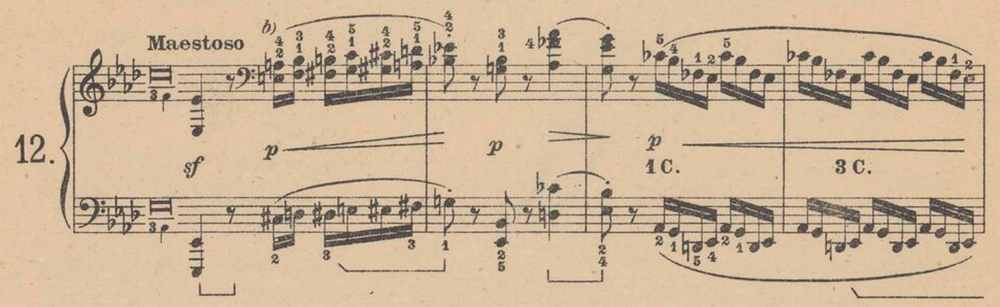
POLONESA

dedicata ad Augusto Leo

(pubblicata nel 1843) *a)*

Revisión de
Attilio Brugnoli

FEDERICO CHOPIN
Op. 53



a) Non meno della precedente, questa Polonese può essere definita un vero e proprio Poema: assai più di quella, forse, Poema Eroico; un po' meno di quella, forse, Poema Drammatico. In ogni modo, manca qui l'elemento idillico o pastorale che dà alla precedente tanta fresca originalità, originalità che però si riscontra qui, non meno potente, in altro campo.

Questa composizione è una nuova smentita a coloro che sanno concepire uno Chopin soltanto femineo, svenevole, debole. Essa è, al contrario, la più chiara documentazione della potenza delle idee Chopiniane.

"È impossibile, dice il Poirée, non provare il brivido sacro dell'arte allorchè improvvisamente, sullo sciorinarsi prodigioso delle ottave al grave, il ritmo si trasforma, ingrandisce, scoppia in una fanfara d'andamento trionfale".

E Koczalski: "Quale splendore uguaglia quello del primo tema! Quale forza e quale bravura cavalleresca si sciolgono dal secondo e quale grandiosa gradazione offre il motivo secondario! Un'armata di eroi si precipita al combattimento ed alla vittoria, gli speroni s'urtano, le armature fiammeggiano al sole; senza paura essi si slanciano attraverso il piano".

E Ganche: "È il quadro formidabile d'una nazione in armi, l'ondata furiosa degli armati, il clamore guerriero, la marcia d'una folla umana, il trionfo del vincitore tradotti in ritmi scanditi, in sonorità prodigiose".

E Kleczynski: "Si potrebbe biasimare Chopin di essersi compiaciuto nei motivi popolari a note tristi: non dimentichiamo ch'egli ha reso altrettanto felicemente ciò che vi ha di cavalleresco e di guerriero in queste canzoni e ciò che è più difficile a realizzare. Uno straniero che veda le nostre danze, è obbligato ad ammettere ch'esse sono gioco di un popolo onesto e guerriero".

La leggenda si è impadronita di questa Polonese. Quando Chopin eseguì per la prima volta la sua opera, gli sembrò ad un tratto che la stanza si riempisse dei guerrieri ch'egli aveva evocato col suo canto e se ne fuggì spaventato davanti al prodotto della propria immaginazione. "Questa leggenda, osserva giustamente Kleczynski, ci dà la chiave del suo carattere; ci dà, per così dire, Chopin tutto intero: il corpo troppo debole, troppo esaurito, non poteva sopportare ciò che produceva lo spirito, restato sano e forte".

Il pittore Kwiatkowski, amico di Chopin, che fece di questo episodio argomento di varie sue composizioni pittoriche, afferma che la leggenda non si riferisce a questa Polonese, ma a quella in *La magg.* op. 40, N° 1; ma basta esaminare il carattere delle due composizioni per eliminare ogni dubbio. Il *crescendo* del trio è il solo che possa veramente produrre il senso d'incubo descritto dalla leggenda.

Guttmann, allievo preferito di Chopin, dice che il suo maestro cominciava *pp* il famoso passaggio d'ottave e lo continuava senza aumentare troppo d'intensità ed il pianista Carlo Halle intese Chopin rammaricarsi che questa Polonese fosse eseguita troppo in fretta, ciò che "ne distrugge la grandiosità e la maestà". Della prima affermazione va tenuto un conto relativo, pur non mettendola in dubbio, dato che la limitata intensità va attribuita più alle limitate possibilità fisiche che all'intenzione dell'autore; mentre la seconda, a mio parere, ha valore grande ed assoluto nei riguardi di chiunque affronti l'esecuzione di questo lavoro veramente trascendentale.

b) Diteggiatura di Mikuli: $\frac{43\ 4534\ 5}{11\ 2121\ 2}$; di Klindworth: $\frac{34\ 5545\ 4}{11\ 2121\ 2}$.

a) Con no menor razón que la precedente puede definirse esta Polonesa un verdadero y propio Poema; si con mayor razón, quizá Poema Heróico; si con menor, quizá Poema Dramático. Unicamente que falta aquí el elemento idílico o pastoral que presta a la precedente tan fresca originalidad, la cual, no obstante, se encuentra aquí no menos potente en otra esfera.

Esta composición es un nuevo mentís dado a los que solo conciben un Chopin afeminado, degenerado, débil. Parece, al contrario, hecha para dar testimonio de la potencia que encierran las ideas chopinianas.

"Es imposible, dice Poirée, no sentir el escalofrío sagrado del Arte, cuando de improviso, sobre el prodigioso desenvolvimiento de las octavas al grave, el ritmo se transforma, se engrandece, estalla en una música sonora de movimiento triunfal!"

Y Koczalski: "Qué esplendor iguala al del primer tema! Qué fuerza y qué bravura caballeresca se desprende del segundo, y qué grandiosa gradación ofrece el motivo secundario! Una armada de héroes se precipita al combate y a la victoria, las espuelas chocan, las armaduras llamean al sol; sin temor lánzanse a través de la llanura!"

Y Ganche: "Es el formidable cuadro de una nación en armas, la ola enfurecida de los combatientes; el clamor guerrero, la marcha de una multitud humana, el triunfo del vencedor traducido en escalonados ritmos, en sonoridades prodigiosas".

Y Kleczynski: "Se podrá quizá vituperar a Chopin el haberse complacido en motivos populares de aire melancólico, pero confesemos que ha logrado también interpretar felizmente lo que hay de más caballeresco y guerrero en estos cantos, lo más difícil de realizar. Un extranjero que oiga nuestras danzas, se verá obligado a admitir que son el producto de un pueblo bueno y guerrero".

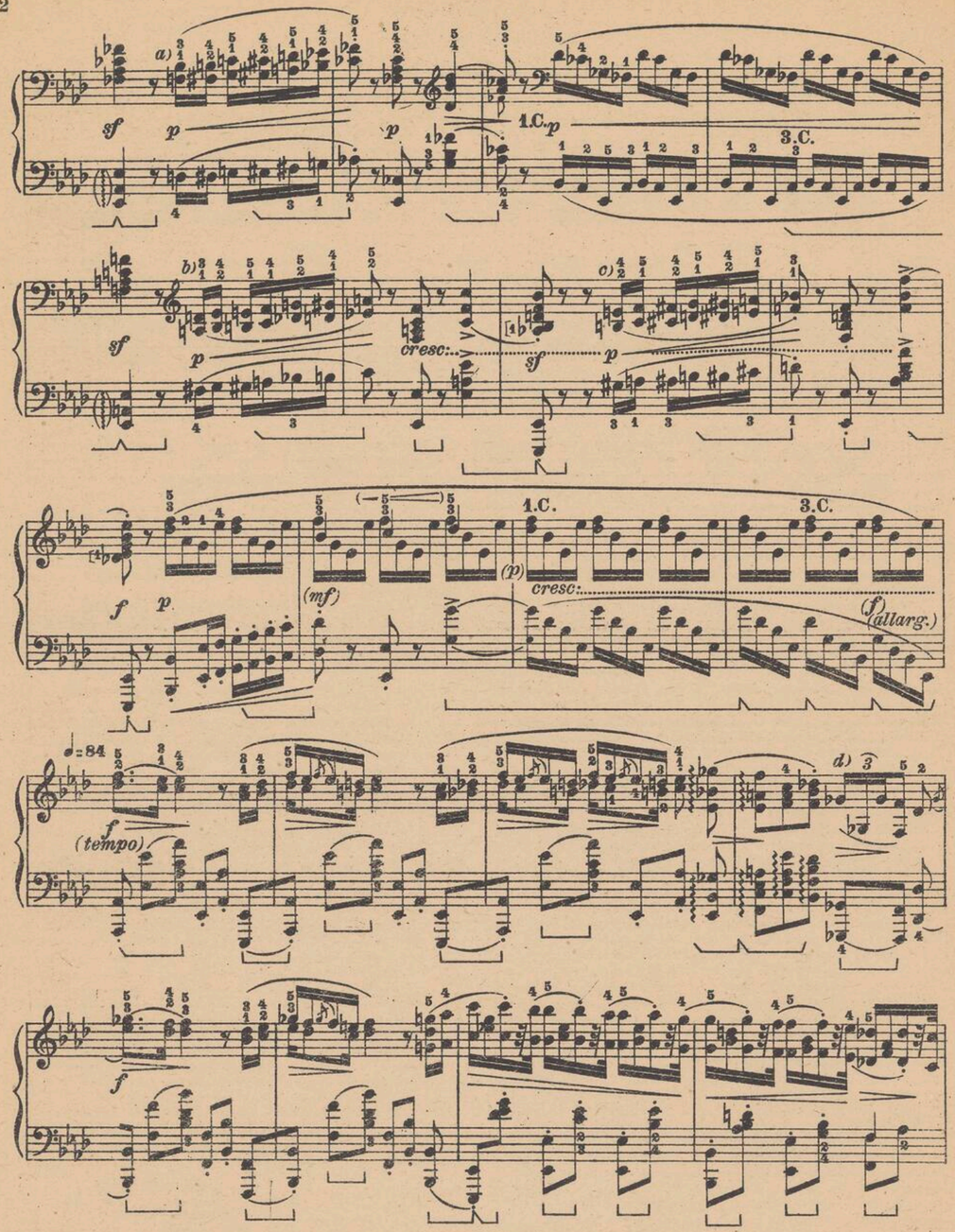
La leyenda se ha enseñoreado también de esta Polonesa. Cuando Chopin ejecutó por primera vez su obra, le pareció de improviso que invadían la estancia los guerreros que él había evocado con sus cantos, y huyó espantado ante el producto de su propia imaginación. "Esta leyenda, observa justamente Kleczynski, nos dá la clave del carácter de Chopin, nos dá, puede decirse, Chopin todo entero: el cuerpo, demasiado débil y exhausto, no podía soportar lo que producía el alma, que se conservaba sana y fuerte".

El pintor Kwiatkowski, amigo de Chopin, que hizo de este episodio argumento para varias de sus composiciones pictóricas, afirma que la leyenda no se refiere a esta Polonesa, sino a la en La may. op. 40, N° 1; mas basta examinar el carácter de ambas composiciones, para eliminar toda duda. El crescendo del trio es el único que puede verdaderamente producir la sensación de pesadilla dicha por la leyenda.

Guttmann, discípulo predilecto de Chopin, dice que su maestro empezaba pp el famoso pasaje de octavas y lo continuaba sin aumentar demasiado su intensidad, y el pianista Carlos Halle dice que había oído a Chopin lamentarse de que esta Polonesa se ejecutara demasiado rápida, lo cual "destruía su grandiosidad y majestad". De la primera afirmación hay que hacer un relativo aprecio, sin ponerla en duda, ya que la limitada intensidad pudiera atribuirse más a la limitada posibilidad física del autor que a su intención; mientras que la segunda, a mi entender, tiene grande y absoluto valor a los ojos del que emprende la ejecución verdaderamente trascendental de esta obra.

b) Digitación de Mikuli: $\frac{43\ 4534\ 5}{11\ 2121\ 2}$; *de Klindworth:* $\frac{34\ 5545\ 4}{11\ 2121\ 2}$.

