45

E. R. 206

CHOPIN

PRELUDI

PER PIANOFORTE

(BRUGNOLI)

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

Vincenzo Lucca
Ricordi 9/12/43.

EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

2338

E. R. 206

F. CHOPIN

PRELUDI

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL



AUMENTO 20%

EDIZIONE ANNO MCMXLII - XX

G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO - LEIPZIG
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.
BUENOS AIRES: RICORDI AMERICANA S. A.
S. PAULO: RICORDI AMERICANA S. A.
ANNO MCMXXIX-VIII.

W. C. MAIER(O)
...ICO CANTORE
...ICMAE - LEOPOLI

Zbiory Słowackiego I.F.C. Biuletyn
2338
INSTITUT FRANÇAIS DE MUSICOLOGIE BIBLIOTHÈQUE
2338/m

Nel campo della grafia musicale l'indicazione del tempo, come è stata praticata finora, costituisce un assurdo che nessuna forza di tradizione riesce a giustificare.

La designazione del tempo è fatta basandosi sulla figura di semibreve suddivisa in due metà o quattro quarti o otto ottavi o sedici sedicesimi ecc. e per formare tempi diversi da questo così detto *ordinario*, rappresentato come unità dalla semibreve, si prende uno degli elementi derivati da questa e si formano nuovi aggregati o derivazioni che danno origine appunto a nuove formazioni di tempo. Così abbiamo le formazioni 3/4, 6/8, 9/8, ecc. con le quali designamo che le misure in cui è suddivisa la composizione sono formate rispettivamente di 3 semiminime, di 6 crome, di 9 crome, ecc. Senonchè, la croma con la quale rappresentiamo l'8ª parte d'una semibreve, non ha valore nè rapporto costante altro che se considerata nel tempo *ordinario*: in una formazione diversa essa non può avere più il rapporto di 1/8, perchè se fa parte d'una misura che comprende 9 crome essa ha il valore di 1/9 e quindi si dovrebbe rappresentare la nuova formazione di tempo con la cifra 9/9, così come erroneamente si rappresenta talvolta il tempo ordinario (C) con la cifra 4/4. Ma come 4/4 è un nonsenso, perchè corrisponde ad un intiero, così sarebbe un nonsenso il 9/9 o qualunque altra designazione del genere, che pure corrisponderebbe ad un intiero.

L'inconveniente (più grave che non si creda, essendo causa d'incomprensione per chiunque cominci a studiare la musica) deriva appunto dal fatto che per la formazione di qualunque tempo, sia esso binario o ternario, si parte dal concetto della semibreve che, per il valore e la suddivisione assegnatigli, è eminentemente quaternaria. Invece, la designazione e la suddivisione del tempo in musica non deve essere altro che il rapporto fra lo spazio di tempo da suddividere e le parti in cui lo si suddivide, senza alcun legame con qualunque spazio di tempo stabilmente determinato nè con qualunque figura che sostanzialmente o soltanto nominalmente lo rappresenti, come accade ora – ad esempio – con la semibreve.

Soltanto così si riescirà a dare al concetto della formazione del tempo musicale la precisione e la elasticità necessarie alla sua comprensione.

En el campo de la grafia musical la indicación del tiempo, tal como ha sido practicada hasta hoy, constituye un absurdo que ninguna fuerza de la tradición alcanza a justificar.

La designación del tiempo está hecha basándose en la figura de redonda, subdividida en dos mitades, o cuatro cuartos, u ocho octavos, ó diez y seis diez y seisavos, etc., y para formar tiempos diversos de este llamado ordinario, representado como unidad de la redonda, se toma uno de los elementos derivados de esta y se forman nuevos agregados o derivaciones que dán origen precisamente a nuevas formaciones de tiempo.

Así tenemos la formación 3/4, 6/8, 9/8, etc., con las cuales designamos que los compases en que se subdivide la composición están formados respectivamente de 3 negras, de 6 corcheas, de 9 corcheas, etc. No hay sino que la corchea, con la cual representamos una octava parte de la redonda, no tiene un valor ni una relación constante mas que considerándola en el tiempo ordinario: en una formación diversa dicha corchea no puede tener ya la relación de 1/8, porqué si forma parte de un compás que comprenda 9 corcheas, la corchea tiene el valor de 1/9, y así se debería representar la nueva formacion de tiempo con la cifra 9/9, tal como erroneamente se representa el tiempo ordinario (C) con la cifra 4/4. Mas así como 4/4 no tiene sentido porqué equivale a un entero, tampoco tendria sentido el 9/9 o cualquiera otra designación de este género que igualmente correspondiera a un entero.

El inconveniente (más grave de lo que puede creerse, siendo causa de incomprensión para cualquiera que empiece a estudiar la música) deriva precisamente, de este hecho: que para la formación de cualquier tiempo, ya sea binario ya ternario, se parte del concepto de la redonda la cual, para el valor y la subdivisión señaladas, es eminentemente cuaternaria. Al contrario, la designación y la subdivisión del tiempo en la música no debe ser otra cosa que la relación entre el espacio de tiempo que ha de subdividirse y las partes en que se le subdivide, sin ningun lazo con cualquier espacio de tiempo fijamente determinado ni con cualquiera figura que substancialmente o solo nominalmente lo represente, como sucede ahora — por ejemplo — con la redonda.

Solamente así se logrará dar el concepto de la formación del tiempo musical la precisión y la elasticidad necesarias para su comprensión.

Inoltre il significato estetico dei valori muta straordinariamente e sostanzialmente a seconda delle necessità ritmiche, come può constatare chiunque si renda conto di ciò che qualunque figura rappresenta in un andamento binario in confronto a quanto la stessa figura rappresenta in un andamento ternario. L'assurdo lamentato, perciò, non è tanto nel simbolo quanto nel fatto che noi, nel suddividere la figura che consideriamo come unità a sè, dobbiamo per ragioni ritmiche fare astrazione dall'unità da cui essa deriva.

Matematicamente, 9/8 è uguale a 9 volte 1/8; perciò, essendo convenzionale la rappresentazione di 1/8 con una croma, si potrà dire, come oramai da moltissimo tempo è in uso, 9/8 eguale a 9 crome. Essendo però anche la determinazione di 9/8 poco esatta, perchè non indica nulla in rapporto al tempo, oppure – il che è peggio – indica specificatamente 9 volte 1/8 di semibreve, ho pensato che la rappresentazione più evidente del tempo e della sua suddivisione possa consistere in questo segno , per restare nell'esempio, che significa la misura (espressa col simbolo ) divisa (espresso con la linea ——) per od in 9 crome (espresso con la cifra e la figura convenzionale e nota). Nello stesso modo avremo, ad esempio: , , , cioè una misura divisa in 4 semiminime, una in 3 semiminime, un'altra in 12 semicrome.

In tal modo, ad una maggior precisione corrisponderà una più chiara comprensione perchè sapremo a colpo d'occhio non soltanto di quanti elementi l'autore ha costituito il tempo, ma anche in quante parti vuole che la misura sia suddivisa, determinando così senz'altro l'accentuazione ritmica.

Infatti, il tempo ordinario potremo indicarlo con , oppure , oppure , oppure , determinando senz'altro che la suddivisione e quindi l'accentuazione deve essere in uno, in due, in quattro, in otto.

Analogamente, l'indicazione , sarà – per il tempo – corrispondente a , ma la designazione ritmica sarà in ambedue i casi di una evidenza incontestabile.

L'innovazione proposta rivela i suoi vantaggi anche e sopratutto nei casi di formazione di tempi inusitati o di ritmi nuovi. In un caso di questo genere, ad esempio,

De otra parte, el significado estético de los valores cambia extraordinaria y substancialmente según las necesidades rítmicas, como puede constatar el que se dé cuenta de lo que es cualquiera figura en un movimiento binario y lo que es la misma figura en un movimiento ternario. El absurdo lamentado, por lo tanto, no existe tanto en el símbolo como en el hecho de que nosostros, al subdividir la figura que consideramos como unidad en sí, debemos, por razones rítmicas, hacer abstracción de la unidad de la cual deriva.
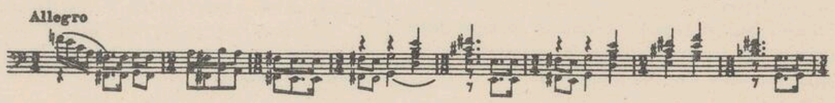
Matemáticamente 9/8 es igual a 9 veces 1/8; por esto siendo convencional la representación de 1/8 con una corchea se podrá decir: como ya desde mucho tiempo se usa, 9/8 igual à 9 corcheas, Siendo empero tambien la determinación de 9/8 poco exacta, porqué no indica nada en relación con el tiempo, o bien, lo que es peor, indica manifiestamente 9 veces 1/8 de redonda, he pensado que la representación más evidente del tiempo y de su subdivisión pueda consistir en este signo , *para quedar en el ejemplo, que significa el compás (expresado con el símbolo* *) dividido (expresado con la linea ——) por o en 9 corcheas, expresado con la cifra y la figura convencional conocida. Del mismo modo tendremos por ejemplo:* , , , *es dectr un compás dividido en 4 negras, otro en 3 negras, otro en 12 semicorcheas, etc.*

De esta manera, a una mayor precisión corresponderá una mas clara comprensión, porqué sabremos a la primera ojeada no solo de cuantos elementos el autor ha constituido el tiempo, sino tambien en cuantas partes quiere que el compàs sea subdividido, determinando así, sin más, tambien la acentuación rítmica.

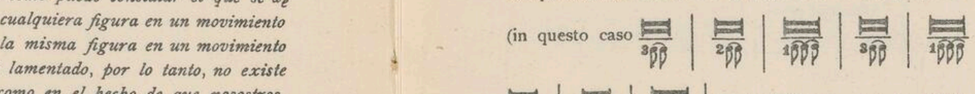
De hecho, el tiempo ordinario podremos indicarlo con , *o bien* , *o bien* , *o bien* , *determinando igualmente que la subdivisión y así mismo la acentuación debe ser en uno, en dos, en cuatro o en ocho.*

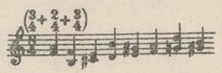
Analogamente, la indicación , *será — para el tiempo — correspondiente a* , *mas la designación rítmica será en ambos casos de una evidencia incontestable.*

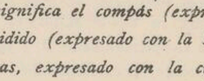
La innovación propuesta revela sus ventajas también y sobre todo en los casos de formación de tiempos inusitados o de ritmos nuevos. En un caso de este género, por ejemplo,



(*Frazzi*, Re Lear)

l'autore vuole che i valori di croma siano equivalenti. Senza una nota in margine la cosa sarebbe difficilmente comprensibile, mentre con la segnatura da me proposta (in questo caso , equivalenti a 3 p, 2 p, 1 p. ecc.) tempo e ritmo e rapporti sono d'una chiarezza assoluta.

Non meno chiara e sintetica sarà la designazione in casi di questo genere: 

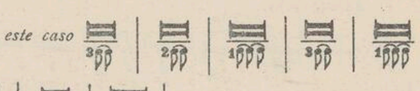
(*Frazzi*, Re Lear, *atto terzo*) in cui l'autore, per evitare che l'interprete suddivida la misura in gruppi di quattro o di due, come si sarebbe indotti a fare per forza di consuetudine, è costretto ad indicare fra parentesi la suddivisione voluta. L'indicazione secondo la riforma da me proposta  dà, chiara ed inequivocabile, anche la percezione della suddivisione ritmica.

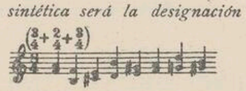
L'indicazione metronometrica si riferirà alla figura, precisandosi in tal modo anche l'andamento. Propongo di continuare a valersi per qualche tempo ancora finchè l'innovazione non sia entrata nell'uso comune delle figure indicanti le frazioni di misura per l'indicazione metronometrica anzichè della figura corrispondente alla misura intera, come sarebbe più giusto, perchè non è da tutti suddividere mentalmente uno spazio di tempo in parti uguali, mentre chiunque è capace di sommare piccole quantità di tempo equivalenti.

Trattandosi, come si vede, sopratutto di eliminare controsensi e di sanare bisticci verbali — il che non altera affatto nè offende in alcun modo l'essenza della musica altrui, anzi servirà a renderne l'interpretazione ancora più chiara — così mi decido ad introdurre la riforma in questa mia edizione di Chopin.

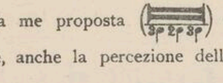
In questa stessa edizione introduco un'altra piccola modificazione nella segnatura del pedale, per renderla sempre più chiara e precisa: quando è opportuno l'opportunità risulta evidente senz'altro) aggiungo a certe note una legatura che indica prolungamento di tenuta del tasto, facendo coincidere con la fine di essa l'attacco del pedale di destra. Si eviteranno così molte cacofonie pur prolungando certi suoni quando e quanto occorre.

ATTILIO BRUGNOLI

el autor quiere que los valores de corchea sean equivalentes. Sin una nota al márgen esto seria dificilmente comprensible, mientras con los signos por mí propuestos (en este caso , *equivalentes a 3 p, 2 p, 1 p. etc.) tiempo y ritmo y sus relaciones son de una claridad absoluta.*

No menos clara y sintética será la designación en casos de este género: 

(Frazzi, *Re Lear*, acto tercero) *donde el autor, para evitar que el interprete subdivida el compás en grupos de cuatro o de dos, como le induciria a hacerlo la fuerza de la costumbre, se vé obligado a indicar entre paréntesis la subdivisión.*

La indicación según la reforma propuesta por mí  *nos dá, clara e indudable, tambien la percepción de la subdivisión rítmica.*

La indicación metronométrica se referirá a la figura, precisándose de esta manera tambien el movimiento. Propongo continuar sirviéndose por algun tiempo todavia, hasta que la inovación no haya entrado en el uso comun de las figuras indicando las fracciones de compás para la indicación metronométrica, mas bien que de la figura correspondiente al compás entero, como seria justo, porqué no es dado a todos subdividir mentalmente un espacio de tiempo en partes iguales, mientras que cada cual es capaz de sumar pequeñas cantidades de tiempos equivalentes.

Tratándose, sobre todo, como se vé, de eliminar contrasentidos, y de remediar errores verbales — lo cual no altera en nada ni ofende en algún modo la esencia de toda clase de música, ántes bien servirá para lograr su interpretación más clara — por esto me decido a introducir tal reforma en esta edición mia de Chopin

Introduzco en la edición otra modificación pequeña en la indicación del pedal, para lograrla siempre más clara y precisa: cuando lo considero oportuno (y la oportunidad resulta evidente de por si) añado a ciertas notas una ligadura que indica prolongación en el sostenimiento de la tecla, haciendo coincidir con el fin de este el ataque del pedal de la derecha. Se evitarán asi muchas cacofonias, aún prolongando ciertos sonidos todo el tiempo necesario.

