168

E. R. 1297

Instytut Fryderyka Chopina
504
2392

CHOPIN

SCHERZI

PER PIANOFORTE

(BRUGNOLI)

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

1932
EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

586

E. R. 1297

Instytut Fryderyka Chopina
504.
2392

F. CHOPIN

SCHERZI

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI
INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE «L. CHERUBINI» DI FIRENZE

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

1932
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.

Instytut Fryderyka Chopina

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.

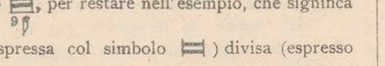
Así tenemos la formación 3/4, 6/8, 9/8, etc., con las cuales designamos que los compases en que se subdivide la composición están formados respectivamente de 3 negras, de 6 corcheas, de 9 corcheas, etc. No hay sino que la corchea, con la cual representamos una octava parte de la redonda, no tiene un 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.

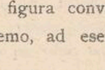
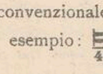
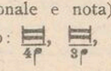
Solamente así se logrará dar el concepto de la formación del tiempo musical la precisión y la elasticidad necesarias para su comprensión.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA 2392/m

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 nosotros, al subdividir la figura que consideramos como unidad en sí, debemos, por razones rítmicas, hacer abstracción de la unidad de la cual deriva.

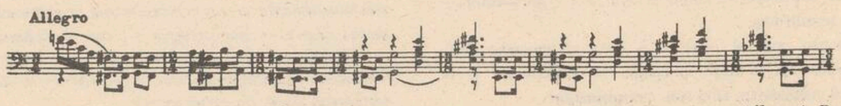
Matemáticamente 9/8 es igual a 9 veces 1/8; por esto siendo convencional la representación de 1/8 con una corchea se podrá decir: como ya desde mucho tiempo se usa, 9/8 igual à 9 corcheas, Siendo empero tambien la determinación de 9/8 poco exacta, porqué no indica nada en relación con el tiempo, o bien, 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 decir un compás dividido en 4 negras, otro en 3 negras, otro en 12 semicorcheas, etc.*

De esta manera, a una mayor precisión correspondera 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 asi, sin más, tambien la acentuación rítmica.

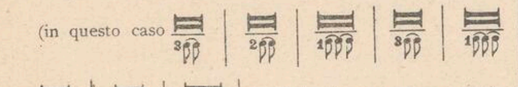
De hecho, el tiempo ordinario podremos indicarlo con , *o bien* , *o bien* , *o bien* , *determinando igualmente que la subdivisión y así mismo la acentuación debe ser en uno, en dos, en cuatro o en ocho.*

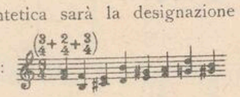
Analogamente, la indicación , *será — para el tiempo — correspondiente a* , *mas la designación rítmica será en ambos casos de una evidencia inconiestable.*

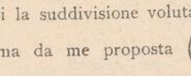
La innovación propuesta revela sus ventajas también y sobre todo en los casos de formación de tiempos inusitados o de ritmos nuevos. En un caso de este género, por ejemplo,



(*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 𝆏, 2 𝆏, 1 𝆏. 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 𝆏, 2 𝆏, 1 𝆏. 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.
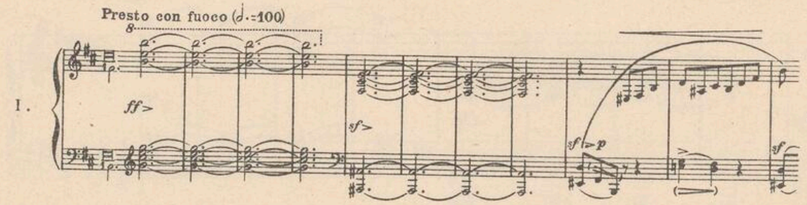
Tratándose, sobre todo, como se vé, de eliminar contrasentidos, y de remediar errores verbales — lo cual no altera en nada ni ofende en algún modo la esencia de toda clase de música, ántes bien servirá para lograr su interpretación más clara — por esto me decido a introducir tal reforma en esta edición 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.
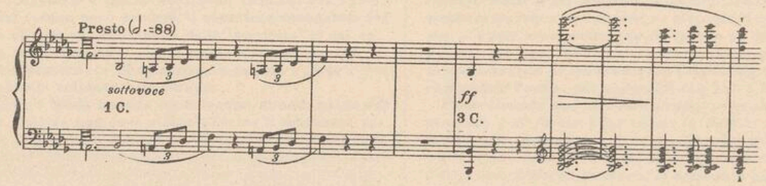
INDICE TEMATICO

TABLA TEMATICA
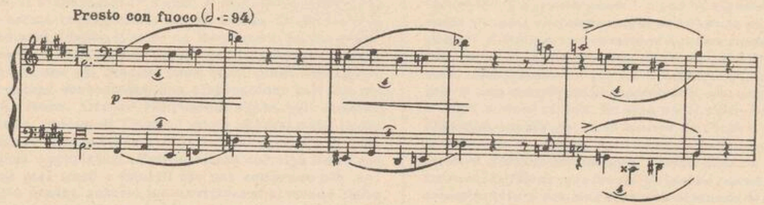
Instytut Fryderyka

1. 

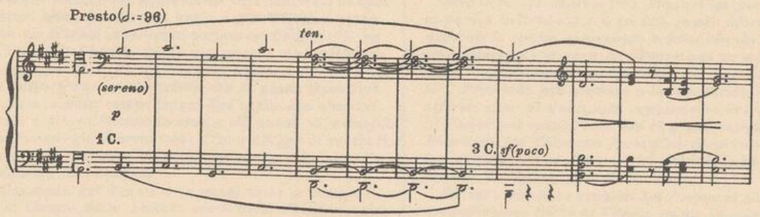
Pag. 1

2. 

,, 24

3. 

,, 48

4. 

,, 66

a Giovanni Papini

FEDERICO CHOPIN

(Attilio Brugnoli)

SCHERZI [a)]

I.

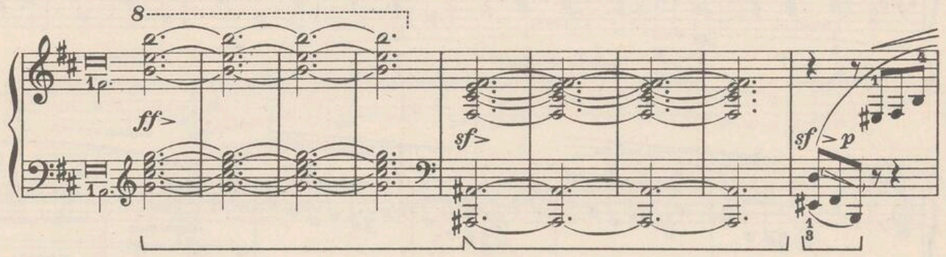
(dedicato a Teodoro Albrecht)

(composto probabilmente nel 1831 - pubblicato nel 1835)

Op. 20

Instytut Fryderyka Chopina

Presto con fuoco (♩. = 100)



a) La denominazione non deve trarre in inganno. Lo *Scherzo*, che fu in origine una derivazione (cioè meno che una trasformazione) del *Minuetto* e che in Beethoven acquista già accenti drammatici (senza però perdere il carattere denunziato dal titolo, tanto ch'egli si compiaceva delle "sorprese" di cui cospargeva la composizione e che a prima vista mettevano in imbarazzo l'esecutore) in Chopin diventa un vero e proprio *Poema*, paragonabile soltanto alle *Ballate*.

Naturalmente, il titolo impone certi legami di andamento e di forma cui la Ballata non deve sottostare; ma il contenuto psicologico non è di genere diverso e può assurgere ad una vera e potente espressione drammatica, come in questo primo *Scherzo*, in cui al drammatico si alterna, dolce contrasto, l'elemento lirico portato ad una delle più alte espressioni. Schumann, a proposito del titolo assegnato a questa op. 20, si chiedeva meravigliato in qual modo dovrebbe ammantarsi la serietà (leggi drammaticità), se lo *Scherzo* si veste di ombre così oscure.

In questo *Scherzo*, Niecks trova che gli accordi iniziali sono "un grido di disperazione" e che "il successivo *agitato* rappresenta un'anima imprigionata che si sforza di liberarsi a furia". Kleczinski, invece, ci vede un momento di calma seguito all'amarezza di Vienna e al dolore per la caduta di Varsavia. Liszt trova che gli *Scherzi*, come certi *Studi*, dipingono una esasperazione concentrata, una disperazione talvolta ironica, talvolta altera. Altrove, riferendosi anche agli *Scherzi*, scrive che nella musica di Chopin "giace imbalsamata la memoria di qualche evanescente poesia ispirata da una di queste evanescenti apparizioni. Egli idealizza talvolta fino a renderne le fibre così tenui e friabili che non sembrano più appartenere alla nostra natura, ma avvicinarsi al mondo fiabesco e svelarci le indiscrete confidenze delle Ondine, dei Titani, degli Ariel, delle Regine Mab, degli Oberon potenti e capricciosi, di tutti i genî dell'aria, delle acque e del fuoco, soggetti, anch'essi, alle più amare delusioni ed alle più insopportabili noie."

Come si vede, le sensazioni generate in vari individui da queste composizioni sono quanto mai varie e giustificano pienamente quanto un critico autorevole scrisse su Chopin: "È un mistero dell'opera di Chopin, che la sua musica sia visibilmente un linguaggio, ma un linguaggio di cui nessuno conosce il segreto". Però tutto porta a concludere che si possa classificare, come ho detto, questa composizione fra quelle che s'avvicinano al Poema o s'identificano in esso e ciò anche se, come afferma de Pourtalès, gli *Scherzi* siano "lo sviluppo di vecchi ritornelli popolari che Federico ha intesi nella sua infanzia alle porte d'un albergo di villaggio".

Del resto, l'essenza del Poema è in quasi tutte le composizioni libere di Chopin, nelle *Ballate* come nelle *Polonesi*, negli *Scherzi* come nella *Fantasia:* vera, grande espressione di quel romanticismo di cui la sua musica rispecchia, più che tante altre forme d'arte, l'essenza.

a) La denominación no debe inducirnos a engaño. El Scherzo, *que fué en su origen una derivación (esto es, ménos que una transformación) del* Minuetto, *y que en Beethoven adquiere ya acentos dramáticos (sin perder, no obstante, el carácter expresado por el título, unicamente que Beethoven se complacía en las "sorpresas" con que esmaltaba su composición, y que a primera vista embarazaban al ejecutante) en Chopin llega a ser un verdadero y propio* Poema, *parangonable tan solo a las* Baladas.

Naturalmente que el título impone ciertas condiciones de movimiento y de forma a las cuales la Balada no está sujeta; pero el contenido psicológico no es de diferente género, y puede elevarse a una verdadera y potente expresión dramática, como en este primer Scherzo, *en el cual lo dramático alterna, formando suave contraste, con el elemento lírico, que alcanza una de sus mas bellas manifestaciones. Schumann, a propósito del título asignado a esta obra, demandaba maravillado como debería de ser una obra seria (léase dramática), si un* Scherzo *se revestía de colores tan obscuros.*
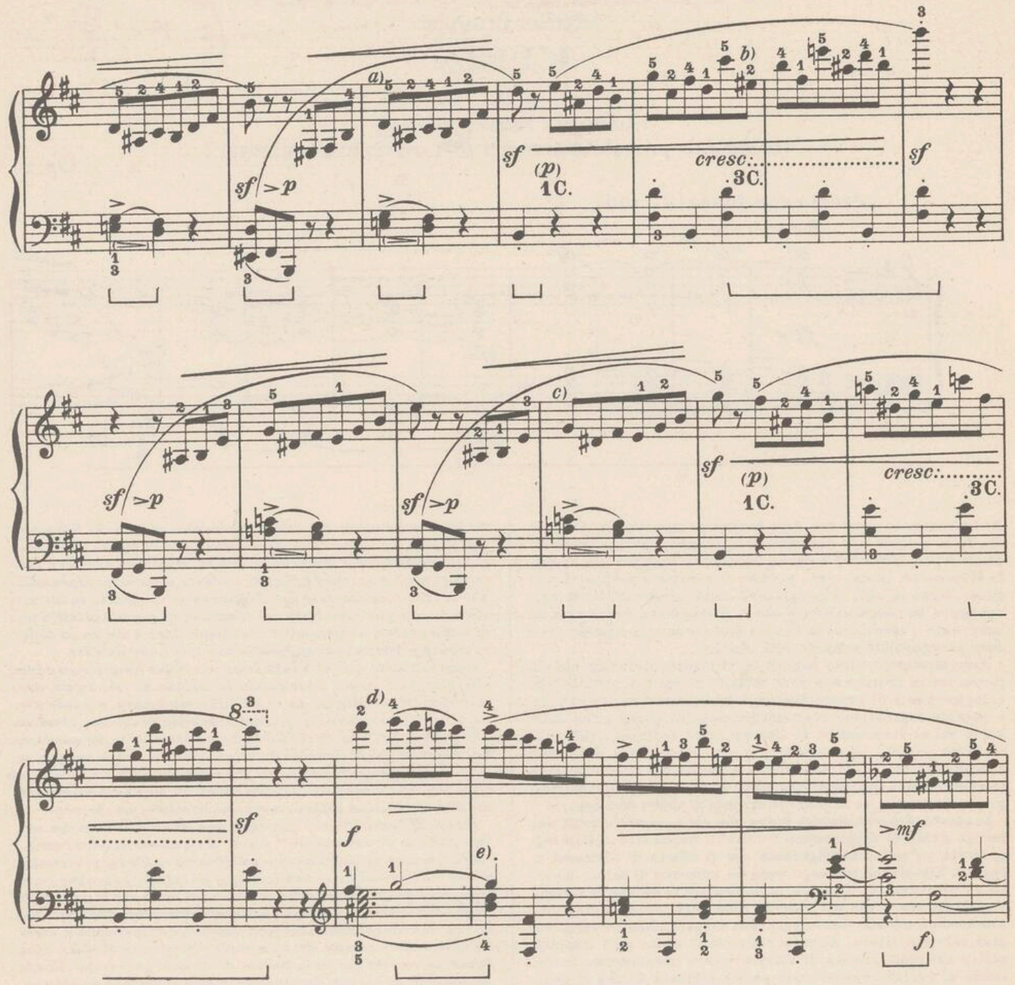
En este Scherzo, *Niecks encuentra que los acordes iniciales son "un grito de desesperación" y que "el siguiente* agitato *representa un alma aprisionada, que se esfuerza en liberarse violentamente". Kleczinski, en cambio, vé aquí un momento de calma, a continuación de las amarguras de Viena y el dolor por la caída de Varsovia. Liszt encuentra que los* Scherzos, *como ciertos* Estudios, *describen una exasperación concentrada, una desesperación a veces irónica, a veces airada. En otra parte, refiriéndose también a los* Scherzos, *escribe que en la música de Chopin "yace embalsamada la memoria de alguna desvanecida poesía, inspirada en alguna también desvanecida imágen. Chopin idealiza a veces hasta mostrarnos las fibras mas tenues y ligeras que no parecen pertenecer a nuestra naturaleza, sino acercarse al mundo de la fábula, y revelarnos las indiscretas confidencias de las Ondinas, de los Titanes, de los Ariel, de la Reina Mab, de los Oberón potentes y caprichosos, de todos los genios del aire, del agua y del fuego, sujetos, ellos también, a las más amargas desilusiones, y a los más insoportables enojos.*

Como se vé, las impresiones producidas por estas composiciones en varios individuos, son en alto grado diversas, y justifican plenamente lo que un autorizado crítico escribe sobre Chopin: "Es un misterio de la obra de Chopin, que su música sea visiblemente un lenguaje, pero un lenguaje del cual nadie conoce el secreto". Pero todo nos conduce a la conclusión de que se puede clasificar, como he dicho, esta composición entre las que se avecinan al Poema o se identifican con él, y esto aunque, como afirma De Pourtalès, los Scherzos *fuesen "el desarrollo de viejos ritornelos populares que Federico ha entendido en su infancia, en la puerta de alguna posada de aldea".*

Por otra parte, la esencia del Poema se halla en casi todas las composiciones libres de Chopin, en las Baladas *como en las* Polonesas, *en los* Scherzos *como en la* Fantasía: *verdadera, gran expresión de aquel romanticismo del cual su música, más que tantas otras formas de arte, refleja la esencia.*

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

E.R. 1297
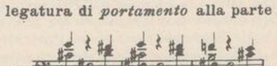


a) Altre diteggiature: 523123-5
524312-5 (Mikuli)
523212-5 (Scholtz)

b) Secondo Mikuli: 51 425241-5

c) Altre diteggiature: 524312-5 (Mikuli)
524212 (Scholtz)

d) A differenza di altri interpreti, preferisco separare il *Fa*♯ dal resto, potendosi così ottenere maggiore efficacia d'accento.

e) In Mikuli si trova un punto su questo *Sol* e ciò autorizza a supporre ch'esso si debba ripetere malgrado la legatura; ipotesi suffragata sia dal fatto che 8 misure più avanti si ritrova lo stesso accordo non collegato ad alcun suono precedente, sia perchè nella prima edizione critica Breitkopf esiste soltanto una legatura di *portamento* alla parte inferiore, fra *La*♯ e *Si*.

f) In alcune edizioni:  ecc. a differenza delle prime edizioni in cui, malgrado la figurazione simile a quella della nota, la pausa non esiste. Consiglio però di prolungare anche i suoni superiori così come propongo qui.
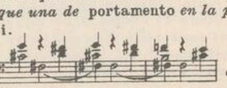
a) *Otras digitaciones:* 523123-5
524312-5 *(Mikuli)*
523212-5 *(Scholtz)*

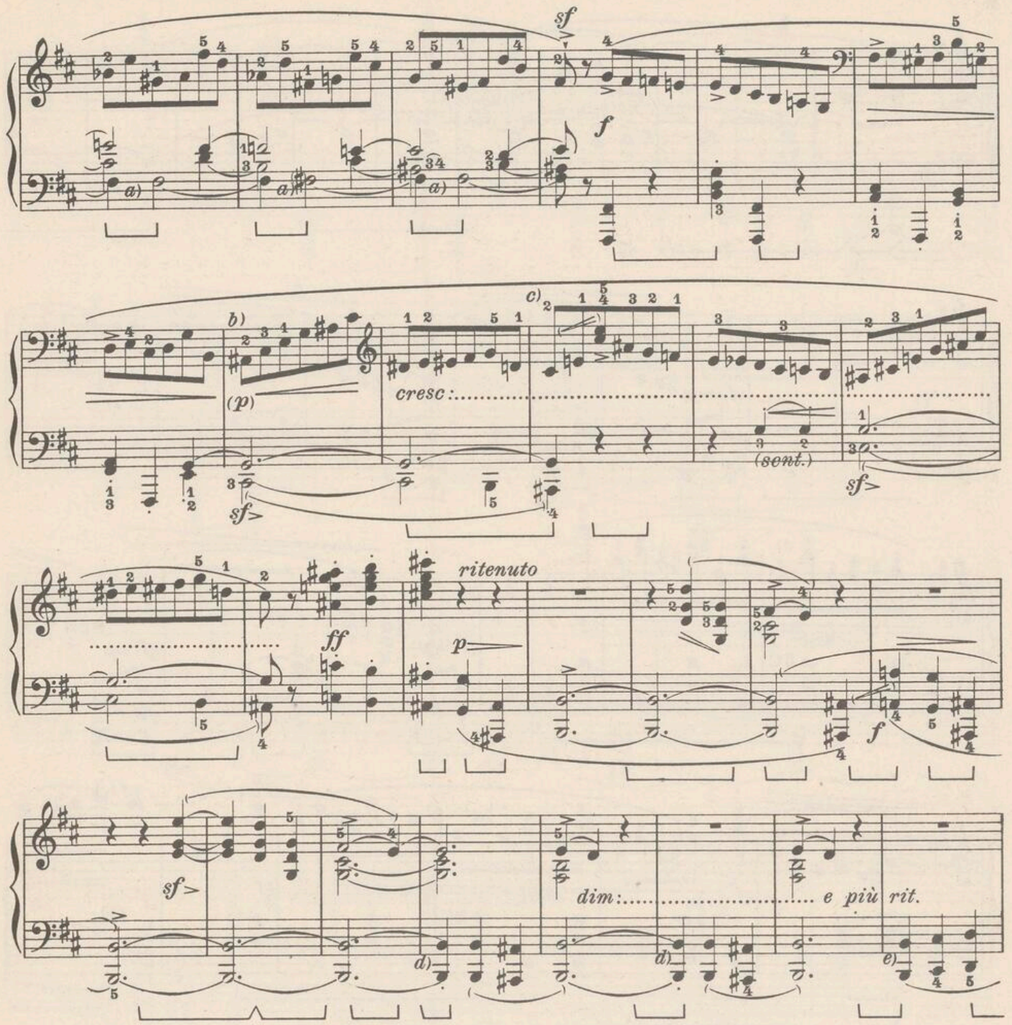
b) *Según Mikuli:* 51 425241-5

c) *Otras digitaciones:* 524312-5 *(Mikuli)*
524212 *(Scholtz)*

d) *A diferencia de otros intérpretes, prefiero separar el* Fa♯ *de lo restante, pudiéndose así obtener mayor eficacia en el acento.*

e) *En Mikuli se encuentra un puntillo en este* Sol, *y esto autoriza para suponer que debe repetirse, a pesar de la ligadura, hipótesis originada por el hecho de que 8 compases ántes se encuentra el mismo acorde no ligado con algún sonido anterior, y por otra parte, que en la primera edición crítica Breitkopf no existe otra ligadura que una de* portamento *en la parte inferior, entre el* La♯ *y el* Si.

f) *En algunas ediciones:*  *etc. a diferencia de las primeras, en las cuales, a pesar de la figuración semejante a esta de la nota, la pausa no existe. Aconsejo, no obstante, prolongar también los sonidos superiores tal como aquí propongo.*



a) Vedi nota *f*) pag. 2.

b) Si potrebbe diteggiare anche: 234123-412341-2, ma la diteggiatura che propongo nel testo è assai più efficace, soprattutto in rapporto all'accento. Chopin diteggiò: 231234-512341-2.

c) Mikuli diteggia: $\overset{5}{2}13214-32$ ecc.

d) È questo uno dei casi che a prima vista mettono in serio imbarazzo l'interprete. Nella prima edizione critica Breitkopf si trovano i due *Si* legati come in questa edizione e come è stato riprodotto da Scholtz e da altri. Molti esecutori, però, danno a questa legatura il significato di una somma di valori, come per le legature ordinarie, senza considerare che la tradizione vuole che si ripeta la nota quando, esistendo la legatura, è sovrapposto un punto alla seconda nota.