RICORDI AMERICANA S.A.E.C. - Buenos Aires -
Todos los derechos de edición, traducción y reproducción están reservados



a) Diteggiatura di Mikuli: 34 5343 4; di Klindworth: 34 5454 5.
12 1212 1 12 1215 1

b) Diteggiatura di Mikuli: 43 3454 5; di Klindworth: 54 5454 5.
12 1121 2 12 1121 2

c) Diteggiatura di Mikuli: 45 3434 3; di Klindworth: 45 4545 4.
21 2121 1 21 2121 2

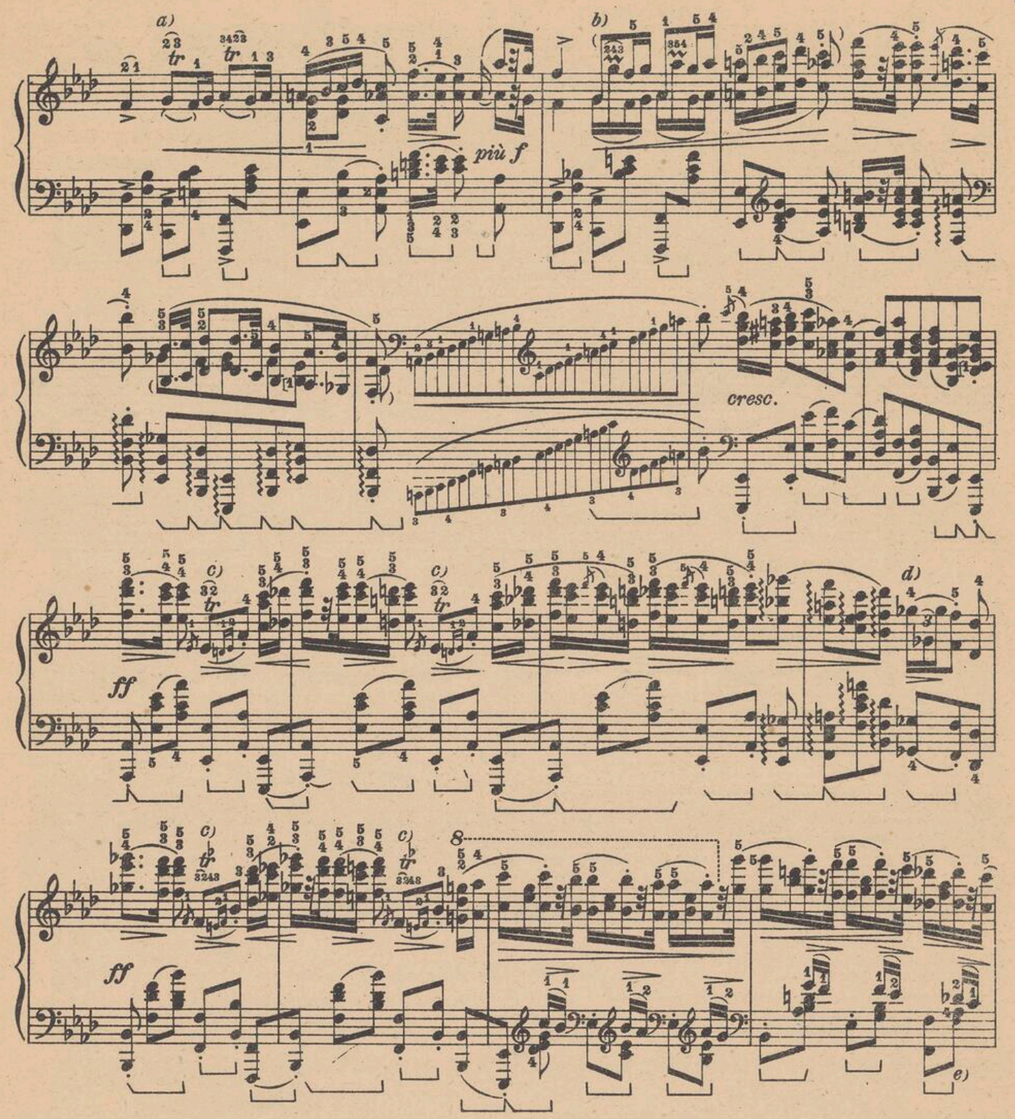
d) Mikuli indica *legato* questo gruppo. A me sembra opportuno eseguirlo con impeto, quasi breve rullo di tamburo, staccando le ultime due note come nel testo.

a) Digitación de Mikuli: 34 5343 4; *de Klindworth:* 34 5454 5.
12 1212 1 12 1212 1

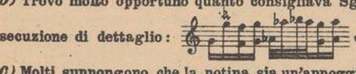
b) Digitación de Mikuli: 43 3454 5; *de Klindworth:* 54 5454 5.
12 1121 2 12 1121 2

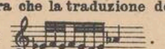
c) Digitación de Mikuli: 45 3434 3; *de Klindworth:* 45 4545 4.
21 2121 1 21 2121 2

d) Mikuli indica legato *este grupo. A mi me parece oportuno ejecutarlo con ímpetu, casi cual breve redoble de tambor, destacando las últimas dos notas como en el texto.*



a) Tutte le edizioni indicano legati questi brevi gruppi. Mi pare che l'accentuazione risulti più efficace e caratteristica così come propongo nel testo.

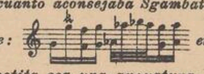
b) Trovo molto opportuno quanto consigliava Sgambati circa l'esecuzione di dettaglio:  ecc.

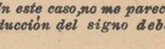
c) Molti suppongono che la notina sia un'appoggiatura e ripetono la stessa nota per iniziare il trillo. Io penso che Chopin, molte volte, tenendo conto della diffusa tradizione clementiana circa l'inizio del trillo dalla nota superiore, volesse con la notina precedente indicare con esattezza da dove egli voleva iniziato il trillo. In questo caso, poi, mi sembra che la traduzione del segno debba essere senz'altro questa:  .

d) Vedi nota *d)* pag. 110.

e) Secondo Mikuli, col *Fa* qui segnato in piccolo, che Klindworth e Scholtz prolungano dal precedente.

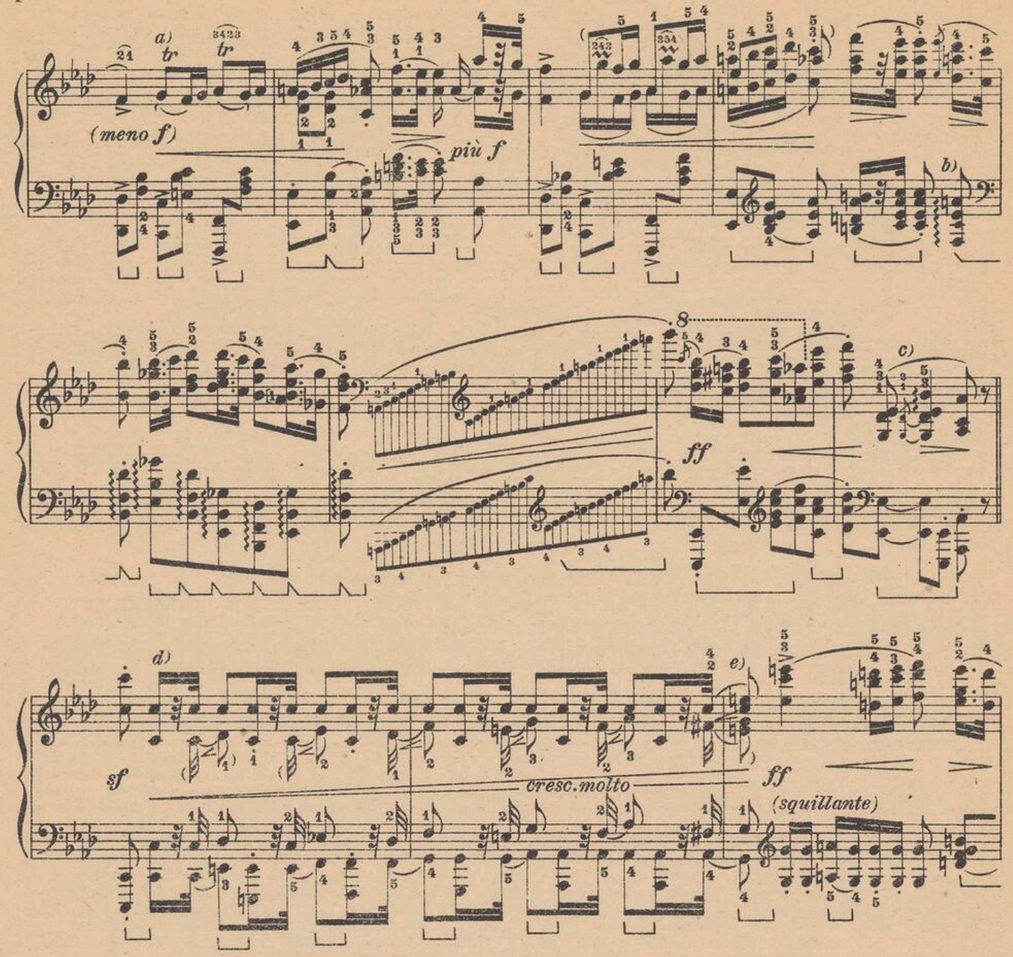
a) Todas las ediciones indican ligados estos breves grupos. Me parece que la acentuación resultará más eficaz y característica tal como yo propongo en el texto.

b) Encuentro muy oportuno cuanto aconsejaba Sgambati acerca la ejecución de este detalle:  *etc.*

c) Muchos no creen que la notita sea una apoyatura, repitiendo la misma nota para principiar el trino. Yo pienso que Chopin muchas veces, teniendo en cuenta la difundida tradición clementiana sobre el principio del trino con la nota superior, quería con la notita precedente indicar con exactitud por donde deseaba que se iniciara. En este caso, no me parece bien aquí repetir la nota inicial, y la traducción del signo debe ser, sin duda, ésta:  .

d) Véase nota d) pág. 110.

e) Según Mikuli, con el Fa *señalado aquí en carácter pequeño, que Klindworth y Scholtz prolongan desde el precedente.*



a) Vedi nota *a)* pag. 111.

b) Secondo Mikuli, col *Do* qui riportato in piccolo.

c) Secondo Mikuli: . Secondo Klindworth: , cioè legando le due note gravi ed arpeggiando le altre due. Sgambati consigliava: . Come si vede, l'adattamento di Sgambati partecipa dell'una e dell'altra versione. Io, seguendo in parte la versione di Sgambati, eseguisco e propongo: .

d) Ritengo di buon effetto mettere in evidenza alla m.d. gli elementi mobili del disegno, contro la fissità del pedale costituito dai *Do*, e sottolineare anche il disegno al grave ascendente per gradi.

e) Mikuli lega questi *Do* m.d.