TAVOLA TEMATICA
TABLA TEMÁTICA

1. Agitato (♩= 80) — Pag. 1
2. Lento (♩= 40) — „ 3
3. Vivace (♩= 68) — „ 4
4. Largo (♩= 35) — „ 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) — Pag. 21
14. Allegro (♩= 84) — „ 24
15. Sostenuto (♩= 72) — „ 25
16. Presto con fuoco (♩= 60) — „ 29
17. Allegretto (♩.= 64) — „ 33
18. Molto allegro (♩= 120) — „ 37
19. Vivace (♩.= 60) — „ 38
20. Largo (♩= 40) — Pag. 41
21. Cantabile (♩= 116) — „ 41
22. Molto agitato (♩.= 132) — „ 44
23. Moderato (♩= 100) — „ 46
24. Allegro appassionato (♩.= 72) — „ 48

PRELUDIO Op. 45
Sostenuto (♩= 50) — „ 53

PRELUDIO (Pubblicazione postuma)
Presto con leggerezza — „ 58

E.R. 206

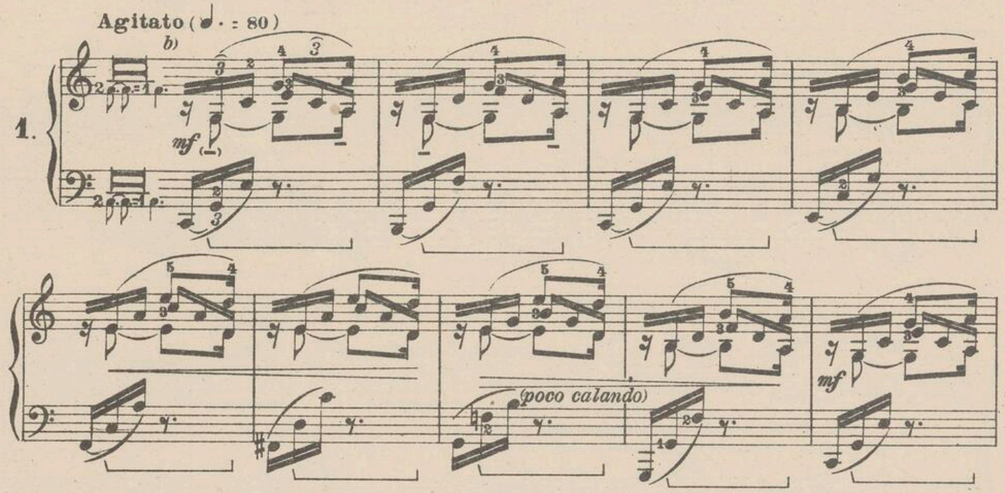
FEDERICO CHOPIN

Op. 28

(Attilio Brugnoli)

A Oscar Ghiglia (A.B.)

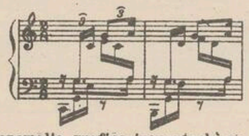
24 PRELUDI



a) L'edizione francese dei Preludii (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 Preludii 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.

b) Secondo tutte le edizioni :



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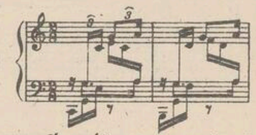
Mi sembra opportuna anche la modificazione del tempo qui proposta, in due terzine di semicrome (riunite però in un solo movimento in considerazione della figurazione in 5 che viene più avanti) come la più adatta ad eliminare ogni equivoco.

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 riescirà a dare a questo pezzo il carattere *agitato* voluto dall'autore. A questo proposito, però, penso col Kokzalski che *agitato* non sempre debba sottintendere *mosso*.

a) La edición francesa de los Preludios (Catelin, 1839) fué dedicada por Chopin a C. Pleyel, que había adquirido el manuscrito, y la alemana (Breitkopf), a J.C. Kessler, para corresponder a la dedicatoria que este le había hecho de sus propios Preludios, op. 31.

Muy probablemente los Preludios de Chopin fueron escritos, en parte, bastante antes del viaje a Mallorca, en 1838 (guiándonos por las aserciones de Gutman pueden retrotraerse al 1830 ó 34), y solamente corregidos y acabados en las Baleares, en 1839.

b) Según todas las ediciones :



lo cual constituye una curiosa anomalía gráfica, por cuanto si debe considerarse el compás formado por dos corcheas, en los valores de la melodía hay una semicorchea de más; si, al contrario, se considera el compás compuesto de dos tresillos, al compás le falta una semicorchea. Klindworth ha procurado eliminar el inconveniente de modo casi análogo al propuesto por mí.

Me parece oportuna también la modificación del tiempo aquí propuesta, en dos tresillos de semicorcheas (juntadas, no obstante, en un solo movimiento en consideración a la figuración de 5 que se encuentra más adelante), como la más apta para eliminar todo equívoco.

Los tresillos de la m.d. deberán ejecutarse como un simple acompañamiento, y el breve diseño al agudo, que ocupa la segunda mitad del compás, servirá de refuerzo a la melodía, a la cual se ha de dar relieve independientemente de lo dicho. Así, igualmente, gracias a la observancia de la pausa 7, se logrará dar a esta pieza el caracter agitato *deseado por el autor. Sobre esto, no obstante, pienso con Kokzalski que* agitato *no siempre debe sobreentenderse* mosso.

G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente revisione sono riservati.
Tous droits de la présente révision réservés.

cresc.

stretto

a)

(p)

5

ff (con passione e un poco largamente)

b)

p

(tranq.)

rit.

1 C.

pp

(pp)

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

b) Nella 1ª 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 2ª volta tutto più calmo e meno forte.

a) En la 1ª ed. crítica Breitkopf este agrupamiento en 5 es presentado como oppure.

b) En la 1ª ed. cr. Breitkopf continúa aquí sin el agrupamiento en 5.

Busoni en este punto volvía a empezar daccapo, *con óptimo resultado de equilibrio. Aceptando esta versión, aconsejo ejecutar la 2ª vez todo más calmoso y menos fuerte.*

Lento (𝅗𝅥 = 40)

(mf)

2. a)

1 C.

p

(p)

(quasi f)

(p)

dim.

1 C.

1 C.

sostenuto

slentando

3 C. (ma p)

a) Secondo molti biografi questo Preludio ("bizzarro e malaticcio,,) 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.

a) Según muchos biógrafos este Preludio ("bizarro e malaticcio,,) nació en momentos de profunda depresión moral, juntamente con el Estudio en Do *menor, en Stuttgard, cuando Chopin supo la noticia de la caída de Varsovia, en 1831.*

Kullak aconseja ejecutar, cuando llega el caso, las notas agudas del acompañamiento con la m.d. Yo prefiero, no obstante, la ejecución integral.

Vivace[a] (𝅗𝅥 = 68)

3.

leggermente

1C.

p

(sent.)

3C.

(rfz)

(tranq.)

1C.

(pp)

(dim.)

più (tranq.)

(rfz)

(tranq.)

1C.

3C.

a) Secondo la 1ª ed. critica Breitkopf e le migliori edizioni: 𝄵; soltanto Scholtz lo indica in C.

a) Según la 1ª ed. crítica Breitkopf y las mejores ediciones: 𝄵; solamente Scholtz lo indica con C.

a)

(tranq.)

leggero

b)

(calando)

(pp)

p(p)

dim.

1C.

(tranq.)
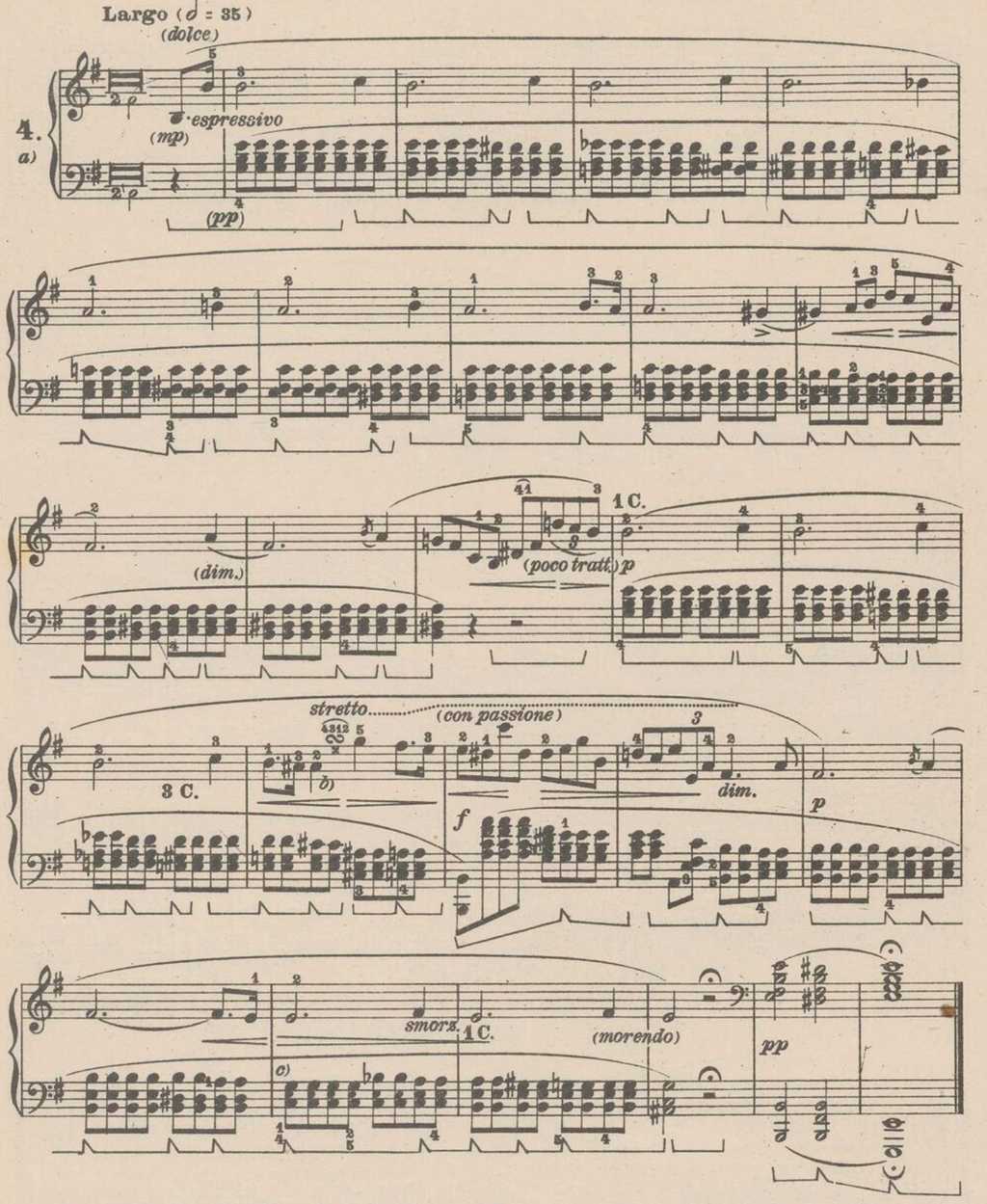
a)

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

a)

b) Busoni repetía el fragmento desde 𝄋 hasta aquí, lo cual aconsejo por modo absoluto adoptar. En tal caso, la 2ª vez debe ejecutarse menos piano y con mas decisión.

Largo (♩ = 35)



a) Questo Preludio, esprimente 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.

b)
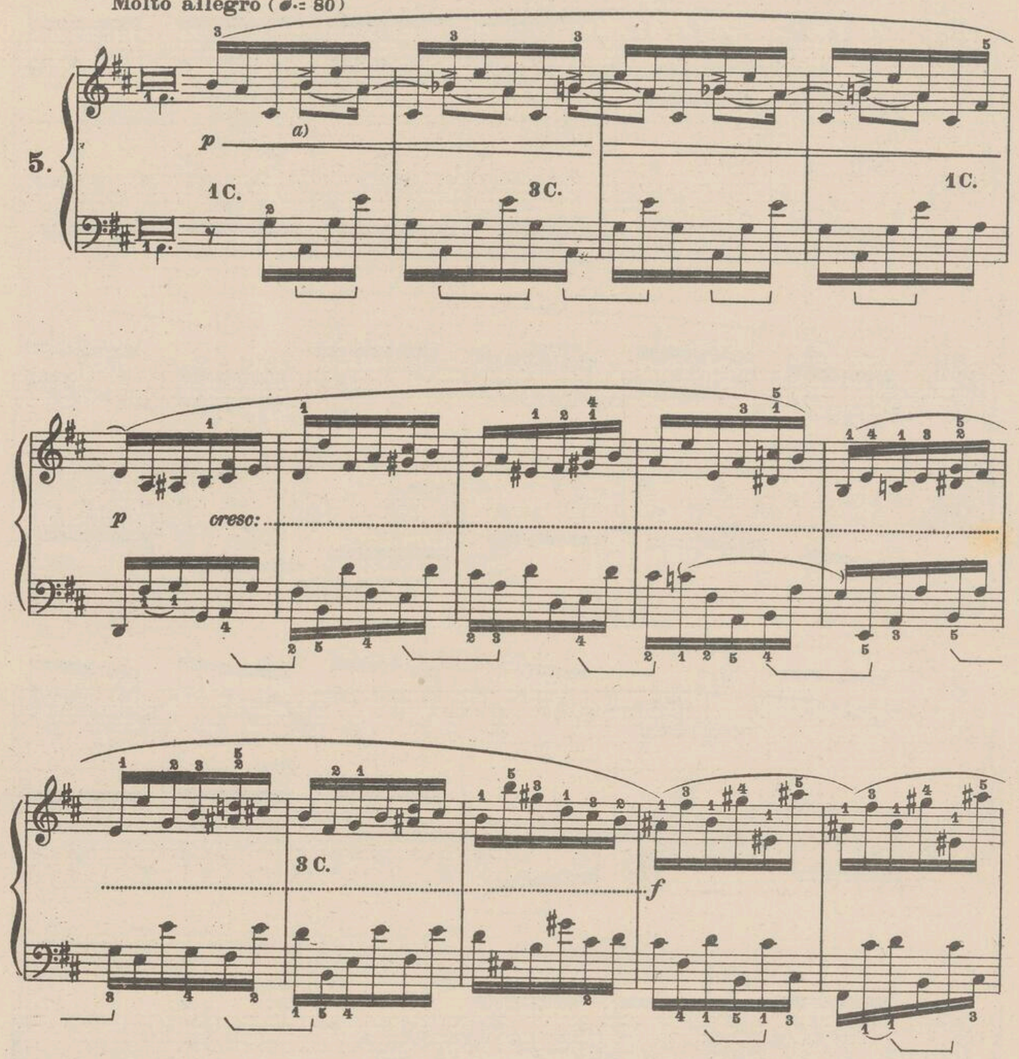
c) Klindworth aggiunge i *Mi*.
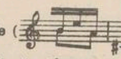
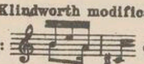
a) Este Preludio, expresando honda tristeza, fué ejecutado juntamente con el otro en Si men. por Lefébure-Wély en los funerales de Chopin, el 30 Octubre de 1839, en la iglesia de la Magdalena, de París. En la misma ceremonia fueron ejecutadas, con la orquesta, la Marcha fúnebre de la op. 35 instrumentada para este acto por Reber, y con las voces el Requiem, de Mozart, acatando el deseo expresado poco antes su muerte por el mismo Chopin.
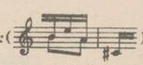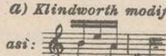
b)

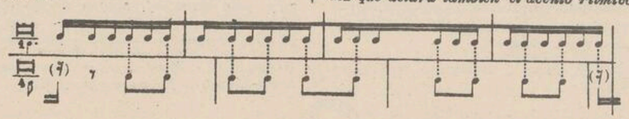
c) Klindworth añade los Mi.