Klindworth, senza dubbio considerando un nonsenso la grafia in questione, toglie ogni dubbio abolendo senz'altro la legatura, che io preferisco conservare in omaggio appunto alla tradizione e per designare un portamento che ritengo assolutamente appropriato ed indipendente della somma dei valori; ma assegnandole il significato ora esposto anche in considerazione di quanto ho detto a nota *e*) pag. 2.

e) Qui anche Mikuli non lega affatto: elemento questo confortante, come ho detto prima, la versione di Klindworth.

a) *Véase nota f*) *pag. 2.*

b) *Se podria digitar también:* 234123-412341-2 *pero la digitación que propongo en el texto es bastante más eficaz, sobre todo en relación con el acento. Chopin digitó:* 231234-512341-2.

c) *Mikuli digita:* $\overset{5}{2}13214-32$ *etc.*

d) *Este es uno de los casos que de momento ponen en serio apuro al intérprete En la primera edición crítica Breitkopf se encuentran ligados los dos* Si, *como en esta edición, tal como ha sido reproducido por Scholtz y otros. Muchos ejecutantes, empero, dán a esta ligadura el significado de una suma de valores, como en las ligaduras ordinarias, sin considerar que la tradición exige que se repita la nota cuando, aun existiendo la ligadura, hay sobrepuesto un punto a la segunda nota.*

Klindworth, sin duda por considerar un contrasentido la grafía en cuestión elimina toda duda suprimiendo resueltamente la ligadura, que yo prefiero conservar precisamente en homenaje a la tradición y para señalar un portamento que considero absolutamente apropiado, independiente de la suma de los valores, si bien asignandole el significado expuesto ahora, y teniendo en consideración todo lo dicho en la nota e) pag. 2.

e) *Aquí también Mikuli no liga absolutamente: hecho que confirma, como he dicho primeramente, la versión de Klindworth.*

(meno 1C. f) (p) 3C. sf/>p cresc. sf ritenuto p

a) Lo spostamento di questa appoggiatura alla misura precedente, anzichè costituire, come qualcuno potrebbe supporre, un arbitrio, trova la sua ragione d'essere nel *Do♯ in levare* ♦ esistente 4 misure prima.

b) Vedi nota *a)* pag. 2.

c) Vedi nota *b)* pag. 2.

d) Vedi nota *c)* pag. 2.

e) Vedi nota *d)* pag. 2.

f) Vedi nota *e)* pag. 2.

g) Vedi nota *f)* pag. 2.

a) La colocación de esta apoyatura en el compás precedente, más bien que constituir, como alguien podría suponer, un arbitrio, encuentra su razón de ser en el Do♯ in levare ♦ *existente 4 compases antes.*

b) Véase nota a) pág. 2.

c) Véase nota b) pág. 2.

d) Véase nota c) pág. 2.

e) Véase nota d) pág. 2.

f) Véase nota e) pág. 2.

g) Véase nota f) pág. 2.

sf f (p) cresc. sent. ff ritenuto p sf/> f dim. e più ritenuto (meno 1C. f) (p)

a) Vedi nota *f)* pag. 2.

b) Vedi nota *b)* pag. 3.

c) Vedi nota *c)* pag. 3.

d) Vedi nota *d)* pag. 3.

e) Vedi nota *e)* pag. 3.

f) Vedi nota *a)* pag. 4.

a) Véase nota f) pág. 2.

b) Véase nota b) pág. 3.

c) Véase nota c) pág. 3.

d) Véase nota d) pág. 3.

e) Véase nota e) pág. 3.

f) Véase nota a) pág. 4.

Agitato

3 C. *sottovoce*

poco cresc:

più cresc:

dim:

a)

poco....

(trang.) 1 C. *p* *(un poco sent.)*

a poco cresc:

3 C.

più cresc. (e mosso)

a) Il disegno derivante dai suoni che nelle precedenti sei misure propongo di prolungare alla mano destra e che mi piace di rilevare(pur suburdinandolo a quello, più importante,che si delinea all'acuto)cede il posto a quello che la mano sinistra insinua nel registro medio. La destra si limiterà qui a coadiuvare la sinistra delineando sommessamente il nuovo disegno, salvo riprendere il predominio più avanti,da *a)* pag. 7 in poi.

a) El diseño derivado de los sonidos que en los precedentes seis compases propongo se prolongue en la mano derecha, y me complazco en poner de relieve (subordinándolo, no obstante, al más importante, delineado en los agudos), cede su lugar al que la mano izquierda insinúa en el registro medio. La derecha se limitará aquí a coadyuvar con la izquierda, delineando levemente el nuevo diseño, salvo el recobrar más adelante su predominio, desde a) pag. 7, y a continuación.

a)

ff

sempre più animato

b) *(allarg.)*

sf

c) *ff* *(deciso)*

d)

sf *>p*

e)

sf *>p*

f)

sf

(p) 1 C.

cresc:

3 C.

sf

a) Vedi nota *a)* pag. 6.

b) Klindworth lega i *Mi* inferiori.

c) Klindworth rileva i suoni iniziali, attribuendo a quelli della destra, però, il valore di sola croma.

d) Nelle edizioni Breitkopf e Mikuli, semplici semiminime. Mettere in rilievo il disegno discendente per 4 gradi cromatici, ad ambedue le mani

e) Vedi nota *a)* pag. 2.

f) Vedi nota *b)* pag. 2.

a) Véase nota a) pág. 6.

b) Klindworth liga los Mi inferiores.

c) Klindworth destaca los sonidos iniciales, atribuyendo a los de la derecha, no obstante, un valor unicamente de corchea.

d) En la edición Breitkopf y Mikuli simples negras. Destacar el diseño descendiente por 4 grados cromáticos, en las dos manos.

e) Véase nota a) pág. 2.

f) Véase nota b) pág. 2.

sf >p sf >p a) sf (p) 1 C. cresc:

3 C. sf b) f c)

mf d) f

e) (p) cresc: f

(sent.)

ritenuto ff p f

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

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

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

sf > a) dim. e più rit:

p (p) c) (meno f) 1 C. (p)

Agitato

3 C. sottovoce poco cresc:

più cresc: dim:

d) (tranq.) p 1 C. (un poco sent.) poco a poco cresc:

a) Vedi nota d) pag. 3.
b) Vedi nota e) pag. 3.
c) Vedi nota a) pag. 4.
d) Vedi nota a) pag. 6.

a) Véase nota d) pág. 3.
b) Véase nota e) pág. 3.
c) Véase nota a) pág. 4.
d) Véase nota a) pág. 6.

3 C.

più cresc:

ff

sempre più animato

sf

c)

ff

d)

a) Vedi nota a) pag. 7.
b) Vedi nota b) pag. 7.
c) Vedi nota c) pag. 7.
d) Vedi nota d) pag. 7.

a) Véase nota a) pág. 7.
b) Véase nota b) pág. 7.
c) Véase nota c) pág. 7.
d) Véase nota d) pág. 7.

sf >p

sf 1 C.

cresc:

3 C.

sf

(p) 1 C.

d)
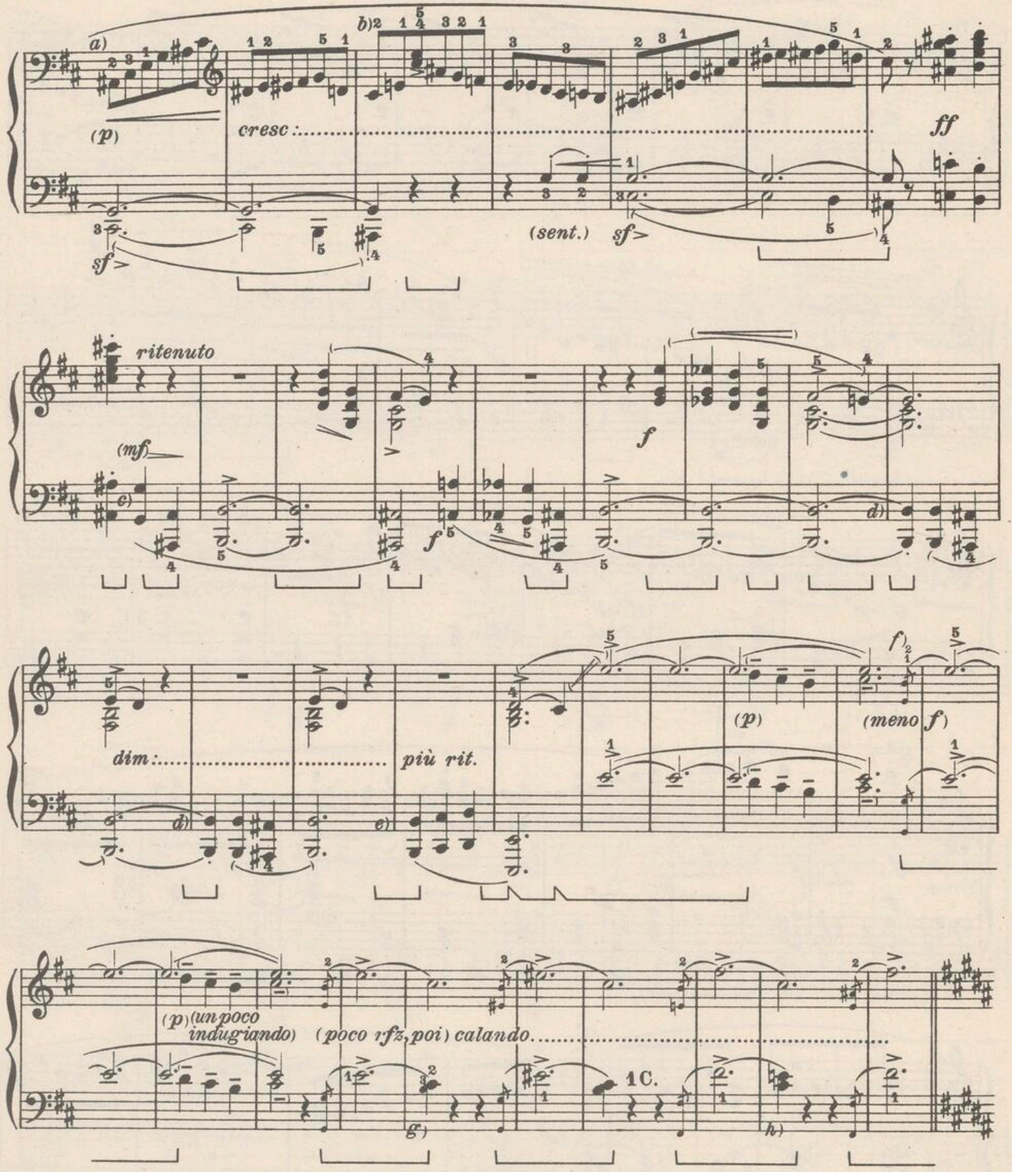
e)

f

mf

a) Vedi nota a) pag. 2.
b) Vedi nota b) pag. 2.
c) Vedi nota c) pag. 2.
d) Vedi nota d) pag. 2.
e) Vedi nota e) pag. 2.
f) Vedi nota f) pag. 2.

a) Véase nota a) pág. 2.
b) Véase nota b) pág. 2.
c) Véase nota c) pág. 2.
d) Véase nota d) pág. 2.
e) Véase nota e) pág. 2.
f) Véase nota f) pág. 2.



a) Vedi nota b) pag. 3.

b) Vedi nota c) pag. 3.

c) Contrariamente al parere di altri interpreti consiglio di eseguire non troppo piano questo dettaglio.

d) Vedi nota d) pag. 3.

e) Vedi nota e) pag. 3.

f) Vedi nota a) pag. 4.

g) Secondo Klindworth, col *Si* aggiunto in piccolo.

h) Secondo Klindworth:  invece di: 

a) Véase nota b) pág. 3.

b) Véase nota c) pág. 3.
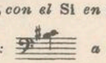
c) Contrariamente al parecer de otros intérpretes, aconsejo ejecutar no demasiado piano este detalle.

d) Véase nota d) pág. 3.
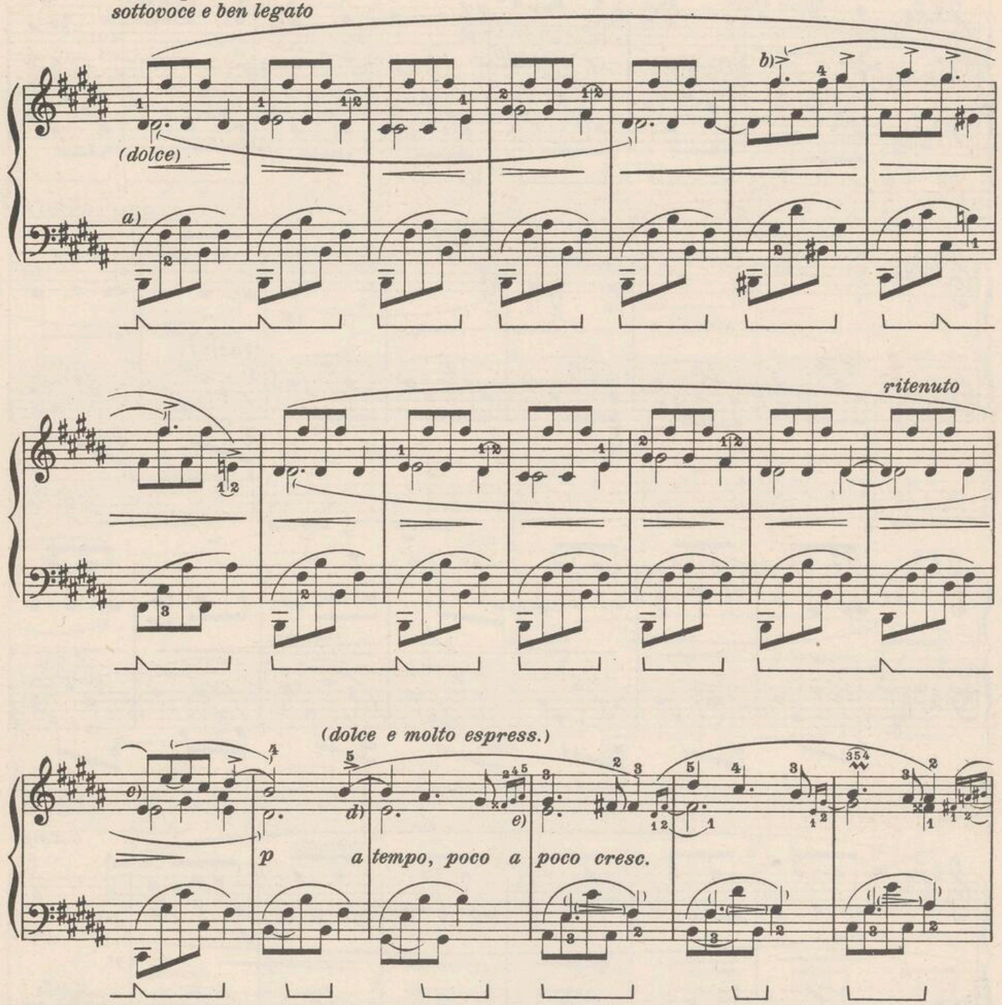
e) Véase nota e) pág. 3.

f) Véase nota a) pág. 4.

g) Según Klindworth, con el Si *en pequeña nota.*

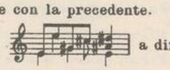
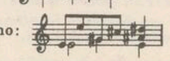
h) Según Klindworth:  *a cambio de:* 

Molto più lento ♩ = 108
sottovoce e ben legato

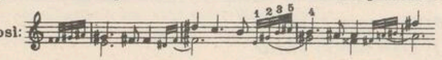


a) Vedi nota a) allo Scherzo della Sonata op. 35 a pag. 54 del volume delle Sonate di mia edizione. Quanto a questo tema, nelle Ed. Breitkopf, Mikuli ed altre, nessun suono è prolungato; credo che Klindworth abbia per primo delineata la melodia col prolungamento dei suoni che le sono propri.

b) Come voce dialogante con la precedente.

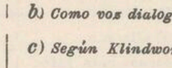
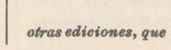
c) Secondo Klindworth:  a differenza delle altre edizioni che recano: 

d) Nella prima Ed. critica Breitkopf, i *Si* senza legatura.
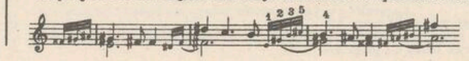
e) Klindworth lega questi *Mi* ρ· e prolunga, come qui, il *Fa*♯ della misura successiva.
È preferibile anticipare tutta la fioritura alla misura precedente, così: 

a) Véase nota a) en el Scherzo de la Sonata op. 35, en la pág. 54 del volúmen de las Sonatas de mi edición. En cuanto a este tema, en las Ed. Breitkopf, Mikuli y otras, ningún sonido es alargado; creo que Klindworth había primeramente delineado la melodía con la prolongación de los sonidos propios.

b) Como voz dialogando con la anterior.

c) Según Klindworth:  *a diferencia de las otras ediciones, que ponen:* 

d) En la primera Ed. crítica Breitkopf, los Si *sin ligadura.*

e) Klindworth liga estos Mi ρ· *y prolonga, como aquí, el* Fa♯ *del compás siguiente.*
Es preferible anticipar toda la fioritura al compás anterior, así: 

con anima

(quasi f) sf a) calando b) p c)

ritenuto

dim. (cresc.) (quasi f) d)

e)

ritenuto a tempo

f) g) p

a) Secondo Mikuli, *Fa♯* invece di *Mi*, certo in considerazione del *Si* che scende al *La♯* nella misura successiva. Però a me non spiace considerare il *Fa♯* come una variante che vada ad abbellire la prima replica, 32 misure più avanti.

b) Breitkopf e Mikuli prolungano soltanto il *Si* alla m.s.

c) Breitkopf e Mikuli mettono l'accento a ciascuna nota inferiore alla m.d. ma io preferisco l'alternativa di colore, a sempre meglio delineare il dialogo.

d) In quasi tutte le edizioni è indicato *sempre piano*. Malgrado tale concordanza, eseguisco questa seconda riproduzione *quasi forte* e con senso passionale, riservando alla terza replica un *pp* che risulta di bellissimo effetto. Da qui in poi, soltanto Scholtz prolunga le note del tema.

e) Vedi nota *b*) pag. 13.

f) Vedi nota *c*) pag. 13.

g) Vedi nota *d*) pag. 13.

a) Según Mikuli, Fa♯ *en vez de* Mi, *ciertamente considerando el* Si *que desciende al* La♯ *en el compás siguiente. Pero a mí no me parece bien considerar el* Fa♯ *como si fuera una variante para adornar la primera réplica, 32 compases ántes.*

b) Breitkopf y Mikuli alargan solamente el Si *de la m.i.*

c) Breitkopf y Mikuli ponen el acento a cada nota inferior de la m.d., pero yo prefiero la alternación de color, para delinear siempre más bien el diálogo.

d) En casi todas las ediciones está indicado siempre piano. *A pesar de tal concordancia, yo ejecuto esta segunda reproducción* quasi forte *y con sentimiento apasionado, reservando para la tercera réplica un pp que resulta de bellísimo efecto. Desde aquí en adelante, solamente Scholtz alarga las notas del tema.*

e) Véase nota b) pág. 13.

f) Véase nota c) pág. 13.

g) Véase nota d) pág. 13.

con anima

poco a poco cresc. a) f

(f) (allarg.) (meno f) b) dim.

a tempo

ritenuto pp 1C. e)

d) e) sempre dim. e rall.

a) Vedi nota *e*) pag. 13.

b) Vedi nota *c*) pag. 14.

c) Come un ricordo, senza più accentuare, delineando il motivo quasi col solo prolungamento dei suoni.

d) Secondo Klindworth, *La♯*. Pur nel *pp*, un giusto rilievo impresso al disegno melodico della m.s. darà la sensazione di voce che s'insinua per dire dolcissime cose.

e) Così secondo Breitkopf e Mikuli: in altre edizioni, *Sol♯*.
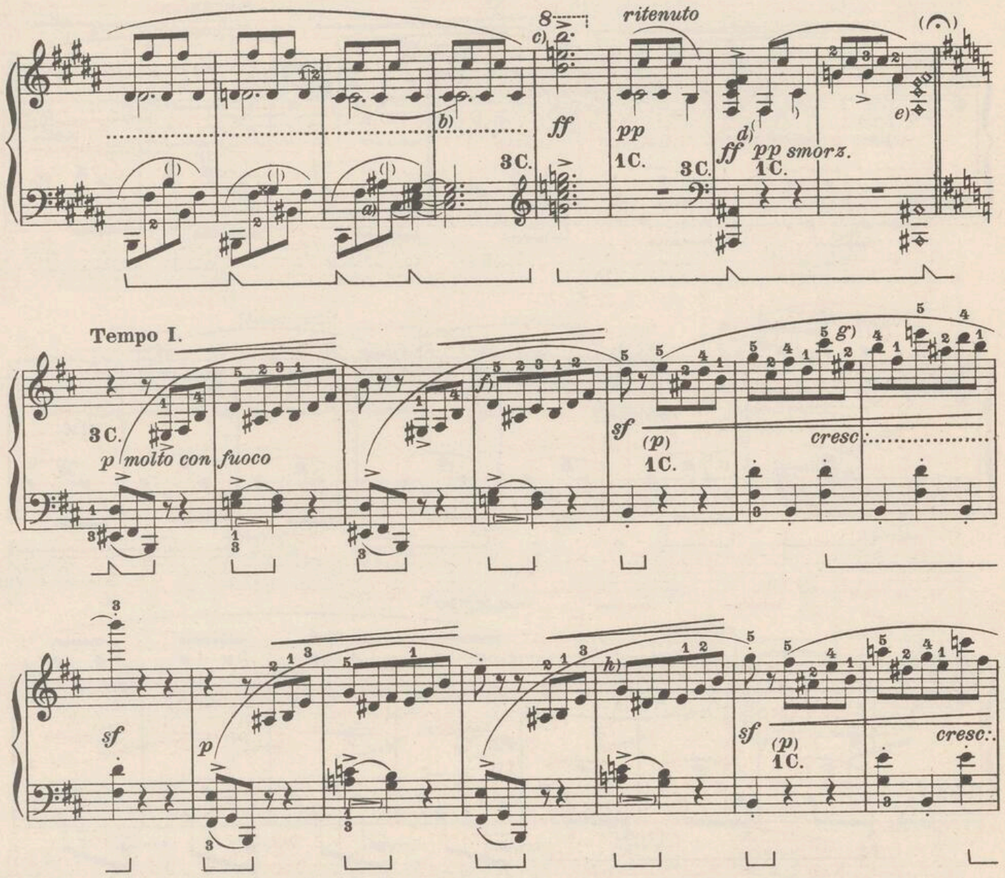
a) Véase nota e) pág. 13.

b) Véase nota c) pág. 14.

c) Como un recuerdo, sin acentuar, delineando el motivo unicamente con la prolongación de los sonidos.

d) Según Klindworth La♯. *Tambien en el pp, un justo relieve impreso al diseño melódico de la m.i. dará la sensación de voces que se insinúan para decir cosas dulcísimas.*

e) Así según Breitkopf y Mikuli: en otras ediciones Sol♯.



a) Il ♯ al *La* è stato aggiunto da Klindworth ed è a mio parere accettabile dovendo considerare il ♮ delle altre edizioni un equivoco conseguente al fatto che in esse il *Sol* × della misura precedente è dato come *La* ♮.