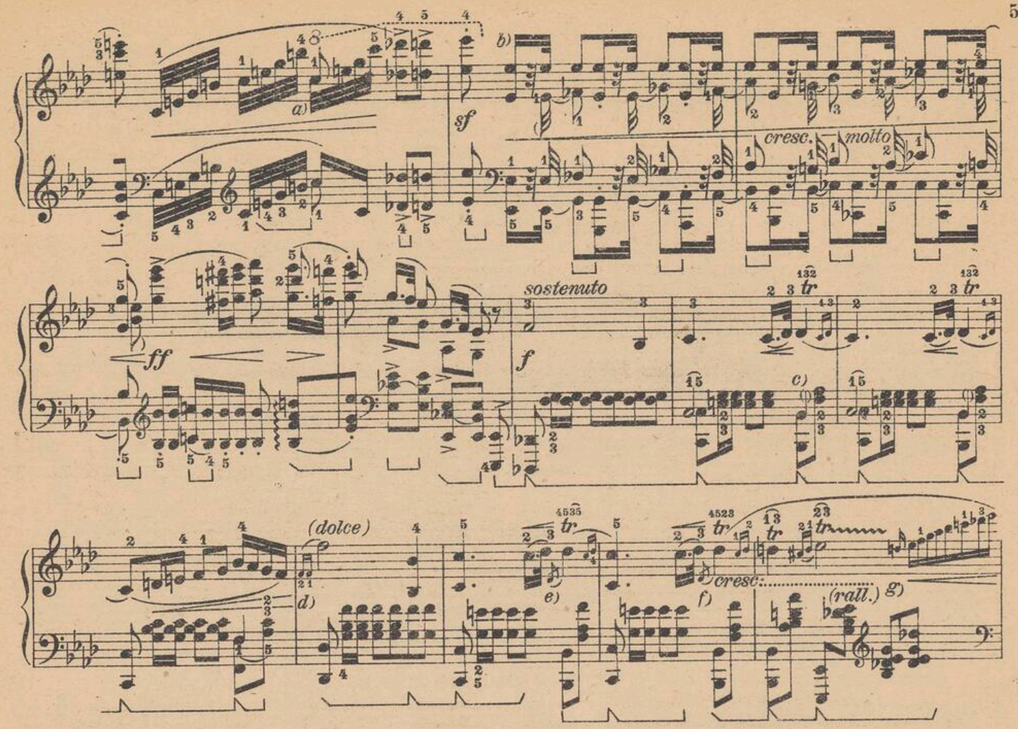
a) *Véase nota a) pág. 111.*

b) *Según Mikuli, con el* Do *aquí puesto en carácter pequeño.*

c) *Según Mikuli:* . *Según Klindworth:* , *esto es, ligando las dos notas graves y arpegiando las otras dos. Sgambati aconsejaba:* . *Como se vé, la adaptación de Sgambati participa de una y otra versión. Yo, siguiendo en parte la de Sgambati, ejecuto y propongo:* .

d) *Considero de buen efecto poner en evidencia en la m. d. los elementos movibles del diseño, contra la fijeza del pedal constituido del* Do, *y subdelinear también el dibujo ascendente por grados en el grave.*

e) *Mikuli liga estos* Do *m.d.*



a) Klindworth prolunga questi *Do*.

b) Vedi nota *d)* pag. 112.

c) Se esistessero dubbi circa l'esecuzione del trillo dalla nota reale, questo dettaglio basterebbe ad eliminarli. Infatti, non soltanto anche nelle edizioni più antiche in questo punto si trova diteggiato: 1323, il cui significato è chiarissimo; ma quattro misure più avanti il trillo sulla nota acuta dopo l'appoggiatura all'8ª inferiore, potrebbe essere iniziato dalla nota superiore soltanto con grave pregiudizio dell'estetica. Naturalmente, il prolungamento dei suoni alla m.s. ha un valore puramente grafico, dato l'impiego del pedale.

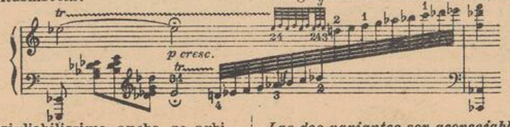
Per la m.s. nella misura successiva Mikuli dà questa versione: . Klindworth risolve eroicamente in questo modo: il problema riguardante l'accento dei suoni che precedono: versione accettabile tanto più in quanto che l'uso del pedale la realizza praticamente, anche se non scritta.

d) Tutte le edizioni, credo, indicano qui *"più f"*; ma una *ripresa di colore* mi pare quanto mai opportuna, in vista del *ff* successivo.

e) Soltanto Scholtz dà con la risoluzione questo trillo ed io penso che ciò sia perfettamente giusto.

f) Vedi nota precedente. Inoltre, qui Scholtz omette l'appoggiatura, a mio parere indispensabile.

g) Mikuli dà questa versione: includendo il *Re*♮ nella volata. Klindworth pure include nella volata il *Re*♮; ma elimina l'ultimo *Mi*♭ e lega all'accordo successivo il *Re*♭ che resta ultimo. Nel testo è la versione di Scholtz. Sgambati, ispirandosi forse a Klindworth, proponeva: Cesi dava la seguente variante di Antonio Rubinstein:



Ambedue queste varianti sono consigliabilissime, anche se arbitrarie.

a) *Klindworth alarga este* Do.

b) *Véase nota d) pág. 112.*

c) *Si existiera alguna duda acerca la ejecución del trino por la nota real, este detalle bastaría para disiparla. Efectivamente, no solo en las ediciones más antiguas se encuentra también digitado en este punto:* 1323, *cuyo significado es clarísimo, sino que cuatro compases antes el trino sobre la nota aguda, después de la apoyatura de la 8ª inferior, solo podria iniciarse en la nota superior, con grave perjuicio de la estética. Naturalmente, que la prolongación de los sonidos en la m.i. tiene un valor puramente gráfico, dado el empleo del pedal.*

Para la m.i., en el compás siguiente, Mikuli dá esta versión: . *Klindworth resuelve heróicamente de esta manera:* *el problema concerniente al acento de los sonidos que preceden: versión aceptable, tanto más, por cuanto el uso del pedal la realiza practicamente, si bien no está escrita.*

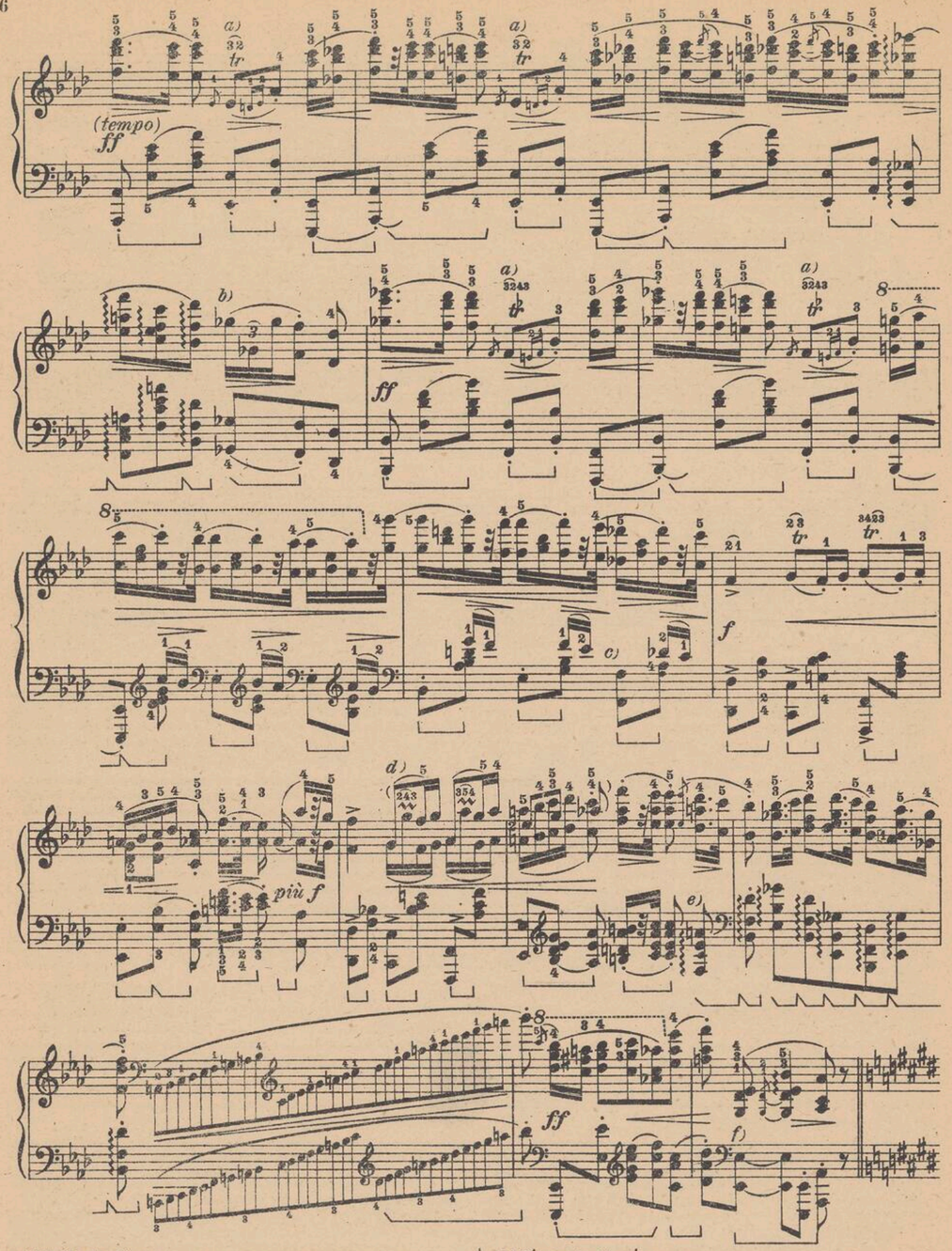
d) *Todas las ediciones, según creo, indican aquí "*più *f"; pero una* ripresa di colore *me parece cuando menos oportuna, atendiendo al ff siguiente.*

e) *Solamente Scholtz dá con la resolución este trino, y lo creo perfectamente justo.*

f) *Véase la nota precedente. Además, aquí Scholtz omite la apoyatura, a mi parecer indispensable.*

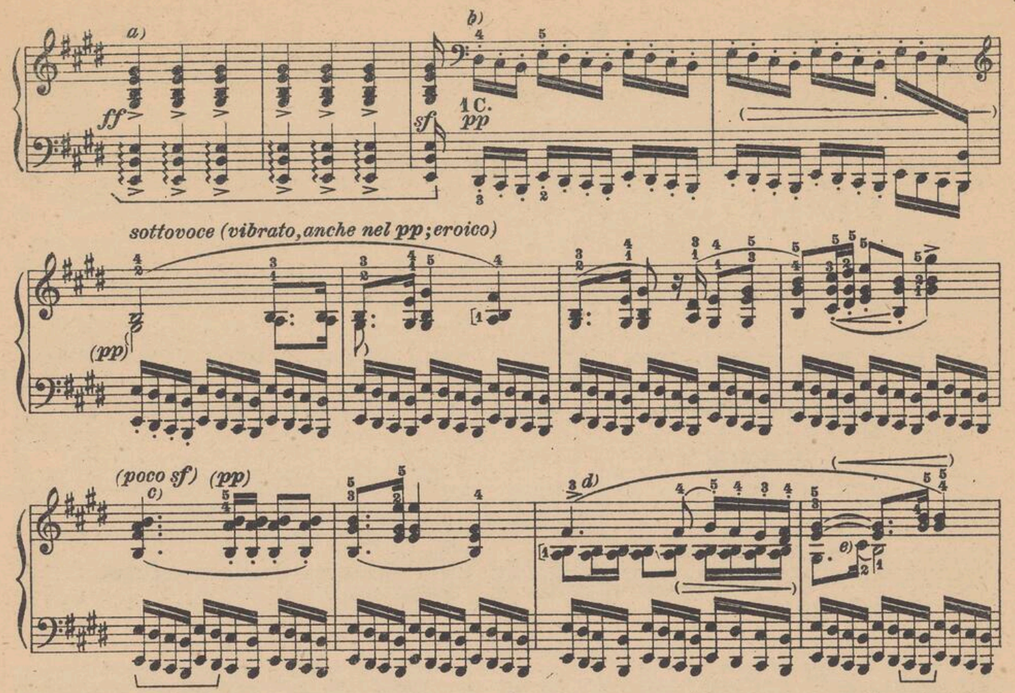
g) *Mikuli dá esta versión:* *incluyendo el* Re♮ *en la volada. Klindworth también incluye en esta el* Re♮; *pero elimina el último* Mi♭, *y liga con el acorde siguiente el* Re♭ *último. En el texto está la versión de Scholtz. Sgambati, inspirándose quizá en Klindworth, proponía:* *Cesi daba la siguiente variante de Antonio Rubinstein:*

Las dos variantes son aconsejables en gran manera, aunque arbitrarias.



a) Vedi nota *c)* pag. — 3
b) Vedi nota *d)* pag. — 2
c) Vedi nota *e)* pag. — 3
d) Vedi nota *b)* pag. — 3
e) Vedi nota *b)* pag. — 4
f) Vedi nota *c)* pag. — 4

a) Véase nota *c)* pág. — 3
b) Véase nota *d)* pág. — 2
c) Véase nota *e)* pág. — 3
d) Véase nota *b)* pág. — 3
e) Véase nota *b)* pág. — 4
f) Véase nota *c)* pág. — 4



a) Mikuli arpeggia tutti i suoni consecutivamente, dal grave all'acuto. Klindworth li arpeggia simultaneamente alle due mani e così Scholtz. Sgambati consigliava d'arpeggiare soltanto i suoni alla m.s., eseguendo in pieno l'accordo con la m.d. coincidente col *Mi* acuto della m.s. ed io sono del parere che così si ottenga un risultato assai più efficace che in altri modi.