Molto allegro (♩. = 80)



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 apparisce più evidente nel brano finale, in cui l'equivalenza risulta da questo schema, che chiarisce anche l'accento ritmico:

a) Klindworth modifica la grafia original: () *así:*  *con lo cual se elimina la evidente incoherencia en la cronografia de este fragmento. Unicamente, que en el supuesto de que Chopin deseara la equivalencia entre el* Si *y el* La, *es evidente que la modificación se resuelve en una arbitrariedad que puede remediarse con la grafia propuesta por mí. Esta grafia permite tambien considerar bien y realzar el doble aspecto rítmico de este fragmento, aspecto que es mas evidente en el troso final, y cuya equivalencia resulta de este schema que aclara tambien el acento rítmico:*



a)

dim:

1C.

p

p

cresc:

3C.

f

dim:

p

b)

f

f

f

a) Nella 1ª 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) En la 1ª ed. crítica Breitkopf, en la de Mikuli y de Kullak, La♯. *El* ♮ *puesto por Scholtz, seguramente interpretando así un signo poco claro del manuscrito, constituye un detalle o adorno original no raro en Chopin, y que si no fuera por la autoridad de otros revisores, se podría aceptar sin escrúpulo.*

b) En la ed. Mikuli el valor de corchea es atribuido, seguramente por error, al Re *en vez de al* La.

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTHECA

Assai lento (♩ = 66)

6.

a)

sotto voce

b)

(p)

1C.

(cresc.)

(f)

(all.)

dim.

p¹

sost.

(all.)

1C.

sost.

(p)

rfz

pp

pp
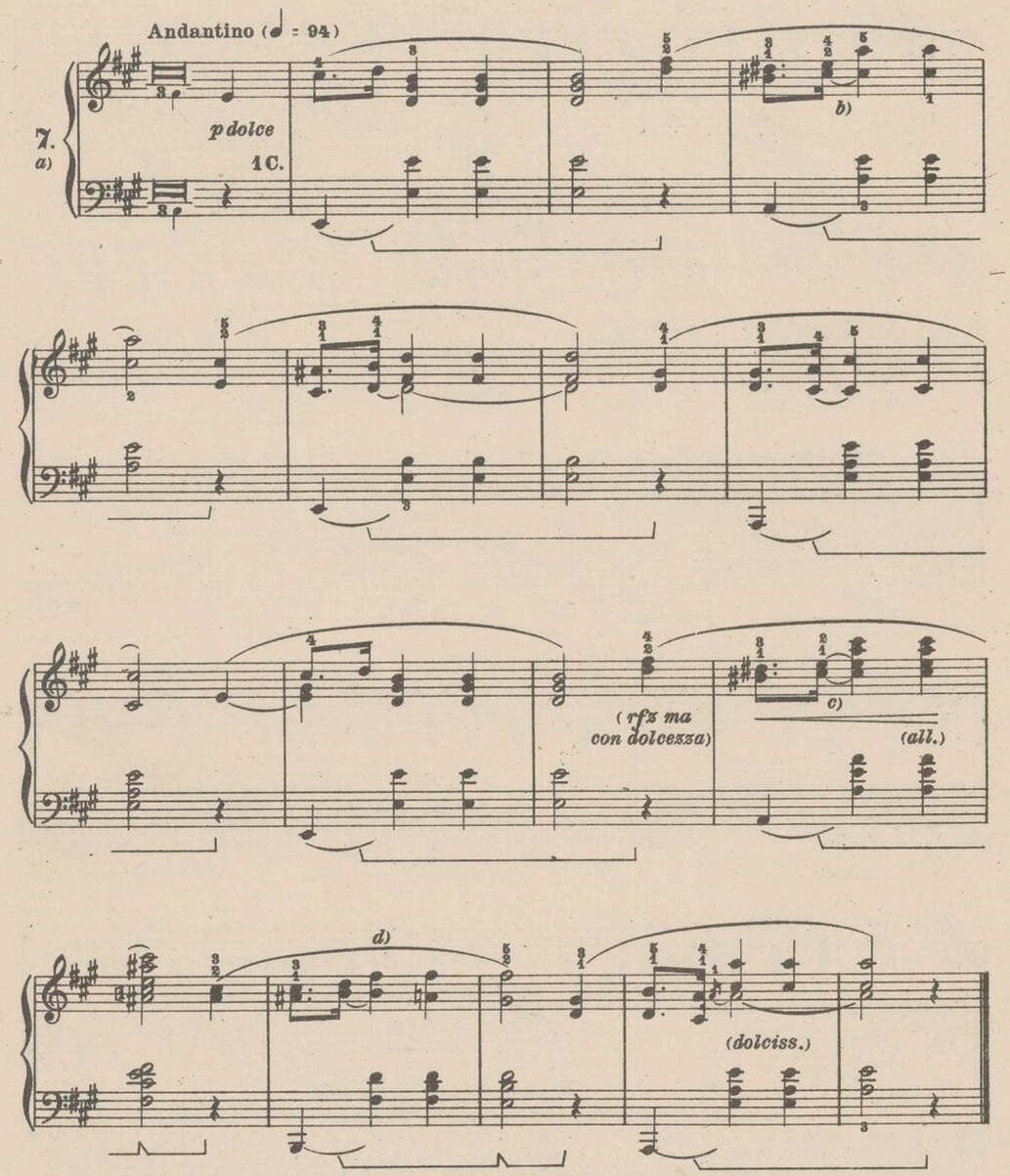
(perdendosi)

a) Come ho detto alla nota *a)* a pag. 6, questo fu uno dei Preludii eseguiti al 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 Notturni op. 37, la Ballata op. 38, lo Scherzo op. 39, la Polonese op. 40 Nº 2, la Mazurka op. 41 Nº 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 Nº 8 e 15.

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

a) Como he dicho en la nota a), pág. 6, este fué uno de los Preludios ejecutados en los funerales de Chopin. Gutman, discípulo de Chopin, afirma haber copiado varias veces en París muchos de los Preludios atribuidos a la época de la estancia en Valldemosa, bastante antes del viaje de Chopin a las Baleares. Esta noticia, junto a otras consideraciones, induce a rechazar la suposición que esta pieza haya sido compuesta en las especialísimas condiciones que algunos le atribuyeron. Parece poderse dar por cierto que en las Baleares Chopin no escribió más que los dos Nocturnos op. 37, la Balada op. 38, el Scherzo op. 39, la Polonesa op. 40 N. 2, la Mazurka op. 41 N. 2, y quizás esbozó la Sonata op. 35, de que ya había escrito la Marcha fúnebre. Talvez en aquel tiempo, poniendo en orden los Preludios, compuso uno o dos de nuevos, pero esto no es cierto. Véase sobre este particular también las notas a los Preludios Num. 8 y 15.

b) El ped. aquí, sobretodo, debe usarse de modo que no haya solución de continuidad entre los acordes del acompañamiento.



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 1ª ed. critica Breitkopf mancano le legature fra i** *Do*♯ **e** *Mi*.

d) **Secondo Klindworth:**

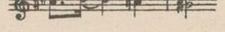


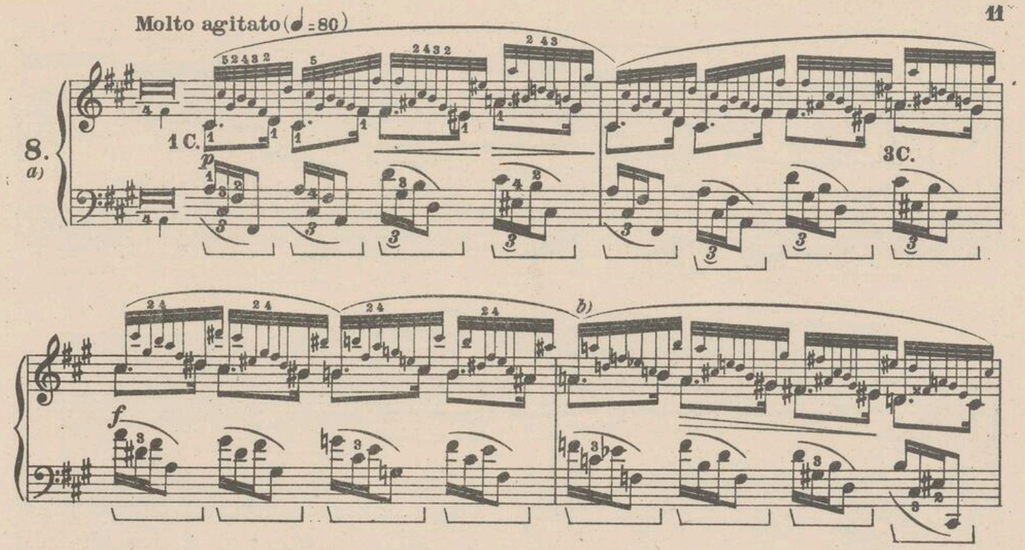
a) El Preludio 7 revela, como tanta otra música de Chopin, su derivación de la música nacional polaca. Este Preludio, de hecho, puede considerarse como una suave Mazurka, desposeída, empero, de sus acentos característicos. Tal breve improvisación puede también, con ventaja, ejecutarse dos veces seguidas.

b) Casi todas las ed. no ligan estos Do♯.

c) En la 1ª ed. crítica Breitkopf faltan los ligados entre el Do♯ *y el* Mi.

d) Según Klindworth:





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*♭ **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*♭ **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 nei 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 Chopiniane.**

b) **Klindworth considera questo gruppo enarmonicamente.**

a) Es demasiado conocido el episodio que habría dado origen a cierto Preludio de Chopin para omitir su noticia en una edición como la presente. Se cuenta, pues, que una noche, en Mallorca, donde Chopin con la Sand y los hijos de esta habitaba la vieja y abandonada Abadía de Valldemosa, él permaneció solo en la casa, mientras sus amigos se habían dirigido hacia el vecino pueblo. Se desencadenó una tempestad que aterrorizó a Chopin, siempre preocupado por su propio destino. Su exaltada fantasía, después de conducirlo al paroxismo de la preocupación, lo sumió en una postración no menos grande. Cuando la Sand y sus hijos regresaron, le encontraron sentado al piano; Chopin se levantó, dió un fuerte grito y dijo: "Ah! bien lo sabía que todos estabais muertos!", recordando haberse contemplado a sí mismo como anegado en un lago, mientras gotas de un agua pesante y helada le caían acompasadamente sobre el pecho.

La música que bajo la influencia de este cúmulo de sensaciones Chopin estaba improvisando, sería, según algunos, el Preludio en Si *men. Según Liszt sería, al contrario, el de* Fa♯ *men. Y según otros el de* Re♭ *may. Ahora bien, aunque no tuviera razón de ser la afirmación de Gutman, absolutamente negativa respecto a esto (véase nota a), pág. 9) - y nada autoriza a suponerlo - hay el hecho de que cuando, según la afirmación de la misma Sand, esta hizo notar a Chopin que efectivamente, mientras él narraba la macabra visión se oía el rumor simétrico de gotas de agua cayendo sobre el techo, él se indignó por aquella referencia a una armonía imitativa que no había soñado jamás realizar, y protestó con todas sus fuerzas contra la puerilidad de tales imitaciones.*

Por otra parte, no es improbable que la Sand, literata de viva imaginación, por amor a la fantasía hubiera juntado hechos diversos y diversos estados de ánimo. Realmente, basándonos en la aserción de Gutman se puede suponer que Chopin habría aquella noche sencillamente ejecutado cualquiera de los Preludios ya escritos anteriormente, como puede ser también que hubiera improvisado algo que después no escribió. Si, al contrario, se quiere admitir que uno de estos tres Preludios, y hasta los tres juntos, deben contarse entre los poquísimos escritos en Valldemosa, este en Fa♯ *men. podría ser propiamente la expresión de momentos de ansiedad experimentados en la soledad, mientras el otro en* Si *men., quizás concebido o ejecutado en otras circunstancias, podría estar inspirado en la idea de la muerte universal y glacial de la cual habla la Sand. El Preludio en* Re♭ *may., también, con mucha mayor semejanza, podría expresar las sensaciones imaginativas «de un paseo fúnebre dado por las sombras de los viejos monjes, que la exaltación de Chopin le hacía aparecer en las galerías de la Certosa» (Valetta).*

Pero no olvidemos que Chopin hacía Música, *únicamente* Música, *por fortuna. Su clara protesta contra la Sand, aquí referida, no admite dudas acerca este punto, y debería de una vez para siempre hacer cesar lo que puede definirse una verdadera arbitrariedad acerca la estética y el pensamiento Chopinianos.*

b) Klindworth considera este grupo enarmonicamente.

a)

1C. 3C.

p

b) b) b) b)

f

c)

p poco a poco cresc:

1C.

f

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

b) Vedi nota *b)* a pag. 11.

c) Nella 1ª ed. critica Breitkopf, *Fa♮*.

a) *En alguna edición moderna,* Fa♯ *en lugar de este* La.

b) *Véase nota b) pag. 11.*

c) *En la 1ª ed. cr. Breitkopf,* Fa♮.

ff

poco ritenuto

1C. p p

molto agitato e stretto

a)

p cresc:

3C. ff (all.)

b)

(mosso)

a) Vedi nota *a)* a pag. 12.

b) Secondo Klindworth, *Si♯*.

a) *Véase nota a) pág. 12.*

b) *Según Klindworth,* Si♯.