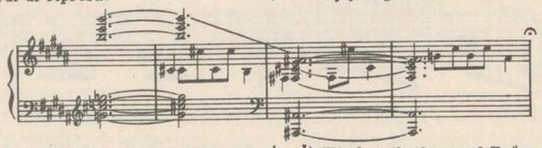
b) Contrariamente a quanto questa grafia di Scholtz potrebbe far supporre, il *Do* ♯ va ripetuto, come risulta concordemente dalle più antiche edizioni.

c) Questa *ripresa* è una delle trovate più geniali di tutta la composizione ed io consiglio di eseguirla con tutta evidenza, considerando il disegno di crome come le ultime ondate del precedente elemento mobile che risciacqua, liquido, fra la fissità granitica degli accordi di ripresa:

a) *El* ♯ *al* La *ha sido añadido por Klindworth y según mi parecer aceptablemente, debiendo considerarse el* ♮ *de las otras ediciones como una equivocación, derivada de que en ellas el* Sol × *del compás precedente es presentado como* La ♮.

b) *Contrariamente a cuanto esta grafía de Scholtz podría hacer suponer, el* Do ♯ *debe repetirse, como resulta, en concordancia, de las mas antiguas ediciones.*

c) *Esta* ripresa *es uno de los mas geniales aciertos de toda la composición, y yo aconsejo ejecutarla con gran evidencia, considerando el diseño de corcheas como la última ondulación del anterior elemento móvil, que circula, semejante a un líquido, entre la fijeza granítica de los acordes de repetición:*



d) Klindworth prolunga *Fa* ♯ e *Do* ♯.

e) Riabbassando, senza che i martelletti funzionino, i tasti indicati in 𝄞 ottengo qui un effetto di pedale notevolmente bello ed assai opportuno anche dal lato costruttivo, poichè rende più evidente la *ripresa* dello *Scherzo*.

f) Vedi nota *a*) pag. 2.

g) Vedi nota *b*) pag. 2.

h) Vedi nota *c*) pag. 2.
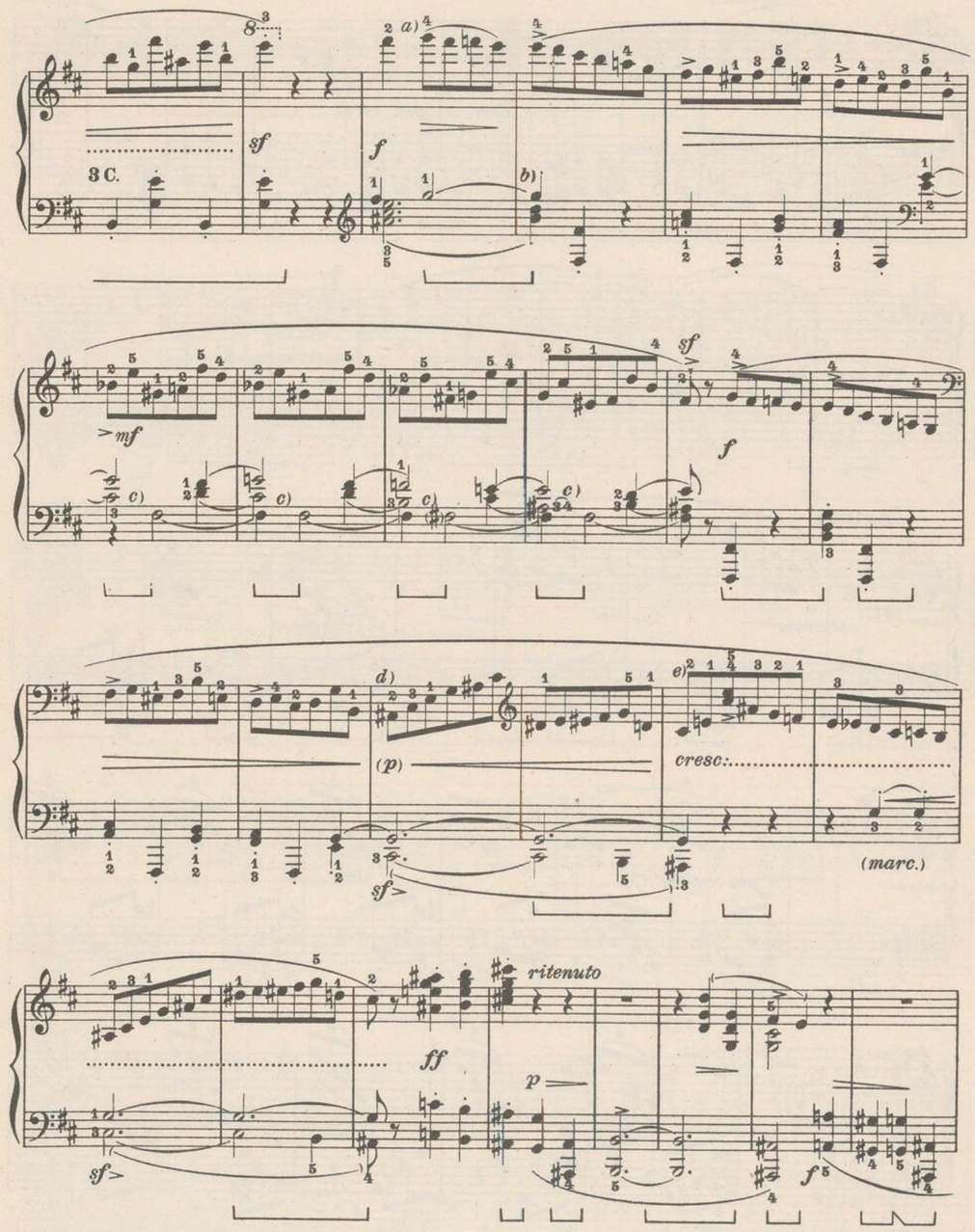
d) *Klindworth alarga el* Fa ♯ *y el* Do ♯.

e) *Bajando, sin que los martillos funcionen, las teclas indicadas en* 𝄞 *obtengo aquí un efecto de pedal notablemente bello, y muy oportuno también bajo el aspecto constructivo, ya que hace más clara la* ripresa *del* Scherzo.

f) *Véase nota a*) *pág. 2.*

g) *Véase nota b*) *pág. 2.*

h) *Véase nota c*) *pág. 2.*



a) Vedi nota *d*) pag. 2.

b) Vedi nota *e*) pag. 2.

c) Vedi nota *f*) pag. 2.

d) Vedi nota *b*) pag. 3.

e) Vedi nota *c*) pag. 3.

a) *Véase nota d*) *pág. 2.*

b) *Véase nota e*) *pág. 2.*

c) *Véase nota f*) *pág. 2.*

d) *Véase nota b*) *pág. 3.*

e) *Véase nota c*) *pág. 3.*

f dim. e più rit. p

(p) 1C.

Agitato

3C. sottovoce poco cresc.

più cresc. dim.

1C. p poco a poco cresc.

a) Nella prima edizione critica Breitkopf questi *Si* non son legati; omissione la cui involontarietà è evidente.

b) Vedi nota *d)* pag. 3.

c) Vedi nota *e)* pag. 3.

d) Vedi nota *a)* pag. 4.

e) Vedi nota *a)* pag. 6.

a) *En la primera edición crítica Breitkopf estos* Si *no son ligados: omisión cuya involuntariedad es evidente.*

b) *Véase nota d) pág. 3.*

c) *Véase nota e) pág. 3.*

d) *Véase nota a) pág. 4.*

e) *Véase nota a) pág. 6.*

3C. più cresc. (e mosso)

a)

ff sempre più animato

b) sf c) ff d)

a) Vedi nota *a)* pag. 7.

b) Vedi nota *b)* pag. 7.

c) Vedi nota *c)* pag. 7.

d) Vedi nota *d)* pag. 7.

a) *Véase nota a) pág. 7.*

b) *Véase nota b) pág. 7.*

c) *Véase nota c) pág. 7.*

d) *Véase nota d) pág. 7.*

sf sf>p (p) 1C. cresc: 3C.

sf sf>p sf>p (p) 1C.

cresc: 3C. sf f

mf f) f) f) f

a) Vedi nota a) pag. 2.
b) Vedi nota b) pag. 2.
c) Vedi nota c) pag. 2.
d) Vedi nota d) pag. 2.
e) Vedi nota e) pag. 2.
f) Vedi nota f) pag. 2.

a) Véase nota a) pág. 2.
b) Véase nota b) pág. 2.
c) Véase nota c) pág. 2.
d) Véase nota d) pág. 2.
e) Véase nota e) pág. 2.
f) Véase nota f) pág. 2.

a) cresc: sf>

(marc.) sf> ff ritenuto (quasi f e con grande espress.)

f dim:

e più rit: (più dolce) rall.

a) Vedi nota b) pag. 3.

b) In tutte le altre edizioni "piano" anche qui, il che non mi sembra rispondente al momento. Certe cose si possono spiegare col fatto del disegno "a ritornello", che il copista può aver realizzato soltanto materialmente senza che l'autore si sia dato premura di rettificare, il che a Chopin accadeva spesso. Ipotesi, la mia, che acquista maggior valore ed evidenza osservando la Marcia funebre della Sonata op. 35, il Preludio in Re♭, ecc.

c) Vedi nota d) pag. 3.
d) Vedi nota e) pag. 3.
e) Vedi nota a) pag. 4.

a) Véase nota b) pág. 3.

b) En todas las otras ediciones "piano" también aquí, lo que no me parece corresponder al movimiento. Algo de esto puede explicarse por el hecho del diseño "a ritornello", que el copista puede haber realizado solo materialmente, sin que el autor se haya apresurado a rectificarlo, lo cual le sucedía muy a menudo a Chopin. Hipótesis la mía que adquiere mayor valor y evidencia, observando la Marcha fúnebre de la Sonata op. 35, el Preludio en Re♭, etc.

c) Véase nota d) pág. 3.
d) Véase nota e) pág. 3.
e) Véase nota a) pág. 4.

a tempo ed accel.

a)

(p e sf cresc.)

risoluto e sempre più animato

sempre cresc:

a) Secondo Klindworth:

a) Según Klindworth:

(con accento di disperata invocazione)

(il massimo f possibile)

a)

con brio

c)

cresc:

fff

d)

a) Secondo Klindworth:

b) Altra diteggiatura: 4 5 2 1 3 1 | 4 5 4 2 1 3 1 2 1 | 5 4 3 1 2 1 ecc. Alla mano sinistra Klindworth mette il solo *Si* grave.

c) La nuova diteggiatura che propongo qui è la più adatta, così nei riguardi dell'accento, come della velocità e della sicurezza. Nelle altre edizioni, diteggiatura tradizionale. Rossomandi consiglia questa efficacissima variante, tanto più opportuna se nel periodo precedente si realizza una sonorità molto intensa:

d) Klindworth aggiunge le note in piccolo, a mio parere non necessarie.

a) Según Klindworth:

b) Otra digitación: 4 5 2 1 3 1 | 4 5 4 2 1 3 1 2 1 | 5 4 3 1 2 1 *etc. En la mano izquierda Klindworth pone solamente el* Si *grave.*

c) La nueva digitación que aquí propongo es la más conveniente, tanto por que respecta a la acentuación, como a la velocidad y seguridad. En las otras ediciones hay la digitación tradicional. Rossomandi aconseja esta eficacísima variante, tanto más oportuna si el período precedente se ejecuta con sonoridad muy intensa:

etc.

d) Klindworth añade las notas en tipos pequeños, a mi parecer no necesarias.

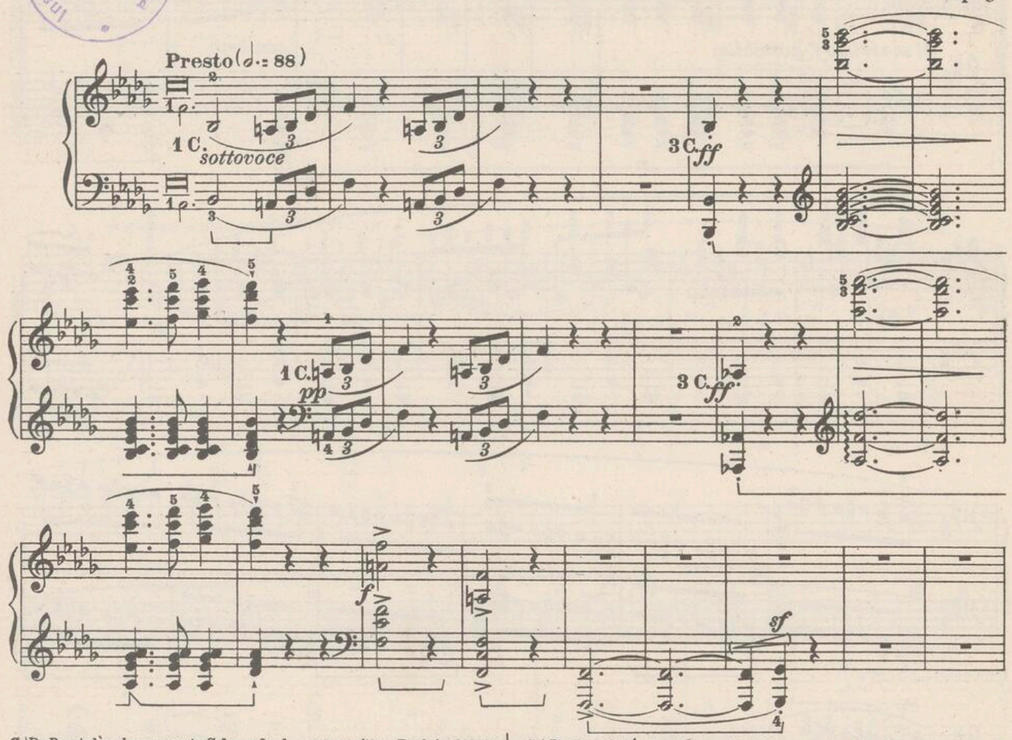
Instytut Fryderyka Chopina

2.[a]

(dedicato alla contessina Adele von Fürstenstein)

(composto probabilmente nel 1831 - pubblicato nel 1837)

Op. 31



a) De Pourtalès elenca questo *Scherzo* fra le opere scritte a Parigi nel 1838, ma la cosa sarebbe contestabile anche se non fosse nota la data di pubblicazione. Il conte Wodzinski infatti scrive che a Vienna, nel 1831, Chopin compose lo *Studio* in *Do* min., il *Preludio* in *Re*♭ e gli *Scherzi*.

Inoltre, il diario di Chopin riprodotto dal Tarnowski (secondo quanto ne riferisce il Valetta), parla di questo *Scherzo* in cui sono rivelate "ore smaniose", quelle in cui si manifestava "l'estrema disperazione dell'artista, le allucinazioni, la crisi orrenda che pareva dovesse spezzare le corde della ragione", ore vissute alla notizia della caduta di Varsavia e delle crudeli vendette che i russi facevano contro i ribelli. Dato che i moti e la caduta di Varsavia avvennero appunto nel 1831 e dato che il 3º Scherzo fu certamente scritto nel 1839, il plurale usato dal Wodzinski non può riferirsi che al 1º ed a questo 2º Scherzo che, se scritto a Vienna, rispecchia non il tormento per la caduta di Varsavia (avvenuta mentre Chopin, dopo lasciata Vienna, si trovava a Stoccarda) ma le ansie vissute durante il periodo della rivoluzione precedente la caduta stessa.

La nozione di questo dettaglio ed il carattere drammatico e lirico al tempo stesso della composizione, rendono perplessi in confronto dell'affermazione di Koczalski, il quale (senza dubbio con buona ragione, a me ignota però) definisce questo *Scherzo* "il più gaio ed amabile di tutti"; apprezzamento, a mio parere, riferibile caso mai al quarto *Scherzo*, ma non a questo.

Bidou assegna a questo *Scherzo* il significato della "rottura con Maria", con i suoi interrogativi, i suoi rimproveri, le frasi carezzevoli, "il segno evidente (secondo lui) d'un amore doloroso ed ipotetico". La congettura è confutata da quanto precede; ma il carattere interrogativo dell'inizio, oltre che dalla musica, per se stessa e in tal senso tanto espressiva, era proclamato dallo stesso Chopin il quale, afferma von Lenz, insegnava ai propri allievi che "l'inizio è una angosciosa interrogazione alla quale risponde la seconda frase", di carattere drammatico e che risolve in quella definita dal Koczalski "una mirabile cantilena che, come raggio di sole, viene a rischiarare la composizione".

Schumann paragona questo Scherzo ad una poesia di Byron, "così fine, così audace, miscuglio d'amore e d'ironia".

Esso è, forse fra tutti, quello che gode la maggiore popolarità e ciò può di per se costituire un sicuro indizio del suo valore.

a) De Pourtalès clasifica este Scherzo *entre las obras escritas en París en 1838, lo cual sería ya contestable aunque no fuese conocido el dato de su publicación. En efecto, el conde Wodzinski escribe que en Viena, en 1831, Chopin compuso el* Estudio *en* Do men., *el* Preludio *en* Re♭ *y los* Scherzos.
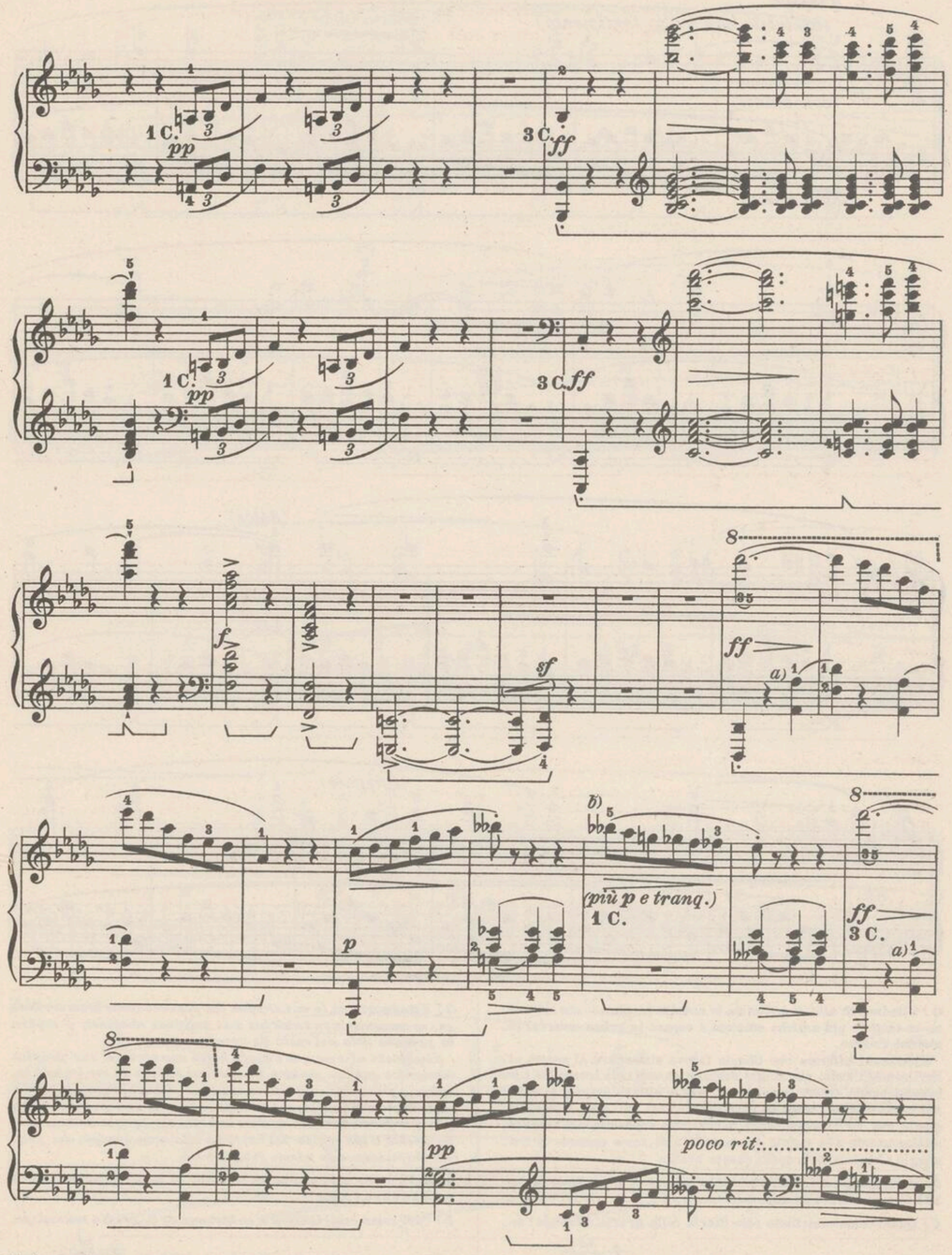
Por otra parte, el diario de Chopin reproducido por Tarnowski (según lo que refiere Valetta) habla de este Scherzo, *en el cual se revelan "horas perturbadoras", manifestándose en ellas "la extrema desesperación del artista, las alucinaciones, la crisis horrenda que parece debía romper los hilos de su razón", horas vividas con la noticia de la caída de Varsovia y de la cruel venganza que tomaban los rusos de los rebeldes. Dado que las rebeliones y la caída de Varsovia acaecieron justamente en 1831, y dado que el tercer Scherzo fué ciertamente escrito en 1839, el plural usado por Wodzinski no puede referirse más que al primero y a este segundo Scherzo, el cual, escrito en Viena, refleja, no el tormento por la caída de Varsovia (acaecida mientras Chopin, habiendo abandonado a Viena, se encontraba en Stutdgard) sino las angustias experimentadas durante el período de las revoluciones que precedieron a la misma caída.*

La noción de este detalle y el carácter dramático y lírico a la vez de la composición, nos vuelven perplejos ante la afirmación de Kocsalki, el cual (sin duda por alguna razón, de mí ignorada) define a este Scherzo *"el más alegre y amable de todos"; apreciación, a mi parecer, aplicable en todo caso al cuarto* Scherzo, *pero no a este.*

Bidou asigna a este el significado del "rompimiento de Chopin con María", con sus interrogaciones, sus reconvenciones y cariñosas frases, "la señal evidente (según él) de un amor doloroso e hipotético" La conjetura está confutada por todo cuanto precede; pero el carácter interrogativo del principio, tan manifiesto en la misma expresiva música, lo proclamaba también Chopin el cual, afirma von Lenz, enseñaba a los propios discípulos que "el principio es una ansiosa interrogación a la cual responde la segunda frase", de carácter tan dramático y que resuelve en aquella definida por Kocsalki "una admirable cantilena, que cual rayo de sol esclarece la composición".