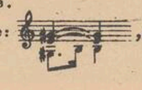
b) Questo brano ha sempre costituito, per così dire, la pietra di paragone per i più o meno acrobati. Molti hanno dato ad esso soltanto il valore della difficoltà moltiplicata per la velocità, falsando completamente l'intenzione dell'autore. Sappiamo invece, come ho detto a nota *a)* pag. 109, che Chopin eseguiva questo brano niente affatto presto, basando esclusivamente l'effetto su risorse foniche.

Non so s'egli interrompesse il crescendo a metà del brano con una *ripresa di colore pp*, o se questa versione derivi (come suppongo) dall'avere egli usato nel manoscritto il segno di replica, interpretato in tutto il suo significato materiale dall'incisore. Certo, l'unico che a mio parere abbia visto giusto a questo riguardo è stato Busoni (non che io ritenga impossibile ottenere oggi con l'esecuzione di questo brano una sensazione analoga a quella suscitata da Lui: ma chi vi riesce segue indubbiamente le sue orme) il quale iniziava il brano *pp*, non troppo presto, e con un crescendo misurato quale forse soltanto lui sapeva fare, giungeva ad un *ff* sorprendente ed indimenticabile, senza che mai si avesse la sensazione dello sforzo, nemmeno quando l'intensità giungeva a proporzioni parossistiche.

A meglio ottenere la continuità nel crescendo, egli modificava la ripresa come a nota *b)* pag. 116.

c) Sgambati modificava la figurazione così: ottima intenzione che però vedrei realizzata assai meglio riducendo bensì i valori delle semicrome, ma a biscrome () per evitare il ritmo di terzina che in questo caso darebbe un senso di mollezza anzichè di virilità.

d) Sgambati trattava questo dettaglio come il precedente; ma qui mi atterrei scrupolosamente alla figurazione originale per ragioni di acustica che si identificano con quelle dell'estetica. All'acuto, infatti, i suoni rapidi sono più facilmente distinguibili che al grave: quindi, per quanto piccola sia la differenza, pure essa esiste, come è facile constatare.

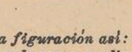
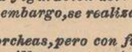
e) Klindworth dà come oppure:  , secondo me non accettabile.

a) Mikuli arpegia todos los sonidos consecutivamente, desde el grave al agudo. Klindworth los arpegia simultáneamente en las dos manos, y así también Scholtz. Sgambati aconsyaba arpegiar solamente los sonidos de la m.i., ejecutando de lleno el acorde con la m.d. coincidiendo con el Mi *agudo de la m.i.; también me parece a mí que así se obtiene un resultado más eficaz que de otro modo.*

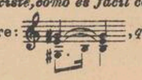
b) Este fragmento ha constituido siempre, por decirlo así, la piedra de toque para los pianistas más o menos acróbatas. Muchos le han dado, como valor, tan solo el de la dificultad multiplicada por la velocidad, falseando completamente la intención del autor. Sabemos, en cambio, como he dicho en la nota a) pág. 109, que Chopin ejecutaba este fragmento muy poco presto, basando exclusivamente el efecto en los recursos fónicos.

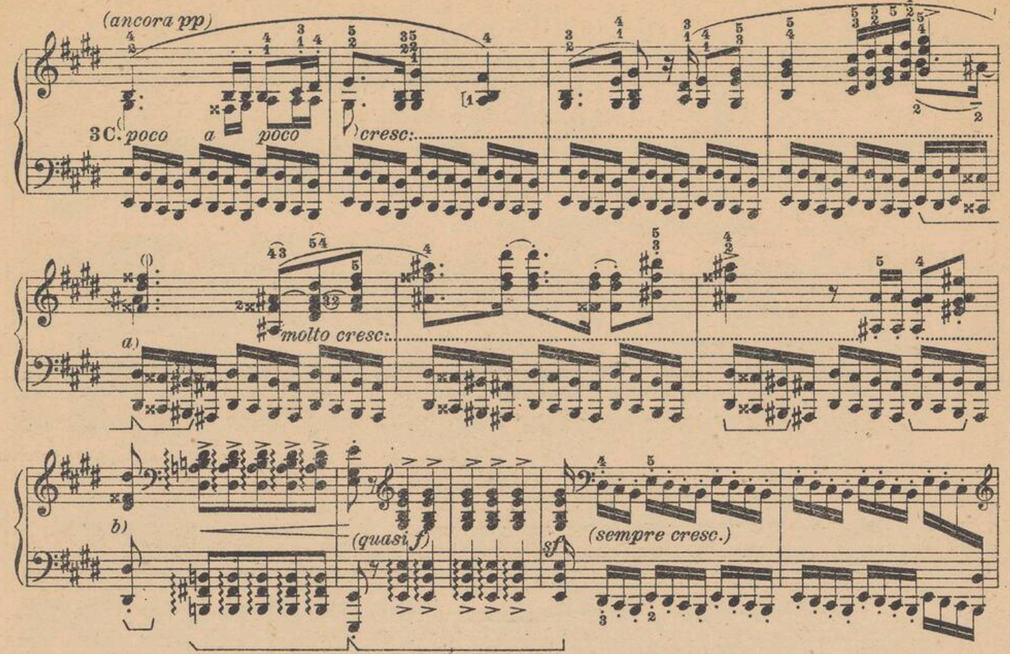
No sé si él interrumpía el crescendo a mitad del fragmento, con una repetición de color *pp, o si esta versión deriva (como supongo) de haber él usado en el manuscrito el signo de réplica, interpretado en todo su significado material por el grabador. Ciertamente, el único que según creo había visto claro en este punto era Busoni (no es que yo considere imposible obtener hoy, con la ejecución de este fragmento, una sensación análoga a la suscitada por él, pero quien más lo consiga, sigue sus huellas), el cual empezaba el fragmento pp, no demasiado presto; y con un* crescendo *mesurado de gran fuerza llegaba a un ff sorprendente e inolvidable, sin que nunca se tuviera la sensación de esfuerzo, ni aún cuando la intensidad alcanzaba proporciones inusitadas.*

Para mejor obtener la continuidad en el crescendo, *él modificaba la repetición como en la nota b) pág. 116.*

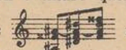
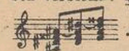
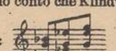
c) Sgambati modificaba la figuración así:  , *excelente intención que, sin embargo, se realizaría mejor reduciendo los valores de las semicorcheas, pero con fusas* () *para evitar el ritmo de tresillo, que en este caso daría una sensación de blandura antes que de virilidad.*

d) Sgambati trataba este detalle como el anterior; pero aquí me atendría yo escrupulosamente a la figuración original por razones de acústica que se identifica con las de estética. En efecto, en lo agudo los sonidos rápidos son más fácilmente perceptibles que en la región grave: de ahí que aún cuando sea pequeña la diferencia, de todos modos existe, como es fácil constatar.

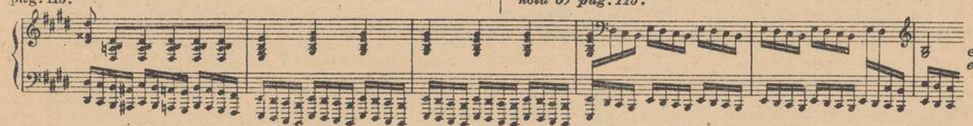
e) Klindworth dá como oppure:  , *que yo no creo aceptable.*



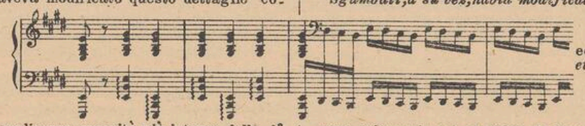
a) Klindworth ha trasportato questo brano in *Mi♭ magg.* (perchè, però, mettendo in chiave 4 bemolli?) mentre ho ragione di supporre che Chopin lo abbia scritto in *Re♯ magg.* Mi piace riportare il brano nella veste originale anche perchè così esso costituisce una audacia grafica, degna di Chopin che sapeva osare nelle piccole come nelle grandi cose.

Alla m.d. non è chiaro quel che si voglia. Scholtz dà questa versione:  mentre Mikuli ne dà quest'altra:  . Cioè, mentre il primo costituisce un pedale intermedio di *La♯*, quest'ultimo prolunga sempre la nota acuta nell'accordo successivo. Io ho l'impressione che con le piccole legature Chopin abbia voluto designare dei brevi portamenti e non delle somme di valori, tanto più tenendo conto che Klindworth risolve per proprio conto il problema così:  che può essere accettato integralmente senza timore di commettere cosa arbitraria. Chi non voglia accettare la versione di Busoni di cui a nota *b)*, tenga conto che altri interpreti indicano qui *f*, alla 4ª misura *ff* ed alla ripresa (7ª misura) *pp* per riprendere daccapo i già noti rapporti d'intensità.

b) Ecco la modificazione di Busoni di cui ho detto a nota *b)* pag. 115.



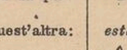
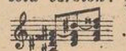
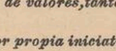
Sgambati, a sua volta, aveva modificato questo dettaglio come segue:



ma soltanto allo scopo di realizzare sonorità più intensa della 1ª volta; chè, quanto all'insieme, ricominciava poi *pp* per ripetere il crescendo come prima.