(subito meno f)

(marc.)

a)

p

1C.

pp

3C.

lento
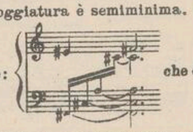
c)

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. Klindworth dà la seguente versione:
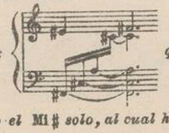


che è da accettare. Io, anzi, eseguisco il *Mi*♯ prima d'iniziare il gruppo con la *m. s.*, venendo così a costituire con le 4 semicrome un gruppo di 5 note, escluso il *Fa*♯ finale, che va nel 2º movimento.

a) Este final, como tanta música de Chopin, refleja la música popular polaca.

b) Muchos suponen que este p significa un piano *súbito, pero según yo pienso es mas verosímil que indique el grado máximo de intensidad del pp.*

c) Segun Mikuli, el Mi *apoyatura es una negra. Klindworth dá la siguiente versión:*



que se puede aceptar.

Yo, mas bien ejecuto el Mi♯ *solo, al cual hago seguir el resto en el mismo órden.*

Largo (♩. = 40)

9.

a)

f

tr

p

1C.

(pp)

cresc.

b)

3C.

c)

d)

ff

decresc.

e)

f)

cresc. 3C.

ritenuto

g)

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

b)

c) Secondo Mikuli:

d) Secondo Klindworth:

e) Secondo Klindworth e Kullak: Nell'edizione Scholtz, evidentemente per errore,:

f) Secondo Klindworth:

g) Credo che soltanto Scholtz leghi questi due *Si*.

a) El caracter del compás es tan claramente de 12 corcheas, que me decido sin escrúpulo a modificar la grafía original, que es a 4 (C).

b)

c) Según Mikuli:

d) Según Klindworth:

e) Según Klindworth y Kullak: En la ed. Scholtz, evidentemente por error:

f) Según Klindworth:

g) Creo que unicamente Scholtz liga estos dos Si.

Molto allegro (♩ = 120)

10.

1C. *p leggero* 3C.

a) (*pp*) 1C. *p* 3C.

b) *tr* *c)* 1C. 3C.

c) 1C.

c) 1C. (*calando*)

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

b) Secondo Klindworth:

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

a) *En la 1ª ed. cr. Breitkopf y en la de Mikuli es un puntillo en vez de una pausa:* *Según Klindworth y Scholtz, como en esta edición.*

b) *Según Klindworth:*

c) *En la 1ª ed. cr. Breitkopf, Mikuli y Kullak, puntillo en vez de pausa.*

Vivace (♩. = 136)

11.

a) *mf* *legato* 1C. *p* 3C.

p 1C. 3C.

b) *mf* 3C. *poco rit.* *c)* (*espress*)

a tempo

p 1C. 3C.

d) *f* 1C.

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 1ª ed. crit. Breitkopf ed in quella di Kullak non c'è appoggiatura: in quella di Klindworth l'appoggiatura è di *Fa♯*.

a) *Según Klindworth:*

b) *Los valores alargados en estos tres compases han sido añadidos por Klindworth.*

c) *Klindworth y Scholtz ligan los Si.*

d) *En la 1ª ed. cr. Breitkopf y en la de Kullak no hay apoyatura; en la de Klindworth la apoyatura es de Fa♯.*

12.

Presto (𝅗𝅥. = 69)

a) Secondo Mikuli, il *La* semiminima.

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

a) Según Mikuli, el La *negra.*

b) En la 1ª ed. cr. Breitkopf son ligados tambien los Mi.

a) Mikuli non lega i *Fa*♯.

b) Secondo Klindworth, questi *Fa* sono♯, non 𝄪.

c) Nell'ed. Scholtz manca questo *Re*♯.

a) Mikuli no liga los Fa♯.

b) Según Klindworth estos Fa *son*♯, *no* 𝄪.

c) En la ed. Scholtz falta este Re♯.

f (*rudemente*)

poco ritenuto.....

dim.

1C.

ff

3C.

a) Nella 1ª 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) En la 1ª ed. cr. Breitkopf y en la de Kullak hay el Mi *en lugar de* Sol♯.

b) Klindworth, en el compás anterior, dá la misma versión de la de Breitkopf, y aquí pone Sol♯.

c) Mikuli dá como auténtica la presente versión, advirtiendo que ciertas ediciones omiten, ciertamente sin ninguna razón, los dos compases señalados.

13.

Lento (♩ = 90)

p

legato

a)

b)

(*calando*)

(*all.*)

c)

(*tempo*)

p sempre legato

1C.

(*all.*)

a)

(*p*)

d)

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)*
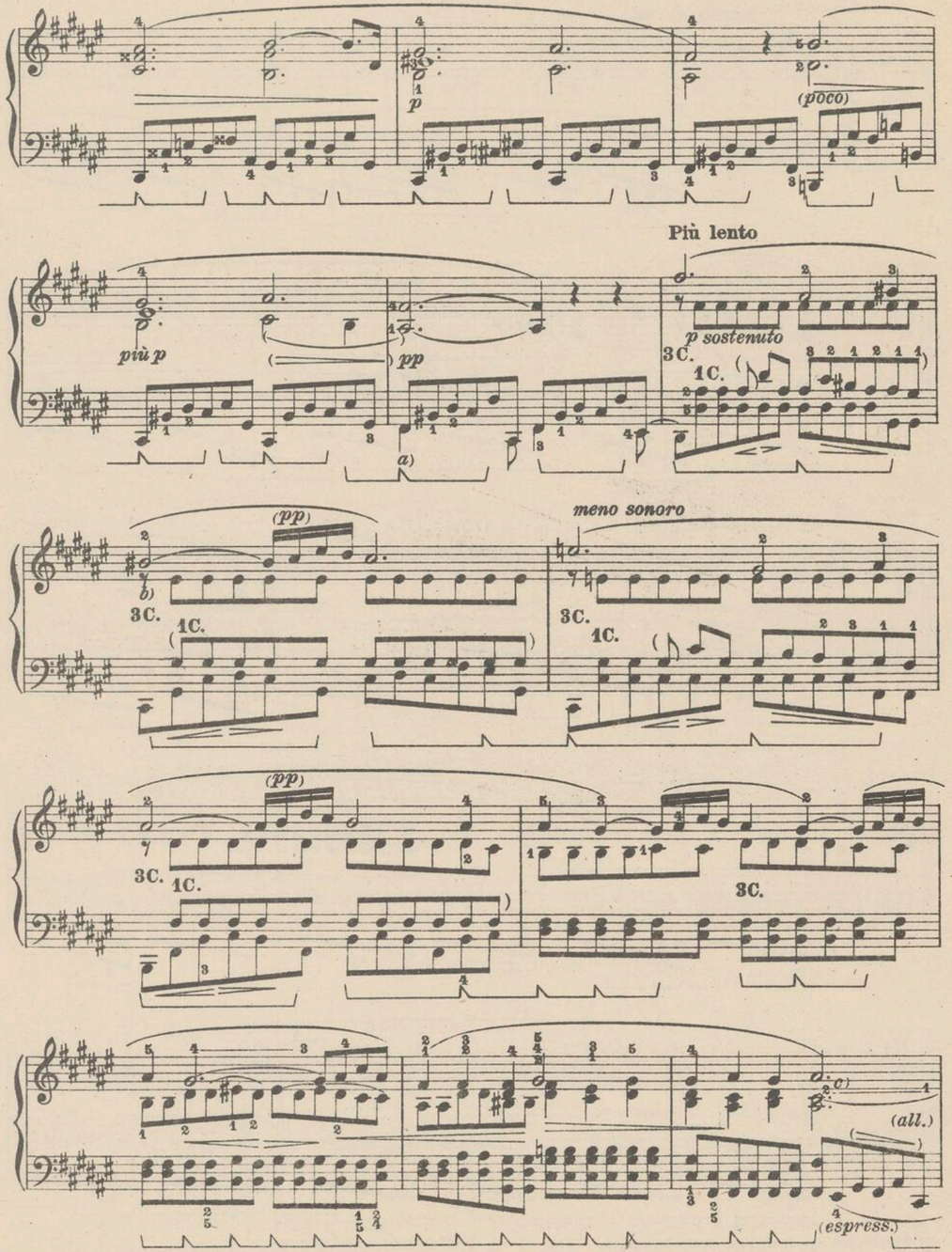
d) Secondo Klindworth, *Mi*♯ al posto del *Fa*♯.

a) Mikuli alarga el Do♯ *todo el compás.*

b) En la 1ª ed. cr. Breitkopf y en la de Mikuli la apoyatura es presentada como ♩. *Aconsejo ejecutar:*

c) Para la apoyatura, véase nota b)

d) [illegible] *worth,* Mi♯ *en lugar de* Fa♯.



a) La parte aggiunta è di Klindworth.
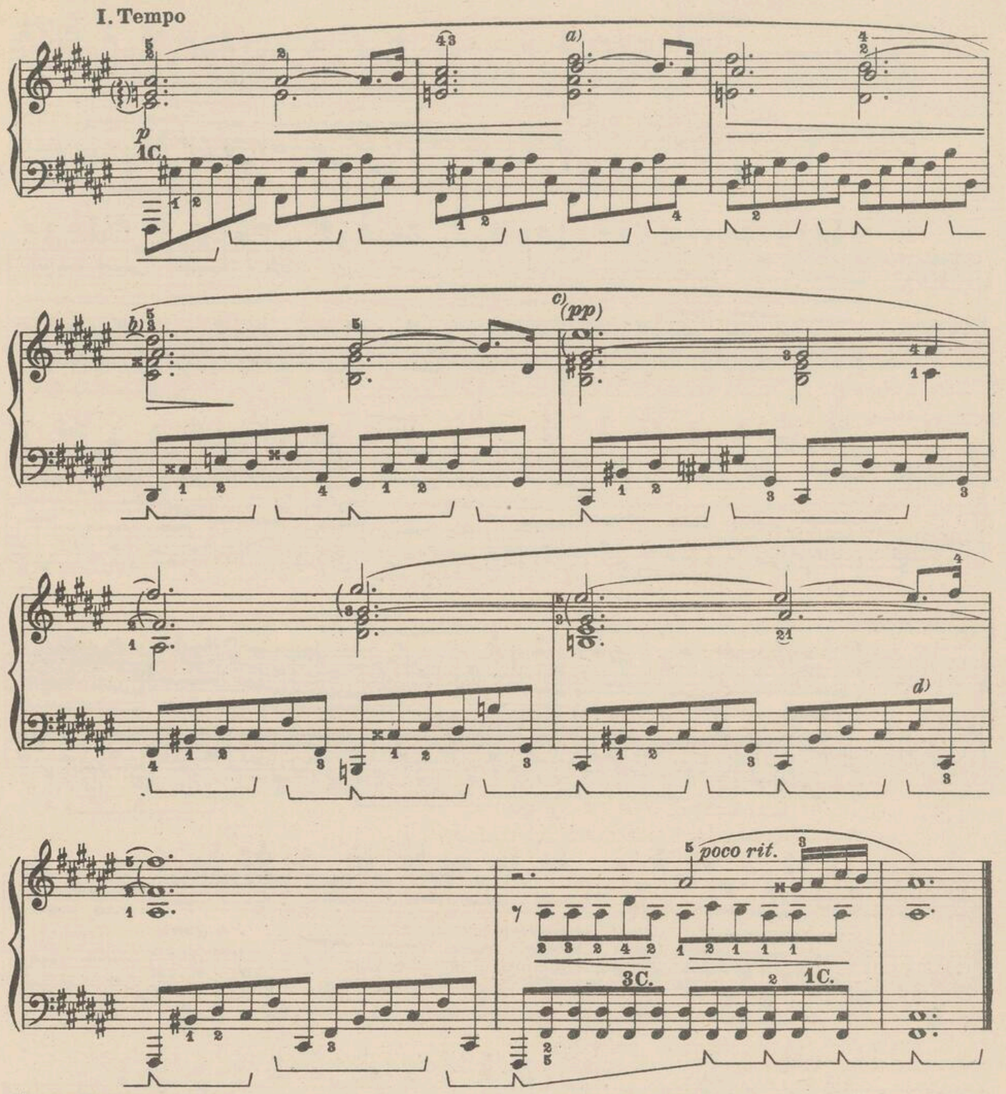
b) Tutte le edizioni hanno qui un *Mi*♯ al posto della pausa, che è messa da Klindworth. Io trovo la versione di questi la più ragionevole, anche per ragioni di simmetria con la terza misura susseguente.

c) Klindworth prolunga il *Do*♯.

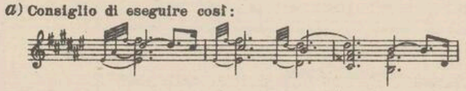
a) La parte añadida es de Klindworth.

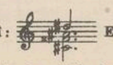
b) Todas las ediciones tienen aquí un Mi♯ *en lugar de la pausa puesta por Klindworth. Yo considero la versión de este como la mas razonable, también por razones de simetría con el tercer compás subsiguiente.*

c) Klindworth alarga el Do♯.



a) Consiglio di eseguire così:
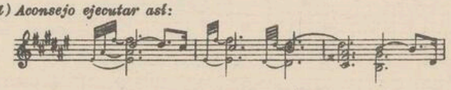


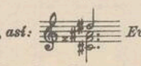
b) Nella 1ª ed. crit. Breitkopf, così:  Evidentemente il *Si* al posto del *La*, comune a tutte le edizioni escluse quelle di Klindworth e di Kullak, deve considerarsi un errore d'incisione perpetuatosi.

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) Aconsejo ejecutar así:



b) En la 1ª ed. cr. Breitkopf, así:  *Evidentemente el* Si *en lugar del* La, *común a todas las ediciones, excluidas las de Klindworth y Kullak, debe considerarse como un error del grabador que se ha perpetuado.*

c) Entiendo que con este signo [( ) *el autor quiere indicar que el arpegiado debe considerarse existente solo entre el acorde, de ejecución simultánea, y la nota aguda, (ejecutándose despues de aquel) lo cual constituye quizá el único medio para poner de relieve la melodía sin que exceda en intensidad de sonido, especialmente si se ejecuta pp la nota aguda.*

d) Sgambati substituia con el Mi♯ *el* Sol♯ *en todas las ediciones, y creo que tenía razón.*

14. *a)*

Allegro (♩ = 84)

pesante

p

1C.

ff assai cresc.

dim.

