brodes. 1-4, 7-10, 15-16, 43-48,
53-54, 113-116 [prestazione
po 128]

47

E. R. 1736

Zdelicompletowany egzemplarz
(dla prac redakcyjnych)

F. CHOPIN

MAZURCHE

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

RIPRISTINO 1944

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

ANNO MCMXXXVII

Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 2394

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA NARODOWA WARSZAWA 2394/m

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

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

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

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

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

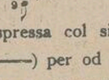
La designación del tiempo está hecha basándose en la figura de redonda, subdividida en dos mitades, o cuatro cuartos, u ocho octavos, ó diez y seis diez y seisavos, etc., y para formar tiempos diversos de este llamado ordinario, representado como unidad de la redonda, se toma uno de los elementos derivados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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



(*Frazzi*, Re Lear)

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.

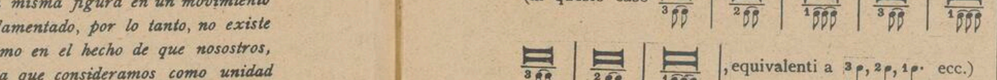
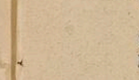
Matemáticamente 9/8 es igual a 9 veces 1/8; por esto siendo convencional la representación de 1/8 con una corchea se podrá decir: como ya desde mucho tiempo se usa, 9/8 igual à 9 corcheas, Siendo empero también la determinación de 9/8 poco exacta, porqué no indica nada en relación con el tiempo, o bien,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

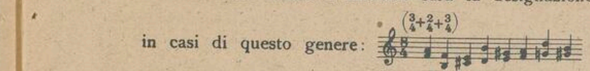
De esta manera, a una mayor precisión corresponderá una mas clara comprensión, porqué sabremos a la primera ojeada no solo de cuantos elementos el autor ha constituido el tiempo, sino tambien en cuantas partes quiere que el compàs sea subdividido, determinando así, sin más, tambien la acentuación rítmica.

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

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

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

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  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* *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 cacofonías, aún prolongando ciertos sonidos todo el tiempo necesario.

PREFAZIONE

Poche espressioni d'arte popolare sono state diffusamente sviluppate ed altamente nobilitate dall'opera di un genio quanto la Mazurca, entrata trionfalmente a schierarsi, per merito di Chopin, fra le forme d'arte tradizionali.

Certo, molto ha giovato alla Mazurca l'essere stata presa a soggetto dal più puro genio fra i pianisti-compositori che ricordi la storia; ma non certamente a caso la forma Mazurca sarà stata scelta da questo genio per tradurre in suoni le proprie sensazioni musicali; non il solo ritmo ternario avrà potuto avvincerlo, non la sola visione coreografica lo avrà spinto a scriver musica non destinata alla coreografia od alla danza, non i precedenti del genere avranno potuto allettarlo.

Nella sua manifestazione coreografica, la Mazurca è stata descritta in modo straordinariamente efficace e pittoresco da Liszt nel suo libro su Chopin.

« Per cominciare, tutte le coppie si dànno la mano « e formano una grande catena vivente e mobile. Po- « nendosi in un cerchio la cui corta rotazione offusca la « vista, esse intrecciano una corona in cui ogni donna è « un fiore unico della sua specie e in cui, simile a un fo- « gliame nero, l'abito degli uomini fa risaltare i vari « colori. In seguito tutte le coppie si slanciano le une ap- « presso alle altre seguendo la prima, che è la coppia di « onore, con una scintillante animazione ed una gelosa « rivalità, sfilando davanti agli spettatori come in una « rivista, la cui enumerazione non sarebbe di interesse « inferiore a quelle che Omero e Tasso fanno degli eser- « citi pronti a schierarsi in ordine di battaglia. Dopo un'ora « o due, lo stesso cerchio si riforma per finire la danza « con una ronda di una rapidità vertiginosa, durante la « quale molte volte, per poco che ci si senta in sè, il gio- « vane più commosso e più entusiasta intona il canto « della melodia che l'orchestra suona. Ballerini e bal- « lerine vi si uniscono subito in coro per ripeterne il ri- « tornello amoroso e patriottico insieme...

« Ci sono pochi spettacoli più attraenti di quello « di un ballo in Polonia quando, una volta cominciata « la Mazurca, terminata la ronda generale e la grande « sfilata, l'attenzione della sala intera, invece di essere

PREFACIO

Pocas expresiones de arte popular han sido tan extraordinariamente difundidas y altamente ennoblecidas por la obra de un genio como la Mazurca, que hizo su entrada triunfal colocándose, por méritos de Chopin, entre las formas de arte tradicionales.

Ciertamente, mucho ha favorecido a la Mazurca el ser tomada como sujeto por el más puro genio entre los pianistas que recuerda la historia; pero no será debido al acaso, ciertamente, que la forma Mazurca haya sido elegida por este genio para traducir en sonidos las propias sensaciones musicales; no el sólo ritmo ternario habrá podido subyugarle; no la sola visión coreográfica le habrá conducido a escribir música no destinada a la coreografía o a la danza, y nunca los precedentes del género habrán podido atraerlo.