È naturale che, adottando la variante di Busoni, il crescendo debba essere regolato e proporzionato a tutta la lunghezza del brano; quindi il *ff*, contrariamente a quanto è indicato in altre edizioni, dovrà prodursi più avanti e non qui.

a) Klindworth ha traducido este fragmento en Mi♭ may. *(¿por qué, no obstante, poniendo en la llave 4 bemoles?), cuando hay razones para suponer que Chopin lo había escrito en* Re♯ may. *Me place trasladar el fragmento en su forma original, considerando también que esto constituye una audacia gráfica digna de Chopin, que era osado y audaz tanto en las pequeñas como en las grandes cosas.*

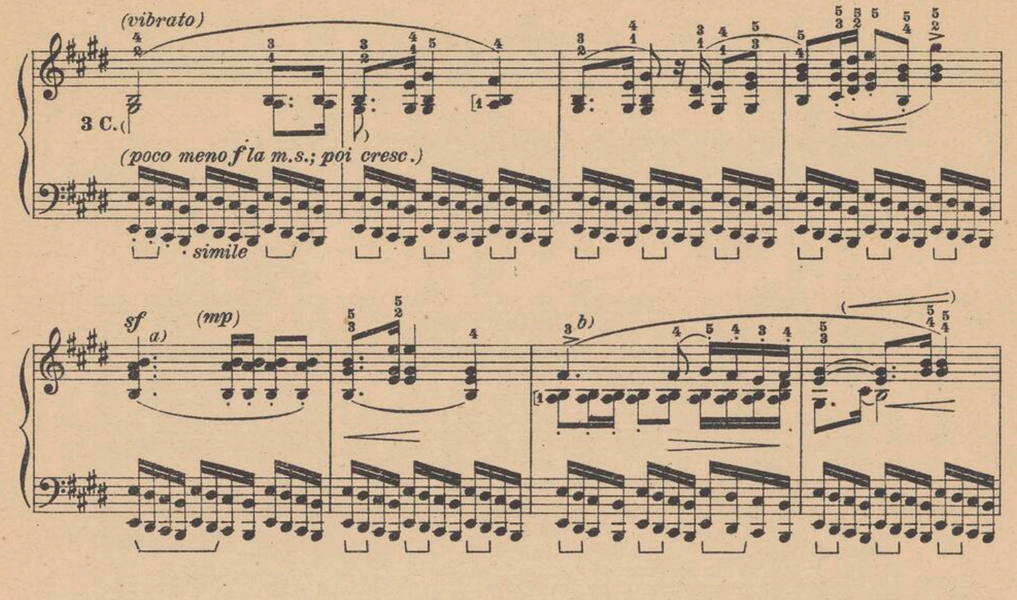
En la m.d. no se ve claro lo que debe haber. Scholtz dá esta versión:  *mientras Mikuli dá esta otra:*  . *Esto es, que mientras el primero constituye un pedal intermedio de* La♯, *este último alarga siempre la nota aguda sobre el acorde siguiente. Yo tengo la impresión de que con la pequeña ligadura, Chopin había querido señalar breves portamentos y no suma de valores, tanto más teniendo en cuenta que Klindworth resuelve por propia iniciativa así el problema:*  *lo cual puede aceptarse integralmente sin temor de hacer nada arbitrario. El que no quiera aceptar la versión de Busoni, que he citado en la nota b), tenga en cuenta que otros intérpretes indican aquí f, en el 4º compás ff, y en la repetición (7º compás) pp, para volver a ejecutar* daccapo *las conocidas relaciones de intensidad.*

b) He aquí la modificación de Busoni que he citado en la nota b) pág. 115.

Sgambati, a su vez, había modificado este detalle como sigue:

pero solamente con el objeto de lograr sonoridad más intensa que la 1ª vez, ya que, en cuanto al conjunto, volvía a empezar luego pp, para repetir el crescendo *como antes.*

Es natural que, si se adopta la variante de Busoni, el crescendo *debe ser regulado y proporcionado a toda la extensión del fragmento; de ahí que el ff, al contrario de lo indicado en otras ediciones, deberá producirse más adelante y no aquí.*



a) Vedi nota *c)* pag. — 7

b) Vedi nota *d)* pag. — 7

c) Vedi nota *a)* pag. — 8

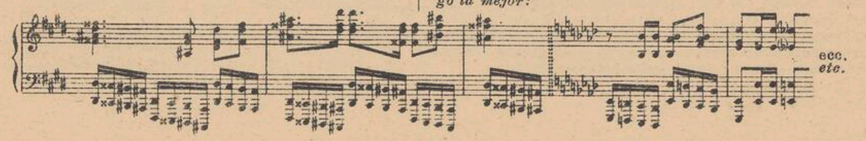
Indipendentemente da ciò, Busoni completava il crescendo con amplificazioni talvolta varie, delle quali riporto qui, fedelmente quanto è possibile, quella che fra tante da me ascoltate giudico la migliore.

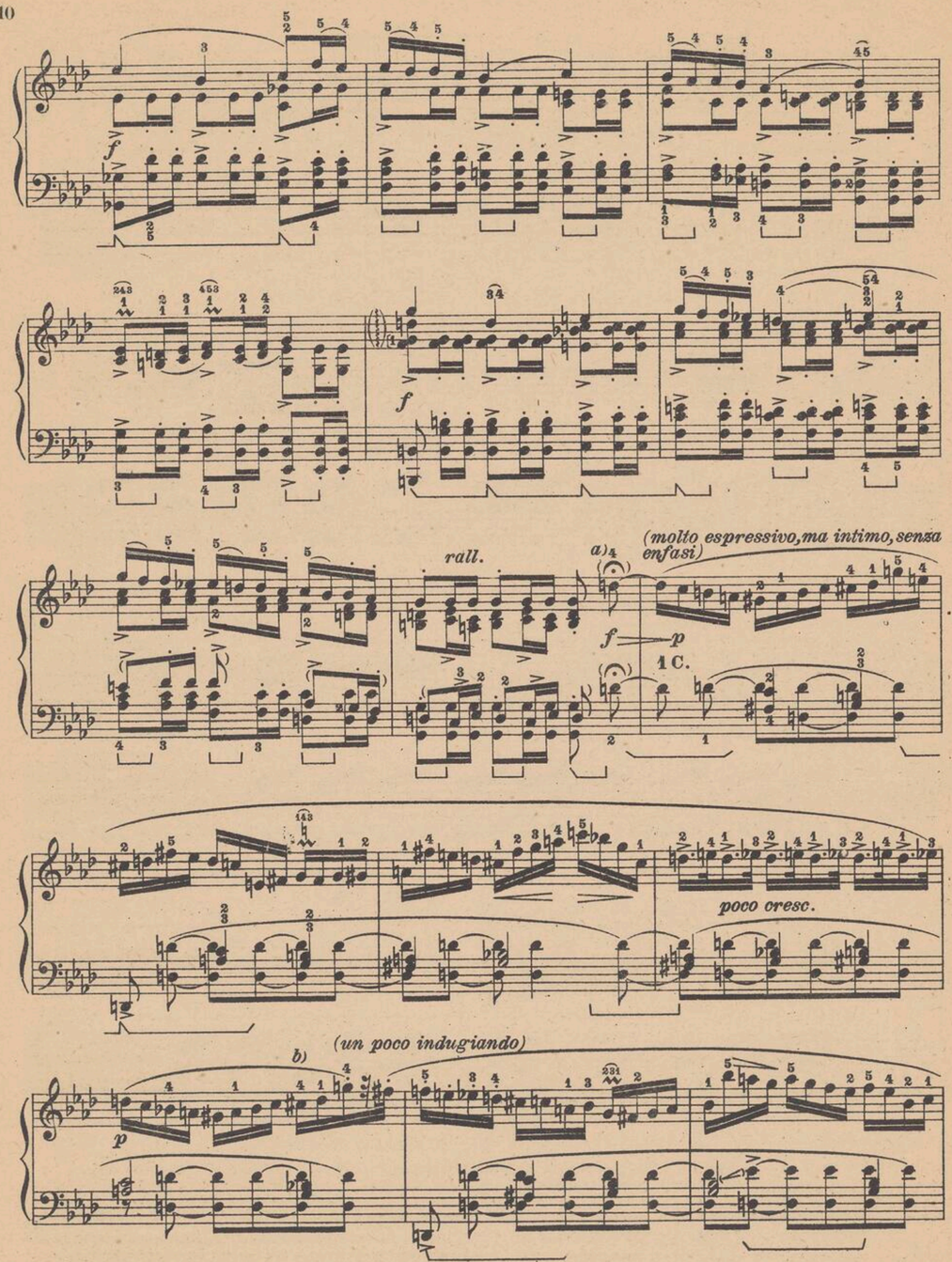
a) Véase nota c) pág. — 7

b) Véase nota d) pág. — 7

c) Véase nota a) pág. — 8

Independientemente de esto, Busoni completaba el crescendo *con amplificaciones a veces variadas, de las cuales recuerdo aquí, con la fidelidad posible, aquella que entre tantas por mí oídas juzgo la mejor:*



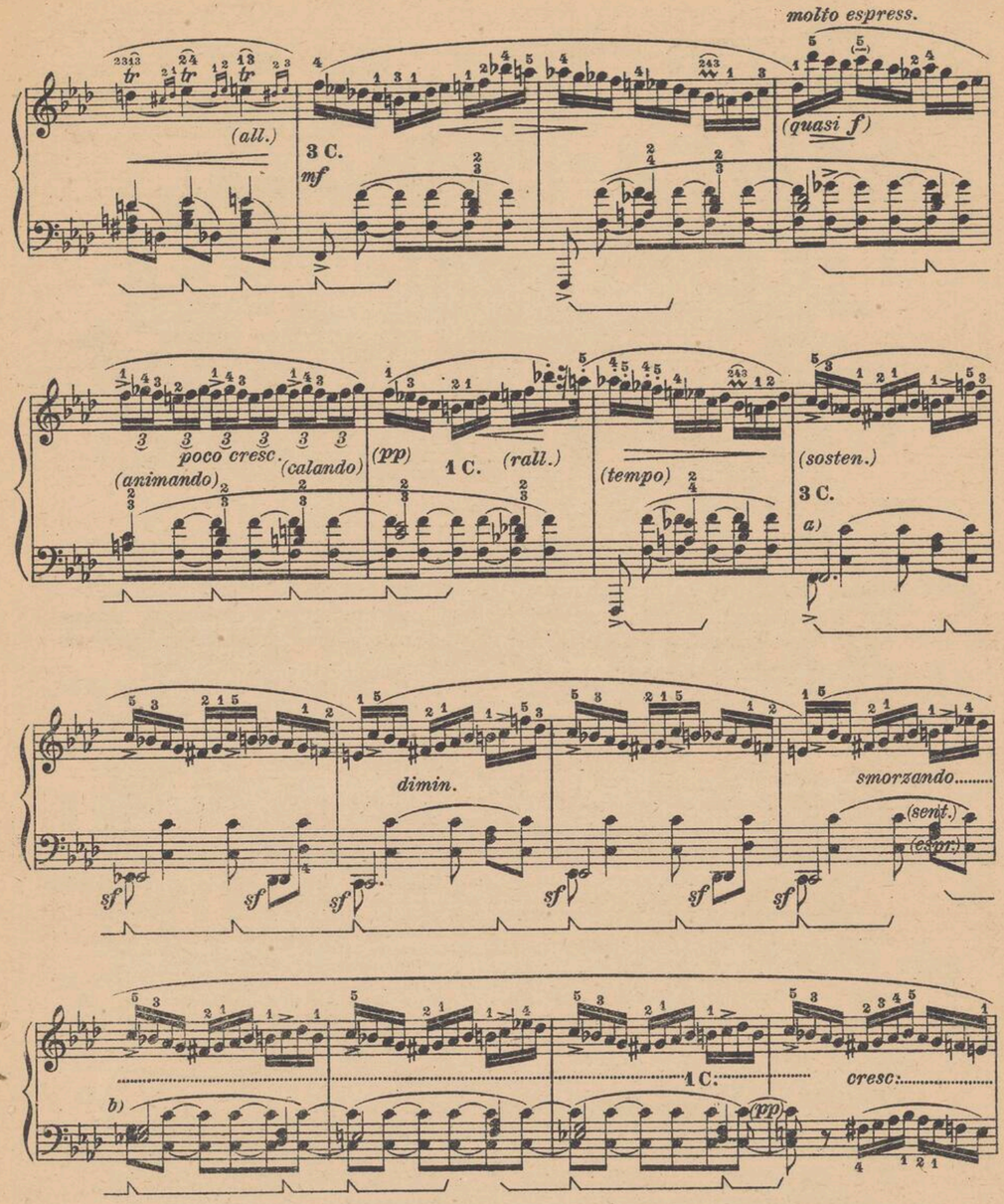


a) Il 𝄐 è aggiunto da Klindworth, che prolunga al valore di semiminima ciascuno dei suoni successivi (m.s.); intenzione polifonica che intendo chiarire con la grafia proposta nel testo.

b) Secondo Mikuli: .