1C. *dim.* *(trang.)* *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 Preludi scritti a Valdemosa.

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

a) El caracter de este Preludio deja suponer que es el boceto para el final de la Sonata op. 35, de cuyo final Chopin habla por primera y única vez durante su estancia en las Baleares, en una carta a Fontana, en el verano de 1839. Si tal suposición es conforme a la verdad, este podría ser uno de los pocos Preludios escritos en Valldemosa.

b) En la 1ª. ed. cr. Breitkopf el precedente Re♮ *está indicado como* Mi♭♭ *y aquí falta el* ♭. *Klindworth transcribe el fragmento con los sostenidos, quizá para eliminar dudas acerca su opinión, para mí no aceptable, que cree se trata de un* Re♮.

15. *a)*

Sostenuto (♩ = 72)

b)

p

c)

p

(meno)

(p)

(rf3)

(andante)

p

(sent.)

(un poco rall.)

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 Preludi, 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 Preludi a Pleyel prima ancora di partire per le Baleari), bisogna venire alla conclusione che i rapporti fra tempesta ed uno qualunque dei Preludi 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.
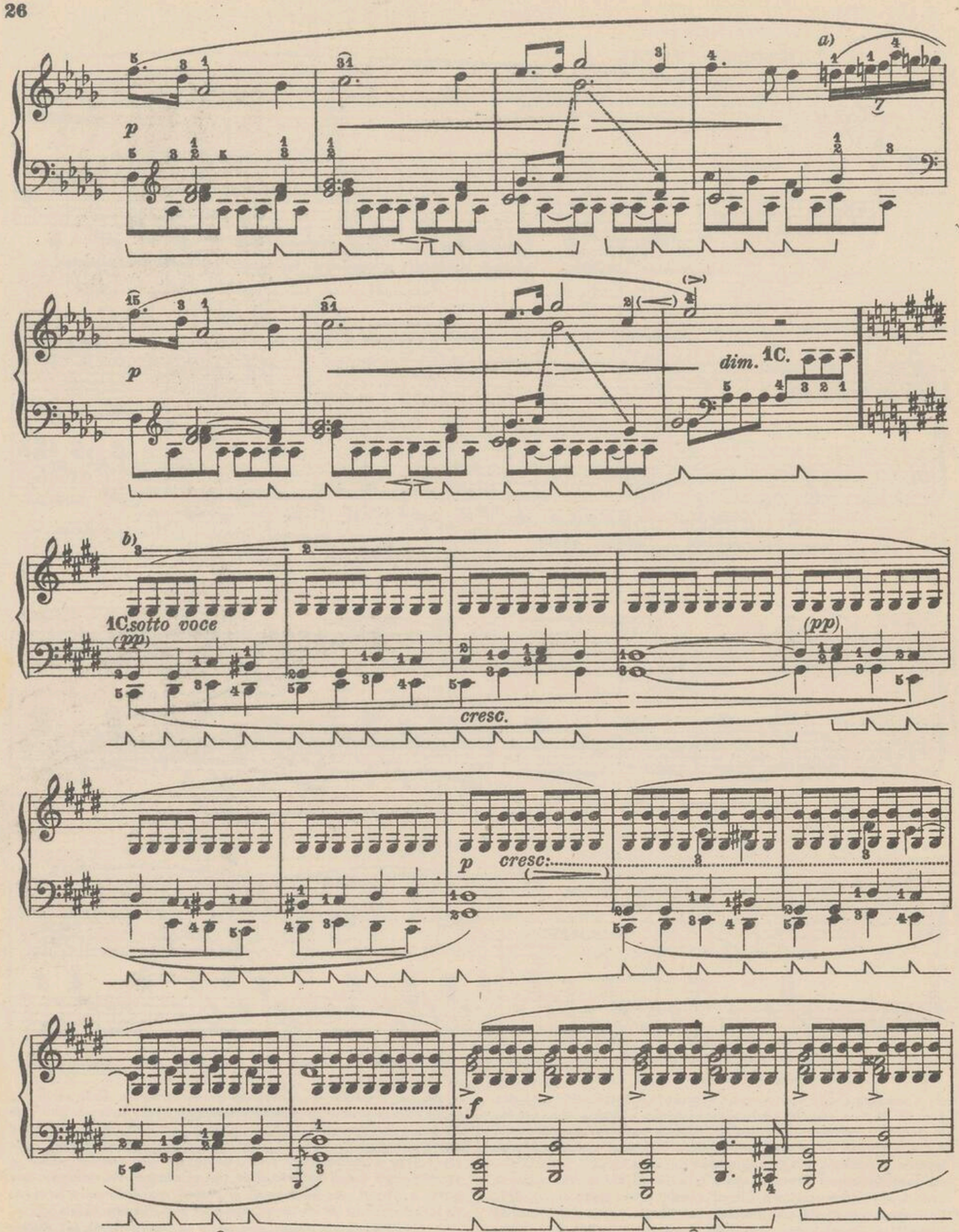
b) Secondo Klindworth:

c) Klindworth lega questi *Lab*.

a) En confirmación e ilustración de cuanto se ha dicho en la nota a) pág. 10 y nota a) pág. 11, añado que Nieks afirma que este Preludio fué enviado al editor muchos días antes de la tempestad que se pretende lo había inspirado. Como resulta igualmente de una carta a Fontana (12 Enero de 1839) que Chopin envió a aquel juntos todos los Preludios, con el encargo de entregar una copia a Probst y el manuscrito a Pleyel (sin tener aquí en cuenta la afirmación de Gutman, según la cual Chopin había ya vendido los Preludios a Pleyel, aún antes de partir hacia las Baleares) precisa llegar a la conclusión de que las relaciones entre la tempestad y uno cualquiera de los Preludios es pura fantasía, o mas verosímilmente, como ya lo he indicado, que las relaciones se limitan a la ejecución ocasional, más bien que a la creación, de uno de ellos.

b) Según Klindworth:

c) Klindworth liga estos Lab.
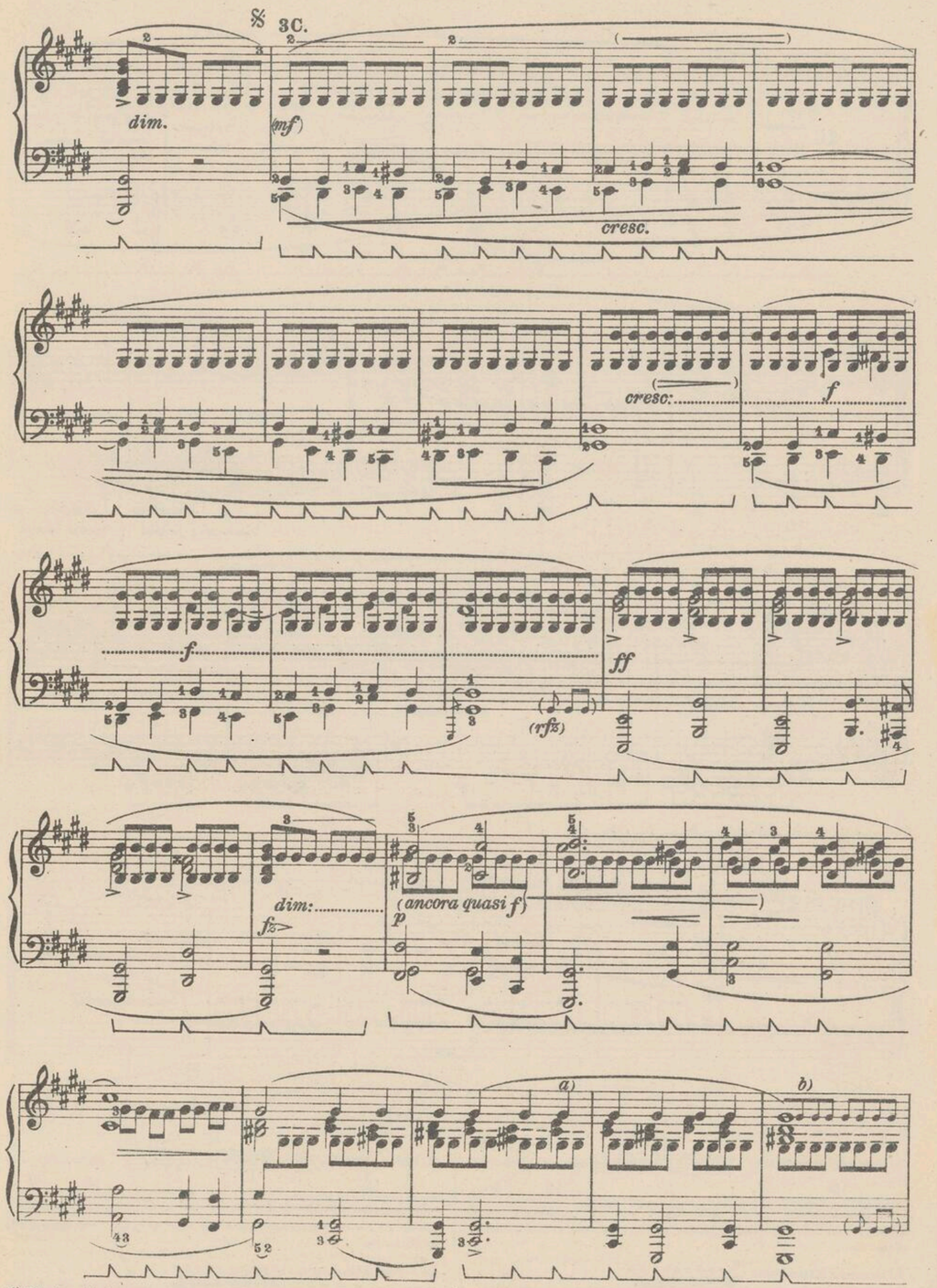


a) Secondo Klindworth :

b) Eseguisco questo intermezzo, esprimente 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 riproducente 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) *Según Klindworth:*

b) *Yo ejecuto este intermedio, que expresa una angustia temerosa, en* cresc. *y* dim. *generales, obteniendo así por contraste en la repetición del tema inicial, un sentimiento de serena paz bastante apropiado. En algunas ediciones (que es de presumir reproducen las primeras) este fragmento está escrito abreviado, con un* ritornello *en* 𝄋 *el cual, (si la suposición concuerda con la verdad), puede haber hecho creer que el autor quisiera un retorno al piano inicial.*

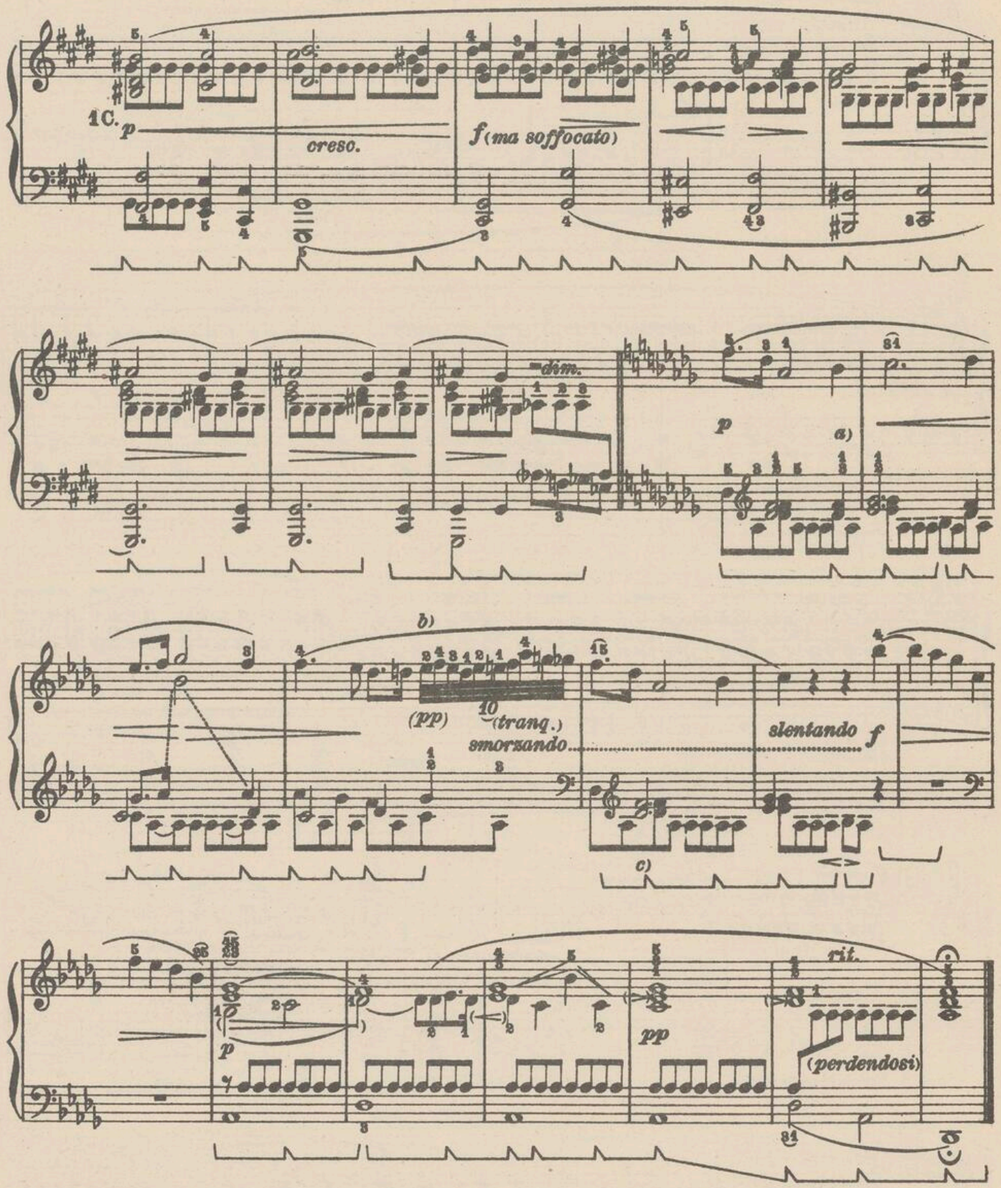


a) Klindworth lega questi accordi.