Schumann parangona este Scherzo a una poesía de Byron, "tan fino como audaz, mezcla de amor e ironía".

Este es, entre todos los Scherzos el que goza de mayor popularidad, y esto constituye, por sí solo, un seguro indicio de su valor.
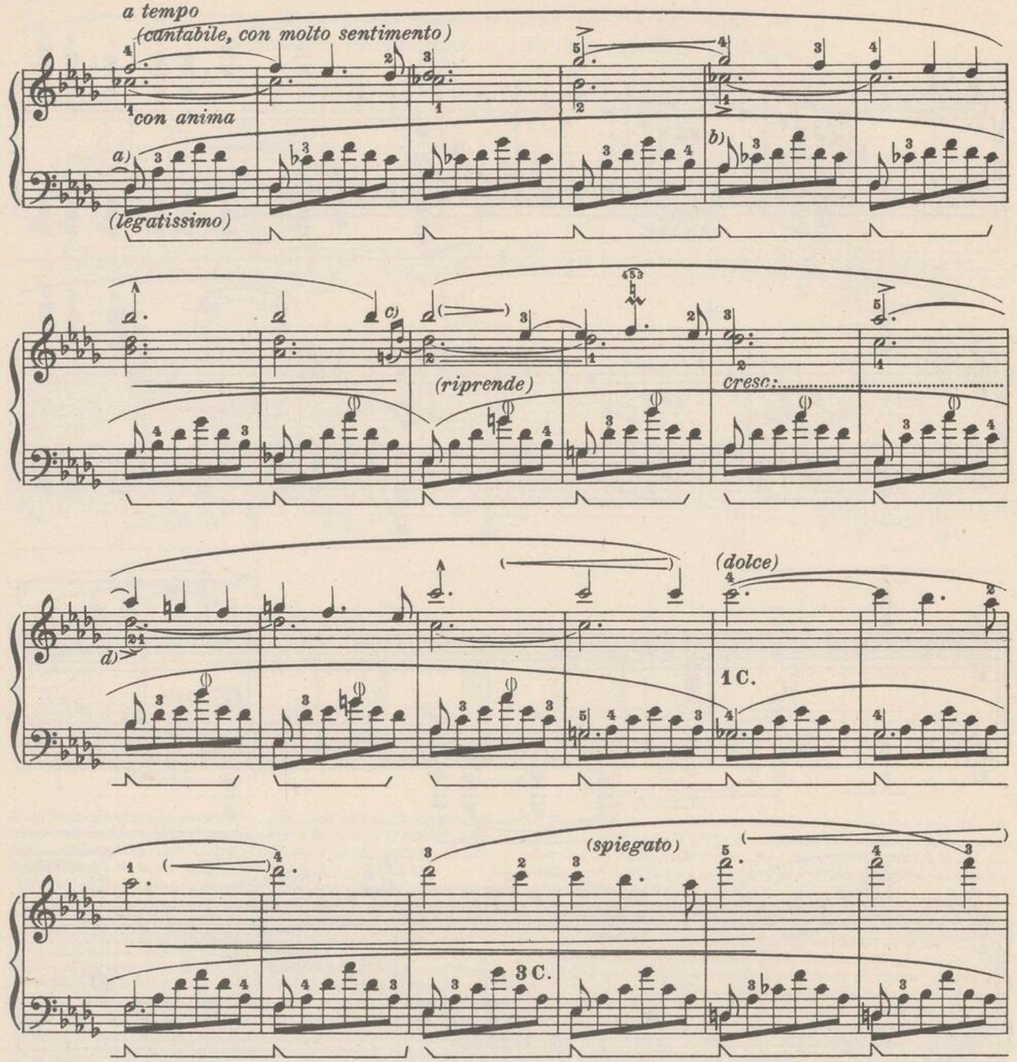


a) A seconda che per legare si crei l'appoggio sul 1º invece che sul 5º dito, può convenire anche la seguente diteggiatura: $\frac{1}{5}\,\frac{2}{5}$.

b) Opp: 3213213; ma, come sempre, preferisco la diteggiatura proposta nel testo.

a) Según que para ligar se crea necesario apoyar sobre el 5º o sobre el 1er dedo, puede convenir también la siguiente digitación: $\frac{1}{5}\,\frac{2}{5}$.

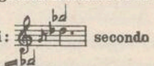
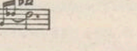
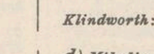
b) O bien : 3213213; *pero prefiero la digitación propuesta en el texto.*



a) Klindworth alla *m.s.* elimina le codette in alto (♪), che si trovano in tutte le più antiche edizioni, e separa la prima nota dal resto del gruppo.

Kleczinski afferma che Chopin faceva rimarcare ai propri allievi come "i suoni più lunghi debbano essere i più intensi ed i più brevi debbano esserlo meno, così come le sillabe lunghe e brevi nei versi ritmati; come la nota più elevata in una melodia e quella che forma dissonanza debba pure essere la più intensa, analogamente alle regole del canto" e cita, come esempio di fraseggio Chopiniano, proprio questo brano.

b) Per legare perfettamente anche avendo la mano piccola: 532121-512123-542 ecc.

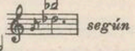
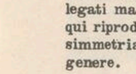
c) Quasi come contributo alla Storia della grafia musicale: secondo la prima Ed. critica Breitkopf e Mikuli:  secondo Klindworth:  secondo Scholtz: 

d) Mikuli assegna questo accento al *Do* precedente.
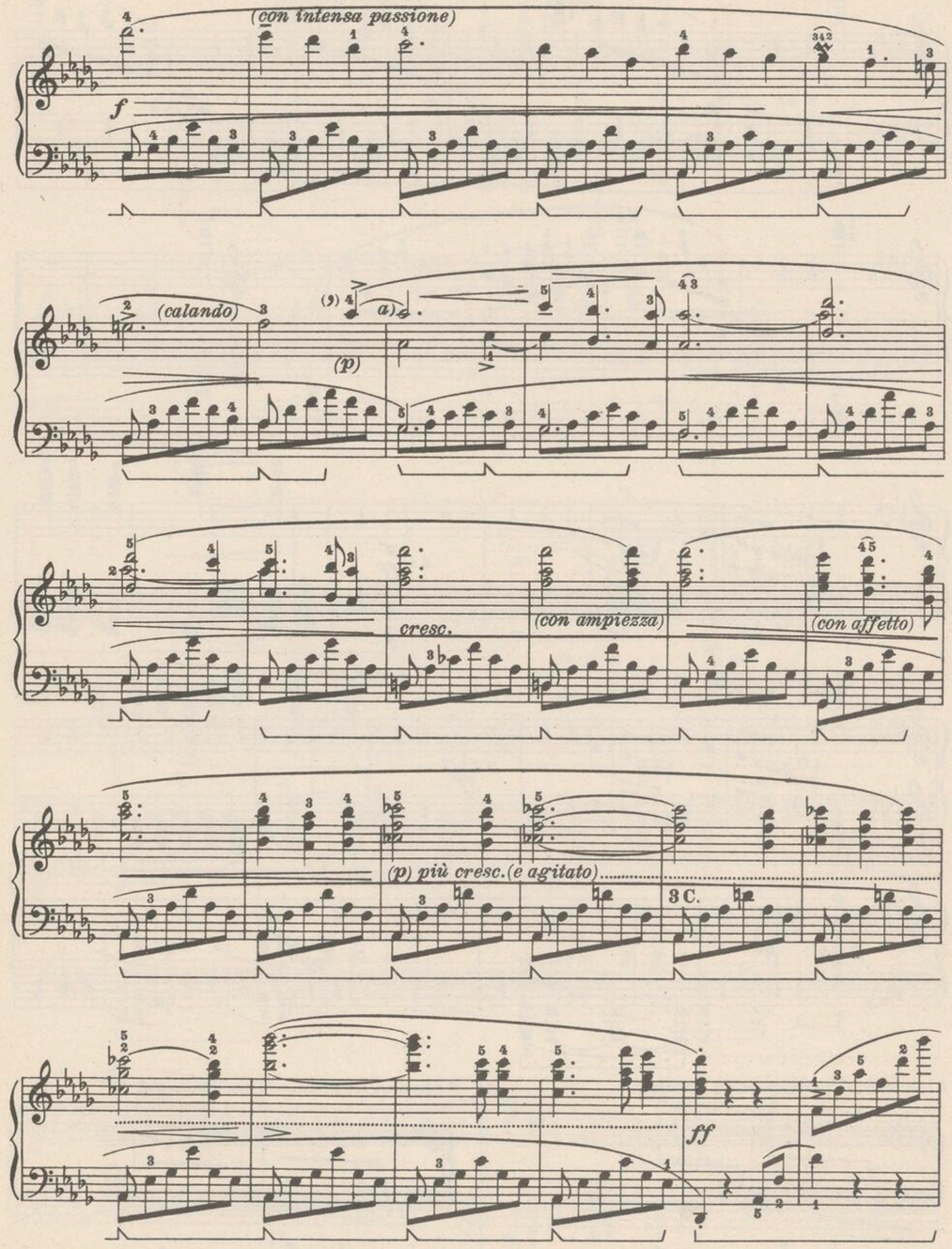
a) Klindworth en la m.i. elimina las pequeñas colas hacia arriba (♪), que se encuentran en todas las más antiguas ediciones, y separa la primera nota del resto de grupo.

Kleczinski afirma que Chopin hacia remarcar a sus propios discípulos que "los sonidos más largos habían de ser los más intensos, y menos los mas breves, como las sílabas largas y breves en los versos ritmados; así como la nota más alta en una melodía y la que forma disonancia debe también ser la mas intensa, análogamente a las reglas del canto", y cita, como ejemplo del fraseo chopiniano, este mismo fragmento.

b) Para ligar perfectamente, teniendo la mano pequeña: 53212 1-512123-542 etc.
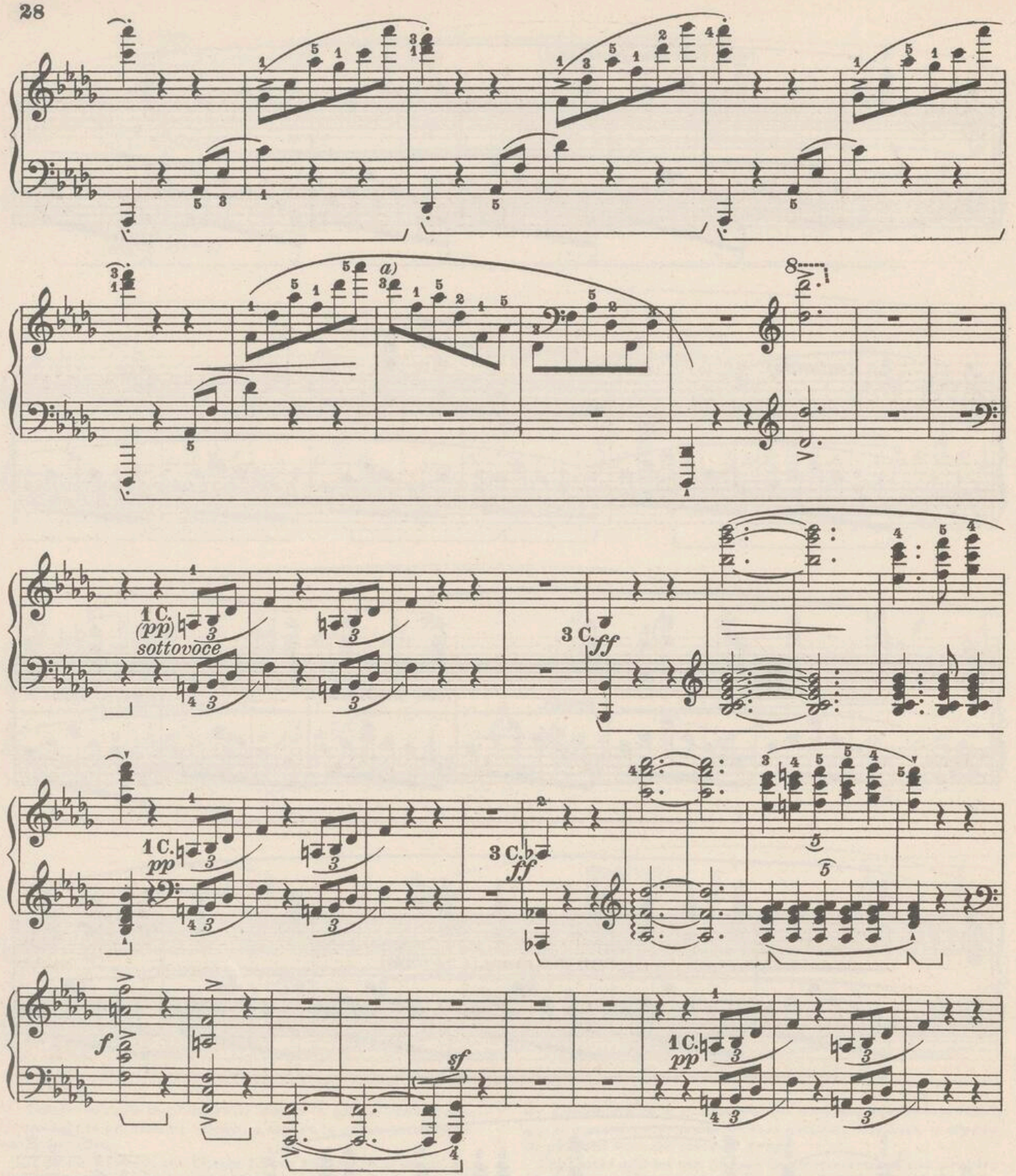
c) Casi como contribución a la historia de la grafia musical: según la primera Ed. crítica Breitkopf y Mikuli:  según Klindworth: segun Scholtz: .

d) Mikuli asigna este acento al Do *anterior.*
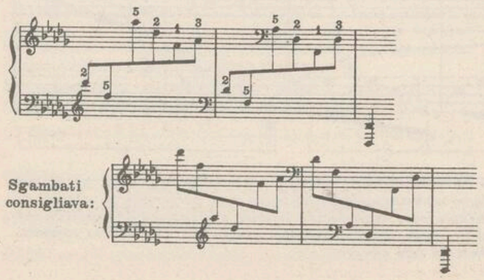


a) Klindworth lega questi *La* ♭, che nell'Ed. Breitkopf non sono legati ma arpeggiati. Ritengo preferibile la versione di Mikuli, qui riprodotta, anche per ragioni di simmetria col *Do* che segue, simmetria più che giustificata in una composizione di questo genere.

a) Klindworth liga estos La ♭, *que en la Ed. Breitkopf no son ligados, sino arpegiados. Sostengo como preferible la versión de Mikuli, aquí reproducida, también por razones de simetría con el* Do *siguiente, simetría más que justificada en una composición de este género.*
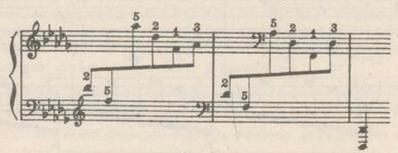


a) Consiglio a preferenza questo adattamento:
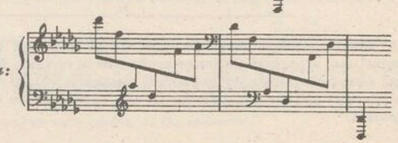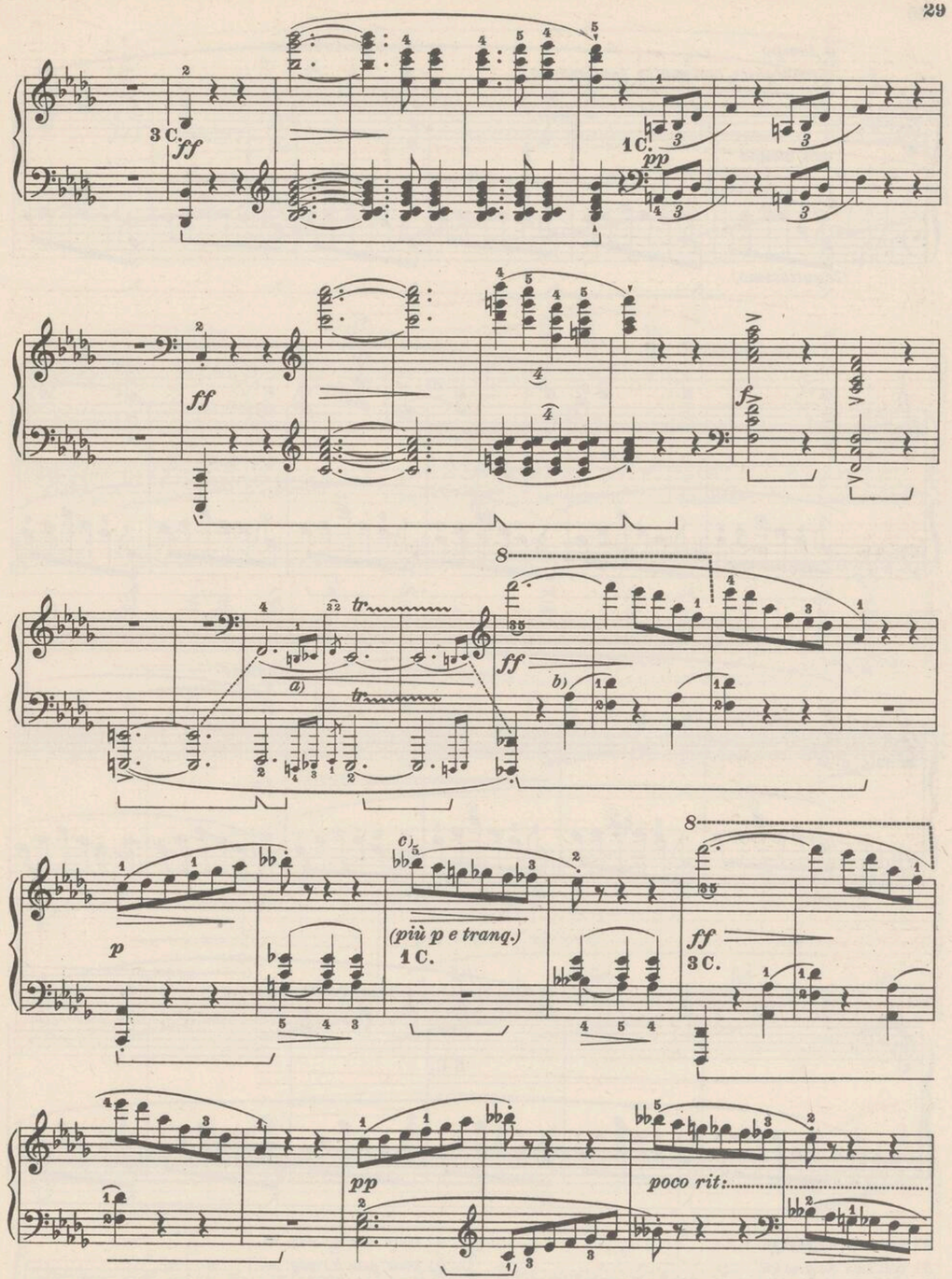


Sgambati consigliava:

a) Aconsejo con preferencia esta adaptación:



Sgambati aconsejaba:





a) Nelle altre edizioni queste notine sono comprese nella misura successiva e così in tutti i casi consimili che seguono. Mi sembra superfluo dimostrare l'opportunità della grafia qui proposta.

b) Vedi nota *a)* pag. 25.

c) Vedi nota *b)* pag. 25.

a) En las otras ediciones estas notitas están en el compás siguiente, y así en todos los semejantes casos que siguen. Creo superfluo demostrar la oportunidad de la grafía propuesta aquí.

b) Véase nota a) pag. 25.

c) Véase nota b) pag. 25.

a tempo
(cantabile, con molto sentimento)
con anima
p
a)
(legatissimo)
b)
c)
d)
riprende
cresc:
(dolce)
e)
1C.
(spiegato)
3 C.