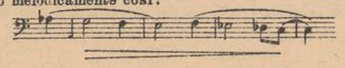
a) El 𝄐 es añadido por Klindworth, que alarga con valor de negra cada uno de los sonidos siguientes (m.i.); intención polifónica que creo se esclarece con la grafía propuesta en el texto.

b) Según Mikuli: .



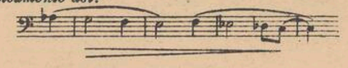
a) Da qui in poi Klindworth, prolungando ed accentuando il *Do* della m.d., costituisce un pedale di bellissimo effetto che rinforza e completa quello della m.s. A realizzare tale effetto mira appunto la diteggiatura qui proposta, alquanto fuori del consueto.

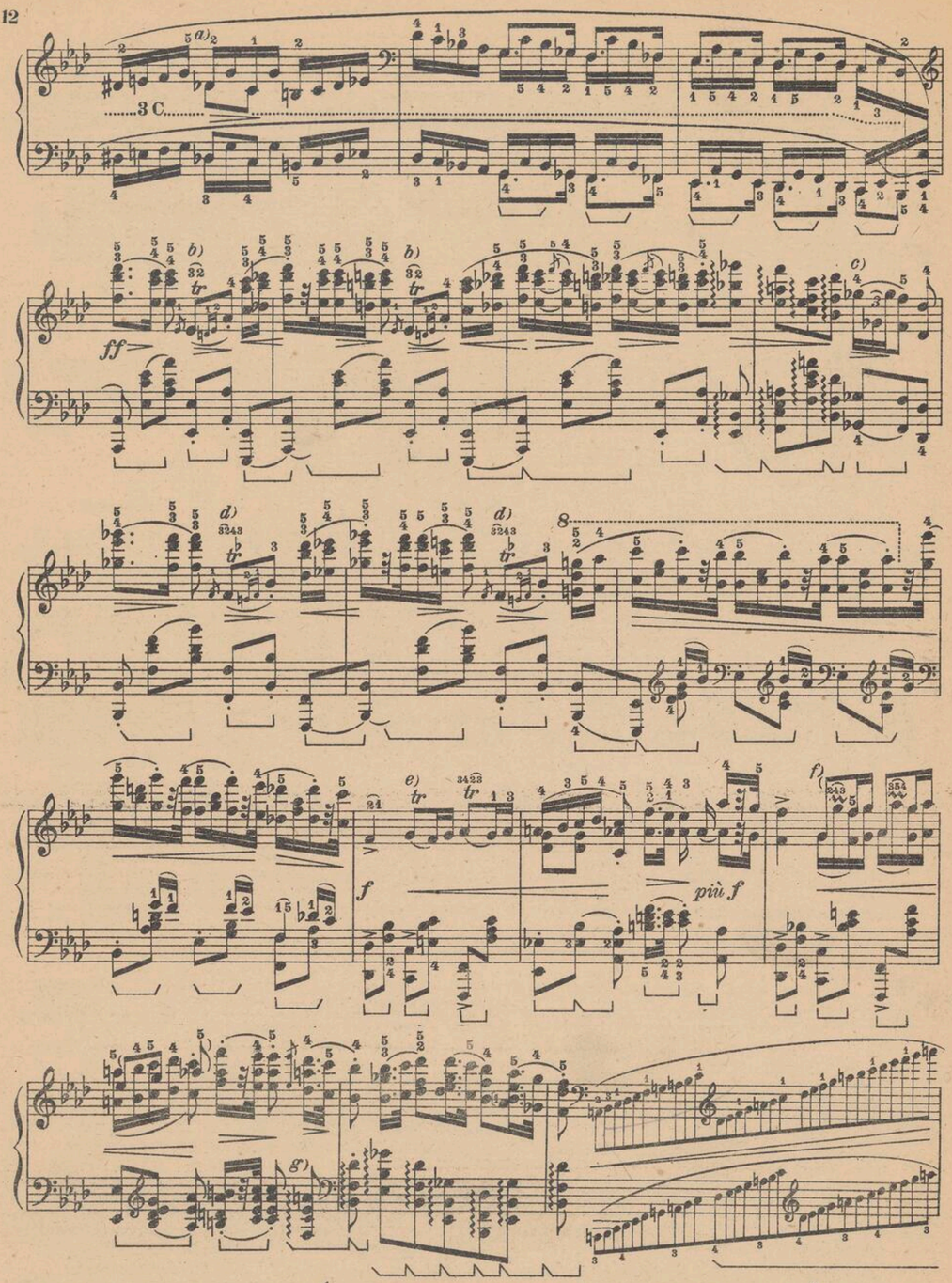
b) In tutte le edizioni, *Mi*♮, salvo Klindworth che dà *Mi*♭. Dato che si consideri (come ritengo debba farsi) questo dettaglio derivante dall'altro iniziantesi quattro misure prima, la versione di Klindworth s'impone. In ogni caso, quest'ultimo brano mi piace considerarlo melodicamente così:



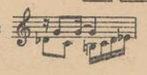
a) Desde aquí en adelante, Klindworth prolonga y acentúa los Do *de la m.d. constituyendo un pedal de bellísimo efecto que refuerza y completa el de la m.i. A realizar tal efecto tiende precisamente la digitación aquí propuesta, aunque sea algo fuera de lo acostumbrado.*

b) En todas las ediciones Mi♮, *salvo Klindworth, que dá el* Mi♭. *Considerando este detalle (como creo debe hacerse) como derivado del otro iniciado cuatro compases antes, la versión de Klindworth se impone. En todo caso, este último fragmento me place considerarlo melódicamente así:*





a) Klindworth prolunga anche i *Sol*, così:

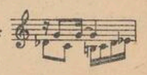


b) Vedi nota *c)* pag. — 3
c) Vedi nota *d)* pag. — 2
d) Vedi nota *c)* pag. — 3
e) Vedi nota *a)* pag. — 3
f) Vedi nota *b)* pag. — 3
g) Vedi nota *b)* pag. — 4

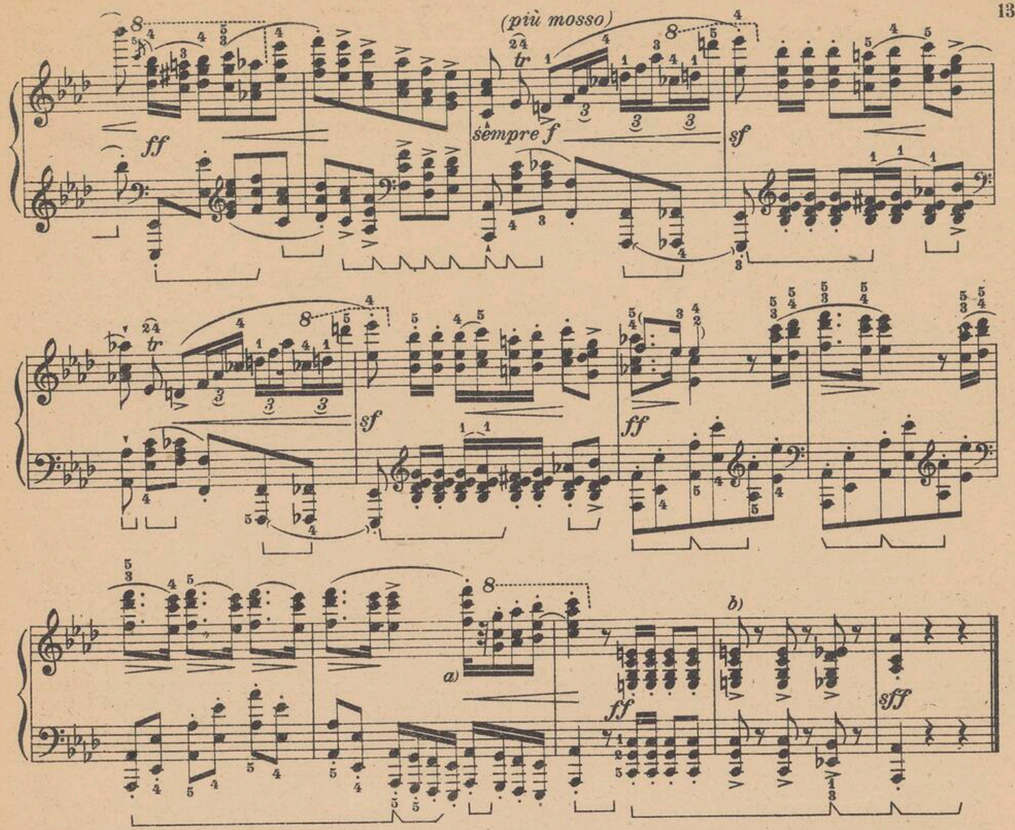
ISTITUTO FROEBELIANO BIBLIOTECA

E. R. 1616

a) Klindworth *alarga tambien el* Sol, *así:*

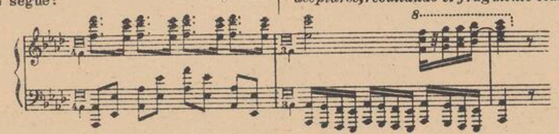


b) *Véase nota c) pag.* — 3
c) *Véase nota d) pag.* — 2
d) *Véase nota c) pag.* — 3
e) *Véase nota a) pag.* — 3
f) *Véase nota b) pag.* — 3
g) *Véase nota b) pag.* — 4



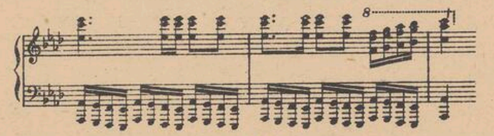
a) Sgambati ripeteva la quartina del secondo movimento, formando così una misura di quattro movimenti. La licenza, efficacissima quanto a risultato fonico, è senza dubbio arbitraria dal lato costruttivo, ma può trovare due giustificazioni che la rendono senz'altro accettabile; la prima riguarda il ritmo e la formazione di quattro movimenti introdotto implicitamente da Chopin (l'intiera misura precedente più il primo movimento di questa): la seconda riguarda il resto della misura residua, che, considerando quanto precede come s'è detto, risulta formata di due soli movimenti, mentre ogni qualvolta si produce quel disegno di quartine la misura risulta sempre costituita di tre movimenti. Quindi la versione di Sgambati può essere benissimo accettata, risultandone il brano come segue:

a) Sgambati repetía el cuatrillo del segundo movimiento, formando así un compás de cuatro movimientos. La licencia, muy eficaz como resultado fónico, es sin duda arbitraria como construcción, pero puede encontrar dos justificaciones que la hacen, sin duda, aceptable: la primera se apoya en el ritmo y la formación de cuatro movimientos, introducido implícitamente por Chopin (el compás entero, con más el primer movimiento del compás siguiente); la segunda en el resto del compás-residuo que, considerando cuanto precede como se ha dicho, resulta formado de dos solos movimientos, mientras todas las veces que se produce el diseño del cuatrillo, el compás resulta siempre constituído por tres. De ahí que la versión de Sgambati puede muy bien aceptarse, resultando el fragmento como sigue:



Debbo alla cortesia del collega Cristiani questa aggiunta dello stesso Sgambati, da inserire fra le due misure della variante suddetta:

Debo a la cortesía de mi colega Cristiani esta adición del mismo Sgambati, para insertar entre los dos compases de la susodicha variante:



b) Altri interpreti arpeggiano questi accordi, che preferisco eseguire simultanei.

b) Otros intérpretes arpegian estos acordes, que prefiero ejecutar simultáneos.