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

a) *Klindworth liga estos acordes.*

b) *Busoni doblaba el* Sol♯ *tal como se vé en caracteres pequeños.*



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

b) Secondo Klindworth:
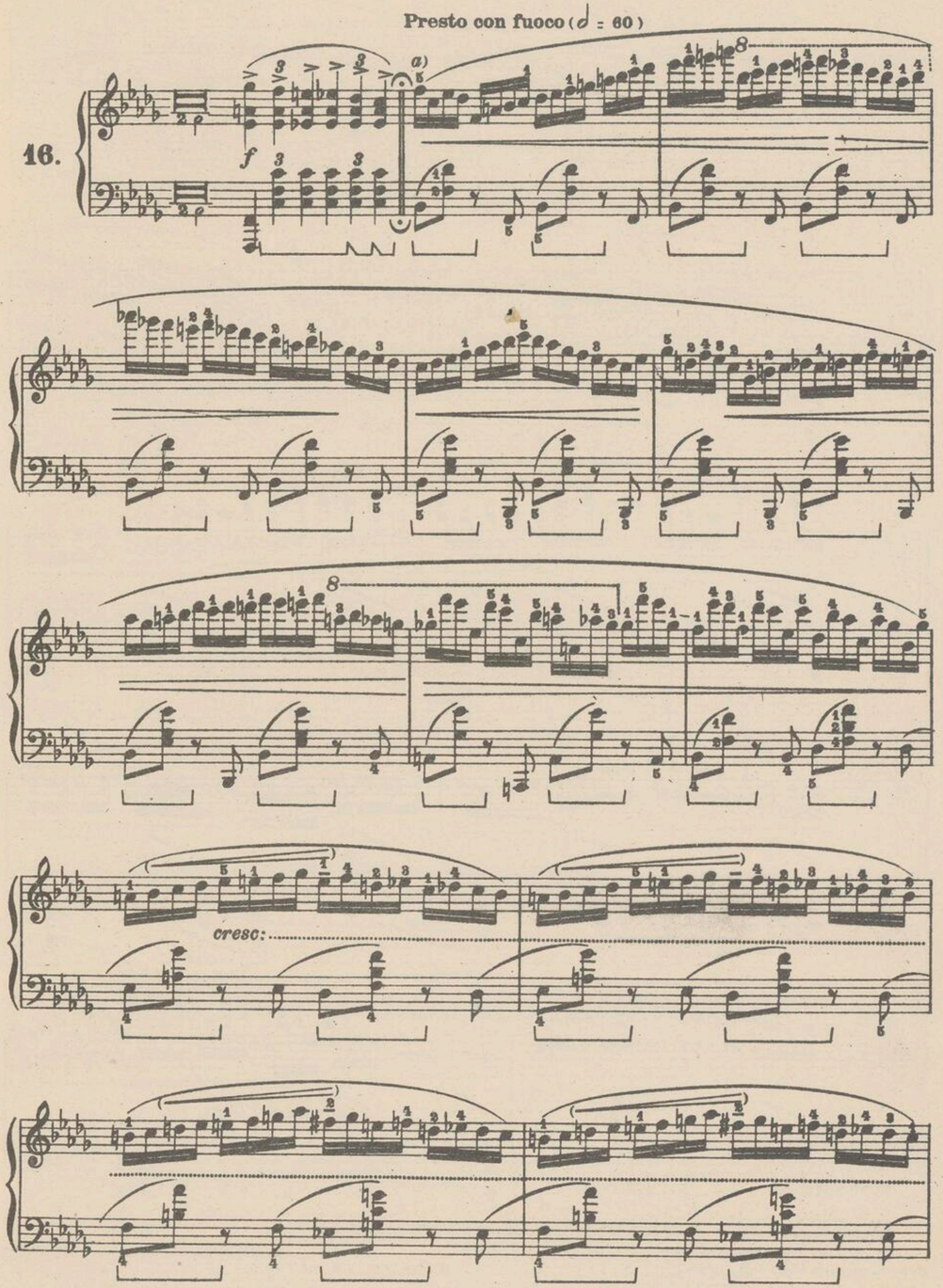
C) Nella 1ª ed. crit. Breitkopf mancano i punti.

a) Según Klindworth: *Según Scholtz:* *Según Kullak:* *En la 1ª ed. cr. Breitkopf, como en Scholtz, pero sin puntillos al* Reb - Fa

b) Según Klindworth:

C) En la 1ª ed. cr. Breitkopf faltan los puntillos.

Presto con fuoco (♩ = 60)



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

a) Scholtz dá esta versión: *pero todas las otras ediciones concuerdan en dar la que aparece aquí.*

sf

(sosten.)

ff

8

ff

a)

b)

c)

a) Secondo Klindworth:

b) Nell'ed. Mikuli non c'è b al *Fa*.

c) Nella 1ª ed. cr. Breitkopf:

a) *Según Klindworth:*

b) *En la 1ª edición Mikuli no hay* b *en el* Fa.

c) *En la 1ª ed. cr. Breitkopf:*

stretto

sempre più animato

(p)

a) Secondo Klindworth :

b) Questo brano può essere eseguito vantaggiosamente anche così :

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

c) Secondo Klindworth :

a) Según Klindworth:

b) Este pasaje puede ejecutarse ventajosamente también así :

pero yo aconsejo adoptar la variante solo en casos muy excepcionales, en los cuales se disponga de gran habilidad y sea necesaria, para el equilibrio fónico, una sonoridad muy intensa.

C) Según Klindworth:

17.

Allegretto (♩. = 64)

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) Según Klindworth :

b) Klindworth añade las notas en carácteres pequeños.

c) En Klindworth falta la figura : ♩. .

d) Klindworth no pone los Fa inferiores.

e) En la ed. Kullak falta el Sol.

f) En la 1ª ed. cr. Breitkopf falta el Re.

cresc:.....

ff

(sonori e vibranti i suoni gravi)

(meno f)

(p)

(calando molto)

p

1C.

(sent)

(rfz)

a) Secondo Klindworth:

b) Secondo Klindworth:

a) Según Klindworth:

b) Según Klindworth:

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

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

c) *Todas las mas acreditadas ediciones dán ligados estos* Si, *a diferencia de Scholtz, que evidentemente ha querido atenerse escrupulosamente al manuscrito, con gran probabilidad inexacto en este punto.*

d) *En la ed. Klindworth, análogo a la nota b).*

(sent)

3C.

(rfz)

f

dim:...

(dolce e poco tratt.

(rfz)

f

(espress.)

(senza dim.)

(espress.)

(rall.)

(ff

dim.

molto

rall.

sottovoce

pp

1C.

sf

a) Analogo alla nota *c)* pag. 34.

b) Klindworth prolunga il *Mi* ♭ 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 *La* ♭, oppure converrà tenere il ped. sino alla fine, suonando tutto il più piano possibile, ad eccezione dei *La* ♭, 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 12º *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) *Análogo a la nota C) pag. 34*

b) *Klindworth alarga el* Mib *como aquí.*

c) *La ejecución de estos dos* Lab *es eminentemente sugestiva y difícil. Se procurará obtener un sonido redondo pero no fuerte, casi de campana, cuyos lentos sones vayan extinguiéndose....*

El que disponga de un piano provisto de pedal tonal podrá servirse aquí de este muy ventajosamente. En los otros casos o se procurará cambiar el ped. tan rapidamente que se obtenga la anulación de los armónicos sin solución de continuidad para el Lab, *o bien convendrá sostener el ped. hasta el fin, tocando lo mas piano posible (con excepción de los* Lab *que, de todos modos, deben acentuarse desde el mf inicial al pp final).*

Koczalski asegura que Mikuli, atribuyendo a los dos Lab *el significado de una musiquilla de reloj, recomendaba anadir al fin un 12º* Lab *« que recuerde es media noche ». Sin querer en ninguna manera poner en duda la autenticidad de la información, creo discutible, a mi entender, la proposición esta.*

1C. 3C. *sf* *a)* *b)* *c)*

1C. 3C. *sf*

1C. 3C. *sf*

perdendosi.....

d) 1C. 3C. *sf*

1C. 3C. *sf*

riten:.....

ppp *e)*

a) 1ª ed. cr. Breitkopf e Mikuli:

b) Klindworth senza i *Re*♭.

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

d) Nell'ed. Klindworth manca questo *Re*♭.

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) *1ª ed. cr. Breitkopf y Mikuli:*

b) *Klindworth sin el* Re♭.

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

d) *En la ed. Klindworth falta este* Re♭.

e) *Con los signos ⋄, indico las teclas que deben bajarse de modo que funcionen solamente los apagadores y no los martillos, para obtener, por medio tambien del pedal, un bello y caracteristico efecto de sonoridad.*

Molto allegro (♩ = 120)

18. *p* 1C.

3C. *cresc:*

22 *sf* *cresc:* *sf*

17 *sf* *sf*

8 *a)tr* *fff*

a) Può essere opportuna questa variante:

ecc.

a) *Puede ser oportuna esta variante:*

etc.

Vivace (𝅗𝅥. = 30)
sempre legato

19
a)

p
1C.

3C.

p

3C.

1C.

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

a) También en este, como en otros Preludios y Estudios, Chopin se inspiró en aires populares polacos.

p *cresc.*

3C.

a)

p

cresc.

a) Nella 1ª 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) En la 1ª ed. cr. Breitkopf, no sigue al cresc. *ninguna otra indicación, lo que puede significar que el autor quería un* forte, *como lo indica Klindworth, a diferencia de Scholtz y otros que indican* piano.

p

3C.

(*mf*)

(*p*)

(*pp e tranq.*)

(*all.*)

p cresc.

8

3C.

dim.

1C.

3C.

ff

a) I valori prolungati sono aggiunti da Klindworth.

b) Secondo Klindworth, *Sol* al posto di *Si* ♭.

a) Los valores alargados son añadidos por Klindworth.

b) Según Klindworth, Sol *en lugar de* Si ♭.

Largo (♩ = 40)

20.

a)

ff

(*sent.*)

(*sent.*)

p

pp

1C.

riten.

(*sfz*)

Cantabile (♩ = 116)

21.

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'intiera misura, il *Mi* ♭ non esiste ed alla m. s. si trova:

a) A propósito de este Preludio, que parece el boceto de una Marcha fúnebre, G. Sand escribió que "un Preludio de Chopin contiene más música que toda la trompetería de Meyerbeer„.

b) En las ed. más antiguas la apoyatura está indicada en ♩.

c) En la ed. Mikuli, Klindworth y Kullak el Sol *ocupa el compás entero, el* Mi ♭ *no existe y en la m. i. se encuentra:*

(rfz) (p) b) (opp.) a) dim. f c) pp 1C.

a) Oppure, diteggiare così: 1211 43435, eseguendo l'ultimo *Mi*♭ con la m.d.

b) Esecuzione:

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

a) O bien, digitar así: 1211 43435, ejecutando el último Mi♭ *con la m.d.*

b) Ejecución:

c) En la ed. Klindworth: En alguna edición moderna la apoyatura es de Re♭ *en vez de* Do♭.

cresc: (un poco agitando) 3C. ff (un poco mosso) (a) dim: (calando) f cresc.

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

a) Scholtz no pone el La♭ *en la derecha, mientras se encuentra así en la ed. Breitkopf y Kullak. Segun Klindworth al contrario, el acorde es: para las dos manos.*

Molto agitato (♩. = 132)

22.

f

a

cresc.

ff

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

a) En la ed. Breitkopf y Kullak este acorde está indicado en corchea.

f

ff

f

(marc.e sosten.)

(tempo)

cresc:

sff

ff

a)

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

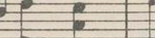
a) Scholtz quiere un arpegiado completo, Mikuli arpegia tan solo la derecha y Klindworth nada.

Moderato (♩ = 100)

23.

1C.
p delicatiss.

poco rit. *a tempo*

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

a) En la 1ª ed. crit. Breitkopf: *que puede hacer suponer se desea el ataque de la nota real, pero en este caso no me parece admisible otra interpretación que la adoptada aquí.*

a) *(quasi f)*
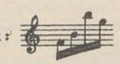
poco rit. *b)* *a tempo*

pp
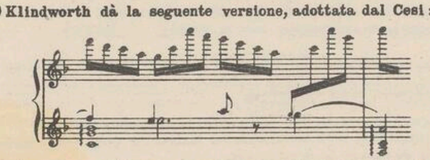
(pp)
(come risonanza)

p *dim:*

c. *smorz:* *(calando)* *(pp)*

a) Secondo Klindworth e Kullak : 

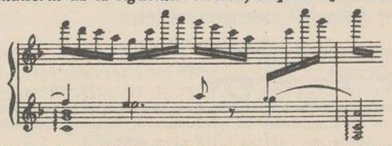
b) Klindworth dà la seguente versione, adottata dal Cesi :
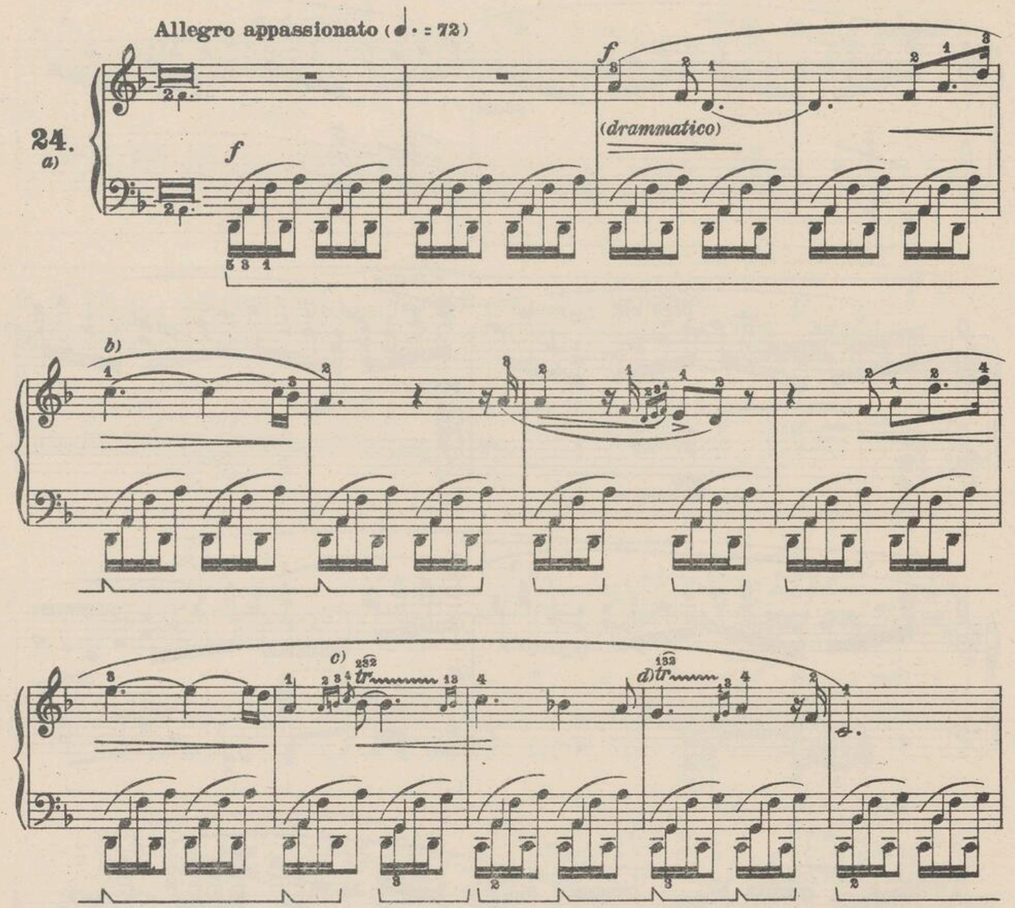


versione che però io non consiglio, non tanto perchè mi sembra arbitraria, quanto per non creare una sorta di cacofonia che deriva dal cammino del *La* sul *Sol* ripetentesi appena due misure appresso. L'interruzione sul *La* mi pare sottintenda e costituisca un allacciamento ideale fra questa e la seconda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

a) Según Klindworth y Kullak: 

b) Klindworth dá la siguiente versión, adoptada por Cesi :