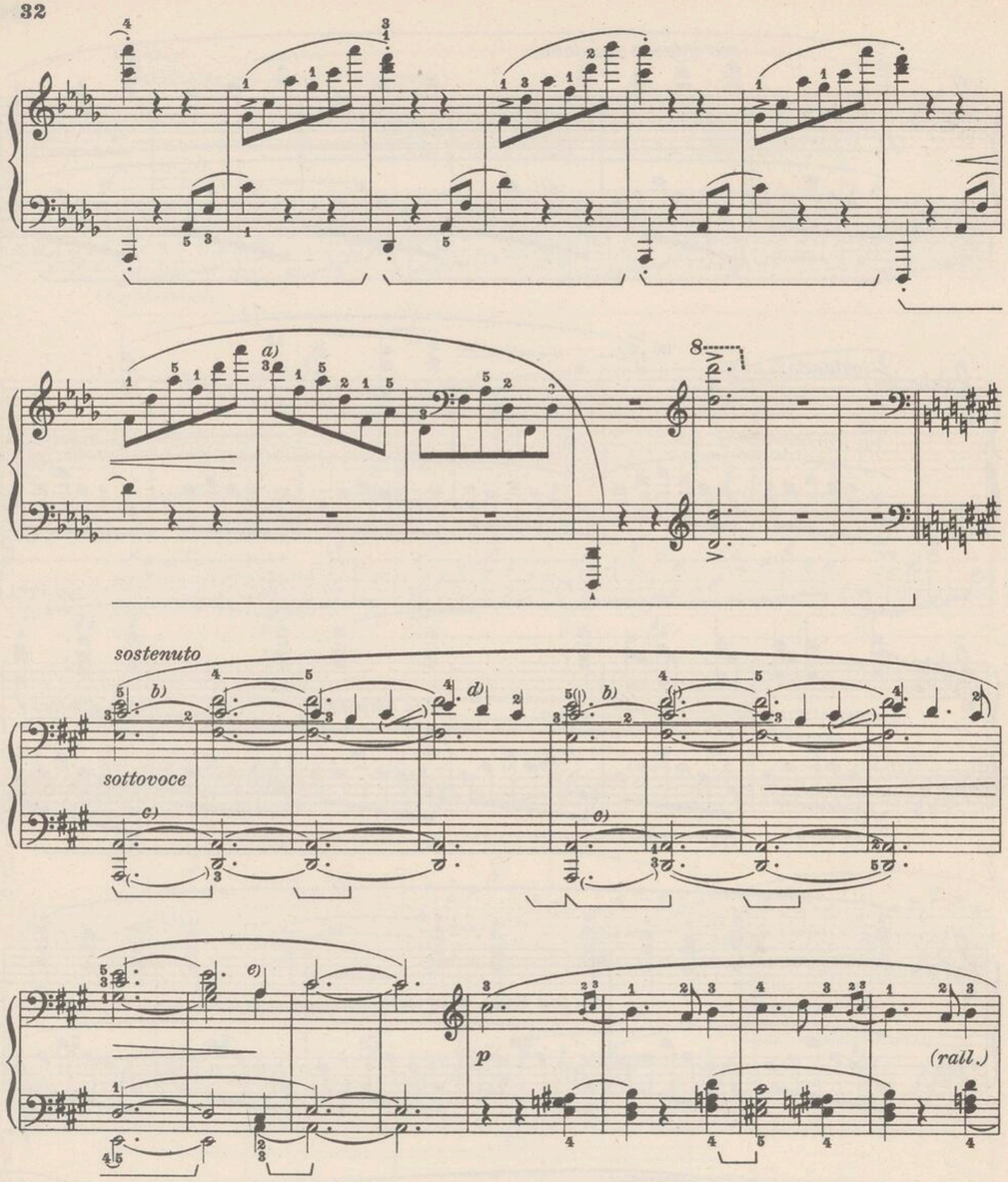
a) Vedi nota a) pag. 26.
b) Vedi nota b) pag. 26.
c) Vedi nota c) pag. 26.
d) Nella prima Ed. critica Breitkopf manca la legatura; omissione evidente.
e) Vedi nota d) pag. 26.

a) Véase nota a) pág. 26.
b) Véase nota b) pág. 26.
c) Véase nota c) pág. 26.
d) En la primera Ed. crítica Breitkopf falta la ligadura: omisión evidente.
e) Véase nota d) pág. 26.

(con intensa passione)
(f)
(calando)
(p)
a)
cresc.
(con ampiezza)
(con affetto)
(p) più cresc. (e agitato)
ff

a) Vedi nota a) pag. 27.

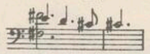
a) Véase nota a) pág. 27.



a) Vedi nota *a)* pag. 28.

b) Nella prima Ed. critica Breitkopf, questi *Do* ♯ non sono legati; omissione evidente.

c) Klindworth non lega i *La*.

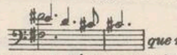
d) Così nelle Ed. Breitkopf, Mikuli e Klindworth; Scholtz dà questa versione:  che non mi pare accettabile perchè la lieve variante ritmica verificantesi in seguito, che è di essenza Beethoveniana, ha tutte le apparenze dell'autenticità.

e) Secondo Klindworth: 
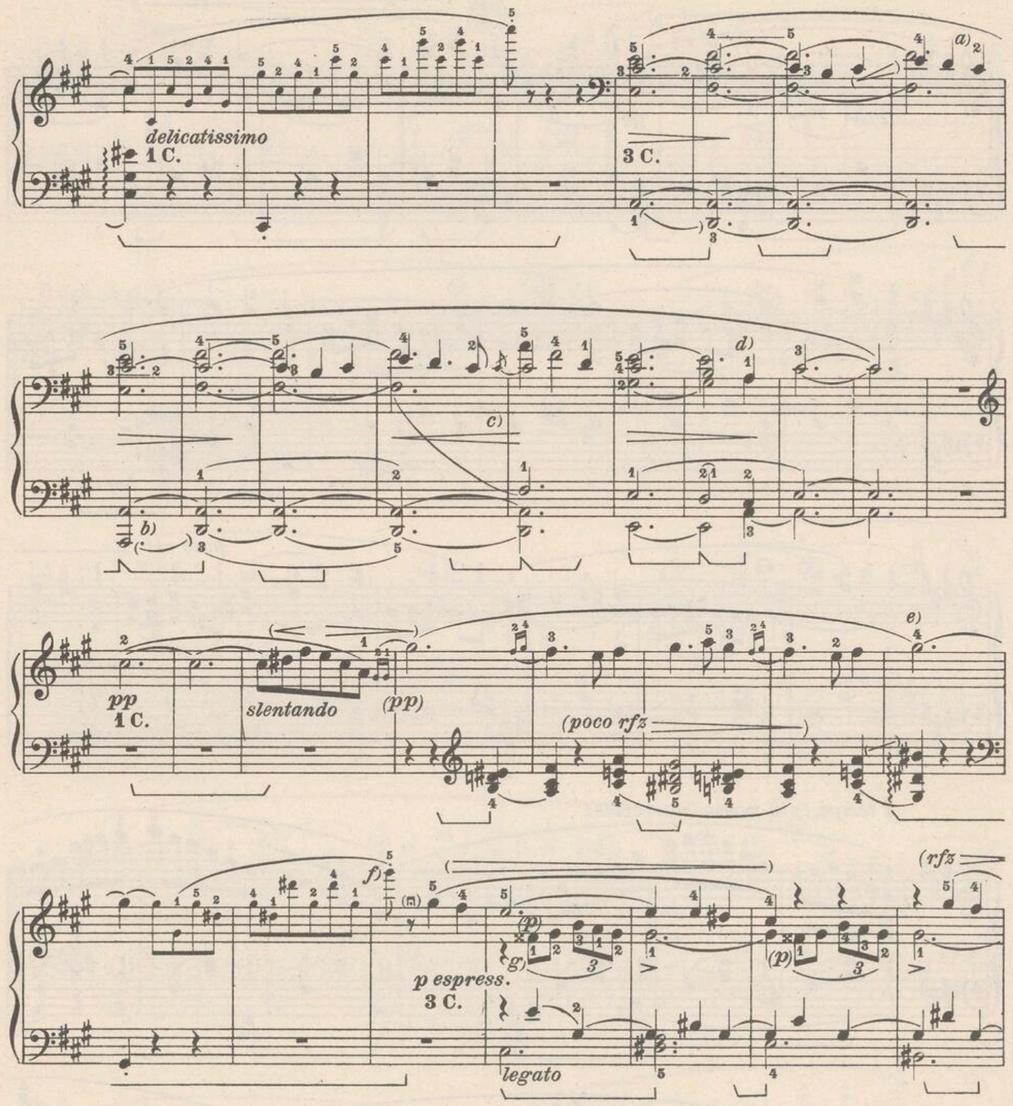
a) Vease nota a) pag. 28.

b) En la primera Ed. Breitkopf, estos Do ♯ *no son ligados: omisión evidente.*

c) Klindworth no liga los La.

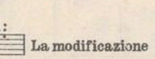
d) Así en las Ed. Breitkopf, Mikuli y Klindworth; Scholtz dá esta versión:  *que no me parece aceptable, porqué la leve variante rítmica verificada a continuación, de esencia Beethoveniana, tiene todas las apariencias de la autenticidad.*

e) Según Klindworth: 



a) Vedi nota *d)* pag. 32.

b) Mikuli e Klindworth non legano questi *La*.

c) Secondo Scholtz ed altri:  La modificazione dei valori è di Klindworth.

d) Vedi nota *e)* pag. 32.

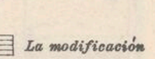
e) Klindworth dà come oppure una variante che giudico più opportuno eseguire quando il brano si ripete a pag. 36.

f) Nell'Ed. Breitkopf questo *Sol* ♯ è semiminima.

g) Si può diteggiare anche: 124321 opp: 121321.

a) Véase nota d) pág. 32.

b) Mikuli e Klindworth no ligan estos La.

c) Según Scholtz y otros:  *La modificación de los valores es de Klindworth.*

d) Véase nota e) pág. 32.

e) Klindworth dá como oppure una variante que juzgo más oportuno ejecutar cuando se repite el fragmento en la pag. 36.

f) En la Ed. Breitkopf este Sol ♯ *es una negra.*

g) Se puede digitar también: 124321 *opp:* 121321.

(più rfz)

(p)

(sent.)

legato

poco rit:.....

a)

a tempo, (più mosso, scorrevole)

p leggero

a) Secondo Klindworth: poco convincente, dato l'andamento del disegno di semiminime. Il disegno:

merita tutta l'attenzione.

a) Según Klindworth: poco convincente, dado el movimiento del diseño de negras. El diseño:

merece toda la atención.

f

(rfz)

cresc. ed animato

ff

sf

sostenuto

f

a)

b)

c)

d)

p

(rall.)

delicatissimo

(pp) (1 C.)

a) Vedi nota b) pag. 32.

b) Vedi nota c) pag. 32.

c) Qui, anche Breitkopf e Mikuli: : Klindworth come prima.

d) Vedi nota e) pag. 32.

a) Véase nota b) pág. 32.

b) Véase nota c) pág. 32.

c) Aquí, tambien Breitkop y Mikuli: : Klindworth como anteriormente.

d) Véase nota e) pág. 32.

(dolce)

pp
1 C.

slentando

(pp)

(poco rfz)

f)

p
espress.
3 C.

legato

(più rfz)

(rfz)

(p)

(pp)

(p)

a) Qui soltanto Klindworth riproduce i valori come la prima volta.

b) Mikuli e Klindworth non legano questi *La*.

c) Nell'Ed. Breitkopf: ♩ ♩ ♩ .

d) Klindworth rappresenta tutti i suoni con caratteri della stessa grandezza, ma io preferisco conservare la grafia tradizionale come quella che mette in evidenza senza equivoci l'andamento del disegno melodico, del quale le note in piccolo sono soltanto ornamento, per quanto squisitamente significativo.

e) Vedi nota *e)* pag. 32.

f) Ecco la variante di cui ho detto a nota *e)* pag. 33.

. Secondo Mikuli, l'ultimo *Sol* ♯ è semiminima.

g) Vedi nota *g)* pag. 33.

a) Aquí solamente Klindworth reproduce los valores como la primera vez.

b) Mikuli y Klindworth no ligan estos La.

c) En la Ed. Breitkopf: ♩ ♩ ♩ .

d) Klindworth representa todos los sonidos con caracteres de igual tamaño, pero yo prefiero conservar la grafia tradicional, como la que pone en evidencia, sin equívoco, el movimiento del diseño melódico, del cual las notas pequeñas son tan solo un adorno, aunque exquisitamente significativo.

e) Véase nota e) pag. 32.

f) He aquí la variante de que he hablado en la nota e) pag 33.

. *Según Mikuli, el último* Sol ♯ *es una negra.*

g) Véase nota g) pag. 33.

poco rit:.....

(cont.)

legato

a)

a tempo

p leggero

f

(rfz)

a) Vedi nota *a)* pag. 34.

a) Véase nota a) pág. 34.

cresc.ed animato

(rfz)

ff

sf

sempre f

sf

sempre f

sf

a)

b)

a) Diteggiatura di Chopin.

b) Diteggiatura di Chopin.

a) Digitación de Chopin.

b) Digitación de Chopin.

a) agitato

(f)

sf

mf (nostalgico)

(meno f)

(rfz)

più f

cresc.

ff

a) Qui, a mio parere, più che altrove è opportuno far rilevare l'unione di due disegni che io considero indipendenti:

mf (nostalgico)

a) *Aquí, según mi parecer, es oportuno, más que en otra parte, destacar lo que yo considero unión de los dos diseños:*

mf (nostalgico)

p (espress.) ff (marc.)

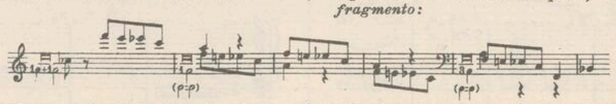
p

cresc.

8 (sent.)

8 a) sff (molto marc.)

a) Nelle edizioni più antiche non si trova traccia dell'accento messo qui ogni 4 note da Klindworth. Volendo accettare la versione di questo interprete, conviene considerare il brano così:



A me però non dispiace lo spostamento ritmico inerente al costante andamento *in tre*, malgrado la difficoltà di farlo percepire a causa della forza dell'accento che, volere o no, s'impone.

a) En las ediciones más antiguas no se encuentran trazas del acento puesto aquí cada 4 notas por Klindworth. Queriendo aceptar la versión de este intérprete, conviene considerar así el fragmento:

No obstante, a mi no me desagrada el desplazamiento rítmico inherente al constante movimiento a tres, a pesar de la dificultad en hacerlo percibir bien, por causa de la fuerza del acento que, queriéndolo o no, se impone.

sempre con fuoco (ma ben sostenuto il tempo) (sent.)

a) ff

(rfz) poco a poco decresc.

sempre dim.

e calando

a) Qui non meno che prima è opportuno conservare carattere distinto e continuativo ai due disegni melodici, l'uno espresso in crome l'altro in semiminime.

a) Aquí, no ménos que ántes, es oportuno conservar carácter distintivo y continuativo a los dos diseños melódicos, el uno en corcheas y el otro en negras.

smorz.

(rall.)

1 C. *pp*

sottovoce

3 C. *ff*

1 C. *pp*

3 C. *ff*

f

sf

1 C. *pp*

3 C. *ff*

1 C. *pp*

3 C. *ff*

f

8

ff

a)

p

b)

(più p e tranq.)

1 C.

8

ff

c)

3 C.

pp

poco rit.

1 C.

a) Vedi nota *b)* pag. 25.

b) Vedi nota *c)* pag. 25.

c) In Mikuli manca questo *ff*, ma è evidente l'omissione.

a) Véase nota b) pág. 25.

b) Véase nota c) pág. 25.

c) En Mikuli falta este ff, mas es evidente la omisión.

a tempo
(cantabile, con molto sentimento)
con anima
p
a)
(legatissimo)
b)
c)
(riprende)
cresc:
(dolce)
d)
1 C.
(spiegato)
(sost.)
3 C.
f
(con intensa passione)
(calando)
1 C.

a) Vedi nota a) pag. 26.
b) Vedi nota b) pag. 26.
c) Vedi nota c) pag. 26.
d) Vedi nota d) pag. 26.

a) Véase nota a) pág. 26.
b) Véase nota b) pág. 26.
c) Véase nota c) pág. 26.
d) Véase nota d) pág. 26.

a)
cresc.
(con ampiezza)
(con affetto)
b)
(p) più cresc. (e agitato)
molto cresc.
(allarg.)
ff
(tempo)

a) Veli nota a) pag. 27.
b) Nelle altre Ed.si trova qui un p che a me sembra conveniente spostare a due misure dopo.

a) Véase nota a) pag. 27.
b) En las otras ediciones se encuentra aquí un p que me parece conveniente colocar dos compases después.

ff (rfz) (rfz)

f (p) poco a poco cresc. 1 C. 3 C.

a) Più mosso sf f

(meno stretto e cresc.) (f)

a) In questo brano, pur eseguendo ciascun gruppo in ⟵ a causa dell'accento che necessariamente cade sul *La* ♭, conviene delineare il disegno discendente che risulta dall'ideale concatenamento delle note iniziali di ciascun gruppo considerate a parte. Per delineare tale intenzione non esistono segni grafici che non siano ingombranti.

a) En este fragmento, aunque ejecutando cada grupo en ⟵ a causa del acento que necesariamente cae sobre el La ♭, *conviene delinear el diseño descendente que resulta del ideal concatenamiento de las notas iniciales de cada grupo, consideradas aparte. No existen signos gráficos adecuados y convenientes para indicar tales intenciones.*

sempre mosso

(allarg.) ff (cresc. andando)

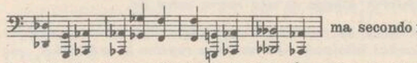
a) marc.

marc. sempre

più mosso (mp)

b) f ff c)

a) Un rinforzo al basso potrebbe essere in questo caso giustificato:

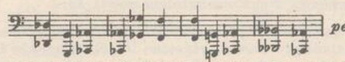


ma secondo me lo appesantirebbe troppo. Consiglio tutt'al più, sempre che l'equilibrio fonico occasionale lo richieda, di raddoppiare il *Si* ♭♭.

b) Così come consiglio il *mp* precedente, consiglio di spostare di 4 misure il *ff* che in altre edizioni è segnato qui

c) Questi suoni estremi costituiscono quasi sempre un giocó d'azzardo per l'esecutore e varie provvidenze sono state suggerite per diminuire il rischio: eseguire quei suoni col fianco della mano, oppure con due dita simultaneamente $(\frac{2}{4})$ ecc. Si tratta però sopratutto di agire con ponderata coscienza delle proprie azioni. Quando la mano ha portato il dito sul tasto da far funzionare, il risultato è sicuro.

a) Un refuerso del bajo podría ser en este caso justificado:



pero, según pienso yo, resultaría demasiado pesante. Aconsejo más, siempre que el equilibrio fónico ocasional lo requiera, reforzar el Si ♭♭.

b) Así como aconsejo el mp anterior, aconsejo desplazar de 4 compases el ff que en otras ediciones está indicado aquí.

c) Estos sonidos extremos constituyen casi siempre un juego de azar para el ejecutante, y varias providencias se han sugerido para disminuir el riesgo: ejecutar con la mano de lado, o bien con dos dedos simultáneos $\frac{2}{4}$ *etc. Se trata, empero, de obrar sobre todo con ponderada conciencia de las propias acciones. Cuando la mano ha colocado el dedo sobre la tecla que debe tocarse, el resultado es seguro.*

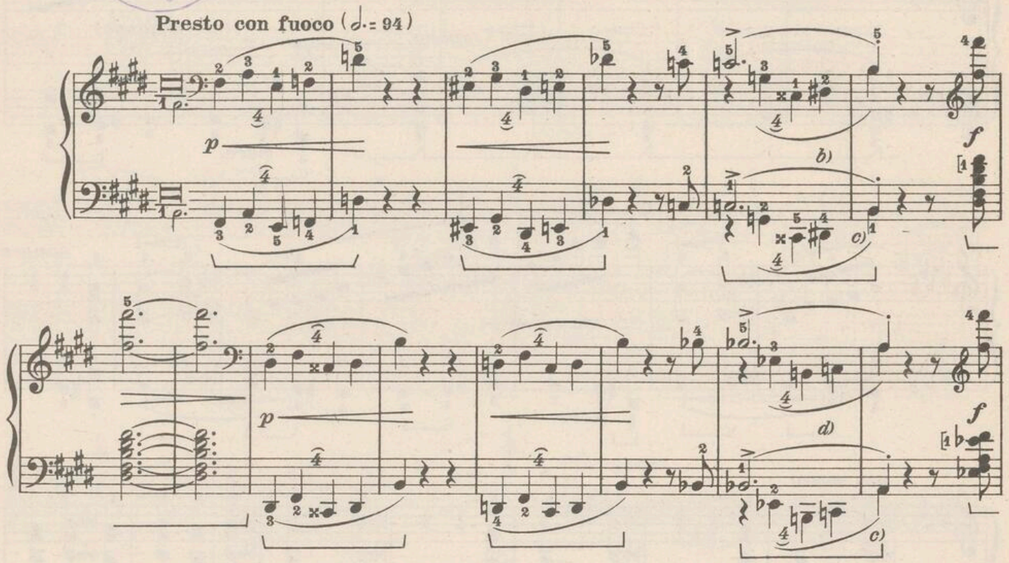
Instytut Fryderyka Chopina

3. a)

(dedicato ad Adolfo Gutmann)
(pubblicato nel 1840)

Op. 39

Presto con fuoco (𝅗𝅥. = 94)



a) Su questo *Scherzo*, che certamente va annoverato fra le più belle composizioni di Chopin, Valetta sbriglia la fantasia immaginando una scena desolata in cui, "chiamati dall'imperioso appello dei *Fa*♯", (6ª-8ª, 14ª-16ª misura) convengono gnomi e folletti ad ascoltare la parola di chi li ha convocati. Alla cerimonia si alterna un corale religioso; poi tutto finisce in una tregenda".

Pur sapendo come Chopin non amasse attribuire significato descrittivo od imitativo alla propria musica, bisogna ammettere che fantasticare è sempre lecito e che in questo caso il fantasticare prova quale stimolo alla fantasia possa esser dato dall'ascoltazione di musica quale questa di Chopin.

Questo *Scherzo* Op. 39 è una delle pochissime composizioni certamente scritte alle Baleari e fa parte di quel famoso gruppo di lavori la cui pubblicazione rese laboriosissime le trattative con gli editori da parte di G. Fontana, del quale ad ogni tratto si rivelano l'affetto, la fedeltà e l'amorosa cura usata nel rendere qualche servizio all'amico cui tanto era devoto.