COLECCION CLASICA Y DIDACTICA E. R. (Continuación)

Ediciones con notas didácticas en español, revisadas, digitadas y pedalizadas por famosos pedagogos

E. R.

707 **Jensen A.** 25 Estudios, op. 32. Libro 1º. (Tagliapietra).
708 — Idem. Libro 2º. (Tagliapietra).
712 **Kessler J. C.** 24 Estudios, op. 20. (Mugellini).
16 **Kohler L.** Album de la niñez, op. 210. Libro 1º: 30 Piezas.
39 — El amigo de los niños. 30 Pequeñas piezas fáciles, op. 243. Libro 1º. (Marciano).
27 — 40 Ejercicios y melodías, op. 218. (Marciano).
13 — 16 Estudios de mediana dificultad, op. 224. 1ª Serie.
12 — El pequeño pianista. 40 Recreos para principiantes, op. 189.
11 — 12 Pequeños estudios, op. 157.
592 **Kuhlau F.** 12 Sonatinas, op. 20, 55 y 59. (Pozzoli).
646 — 7 Sonatinas, op. 60 y 88. (Pozzoli).
700 **Kullak T.** Escuela de las octavas, op. 48. Parte 1ª. (Pozzoli).
701 — Idem. Parte 2ª. (Pozzoli).
4214 — Idem. Parte 3ª. (Pozzoli).
35 **Kunz K. M.** 200 Pequeños cánones a 2 partes, op. 14. (Marciano).
582 **Lebert S. y Stark L.** Gran método teórico práctico. Parte 1ª. Libro 1º. (Ivaldi).
130 — — Idem. Parte 1ª. Completa. (Ivaldi).
131 — — Idem. Parte 2ª. (Ivaldi).
894 **Lemoine E.** 50 Estudios infantiles, op. 37.
Liszt F. La campanilla. Véase: **Paganini N. - Liszt F.**
— Composiciones para órgano, transcriptas. Véase: **Bach J. S. - Liszt F.**
— La caza. Véase: **Paganini N. - Liszt F.**
790 — Consolaciones: Nos. 1 a 6. (Boghen).
73 — 6 Estudios de concierto. (Brugnoli).
105 — 6 Estudios sobre los "Caprichos" de N. Paganini. (Brugnoli).
9 — 12 Estudios trascendentales. (Brugnoli).
— Marcha nupcial. De "Lohengrin". Véase: **Wagner R. - Liszt F.**
842 — Nocturno nº 3. De "Sueños de amor". (Pozzoli).
843 — 3 Nocturnos: "Sueños de amor". (Pozzoli).
242 — Rapsodia húngara nº 2. (Tagliapietra).
246 — Rapsodia húngara nº 6. (Tagliapietra).
251 — Rapsodia húngara nº 11. (Tagliapietra).
252 — Rapsodia húngara nº 12. (Tagliapietra).
4 — Rapsodias. Libro 1º: Nos. 1 a 10. (Tagliapietra).
5 — Idem. Libro 2º: Nos. 11 a 20. (Tagliapietra).
— El ruiseñor. Véase: **Alabiev A. - Liszt F.**
— Soirées musicales. Véase: **Rossini G. - Liszt F.**
675 — Un suspiro. Estudio de concierto. (Brugnoli).
612 **Löschhorn A.** Pequeños estudios, op. 181. Libro 1º. (Marciano).
613 — Idem. Libro 2º. (Marciano).
461 **Longo A.** 6 Estudios de octavas, op. 48.
459 — 6 Estudios de sextas, op. 42.
458 — 12 Estudios de terceras, op. 35.
460 — 40 Pequeños estudios melódicos, op. 43.
364 **Mendelssohn F.** 48 Romanzas sin palabras. (Romaniello).
475 — Rondó caprichoso, op. 14. (Romaniello).
748 **Moscheles I.** 24 Estudios de perfeccionamiento, op. 70. (Andreoli).
1178 **Mozart W. A.** 2º Rondó en re mayor. (Longo).
1955 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 5 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
1805 — Sonata nº 5, en fa mayor (K. Nº 511). (Vitali).
1863 — Sonata nº 12 en la mayor (K. Nº 331). (Vitali).
57 — Sonatas. Libro 1º: Nos. 1 a 9. (Vitali).

E. R.

58 **Mozart W. A.** Sonatas. Libro 2º: Nos. 10 a 18. (Vitali).
601 — Idem: Completas. (Vitali).
1987 **Musorgsky M.** Cuadros de una exposición. 10 Piezas.
106 **Paganini N. - Liszt F.** La campanilla. (Brugnoli).
1162 — — La caza. (Brugnoli).
96 **Pischna J.** 60 Ejercicios técnicos progresivos: "El gran Pischna". (Marciano).
200 **Pozzoli E.** Ejercicios y estudios sobre el pasaje del pulgar.
427 — 24 Estudios de fácil mecanismo.
83 — 31 Estudios de mediana dificultad.
436 — 15 Estudios fáciles para las manos pequeñas.
— Los grandes clásicos para los pequeños pianistas. Véase: **Bach J. S. - Beethoven L. v. - Clementi M. - Hændel G. F. - Mozart W. A. - Schubert F. - Schumann R.: Selección de 12 Piezas fáciles.**
308 — Páginas minúsculas. 12 Bocetos.
46 — 30 Pequeños estudios elementales.
800 — La técnica diaria del pianista. Partes 1ª y 2ª.
801 — Idem. Parte 3ª.
940 **Raff J.** 30 Estudios progresivos. (Tagliapietra).
1921 **Rochner O.** Ejercicios progresivos de técnica. Parte 1ª.
1532 **Rossini G. - Liszt F.** Soirées musicales. Nº 2: La regata veneziana.
1539 — — Idem. Nº 9: La danza. Tarantela.
471 **Rubinstein A.** 6 Estudios, op. 23. (Tagliapietra).
1763 **Scarlatti D.** Pastoral y Capricho. (Tausig).
463 — 25 Sonatas. (Longo).
43 **Schmitt A.** Las 5 notas aplicadas por movimiento contrario al "Tocco" de G. Frugatta.
21 — Ejercicios preparatorios, op. 16.
1429 **Schubert F.** Impromptu, op. 90, nº 2.
1431 — Impromptu, op. 90, nº 4.
591 — 8 Impromptus, op. 90 y 142.
1549 — 6 Momentos musicales, op. 94. (Longo).
1956 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 6 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
617 — Sinfonía en si menor: "Inconclusa". (Tagliapietra).
688 **Schumann R.** Album para la juventud, op. 68. (Lorenzoni).
100 — Album para la juventud, op. 68 y Escenas infantiles, op. 15. (Lorenzoni).
638 — Carnaval, op. 9. (Buonamici).
1465 — Carnaval de Viena, op. 26. (Buonamici).
689 — Escenas infantiles, op. 15. (Lorenzoni).
640 — Estudios sinfónicos, op. 13. (Buonamici).
806 — "Novelletten", op. 21. (Buonamici).
639 — Piezas fantásticas, op. 12. (Buonamici).
1466 — 3 Romanzas, op. 28. (Buonamici).
1957 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 7 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
819 — Sonata, op. 22, en sol menor. (Cesi).
88 **Tarenghi M.** Pequeñas escenas infantiles. 6 Piezas fáciles, op. 70.
399 **Tausig C.** Ejercicios diarios. (Cesi).
318 **Wagner R. - Liszt F.** "Lohengrin": Marcha nupcial. (Tagliapietra).
1816 **Weber C. M. v.** Moto perpetuo. De la "Sonata, op. 24". (Tagliapietra).
918 — Sonatas. Completas. (Tagliapietra).

PIANO A 4 MANOS

1031 **Brahms J.** 3 Danzas húngaras: Nos. 5, 6 y 7. (S. Cesi).
99 — Danzas húngaras. Libro 1º: Nos. 1 a 10. (S. Cesi).

E. R.

32 **Diabelli A.** Piezas melódicas en la extensión de las 5 notas, op. 149. (Marciano).
29 — Sonatinas, op. 24, 54, 58 y 60. (Cesi).
33 — 6 Sonatinas en la extensión de las 5 notas, op. 163. (Marciano).
41 **Galluzzi G.** Recreos del pianista. 14 Pequeñas piezas melódicas en la extensión de las 5 notas. Libro 1º.
519 — Idem. Libro 2º.
89 **Tarenghi M.** Bocetos del natural. 6 Piezas, op. 71.
20 **Wohlfahrt H.** El amigo de los niños. 50 Piezas melódicas, op. 87.

SOLFEOS

1024 **Pozzoli E.** Cuadernos de deberes para las clases de teoría y solfeo. Cuaderno 1º.
1025 — Idem. Cuaderno 2º.
1026 — Idem. Cuaderno 3º.
1219 — Idem. Cuaderno 4º.
1089 — Solfeos entonados. Con piano. Curso 1º.
1151 — Solfeos hablados y entonados. Sin piano. Curso 1º.
1152 — Idem. Apéndice al Curso 1º.
1153 — Idem. Curso 2º.
1154 — Idem. Curso 3º.
1306 — Idem. Apéndice al Curso 3º.

VIOLIN

1527 **Alard D.** 10 Estudios melódicos, op. 10.
227 **Bach J. S.** Sonatas y Partitas. Completas. (Anzoletti).
189 **Campagnoli B.** 7 Diversiones o Sonatas, op. 18. (Polo).
1544 **Dancla C.** Escuela de las 5 posiciones. Libro 1º: 20 Estudios fáciles, op. 122.
93 **Dont J.** 24 Ejercicios, op. 37. Preliminares a los "42 Estudios" de R. Kreutzer. (Polo).
1311 **Ferrara B.** Método elemental y progresivo. Libro 1º. (De Angelis).
1312 — Idem. Libro 2º. (De Angelis).
858 **Kayser H. E.** 36 Estudios elementales y progresivos, op. 20. (Anzoletti).
1468 **Kreutzer R.** 42 Estudios. (Anzoletti-Polo).
107 **Mazas F.** Estudios, op. 36. Libro 1º: Estudios especiales. (Corti).
108 — Idem. Libro 2º: Estudios brillantes. (Corti).
1451 **Rode P.** Caprichos. (Príncipe).
141 **U. V. I.** (Unión Violinistas Italianos). La técnica del violín divididas en 3 partes. Obra compuesta por los profesores: M. Anzoletti, M. Corti, G. De Angelis, F. De Guarnieri, R. Franzoni, G. Fusella, E. Polo, R. Principe, R. Tagliacozzo. Parte 1ª. Primera posición. Libro 1º: Preliminares. (Polo).

2 VIOLINES

1013 **Pleyel I.** Duos, op. 8, en forma de pequeñas sonatas en 1ª posición. (Polo).

VIOLIN Y PIANO

2007 **Beethoven L. v.** Minué, nº 2, en sol mayor.
1938 **Brahms J.** Canción de cuna, op. 49, nº 4. (Petroni).
1935 — Danza húngara nº 5. (Abbado).
1936 — Danza húngara nº 6. (Abbado).
1937 — Vals, op. 39, nº 15. (Abbado).
610 **Dancla C.** Pequeña escuela de la melodía, op. 123. Libro 1º. (Anzoletti).
611 — Idem. Libro 2º. (Anzoletti).
2005 **Liszt F.** Sueños de amor: Nocturno nº 3.
179 **Mendelssohn F.** Concierto, op. 64, en mi menor. (Tua).
1897 **Mozart W. A.** Minué en re mayor. (Polo).
82 **Paganini N.** Moto perpetuo, op. 11. (Tagliacozzo).
1072 **Weiss J.** Cosecha de flores, op. 38. Completa. (Anzoletti-Polo).