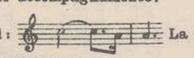


versión que, no obstante, yo no aconsejo, no tanto por parecerme arbitraria, sino para no crear una especie de cacofonía que deriva de la trayectoria del La *sobre el* Sol, *repitiéndose apenas dos compases después. La interrupción sobre el* La *me parece sobreentender y constituir un enlace ideal entre este y el segundo compás sucesivo.*



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 dànno, come questa, la sensazione d'un cataclisma morale... Nell'ed. di Klindworth le si 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 deplorevole, 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 1ª ed. or. Breitkopf dà tale versione come "oppure".

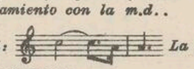
c) Come nel caso della nota *a)* a pag. 46, qui manca l'appoggiatura *Do*; ma come in quel caso, mi sembra non debba esservi dubbio sull'inizio della nota acuta.

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) Algunos biógrafos afirman que este Preludio fue escrito en Stuttgard, juntamente con el Estudio en Do menor., *bajo la impresión experimentada a consecuencia de la noticia sobre la caida de Varsovia.*
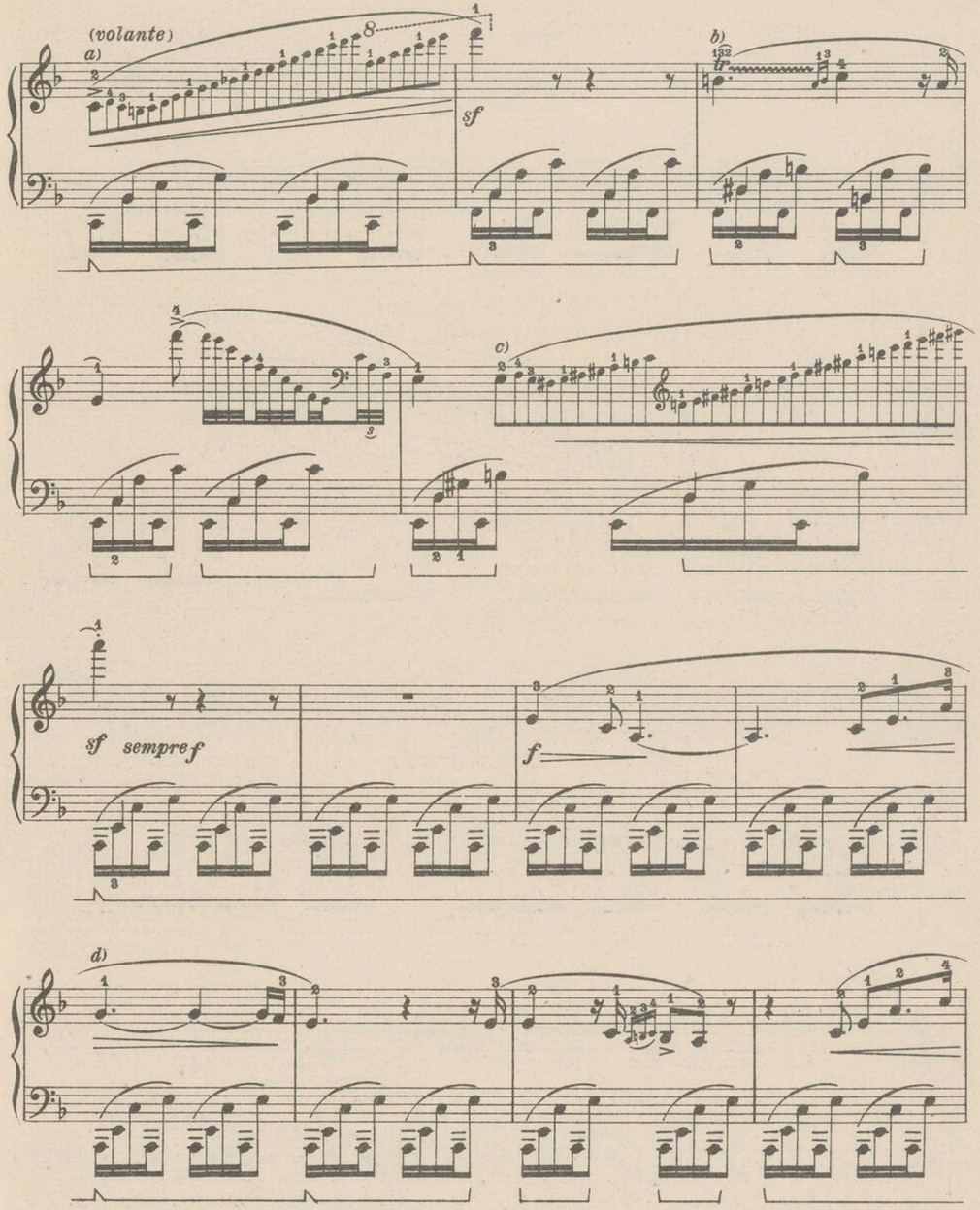
Ciertamente, pocas composiciones musicales dán, como esta, la sensación de un cataclismo moral... Klindworth le aplica ligeramente un título: "Prière pendant l'orage"... Ignoro si se trata de uno de los títulos puestos a la música de Chopin por el editor Wessel; es de presumir que no, viendo que en una carta Chopin define a Wessel "un imbécil y un pícaro", y justifica las supuestas pérdidas por este lamentadas en la publicación de sus obras por "la imbecilidad de los títulos que él les encaja, a pesar de mis indicaciones. Yo no debiera darle nada mas, despues de aparecer tales títulos. Hablarle con severidad", palabras estas que inducen a muchas consideraciones... Kullak aconseja ejecutar, cuando llega el caso, las notas del acompañamiento con la m.d..

b) Según Mikuli:  *La 1ª ed. or. Breitkopf dá este detalle como "oppure".*

c) Igual que en el caso de la nota a), pag. 46, aquí falta la apoyatura Do; *pero como allí, me parece no cabe duda sobre el modo de atacar la nota aguda.*

d) Aquí, contrariamente a la opinión de Klindworth, prefiero el ataque de la nota real.

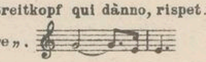
Klindworth continúa alargando la segunda nota de cada grupo, cuya duración, en las tres ediciones, concluye aquí.



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.

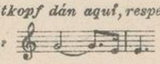
c) Mikuli lega i *Mi* e Klindworth dà questa suddivisione: 3,3,3,3,4,4,4,4.

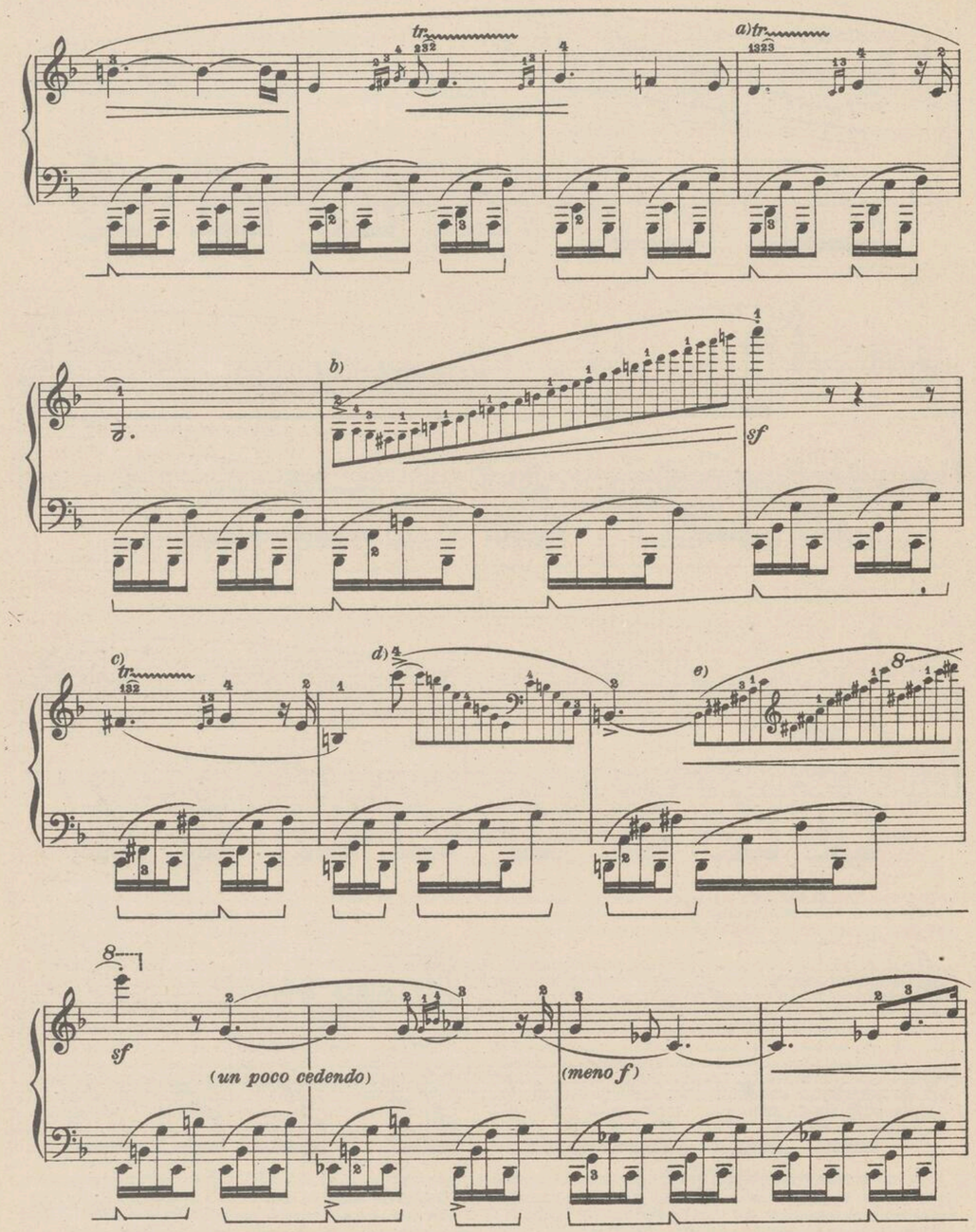
d) Analogamente, Mikuli e l'ed. Breitkopf qui dànno, rispettivamente nel testo e come "oppure". 

a) Klindworth reagrupa estas notas así: 2,2,2,2,2,2,2,2,3,3,3,3. *Prefiero, no obstante, empezar con el agrupamiento más «stretto», para evitar que la escala resulte precipitada hacia el fin.*

b) Véase nota d) pág. 48.

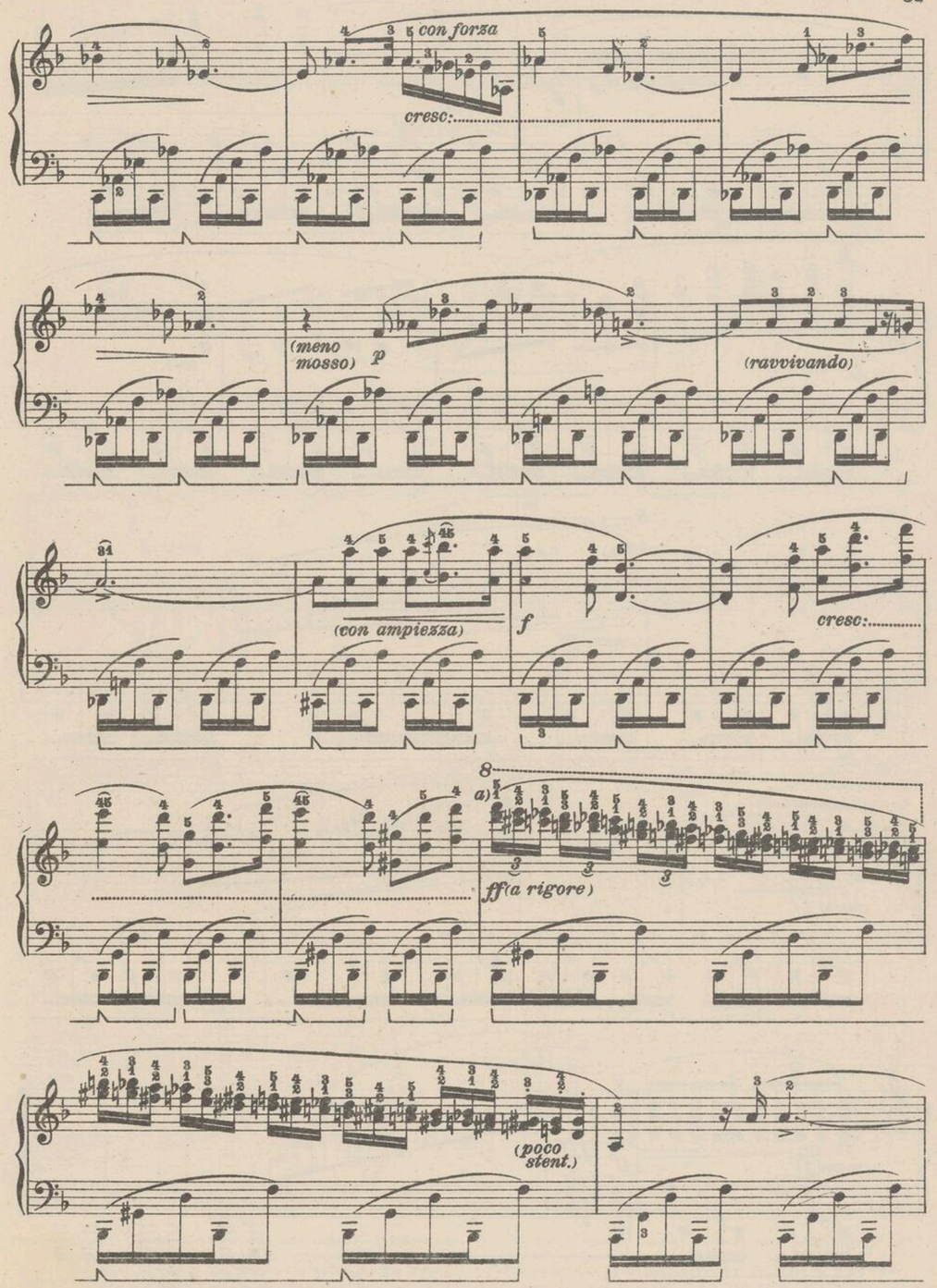
c) Mikuli liga el Mi *y Klindworth dá esta subdivisión:* 3,3,3, 3,4,4,4,4.