Una frase a lui scritta nel 1839, sta a provare ancora come Chopin si tormentasse nel suo lavoro e con quanta difficoltà si decidesse a pubblicare. In quell'anno; infatti, scrive all'amico: "Non parlare ad alcuno dello Scherzo. Non so ancora quando lo finirò, perchè sono ancora debole e non posso scrivere..." Dunque, nemmeno parlarne, finchè non avesse potuto elaborarlo secondo il suo sogno...

b) Klindworth prolunga d'una semiminima questi *Re*.

c) La prima Ed. crit. Breitkopf segna Ped. da questa prima nota e molte edizioni più recenti ripetono l'indicazione, che a me sembra inopportuna malgrado l'apparente ragionevolezza. Dovendo infatti considerarsi questo inizio basato sul disegno di quartine più o meno progressivamente discendente, gli accordi non possono costituire che un inciso a sè: ora, se si tien conto di ciò, si vede come sia assurdo pensare che il *Si* della 6ª misura, ad esempio, debba essere prolungato soltanto allo scopo di servire da basso all'accordo che segue. Chi, assegnando quel suono alla voce o ad uno strumento in orchestra penserebbe di prolungarlo?

d) Come in *b)*.

a) Sobre este Scherzo, *que ciertamente se cuenta entre las más bellas composiciones de Chopin, Valetta suelta su fantasía imaginando una escena desolada en la cual, "llamados por el imperioso toque de los* Fa♯*" (6º-8º-14º-16º compás) se juntan gnomos y duendes a oír la palabra del que les ha convocado. Con la ceremonia alterna un coral religioso; después acaba todo en estridente algazara".*

Aun sabiendo que Chopin no gustaba de atribuir significado descriptivo o imitativo a la propia música, es preciso admitir que fantasear es siempre lícito, y que en este caso el hacerlo demuestra hasta que punto puede ser estímulo para la fantasía, el oír música como la de Chopin.

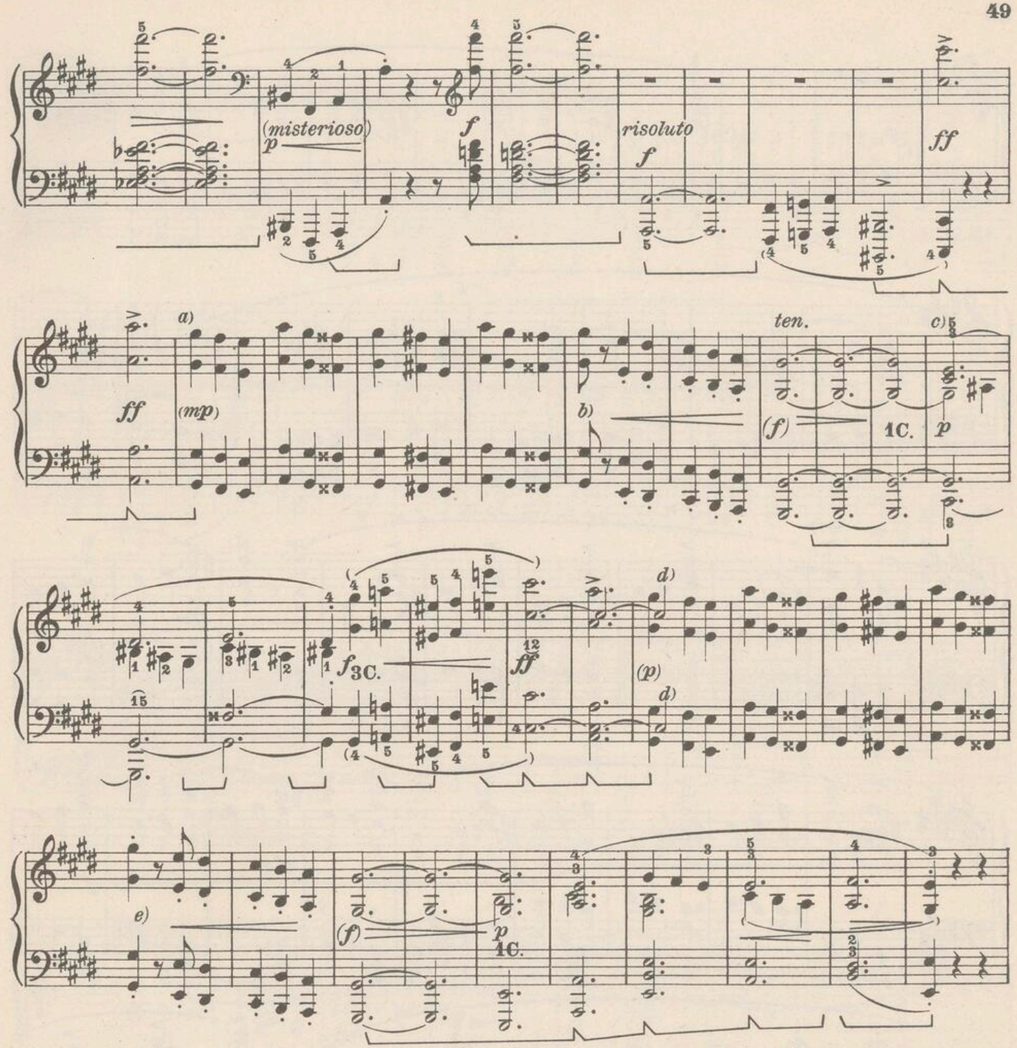
Este Scherzo, *op. 39, es una de las poquísimas composiciones escritas en las Baleares, y forma parte de aquel famoso grupo de obras, cuya publicación ocasionó tan ímprobos trabajos, en su trato con los editores, a G. Fontana, revelándose en cada tentativa el afecto, la fidelidad y el cariñoso cuidado empleados para prestar algún servicio al amigo del cual era tan devoto.*

Una frase de Chopin escrita en 1839, prueba aún como se atormentaba en sus trabajos, y con cuanta dificultad se decidía a publicar algo. En dicho año, efectivamente, escribe al amigo: "No hay que hablar a nadie del Scherzo. No sé aún cuando lo terminaré, porqué me encuentro débil y no puedo escribir..." Evidentemente, lo terminó cuando pudo hacerlo según su soñada aspiración...

b) Klindworth alarga de una negra estos Re.

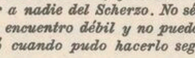
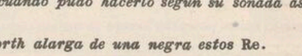
c) La primera Ed. crit. Breitkopf indica Ped. en esta primera nota, y muchas ediciones más recientes repiten la indicación, que a mí me parece inoportuna, a pesar de su aparente racionalidad. Debiendo, efectivamente, considerarse este principio basado en el diseño de cuatrillos más o menos progresivamente descendentes, los acordes no pueden constituir más que un inciso en sí mismo: así, teniendo esto en cuenta, se vé como es absurdo pensar que el Si *del 6º compás, por ejemplo, deba prolongarse solo con el objeto de servir de bajo al acorde siguiente. ¿Quién, confiando aquel sonido a la voz o a un instrumento de la orquesta, pensaría en prolongarlo?*

d) Como en b).

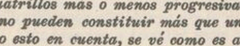
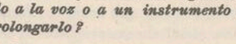


a) Nei testi più antichi è indicato tutto *ff*, ma una ripresa d'intensità mi sembra qui quanto mai opportuna.

b) Nell'Ed. Breitkopf, come nel testo. Secondo Mikuli, invece, fin da ora: | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |

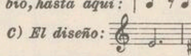
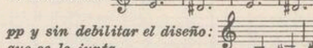
c) Il disegno:  va rilevato, ma nel *pp* e senza turbare il disegno:  che lo accompagna.

d) Secondo Mikuli, anche questi *Do*♯ in 𝅗𝅥., mentre Klindworth li dà in 𝅗𝅥 .

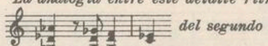
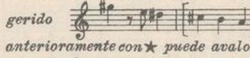
e) Qui, Breitkopf: | 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | e Mikuli come nel testo.
L'analogia fra questo dettaglio ritmico e l'altro:  del secondo tema induce a considerare questo disegno come avente effettivamente rapporti con quello, salvo l'elemento di tre semiminime che vi si può considerare inserito  Il dettaglio controsegnato più avanti con ★ può avvalorare la versione; ed io per questa somma di osservazioni preferisco la versione "a variazione", così come propongo nel testo.

a) En los textos mas antiguos está indicado todo ff, pero una nueva impulsión de intensidad me parece aquí bien oportuna.

b) En la Ed. Breitkopf como en el texto; según Mikuli, en cambio, hasta aquí: | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |

c) El diseño:  *debe destacarse, pero pp y sin debilitar el diseño:*  *que se le junta.*

d) Según Mikuli, también estos Do♯ *en* 𝅗𝅥., *mientras Klindworth los da en* 𝅗𝅥 .

e) Aquí, Breitkopf: | 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | *y Mikuli como en el texto.*
La analogía entre este detalle rítmico y el otro:  *del segundo tema, induce a considerar este diseño como teniendo efectivamente relaciones con aquel, salvo el elemento de tres negras que puede considerarse ingerido*  *El detalle señalado más anteriormente con ★ puede avalorar la versión; y así yo, por esta suma de observaciones prefiero la versión "a variazione", tal como la propongo en el texto.*

3C. *p* 1C.

cresc:

sf *sf* *f*

(*rf*3)

ff

(*molto marc.*) (*mp*)

a) *b)* *p* *f*

ff (*mp*) *c)*

d) 1C. (*pp*) *p* *p* (*pp*)

3C. *f* *e)* (*pp*) *p* 1C.

a) Secondo Breitkopf: | ♪ 𝅀 ♩ ♩ | Secondo Mikuli e Klindworth: | ♩ 𝅀 ♪ ♩ |

b) Vedi nota *c)* pag. 49.

c) Così secondo Breitkopf.

d) Come in *b)*; qui però si deve sempre continuare idealmente il disegno principale:

ecc.

e) Analogo a *d)*.

a) Según Breitkopf: | ♪ 𝅀 ♩ ♩ | *Según Mikuli y Klindworth:* | ♩ 𝅀 ♪ ♩ |

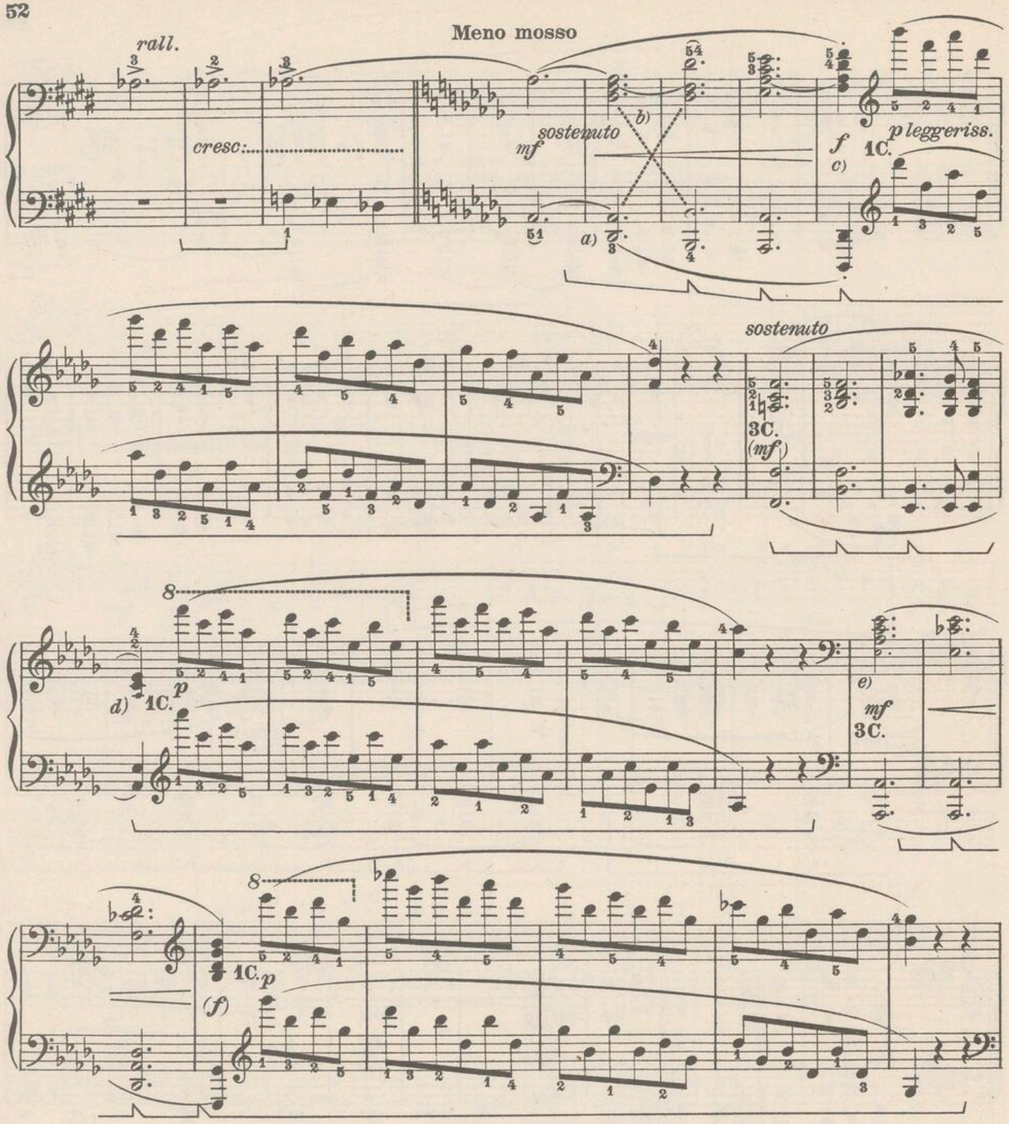
b) Véase nota c) pag. 49.

c) Así según Breitkopf.

d) Como en b); no obstante, aquí se debe continuar idealmente el principal diseño:

etc.

e) Análogo a d).



a) Spero che l'indicazione del ped. come lo propongo qui valga anche a far capire che il disegno essenziale non viene interrotto dalle volatine alle misure 5-13-21-29 ecc. ma si continua idealmente dall'uno all'altro elemento di *minime*, indipendentemente dall'altro in crome che vi si sovrappone o che vi fiorisce sopra; ricamo lieve, evanescente velatura.

Consiglio d'eseguire questo secondo tema con intonazione generale di *cresc.* fino alla ripresa del primo tema, ed al contrario, con intonazione générale di *dim.* cioè, nella seconda parte che precede la conclusione.

b) Klindworth lega i *Fa* invece dei *Re*♭ (come si trova nelle altre edizioni) opportunamente, dato che ciò giova a meglio delineare l'andamento in ottave del disegno melodico.

c) Nella prima Ed. critica Breitkopf c'è qui un *p*; ma è evidente l'involontario spostamento a sinistra.

d) Klindworth aggiunge il *La*♭ in piccolo.

e) Klindworth elimina il *Mi*♭ segnato in piccolo.

a) Espero que la indicación del ped., *como aquí la propongo, servirá también para hacer comprender que el diseño esencial no se interrumpe por las volatas, en los compases 5-13 21 39, etc., sino que se continúa idealmente del uno al otro elemento de* blancas; *esto independientemente del otro en corcheas que se le sobrepone o florece encima, cual leve bordado o ligerísimo velo.*
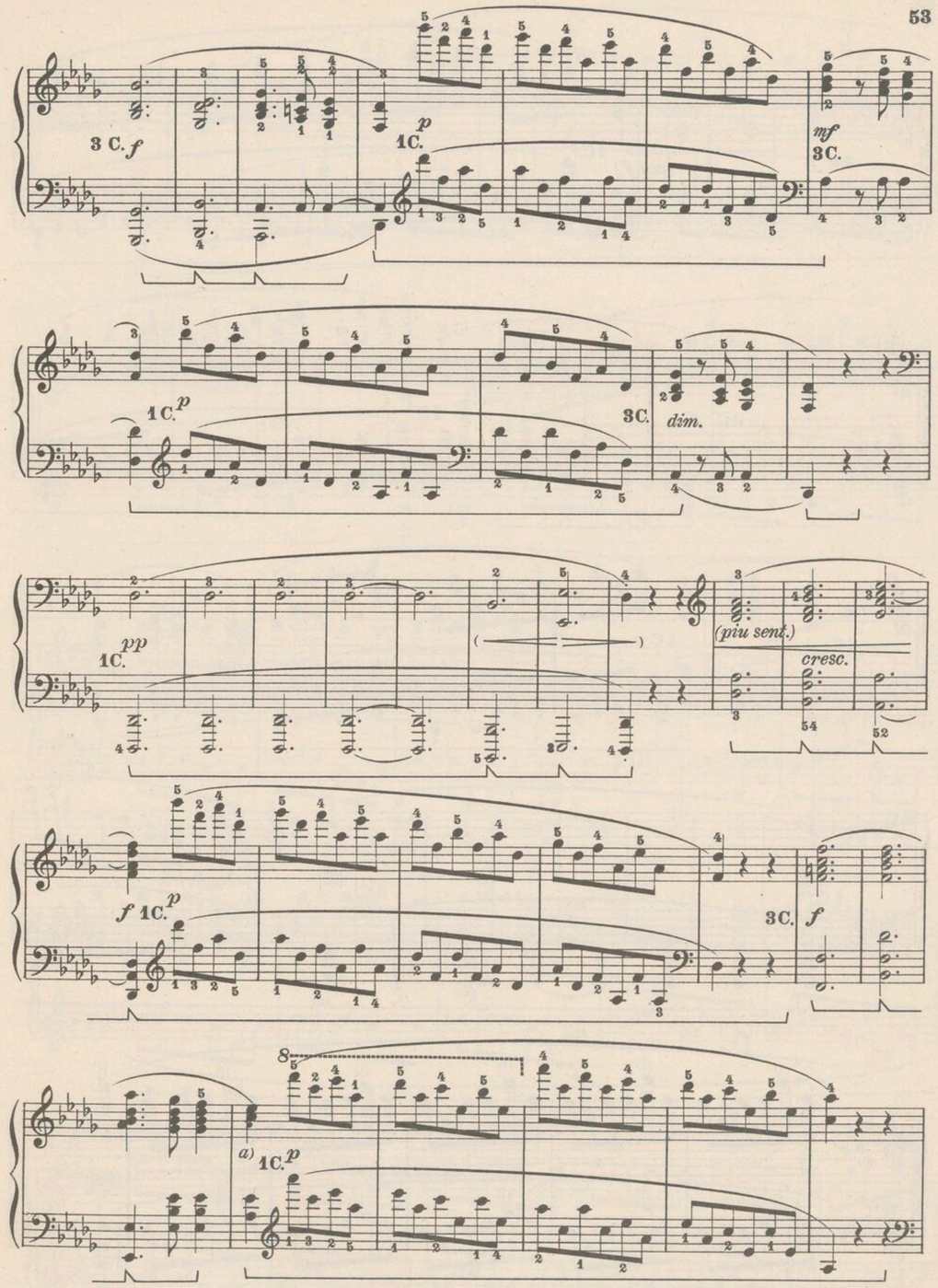
Aconsejo ejecutar este segundo tema con entonación general de cresc. *hasta la repetición del primer tema, y al contrario, con entonación general de* dim. *en la segunda parte que precede a la conclusión.*

b) Klindworth liga los Fa *en vez de los* Re♭ *(como está en las otras ediciones) oportunamente, dato este que ayuda a mejor delinear el movimiento en octavas del diseño melódico.*

c) En la primera Ed. crit. Breitkopf hay aquí un p; pero es evidente el involuntario desplazamiento a la izquierda.

d) Klindworth añade el La♭ *en pequeña nota.*

e) Klindworth elimina el Mi♭ *indicado en pequeña nota.*



a) Klindworth aggiunge il *La*♭ in piccolo.

a) Klindworth añade el La♭ *en pequeña nota.*

3 C. *f* (più *f*) 1 C. *p*

3 C. *f* 1 C. *p*

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

pp 1 C. 3 C. *sf* *p leggero* 1 C.

(*pp*)

a) Klindworth aggiunge il *Re*♭ segnato in piccolo.

b) Nella prima Ed. crit. Breitkopf non c'è il *Si*♭ grave, inesistente nei pianoforti dell'epoca.

a) Klindworth añade el Re♭ *indicado en pequeña nota.*

b) En la primera Ed. crit. Breitkopf no hay el Si♭ *grave, inexistente en los pianos de la época.*

p *sf* *p*

(*pp*) *sf* *p*

sf *p*

dim:

cresc:

3 C. p

a) f 1 C. p

3 C. f b) 1 C. p

3 C. f

1 C. p 3 C. f

a) Vedi nota *a)* e *b)* a pag. 52.

b) Klindworth aggiunge il *La*♭ in piccolo.

a) Véase nota a) y b) pág. 52.

b) Klindworth añade el La♭ *en nota pequeña.*

a) 1 C. p sostenuto 3 C. f

dim.

sotto voce 1 C. 3 C. p

1 C.

a) Nelle edizioni più antiche: ecc.

La versione attuale, giustificatissima, è di Klindworth.

a) En las ediciones más antiguas: etc.

La versión actual, muy justificada, es de Klindworth.

stretto (cioè riprendendo l'andamento iniziale)

3 C *inf* *sempre cresc:* (sent.)

più accelerando

Tempo I.

ff (mp) *a)* *ten.*

b) *p* *f* *ff* *c)* (mf)

d) *p*

a) Secondo Mikuli: ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♩

b) Vedi nota *c)* pag. 49.

c) Vedi nota *d)* pag. 49.

d) Nell' Ed. Breitkopf: 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩

a) *Según Mikuli:* ♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♩

b) *Véase nota c) pag. 49.*

c) *Véase nota d) pag. 49.*

d) *En la Ed. Breitkopf:* 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♩

p

cresc:

sf

(rfz)

f

sf

ff *mf* *a)*

Meno mosso

sostenuto *b)* *f* *p* 1C.

3C. *f* *c)* *p* 1C.