BIBLIOTEKA TIFC
RICORDI/28
1700/n

COLECCION CLASICA Y DIDACTICA E

Ediciones con notas didácticas en español, revisadas, digitadas y pedalizadas por

E. R.

CANTO SOLO

1554 **Guercia A.** El arte del canto italiano. Parte 1ª: 24 Solfeos.

CANTO Y PIANO

1567 **Concone J.** 50 Lecciones para el medium de la voz, op. 9. (Blower).
1568 — 25 Lecciones para el medium de la voz, op. 10. (Vannuccini).
1985 **Mozart W. A.** Aleluya. Del motete "Exultate, jubilate".
1572 **Panofka E.** 24 Vocalizaciones, op. 81. (Soprano, Mediosoprano o Tenor).
1073 **Vaccai N.** Método práctico de canto italiano. 15 Lecciones (Soprano o Tenor).

PIANO A 2 MANOS

24 **Alabiev A. - Liszt F.** El ruiseñor. (Tagliapietra).
190 **Bach J. S.** El clave bien stemperado. Libro 1º. (Longo).
191 — Idem. Libro 2º. (Longo).
— Composiciones para órgano. Véase Bach J. S. - Liszt F.
1789 — Concierto en estilo italiano. (Bülow).
729 — Concierto en estilo italiano - Fantasía cromática - Fuga en re menor. (Bülow).
1740 — Fantasía cromática y Fuga en re menor. (Bülow).
719 — Fantasía en do menor. (Cesi).
596 — 15 Invenciones a 2 voces. (Mugellini).
597 — 15 Invenciones a 3 voces. (Mugellini).
476 — 30 Invenciones a 2 y 3 voces. (Mugellini).
2027 — Libro de Ana Magdalena Bach. 19 Piezas fáciles. (Rossi).
745 — Pequeños preludios y fugas. (Tagliapietra).
450 — 23 Piezas fáciles. (Mugellini).
1951 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 1 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
445 — Suites francesas. (Mugellini).
443 — Suites inglesas. (Mugellini).
1804 — Tocata y Fuga en re menor. (Tausig).
25 **Bach J. S. - Liszt F.** Composiciones para órgano, transcriptas. (Boghen).
1059 **Bach K. Ph. E.** Solfeo. (Cesi).
139 — 6 Sonatas. (Bülow).
1898 **Beethoven L. v.** Andante en fa. (Frugatta).
1173 — 7 Bagatelas, op. 33. (Frugatta).
87 — Composiciones fáciles. (Frugatta).
1060 — 6 Escocesas.
1172 — Para Elisa. Página de album.
1087 — Rondó, op. 51, nº 1, en do. (Cesi).
755 — Rondó, op. 51, nº 2, en sol. (Cesi).
1867 — Rondó a capricho, op. 129. (Frugatta).
1952 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 2 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
334 — 8ª Sonata, op. 13, en do menor: "Patética". (Casella).
335 — 9ª Sonata, op. 14, nº 1, en mi mayor. (Casella).
337 — 12ª Sonata, op. 26, en la bemol mayor: "Marcha fúnebre". (Casella).
339 — 14ª Sonata, op. 27, nº 2, en do sostenido menor: "Claro de luna". (Casella).
576 — 17ª Sonata, op. 31, nº 2, en re menor. (Casella).
341 — 18ª Sonata, op. 31, nº 3, en mi bemol mayor. (Casella).
343 — 20ª Sonata, op. 49, nº 2, en sol mayor. (Casella).
344 — 21ª Sonata, op. 53, en la mayor: "Aurora" o "Waldstein". (Casella).
346 — 23ª Sonata, op. 57, en fa menor: "Appassionata". (Casella).
1199 — Sonatas. Edición crítica. Libro 1º: Nos. 1 a 16. (Casella).
1200 — Idem. Libro 2º: Nos. 17 a 32. (Casella).
65 — 6 Sonatinas. (Frugatta).

E. R.

456 **Berens E.** Escuela de la velocidad, op. 61.
493 **Bertini E.** Estudios. Grado 1º: 25 Estudios, op. 100. (Mugellini).
494 — Idem. Grado 2º: 25 Estudios, op. 29. (Mugellini).
495 — Idem. Grado 3º: 25 Estudios, op. 32. (Mugellini).
604 **Beyer F.** Escuela preparatoria, op. 101. (Pozzoli).
1980 **Brahms J.** Canción de cuna, op. 49, nº 4. Con versos en italiano y alemán. (Zanon).
1030 — Danzas húngaras: Nos. 5, 6 y 7. (Marciano).
98 — Idem: Nos. 1 a 10. (Marciano).
1499 — 5 Estudios.
1062 — Rapsodia, op. 119, nº 4.
1061 — 2 Rapsodias, op. 79.
1155 — 16 Valses, op. 39.
419 **Burgmüller F.** 25 Estudios, op. 100.
419 — 18 Estudios de género, op. 109.
820 **Cesi S. y Marciano E.** Antología pianística para la juventud. Libro 1º: 27 Piezas.
821 — — Idem. Libro 2º: 10 Piezas.
136 **Clementi M.** Gradus ad Parnassum. 100 Estudios. Libro 1º: Nos. 1 a 27. (Cesi y Marciano).
137 — Idem. Libro 2º: Nos. 28 a 50. (Cesi y Marciano).
672 — Gradus ad Parnassum. Selección de 29 Estudios. (Tausig).
590 — Preludios y ejercicios en todos los tonos. (Mugellini).
1953 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 3 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
669 — 12 Sonatas. Libro 1º: Nos. 1 a 6. (Cesi).
18 — 6 Sonatinas, op. 36. (Marciano).
19 — 6 Sonatinas, op. 37 y 38. (Marciano).
623 — 12 Sonatinas, op. 36, 37 y 38. (Mugellini).
857 **Czerny C.** El arte de hacer ágiles los dedos. 50 Estudios brillantes, op. 740. (Buonamici).
1265 — Los cinco dedos. 24 Melodías muy fáciles, op. 777. (Buonamici).
810 — Ejercicio diario. 40 Estudios, op. 337. (Buonamici).
671 — La escuela de la velocidad. 40 Ejercicios, op. 299. (Buonamici).
839 — La escuela del concertista. 60 Estudios de bravura y ejecución, op. 365. (Buonamici).
230 — 24 Estudios de pequeña velocidad, op. 636. (Pozzoli).
863 — 30 Nuevos estudios del mecanismo, op. 849. (Pozzoli).
585 — El primer maestro de piano. 100 Estudios diarios, op. 599. Libro 1º: Nos. 1 a 31. (Pozzoli).
696 — Idem. Libro 2º: Nos. 32 a 57. (Pozzoli).
229 — Idem. Completo: Nos. 1 a 100. (Pozzoli).
1302 — El progreso. 25 Estudios, op. 749. (Buonamici).
523 **Chaikovsky P.** Album de la juventud. 24 Composiciones, op. 39. (Marciano).
767 — Canción triste, op. 40, nº 2. (Marciano).
1988 — "Casse-noisette": Suite, op. 71. Completa.
1634 — Idem: Vals de las flores.
769 — Junio, op. 37, nº 6: "Barcarola". (Marciano).
766 — Romanza, op. 5. (Marciano).
1032 **Chopin F.** Berceuse, op. 57, en re bemol mayor. (Brugnoli).
1433 — Bolero, op. 19, en do mayor. (Brugnoli).
1063 — 3 Escocesas, op. 72, nº 3. (Brugnoli).
1820 — Estudio, op. 10, nº 3, en mi mayor. (Brugnoli).
1826 — Estudio, op. 10, nº 12, en do menor. (Brugnoli).

E. R.

1027 **Chopin F.** Estudios, op. 10 y 25. Completos. (Brugnoli).
214 — Fantasía - impromptu, op. 66, en do sostenido menor. (Brugnoli).
1871 — Impromptu, op. 29, en la bemol mayor. (Brugnoli).
1736 — Mazurcas. Completas. (Brugnoli).
1033 — Nocturno, op. 9, nº 2, en mi bemol mayor. (Brugnoli).
1182 — Nocturno, op. 15, nº 2, en fa sostenido mayor. (Brugnoli).
202 — Nocturnos. Completos. (Brugnoli).
1614 — Polonesa, op. 40, nº 1, en la mayor: "Militar". (Brugnoli).
1616 — Polonesa, op. 53, en la bemol mayor. (Brugnoli).
1307 — Polonesas. Completas. (Brugnoli).
206 — Preludios. Completos. (Brugnoli).
1467 — Scherzo, op. 31, en si bemol menor. (Brugnoli).
1297 — Scherzos. Completos. (Brugnoli).
1874 — 2ª Sonata, op. 35, en si bemol menor. (Brugnoli).
204 — Sonatas. Completas. (Brugnoli).
1329 — Tarantela, op. 43, en la bemol mayor. (Brugnoli).
1190 — Vals, op. 18, en mi bemol mayor: "Brillante". (Brugnoli).
1034 — Vals, op. 34, nº 1, en la bemol mayor. (Brugnoli).
1519 — Vals, op. 34, nº 2, en la menor. (Brugnoli).
1026 — Vals, op. 64, nº 2, en do sostenido menor. (Brugnoli).
1194 — Vals, op. 69, nº 1, en fa menor. (Brugnoli).
1195 — Vals, op. 69, nº 2, en si menor. (Brugnoli).
208 — Valses. Completos. (Brugnoli).
34 **Diabelli A.** Sonatinas, op. 151 y 168. (Marciano).
1041 **Dussek J. L.** 6 Sonatinas, op. 20. (Buonamici).
641 **Duvernoy J. B.** Escuela del mecanismo, op. 120.
1210 — Escuela preparatoria de la velocidad. 20 Estudios ejercicios sin octavas, op. 276.
642 — Escuela primaria. 25 Estudios, op. 176.
1076 **Ferrari Trecate L.** Juguetes musicales. 12 Pequeños trozos.
164 **Grieg E.** Piezas líricas, op. 12. 8 Composiciones. (Marciano).
913 **Haberbier E.** 32 Estudios poéticos, op. 53 y 59. (Pozzoli).
418 **Händel G. F.** 6 Pequeñas fugas. (Longo).
1326 — 12 Piezas fáciles. (Bülow).
1954 — Selección de 12 Piezas fáciles. Nº 4 de "Los grandes clásicos para los pequeños pianistas". (Pozzoli).
381 **Hanon L. C.** El pianista virtuoso. (Pozzoli).
54 **Haydn J.** Sonatas. Libro 1º: Nos. 1 a 10. (Buonamici).
55 — Idem. Libro 2º: Nos. 11 a 20. (Marciano).
867 **Haydn J. y Mozart W. A.** 6 Composiciones fáciles. (Longo).
432 **Heller S.** 24 Estudios, op. 125. Introducción al "1er. Grado". (Tagliapietra).
426 — 25 Estudios, op. 47. 1er. Grado. (Andreoli).
702 — 30 Estudios, op. 46. 2º Grado. (Andreoli).
424 — 25 Estudios, op. 45. 3er. Grado. (Andreoli).
749 — 26 Estudios, op. 16. 4º Grado. (Tagliapietra).
750 — 24 Preludios, op. 81. (Tagliapietra).
586 **Henselt A.** 12 Estudios característicos de concierto, op. 2. (Tagliapietra).
587 — 12 Estudios de salón, op. 5. (Tagliapietra).
737 **Herz H.** Colección de ejercicios, escalas y pasajes. (Tagliapietra).
1438 **Hünten F.** 25 Estudios, op. 114. (Mugellini)

(Sigue en la pág. 3 de la cubierta)

NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
1700/n

CHOPIN

POLONESA

Op. 53

PARA PIANO

(BRUGNOLI)

TEXTO ESPAÑOL
TESTO ITALIANO

RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANÓNIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
BUENOS AIRES

E.R. 1616

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS 1700