d) Analogamente, Mikuli y la ed. Breitkopf dán aquí, respectivamente en el texto y como "oppure": 



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) Según Klindworth, desde la nota superior.
b) Según Klindworth subdivido en: 2,2,2,2,2,2,2,2,3,3,3,3.
c) Según Klindworth, desde la nota superior.
d) Según Klindworth, reagrupamientos en: 2,2,2,2,2,3.
e) Según Klindworth, reagrupamientos en: 2,2,3,3,4,5.



a) Volendo usare una diteggiatura più Chopiniana:
543 435 434 343 543 435 43
321 121 213 113 131 121 21 ecc. Per altre diteggiature consultare: *Brugnoli, "Dinamica pianistica„*.

a) Queriendo usar una digitación mas Chopiniana:
543 435 434 343 543 435 43
321 121 213 113 131 121 21 *etc. Para otras digitaciones consultar:* Brugnoli, "Dinámica pianística„.

cresc:

fff stretto

(all.)

a)

sempre ff

(lamentoso)

(meno f)

(ff)

stretto

(meno f)

sf

fff

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

a) Segun Klindworth, reagrupadas en: 4,4,6,8, lo cual no aconsejo a causa del acento, que caería casi siempre sobre el Sol.

PRELUDIO[a)]

Op. 45

dedicato alla Principessa Elisabetta Czernicheff

Pubblicato nel 1841

Sostenuto (𝅗𝅥 : 50)

p

b)

sempre legato

(espress.)

(con voce)

poco cresc.

a) Chopin, che per quanto io sappia non formulò apprezzamenti riguardanti gli altri Preludii, 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. È ben modulato e posso mandarlo senza esitazioni".

b) Secondo Kullak, senza appoggiatura.

a) Chopin, el cual no formuló, que yo sepa, apreciaciones sobre los otros Preludios, escribió a Fontana, a propósito de este, op. 45: "He compuesto para Schlesinger un Preludio en Do♯ men. *que es corto como él lo desea. Está bien modulado y puedo mandarlo sin vacilación".*

b) Según Kullak, sin apoyatura.

ten. (p) a) riten. (espress.)
largamente, 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 y Klindworth no ligan estos* La, *y Klindworth junta a este acorde un* Re, *que añade al precedente.*

b) *Mikuli no alarga más, por algunos compases, las notas de la melodía.*

(espress.)

(pp) 1C. (delicatiss.)

(poco rfz) 2C. (cresc.)

cresc.

cresc. (meno f) (all.) a)

a) Il prolungamento del *Do* è di Klindworth.

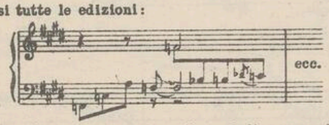
a) *La prolongación del* Do *es de Klindworth.*

(f) dim: (poco mosso)

cresc. a) (calando) al

tempo) b) p 1C. (pp)

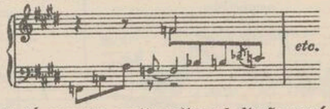
a) In quasi tutte le edizioni:



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) En casi todas las ed:



Klindworth dá caracter continuativo al diseño aquí representado en corcheas, y que he modificado como aparece ahora para hacerlo aún más simple, graficamente, y más evidente.

b) Klindworth añade el Sol, *que me agrada y convence.*

cresc. 3C. ritenuto f a) f

Cadenza a piacere b) p leggerissimo e legato

dim. 3C. 53 f

(penetrante) p

(sfumato) 1C. 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.

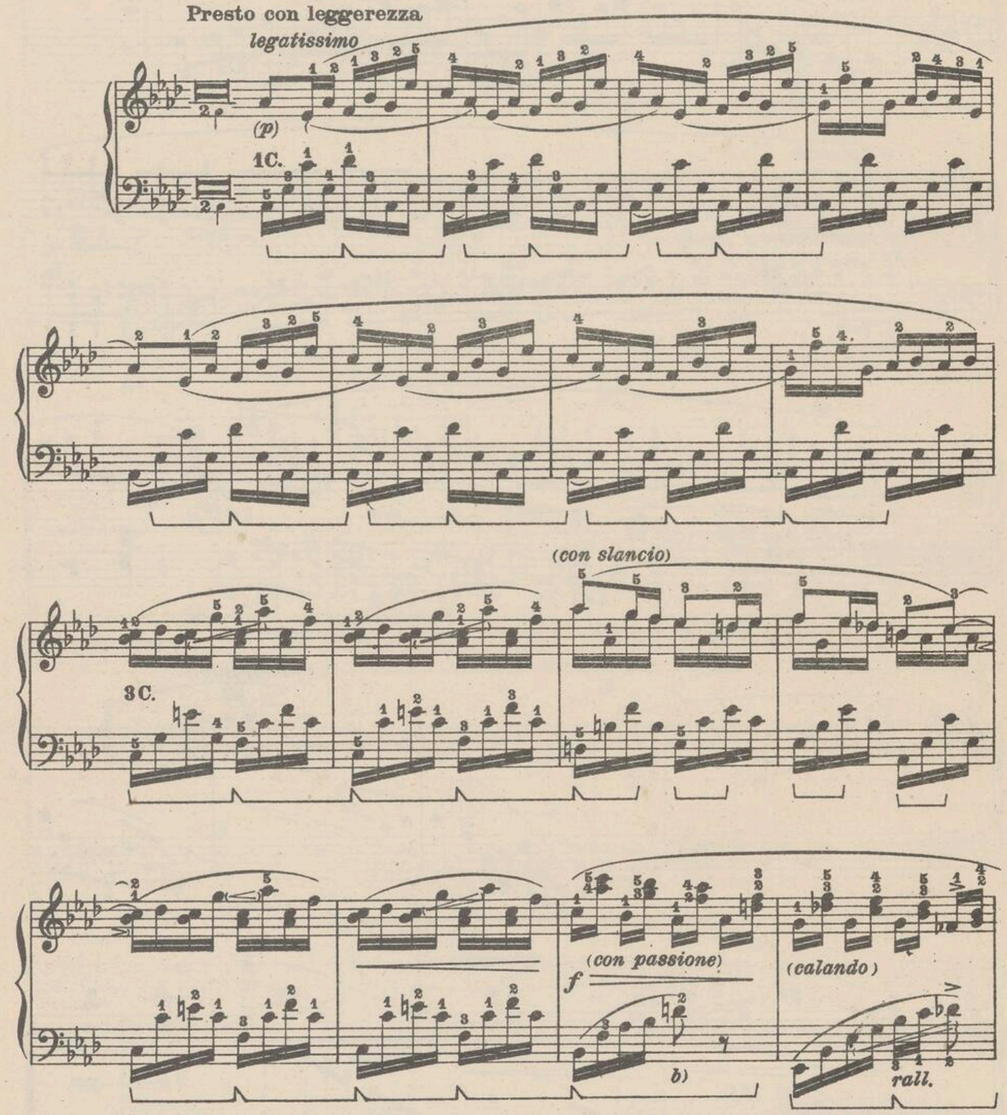
a) Klindworth, muy cuerdamente, alarga el Do *que en las otras ediciones está indicado en corchea.*

b) He modificado un poco la grafía de esta cadencia para hacerla más simétrica, en armonía con la simetría fónica.

PRELUDIO[a)]

dedicato "Al mio amico Pietro Wolf„

(Pubblicazione postuma)
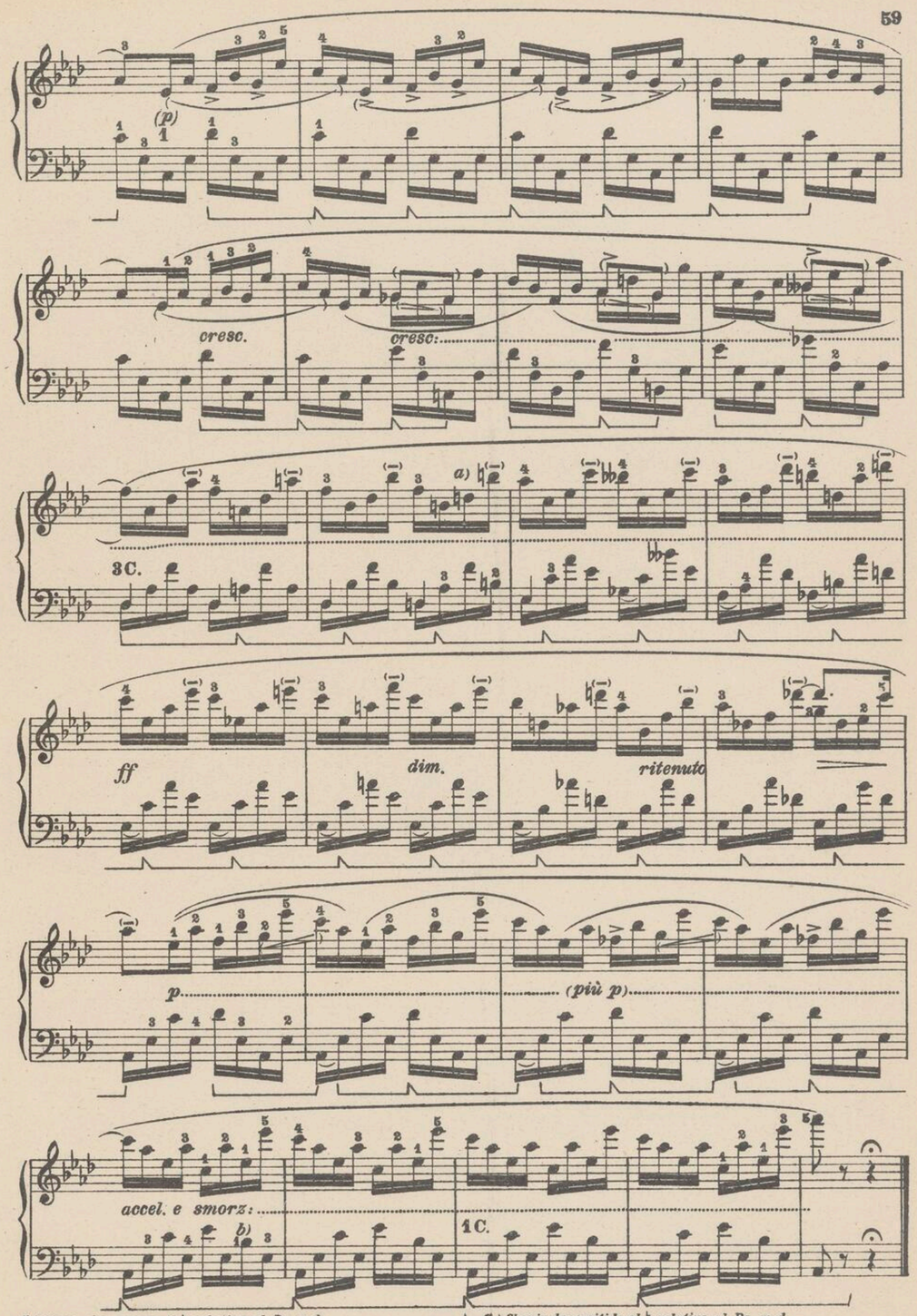


a) Scritto nel Luglio del 1834 per Pietro Wolf, amico di Chopin, questo Preludio fu dal Wolf stesso ceduto alla propria allieva sig^na Forget: un parente di questa lo cedette poi a "Pages d'Art" che lo riprodusse nel 1918. Sebbene esso non aggiunga niente alla gloria di Chopin, pure vale la pena d'inserirlo 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 omesso il ♮ relativo al *Re*, m.s.

a) Este Preludio, escrito en Julio de 1834 para Pedro Wolf, amigo de Chopin, fué cedido por el propio Wolf a su discípula la señorita Forget; un pariente de esta lo cedió despues a "Pages d'Art", que lo reprodujo en 1918. Por mas que éste Preludio no añada nada a la gloria de Chopin, no obstante vale la pena de insertarlo en la colección de los Preludios, especialmente en una edición como esta, en la cual se desea conseguir la inclusión completa de todas las obras del gran Polaco.

b) Chopin ha omitido el ♮ relativo al Re, *m.i.*



a) Chopin ha omesso il ♮ relativo al *Re*, m.d.

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

a) Chopin ha omitido el ♮ relativo al Re *m.d.*

b) En la edición hasta ahora existente hay aquí, seguramente por error, un Do *en lugar de* Si ♭.

Zbiory Słownika Języka P.E.C.

NARODOWY INSTYTUT FRYZJERSTWA BIBLIOTEKA

ODKWASZONE - 2008


ET
LABOR
ARS

2338/n
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

E. R. 206

F. CHOPIN

PRELUDI

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL



AUMENTO 20%

EDIZIONE ANNO MCMXLII - XX

G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO - LEIPZIG
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.
BUENOS AIRES: RICORDI AMERICANA S. A.
S. PAULO: RICORDI AMERICANA S. A.
ANNO MCMXXIX-VIII.