3C. *f* *p* 1C. 3C. *f*

a) Vedi nota *c)* a pag. 52. Inoltre, in conformità di quanto ho detto pure a pag. 52 nota *a)*, a differenza della prima volta, consiglio di dare a questa riproduzione del secondo periodo, per forza di simmetria, l'intonazione generale dal *ff* al *pp*.

b) Klindworth anche qui somma i valori come negli analoghi casi precedenti.

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf :

a) Véase nota c) en la pág. 52. Por otra parte, conforme a cuanto he dicho también en la pag. 52, nota a), y a diferencia de la primera vez, aconsejo dar a esta reproducción del segundo período, por razón de simetría, la entonación general del ff al pp.

b) Klindworth también aquí presenta los valores como en los análogos casos precedentes.

c) En la primera Ed. crit. Breitkopf :

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

dim. *pp*

Più lento

sotto voce 3C. 1C.

3C. 1C.

3C. 1C. *p*

a) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli manca il *Mi* in piccolo.

a) En las Ed. Breitkopf y Mikuli falta el Mi *en nota pequeña.*

(pp) (pp) p

(pp) (pp) pp 8 smorz.

(quasi niente) (pp) (rall.) (pp) poco a poco...

cresc. e più agitato...

(ff)

(meno f, cresc.)

ff stretto

I. Tempo
con fuoco

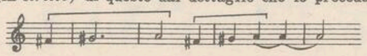
f (all.) cresc.

ff

(vibranti)

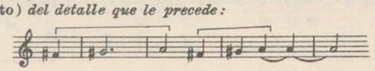
a) Secondo Scholtz:  Nell' Ed. Breitkopf manca il *Mi*. Klindworth dà la versione, preferibile, riprodotta nel testo.

b) Le più moderne edizioni separano l'accordo del *La* da quello precedente ; errore non accettabile, data l'assoluta derivazione(in *stretto*) di questo dal dettaglio che lo precede:

 ecc.

a) Según Scholtz:  *En la Ed. Breitkopf falta el* Mi. *Klindworth dá la versión, preferible, reproducida en el texto.*
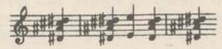
b) Las más modernas ediciones separan el acorde de La *del anterior; error no aceptable, dada la absoluta derivación(en* stretto*) del detalle que le precede:*

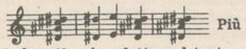
 *etc.*

1C.

3C.

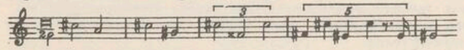
stretto
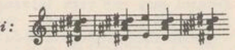
a) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli : 
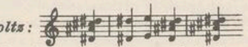
In Scholtz :  Più giusta mi sembra quella di Klindworth, riprodotta nel testo.

b) Il portamento superiore, esistente nell'Ed. Mikuli, e il più espressivo nella sua indiscutibile inesattezza; è il solo che dia un'idea del come il disegno della *m.d.* debba *nascere* da quello della *m.s.*, che rinforza senza con ciò creare un elemento nuovo.

c) Esclusivamente in linea schematica ed approssimativa,consiglio di considerare questo dettaglio così :

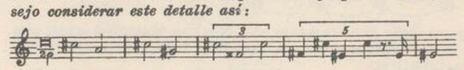


a) En las Ed. Breitkopf y Mikuli : 

En Scholtz :  *Más justa me parece la de Klindwort, reproducida en el texto.*

b) El portamento superior, existente en la Ed. Mikuli, es el más expresivo dentro de su indiscutible inexactitud; y es el único que dá idea de como el diseño de la m.d. *debe nacer del de la* m.i., *que refuerza sin por esto crear un nuevo elemento.*
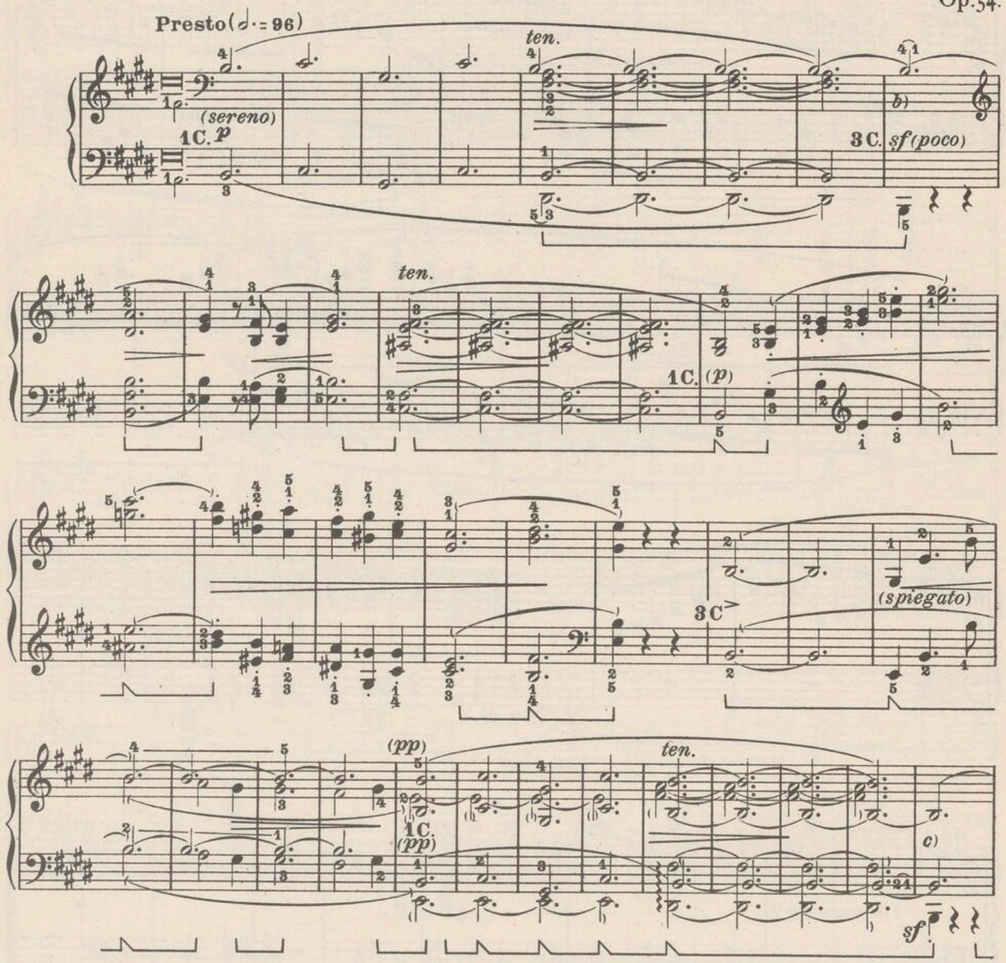
c) Exclusivamente en linea esquemática y aproximativa, aconsejo considerar este detalle así :



4.[a)]

(dedicato alla Sig.na J. de Caraman)
(pubblicato nel 1843)
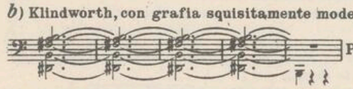
Op. 54.



a) L'op. 54 è la sola del genere in cui titolo e contenuto non siano neanche apparentemente in contrasto. In essa, infatti, i tratti di carattere melodico e sentimentale si alternano a quelli di carattere arguto, scintillante, gaio (quali la ripresa del primo tema, irretito nei trilli, e la fine), senza che si riscontri mai una vera intonazione drammatica pur tanto diffusa negli altri Scherzi.

Questa composizione non fu apprezzata al suo giusto valore, come del resto avvenne per tutte le ultime composizioni di Chopin, giudicate lunghe e opera di chi cerchi senza quasi riescire a trovare. Viceversa Liszt, che vedeva chiaro e lontano, scrisse che Chopin nelle sue ultime opere "non si serviva più dell'arte sua che per ripetere a se stesso la propria tragedia", sintetizzando in queste poche parole quel che in arte d'evessere stato il tormento inseparabile del nostro Chopin.

b) Klindworth, con grafia squisitamente moderna:



Però il *Si* superiore fa parte anche graficamente del disegno melodico: quindi non basta la ragione fonica a spiegare tale grafia e la pausa è ingiustificata.

c) Analogo a b).

a) *La op. 54 es la única de su género en la cual título y contenido forman aparente contraste. En esta, efectivamente, los rasgos de carácter melódico y sentimental alternan con los de carácter agudo, centelleante, alegre (como la repetición del primer tema, manifestado en los trinos y el final), sin que se encuentre nunca una verdadera entonación dramática, tan difundida en los otros Schersos.*
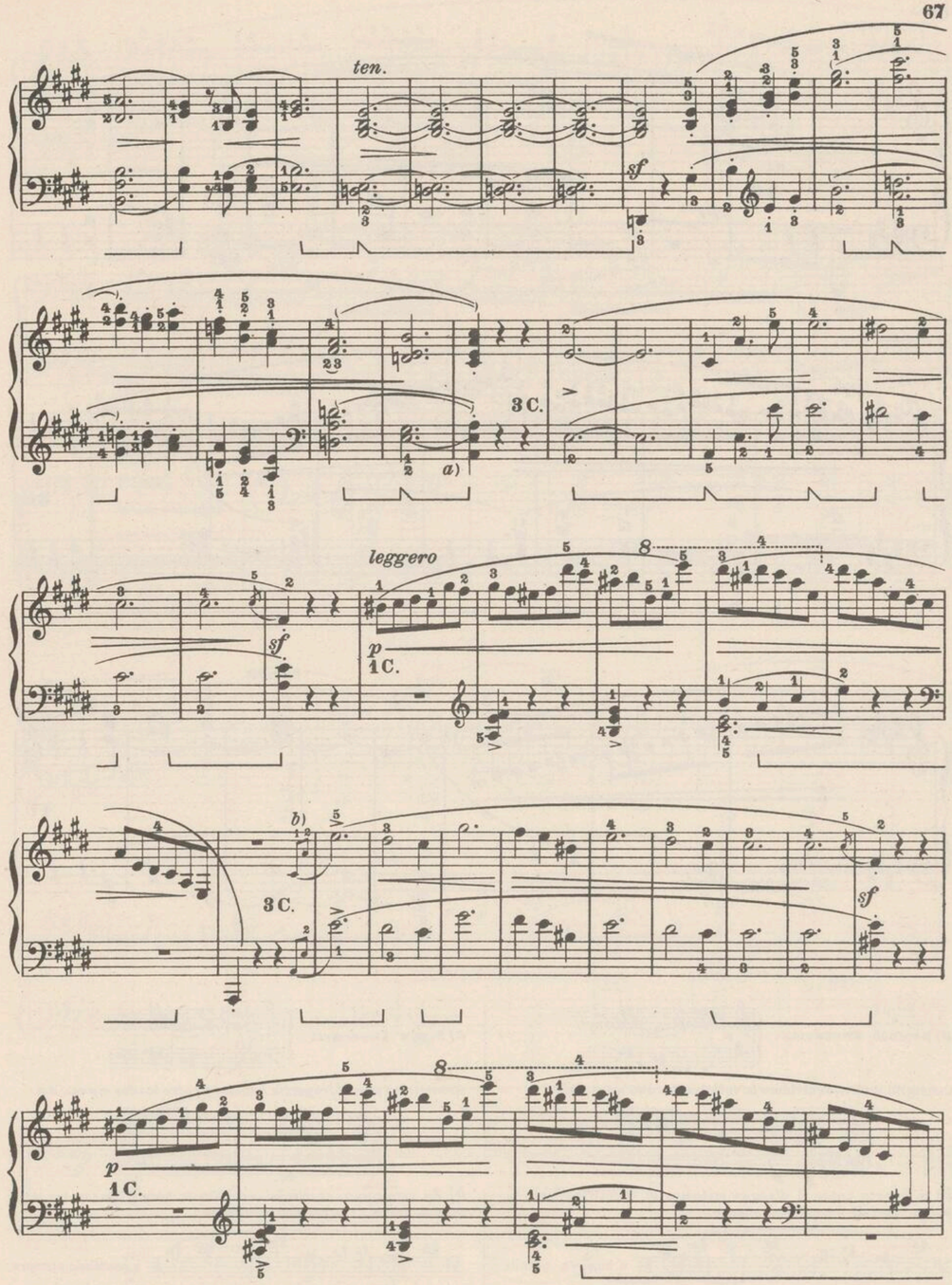
Esta composición no fué apreciada en su justo valor, como sucedió, por otra parte, con todas las últimas composiciones de Chopin, juzgadas como demasiado largas, y casi obra de quién no alcansa a encontrar lo que desea. Viceversa, Liszt, que veia más de lejos y claramente, escribe que Chopin, en sus últimas obras, "no se servia de su arte más que para contarse a si mismo la propia tragedia", sintetizando en estas pocas palabras lo que en el arte debe de haber sido el tormento inseparable en la vida del nuestro Chopin.

b) *Klindworth, con grafia exquisitamente moderna:*



Pero el Si *forma parte también graficamente del diseño melódico: aquí no basta la razón fónica para explicar esta grafia, y la pausa es injustificada.*

c) *Análogo a b).*



a) Secondo Klindworth:

b) Secondo Klindworth:

a) *Según Klidworth:*
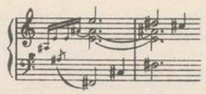
b) *Según Klidworth:*

(sent.) (sent.) a) 3 C. (p) 1 C.
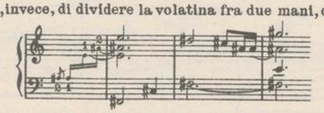
(pp) (cantando,p) b) 3 C.

(dolce 1 C.

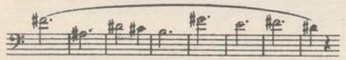
a) Secondo Klindworth:
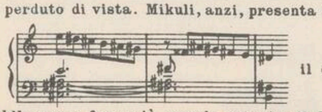


Consiglio, invece, di dividere la volatina fra due mani, così:



b) In questo punto il disegno melodico si identifica con la prima nota di queste due misure:

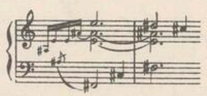


e non va quindi perduto di vista. Mikuli, anzi, presenta così il dettaglio:
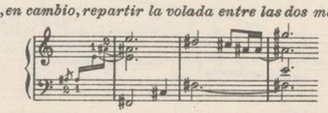


il che sarebbe accettabile se non fosse più comodo eseguire il *Fa* con la m.d.

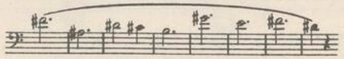
a) *Según Klindworth:*



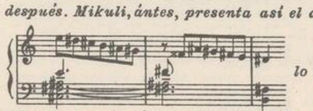
Aconsejo, en cambio, repartir la volada entre las dos manos, así:



b) *En este punto el diseño melódico se identifica con las primeras notas de estos dos compases:*



y continúa siempre después. Mikuli, ántes, presenta así el detalle:



lo cual sería aceptable si no fuese más cómodo ejecutar el Fa *con la m.d.*

p cresc. a) sf 3 C. sf f

p 1 C. 3 C. f (come risonanza)

p 1 C. (pp) ten. 3 C.

mf ten. sf b)

a) Klindworth prolunga i suoni segnati in piccolo.

b) Il × dell' Ed. Breitkopf non può essere che un errore d'incisione.

a) *Klindworth alarga los sonidos indicados en pequeñas notas.*

b) *El × de la Ed. Breitkopf no puede ser más que un error del grabado.*

(sent.)

(ten.)

(calando)

(espress.)

(triste ma sereno)

a)

cresc:

decresc:

b)

a) Dare significato a questa imitazione ritmica del precedente disegno alla m.s. senza però sacrificare il disegno melodico:
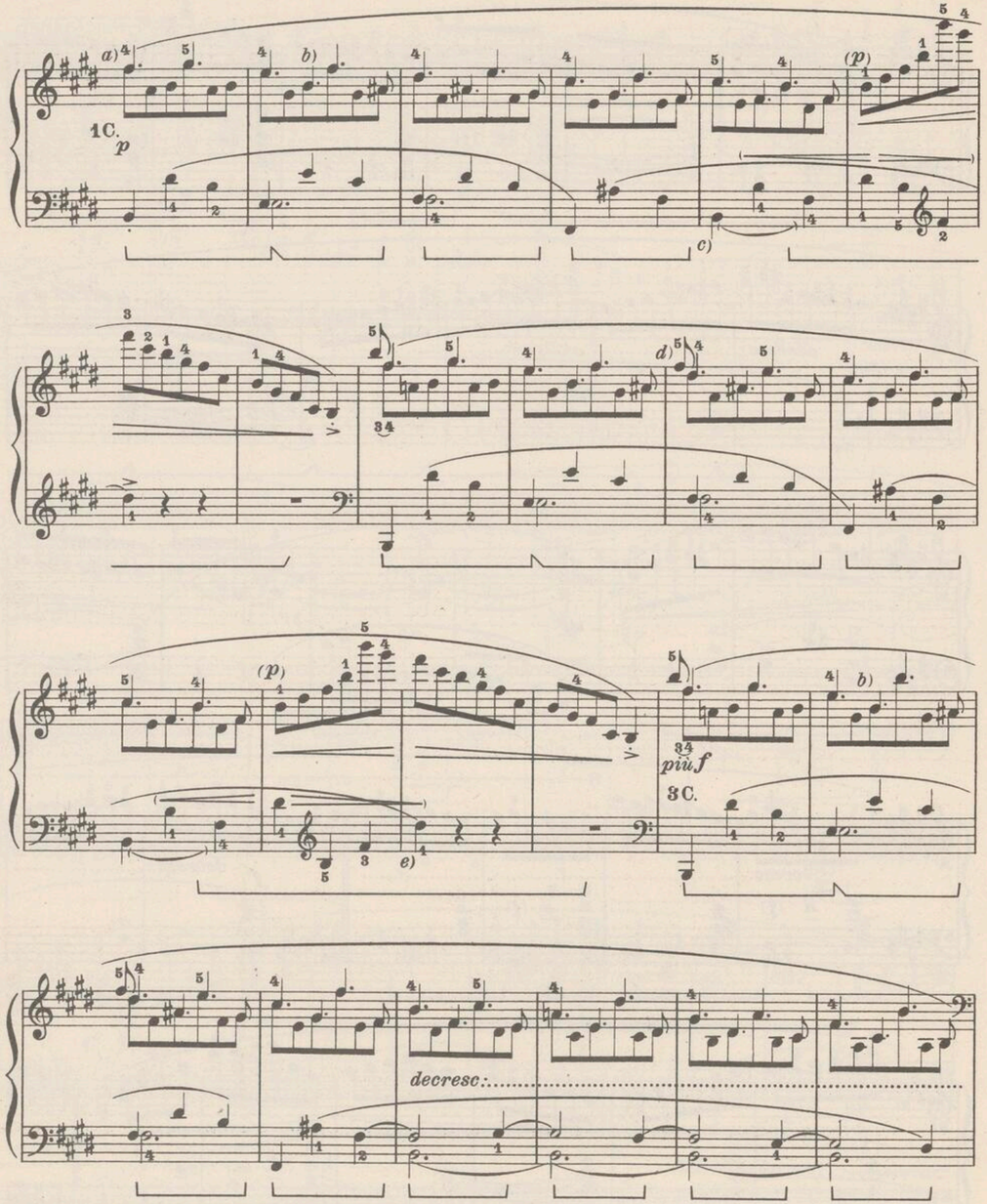
Secondo Klindworth:

b) Analogo ad a)

a) *Dar significación a esta imitación rítmica del anterior diseño de la m.i., sin sacrificar, empero, el diseño melódico:*

Según Klindworth:

b) *Análogo a a)*



a) Questa specie di variazione *in abbreviato* deve conservare il carattere del tema ed esprimere una impazienza gioiosa.

b) Klindworth delinea il disegno aggiunto.

c) Secondo Klindworth questo *Si* è minima.

d) Nell' Ed. Breitkopf il *Fa* è semiminima.

e) Soltanto Scholtz mette un *Fa* ♯ al posto di questo *Re* ♯ e non per errore, come è dimostrato dalla diteggiatura ch'egli usa; ma la sua versione non mi pare accettabile.
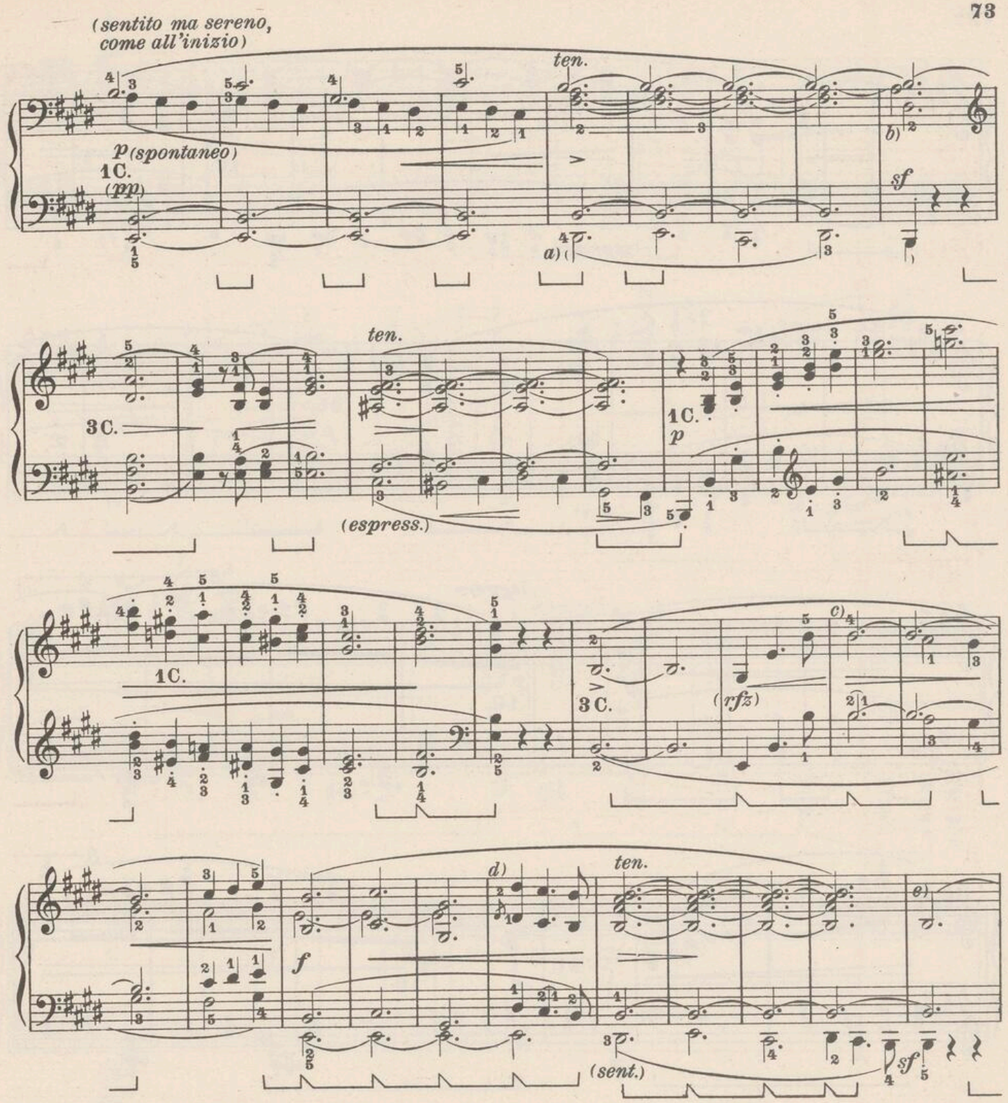
a) *Esta especie de variación* in abbreviato *debe conservar el carácter del tema, y expresar una alegre impaciencia.*

b) *Klindworth delinea el diseño adjunto.*

c) *Según Klindworth este* Si *es* blanca.

d) *En la Ed. Breitkopf el* Fa *es negra.*

e) *Solamente Scholtz pone un* Fa ♯ *en lugar de este* Re ♯, *y esto no por error, como lo demuestra la digitación que usa; mas su versión no me parece aceptable.*

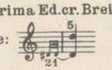


a) Delineare, pur nel *pp*, questa risposta ritmica del tema.

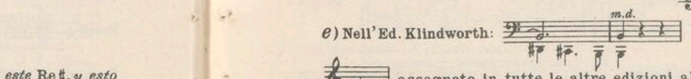
b) Qui Klindworth elimina l'accordo, al cui posto mette una pausa, pur lasciando le legature sospensive.

c) Specialmente in questo *Scherzo*, durante la riproduzione dei temi si ritrovano piccole varianti, deliziose intrusioni che talvolta acquistano valore di nuovi elementi melodici o tematici. Questo *Si*, che altrove risolve direttamente nella ripresa del motivo, qui fa una breve incursione verso l'acuto, la qual cosa, a mio parere, contribuisce egregiamente a dare la sensazione del *cresc.* portante alla ripresa *f* del tema. Il disegno al grave verrà eseguito, s'intende, indipendentemente da questo colore.

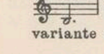
d) Dettaglio analogo al precedente. Nella prima Ed. cr. Breitkopf la notina è legata. Esecuzione, a mio parere:



e) Nell' Ed. Klindworth:



invece del *Si:*
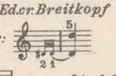


assegnato in tutte le altre edizioni alla m. d. come variante all'inizio del dettaglio.

a) *Delinear, también en el pp, esta respuesta rítmica del tema.*

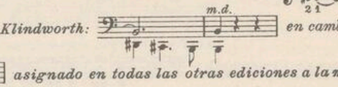
b) *Aquí Klindworth elimina el acorde, poniendo en su lugar una pausa, pero dejando en suspensión la ligadura.*

c) *Especialmente en este* Scherzo, *durante la reproducción de los temas, se encuentran pequeñas variantes, deliciosas intrusiones que a veces adquieren valor de nuevos elementos melódicos o temáticos. Este* Si, *que en otra parte resuelve directamente en la repetición del motivo, aquí hace una breve incursión hacia los agudos, lo cual a mi parecer, contribuye altamente a dar la sensación del* cresc. *que conduce a la repetición f del tema. El diseño en los graves deberá ejecutarse, se sobre entiende, independientemente de este colorido.*

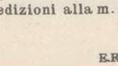
d) *Detalle análogo al precedente. En la primera Ed. cr. Breitkopf la notita es ligada. La ejecución, según mi parecer:*



e) *En la Ed. Klindworth:*



en cambio del Si:



asignado en todas las otras ediciones a la m.d., como variante en el principio del detalle.

(espress.)

1C.

3C.

leggero

sf

p

1C.

3C.

sf

p

1C.

3C.

sempre cresc. ed accel.

a) Secondo Klindworth:

a)

b)

c)

c)

c)

stretto

ff

ritenuto

sf

p

a) Nelle altre edizioni:

b) Nelle altre edizioni:

A parte ciò, a chi voglia ottenere un accento appropriato consiglio:

poco Chopiniano, ma straordinariamente sicuro ed efficace.

c) Klindworth aggiunge le note segnate in piccolo, delle quali non consiglio l'adozione.

a) Según Klindworth:

a) En las otras ediciones:

b) En las otras ediciones:

Esto aparte, al que quiera obtener un acento apropiado acon-

sejo:

poco Chopiniano, pero extraordinariamente seguro y eficaz.

c) Klindworth añade las notas señaladas en tipos pequeños, cuya adopción no aconsejo.

Più lento

(tristemente)

(pp)

p

(trang.)

pp

1C.

a)

sostenuto

3C.

(mp)

c)

a) Secondo Klindworth, la nota grave *minima*.

b) Nell'Ed. Breitkopf: Secondo Mikuli:

c) Secondo Klindworth:

a) *Según Klindworth, la nota grave* blanca.

b) *En la Ed. Breitkopf:* *Según Mikuli:*

c) *Según Klindworth:*

(sent. ma p)

p

b)

(trang.)

c)

d)

pp

1C.

a) Nelle edizioni Breitkopf e Mikuli il *Si*♯ non è, come qui, prolungato per due misure. Klindworth, viceversa, lo prolunga anche nella terza misura.

b) Secondo Klindworth:

c) Come in altri casi, indico con questo segno l'abbassamento *muto* del tasto riprendendolo dal dito che lo lascia.

d) Nella prima edizione critica Breitkopf l'appoggiatura è legata al suono reale.

a) *En las ediciones Breitkopf y Mikuli el* Si♯ *no es, como aquí, alargado dos compases. Klindworth, viceversa, lo alarga aún en el tercer compás.*

b) *Según Klindworth:*

c) *Como en otros casos, indico con este signo la bajada* muda *de la tecla, tomándola del dedo que la abandona.*

d) *En la primera edición crítica Breitkopf la apoyatura está ligada al sonido real.*

sostenuto

3C.

(p)

a)

b)

c)

d)

e)

dim:

a) Nelle edizioni Breitkopf e Mikuli non c'è questo *Si*♯ legato per due misure.

b) Klindworth assegna a quèsto suono la durata di 4 movimenti.

c) A rendere evidente l'andamento dei due disegni, consiglio:

d) Esecuzione:

e) Nelle edizioni Breitkopf e Mikuli, non 𝅗𝅥 ma 𝅗𝅥.

a) En las ediciones Breitkopf y Mikuli no hay este Si♯ *ligado por dos compases.*

b) Klindworth señala a este sonido la duración de 4 tiempos.

c) Para hacer evidente el movimiento de los dos diseños, aconsejo:

d) Ejecución:

e) En las ediciones Breitkopf y Mikuli, no 𝅗𝅥 *sino* 𝅗𝅥.

p

(sent.)

dim:

a) L'Ed. Breitkopf lega l'appoggiatura e Klindworth da senz'altro come arpeggiato l'accordo. È utile questo adattamento:

ecc.

b) Klindworth lega questo *La* che io però ritengo si debba ripetere, costituendo esso l'inizio dell'imitazione tematica.

c) Nella prima edizione critica Breitkopf:

a) La Ed. Breitkopf liga la apoyatura, y Klindworth dá, sin dudar, como arpegiado el acorde. Es útil esta adaptación.

etc.

b) Klindworth liga este La, *que yo, no obstante, sostengo que debe repetirse, constituyendo esto el principio de la imitación temática.*

c) En la primera edicion critica Breitkopf:

p

poco a poco cresc:

ff

1C

p

cresc.ed accel. poco a poco.....

3C.

18

decresc:

a)

a) L' Ed. Mikuli dà giustamente l'attuale versione. Breitkopf lega soltanto i *Mi*, lasciando quindi libero il *Si*, e Klindworth, imitato da Scholtz, ripete integralmente l'accordo.

a) La Ed. Mikuli dà exactamente la actual versión. Breitkopf liga solamente los Mi, *dejando después libre el* Si, *y Klindworth, imitado por Scholtz, repite integralmente el acorde.*

1C.

p

cresc:

3C.

a)

Tempo I.

sf

(marc.)

b)

sf

f

a) La mano sinistra inizi impercettibilmente: vero ed occulato rinforzo della mano destra. Klindworth prolunga i suoni iniziali discendenti.

b) Klindworth aggiunge, con ragione, il *Si* in piccolo. Nell'edizione Scholtz il *Si* della m.d. è all'ottava superiore.

a) La mano izquierda que inicie imperceptiblemente: verdadero y visible refuerzo de la mano derecha. Klindworth alarga los sonidos iniciales descendentes.

b) Klindworth añade, con razón, el Si *en pequeña nota. En la edición Scholtz el* Si *de la m.d. está en la octava superior.*

sempre f

(p, cresc.)

a)

(p, cresc.)

sf

f

sf

p

1C.

a) Esecuzione:

b) Analogamente al dettaglio corrispondente (pag. 81 nota b), consiglio il raddoppio del basso che manca nelle altre edizioni.

a) *Ejecución:*

b) *Análogamente al correspondiente detalle (pag. 81 nota b), aconsejo el doblamiento del bajo, que falta en las otras ediciones.*

a)

3C.

sf.

p

1C.

b)

3C.

(sent.)

(pp)

p

(cantando)

c)

a) Klindworth aggiunge un'appoggiatura di *Do*♯ alla m.d.

b) Secondo Klindworth: Per l'esecuzione del testo propongo assegnare, come ho già detto a pag. 68, le prime due note alla m.s.

c) Vedi nota *b)* pag. 68.

a) *Klindworth añade una apoyatura del* Do♯ *en la m.d.*

b) *Según Klindworth:* *Para la ejecución del texto propongo confiar, como ya he indicado en la pag. 68, las dos primeras notas a la m.i.*

c) *Véase nota b) pág. 68.*

1C. *p*

cresc:..... *sf* 3C. *f*

sf *f*

a) Klindworth prolunga i suoni segnati in piccolo.
b) Nella prima edizione critica Breitkopf questo *Do* è semiminima.

a) Klindworth alarga los sonidos indicados en pequeñas notas.
b) En la primera edición crítica Breitkopf este Do *es negra.*

1C. *p* 3C. *f*

1C. *p* *f*

(sent.)

mf *(sent.)* *sf*

ten.

(espress.)

a)

p 1C.

a) Klindworth omette il *Si*♭ inferiore alla m.d.

a) Klindworth omite el Si♭ *inferior en la m.d.*

p
3C.
cresc.
f
sf
a)
cresc.
ff
sf
sf
sf p
b)

a) Secondo Klindworth: | ♩ 𝄽 𝄽 |

b) Vedi nota a) pag. 71.

| a) *Según Klindworth:* | ♩ 𝄽 𝄽 |

| b) *Véase nota a) pág. 71.*

8
cresc.
decresc.
a)
mf
cresc.
8
f
decresc.
b)

a) Vedi nota a) pag. 71.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf:

| a) *Véase nota a) pág. 71.*

| b) *En la primera Ed. cr. Breitkopf:*

1C. *p*

cresc.

f

p

a) Vedi nota *a)* pag. 72.
b) Vedi nota *b)* pag. 72.
c) Secondo Klindworth, minima.
d) Vedi nota *d)* pag. 72.
e) Secondo Scholtz, *Fa* ♯.
f) Nell' Ed Breitkopf, senza ragione, croma.

a) Véase nota a) pág. 72.
b) Véase nota b) pág. 72.
c) Según Klindworth, blanca.
d) Véase nota d) pág. 72.
e) Según Scholtz, Fa ♯.
f) En la Ed. Breitkopf, sin razón, corchea.

cresc.

sf *p*

p (con senso di continuità)

(continuando)
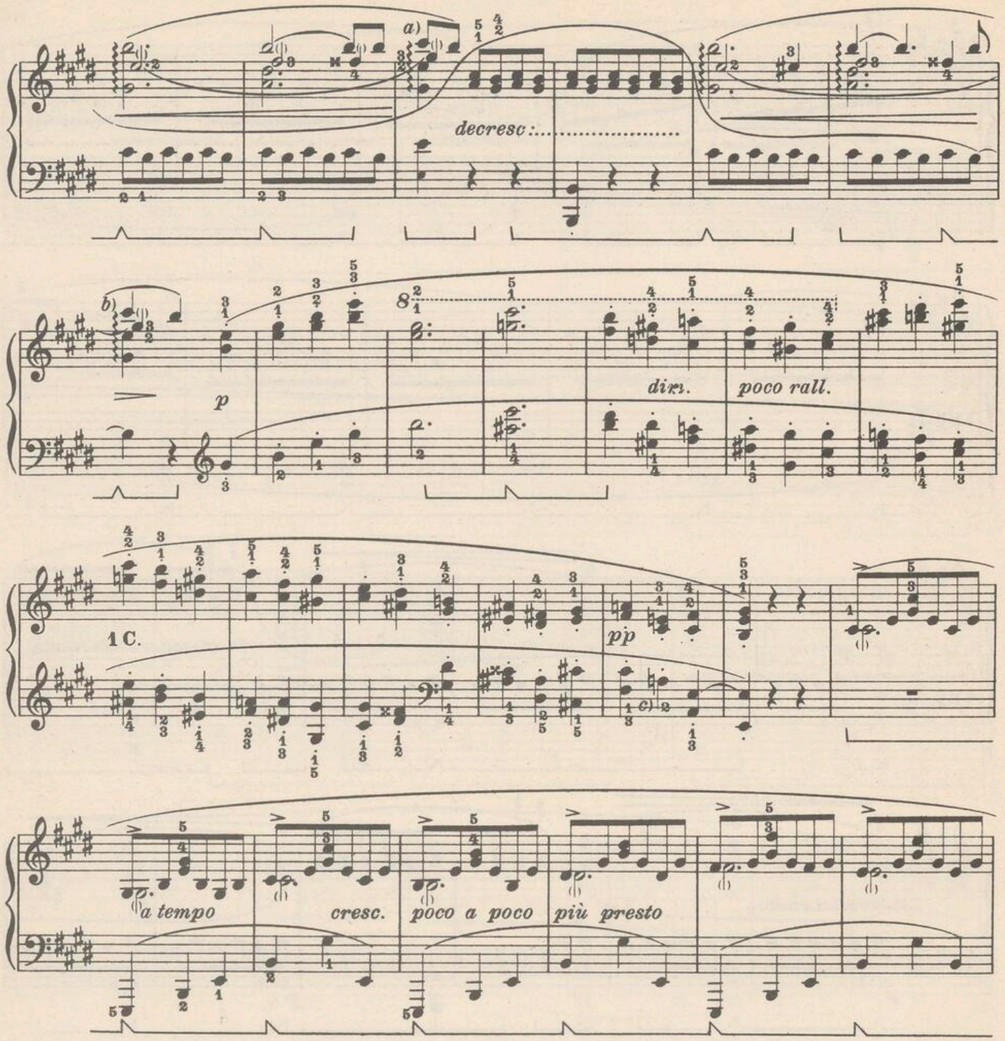
p
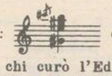
p

decresc.

a) Nella prima edizione critica Breitkopf: Secondo Mikuli: Klindworth come qui. Ciò costituisce un interessante esempio di evoluzione nella grafia musicale o, se si vuole, del *prender corpo delle intenzioni.*
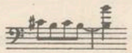
a) En la primera edición crítica Breitkopf: Según Mikuli: Klindworth como aquí. Esto constituye un interesante ejemplo de evolución en la grafía musical y, si se quiere, del tomar cuerpo las intenciones.
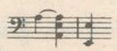


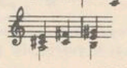
a) Nell' Ed. Mikuli:  ottimamente interpretato come nel testo da chi curò l'Ed. Breitkopf, perchè in tal modo risulta chiara la *preziosità* voluta da Chopin, il quale assegna qui alla mano destra la fine del trillo eseguito dalla mano sinistra, che si può considerare cadenzi qui, per proprio conto, anticipando effettivamente di quattro misure la fine, malgrado l'apparenza contraria dovuta al fatto che per due misure essa riprende ancora il trillo. È evidente però che la sinistra va sulla tonica *qui* e non più avanti.

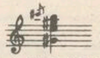
Alla mano sinistra Klindworth omette il *Mi* in piccolo.

b) Altra preziosità: la fine del trillo data *per ampliamento* e che diventa al tempo stesso inizio della nuova figurazione.

Nell' Ed. Klindworth:  Altri non lega il *Si* inferiore.

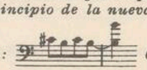
c) Secondo le edizioni Breitkopf e Mikuli: 

Secondo Klindworth, alla mano destra: 

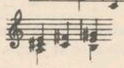
a) En la Ed. Mikuli:  *optimamente interpretado, como en el texto al cuidado de la Ed. Breitkopf, porqué de esta manera resulta claro el efecto de* belleza *deseado por Chopin, el cual señala aquí a la mano derecha el fin del trino ejecutado por la mano izquierda. Este trino puede considerarse como cadencia que, por propia utilidad, anticipa efectivamente de cuatro compases el final, a pesar de la apariencia contraria, debida al hecho de que por dos compases dicho final repite aún el trino. Es evidente, empero, que la izquierda está sobre la tónica hasta* aquí *y no más adelante.*

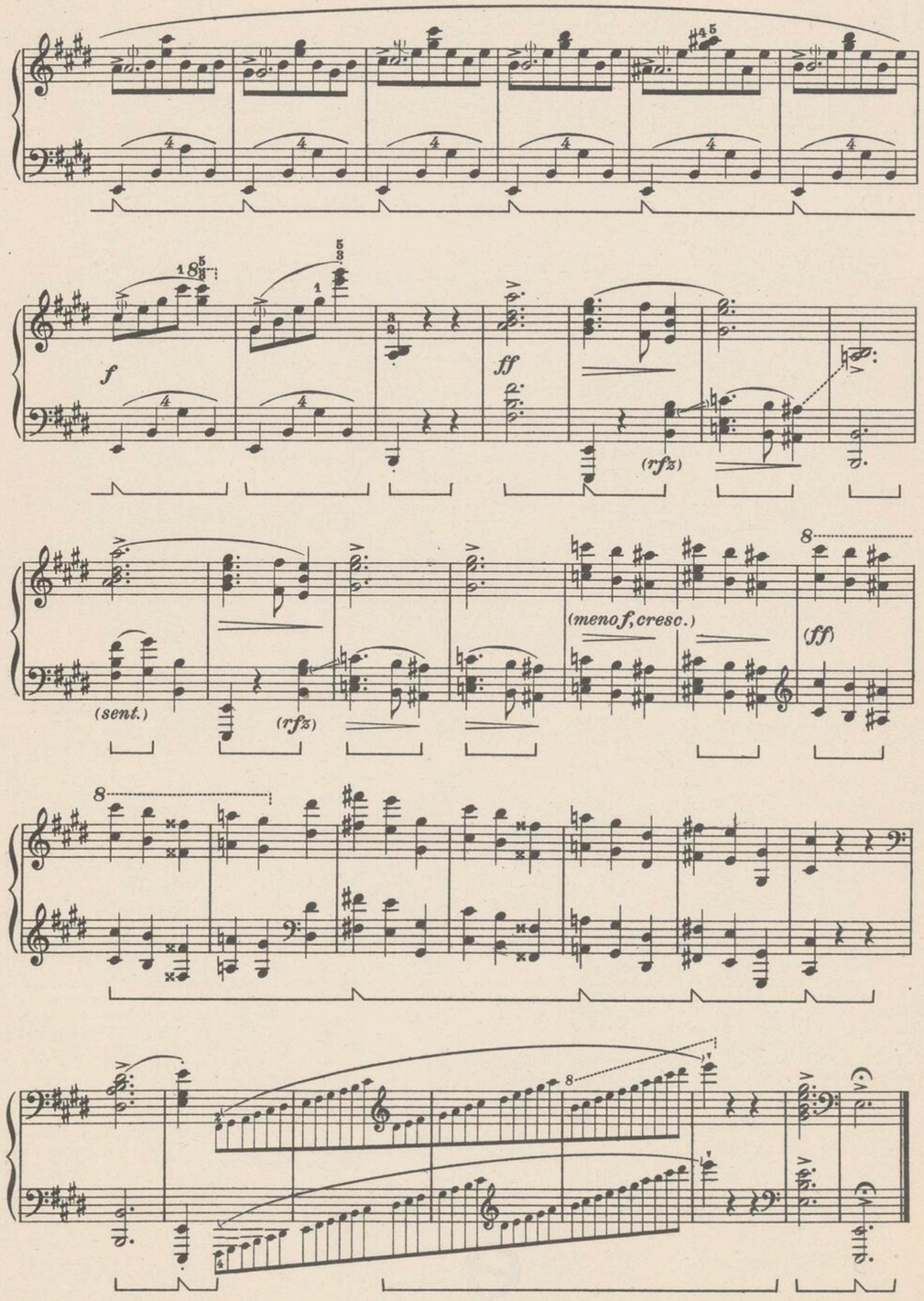
En la mano izquierda Klindworth omite el Mi *en pequeña nota.*

b) Otra belleza: el fin del trino dado por ampliamento, *y que deviene al mismo tiempo principio de la nueva figuración.*

En la Ed. Klindworth:  *Otros no ligan el* Si *inferior.*

c) Según las ediciones Breitkopf y Mikuli: 

Según Klindworth en la mano derecha: 



ODKWASZONE - 2008

ET
ARS
LABOR

2392/II
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

586

E. R. 1297

Instytut Fryderyka Chopina
504.
2392

F. CHOPIN

SCHERZI

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI
INSEGNANTE NEL R. CONSERVATORIO MUSICALE «L. CHERUBINI» DI FIRENZE

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

1932
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.