En su manifestación coreográfica, la Mazurca ha sido descrita de modo extraordinariamente eficaz y pintoresco por Liszt en su libro sobre Chopin:

« Al empezar, todas las parejas se dán la mano y for- « man una gran cadena viviente y movible. Poniéndose « en un círculo cuya corta rotación ofusca la vista, tejen una « como corona en la cual cada mujer es una flor única de « su especie, y de las cuales el traje de los hombres, seme- « jante a un negro follaje, hace resaltar los varios colores.

« Seguidamente todas las parejas se lanzan una hacia « otra siguiendo a la primera, la pareja de honor, con una « centelleante animación y una celosa rivalidad, y desfi- « lando ante los espectadores como en una revista, cuya « enumeración no sería de inferior interés a las que Homero « y Tasso nos hacen de los ejércitos prontos a formar en « órden de batalla. Después de una o dos horas el mismo « círculo vuelve a cerrarse, para acabar la danza con una « ronda de una rapidez vertiginosa, durante la cual mu- « chas veces, por poco que el sentimiento domine, el jóven « más conmovido y entusiasta entona el canto de la melo- « día que suena en la orquesta. Bailarinas y bailarines « se unen súbitamente a coro para repetir el ritornelo, amo- « roso y patriótico juntamente.....

« Hay pocos espectáculos más atractivos que el de un « baile en Polonia, cuando una vez empezada la Mazurca, « terminada la ronda general y el gran desfile, la atención « de la sala entera, en vez de estar ofuscada por una mul-

« offuscata da una moltitudine di persone che si incro-
« ciano in sensi diversi come nel resto dell'Europa, si
« fissa su una sola coppia, di ugual bellezza, che si lancia
« nello spazio vuoto. Quanti movimenti diversi durante
« i giri intorno alla sala da ballo ! In principio la donna,
« avanzandosi con una certa timida esitazione, ondeg-
« gia come l'uccello che sta per prendere il volo: scivo-
« lando a lungo sopra un solo piede ella struscia come una
« pattinatrice sul pavimento; poi, come un bambino,
« ad un tratto prende lo slancio, portata sulle ali con
« un passo di danza allungato. Allora le sue pupille si
« sollevano e, come una divinità cacciatrice, con la fronte
« alta, il seno eretto, i movimenti elastici, fende l'aria
« come la barca fende l'onda e sembra burlarsi dello spa-
« zio. Poi riprende il suo scivolare civettuolo, studia gli
« spettatori, manda qualche sorriso, qualche parola ai
« più favoriti, tende le belle braccia al cavaliere che viene
« a raggiungerla, per ricominciare i suoi passi nervosi e
« trasportarsi con una rapidità straordinaria da un capo
« all'altro della sala. Ella scivola, corre, vola: la fatica
« colorisce le sue guancie, illumina il suo sguardo, in-
« clina il suo corpo, rallenta i suoi passi, fino a che sfi-
« nita, affannata, si accascia mollemente e cade nelle
« braccia del suo ballerino che, afferrandola con mano
« vigorosa, la solleva in aria un istante prima di termi-
« nare con lei il turbine inebriante.

« Per rivincita, l'uomo accettato da una donna se
« ne impadronisce come di una conquista di cui inorgo-
« glisce e che fa ammirare ai suoi rivali, prima di appro-
« priarsela in quella corta e turbinante stretta attra-
« verso la quale si vede ancora l'espressione sprezzante
« del vincitore e la timida vanità di quella la cui bellezza
« fa la gloria del suo trionfo. In principio il cavaliere
« accentua i suoi passi come per sfida, lascia un istante
« la sua ballerina come per contemplarla meglio, gira
« su sè stesso come pazzo di gioia e preso da vertigine,
« per raggiungerla poco dopo con una fretta appassio-
« nata. Le figurazioni più multiple vengono a variare ed
« a movimentare questa corsa trionfale, che ci rende molte
« Atalante più belle di come le sognava Ovidio. Talvolta
« due coppie partono insieme, poco dopo gli uomini cam-
« biano la ballerina, sopravviene un terzo battendo le
« mani e toglie una di esse al suo *partner* come perdu-
« tamente e irresistibilmente preso dalla sua bellezza,
« dal suo fascino, dalla sua grazia incomparabile. Quando
« è una delle regine della festa ad essere così reclamata,
« i più brillanti giovanotti si succedono a lungo conten-
« dendosi l'onore di averle dato la mano ».

Se la Mazurca costituisse per la Polonia soltanto uno spettacolo di danza, non avrebbe potuto stimolare un genio quale Chopin a scrivere in quella forma il più grande numero di composizioni ch'egli abbia dedicato ad una stessa forma musicale.

In Polonia, dice Liszt, « la Mazurca diventa spesso il « luogo in cui si decide spesso la sorte di tutta una vita,

« titud de personas que se cruzan en diversos sentidos, co-
« mo sucede en el resto de Europa, se fija en una sola pa-
« reja, de belleza semejante, que se lanza en el espacio vacío.
« ¡ Que de movimientos diferentes tienen lugar durante sus
« giros, alrededor de la sala de baile ! Al principio la mujer,
« avanzando con una cierta tímida excitación, ondea como
« avecilla pronta a levantar el vuelo: resbalando largamente
« sobre un solo pié, se mueve patinando sobre el pavimento;
« luego, como pequeño infante, de un impulso se lanza,
« movida por sus alas, en largo paso de danza. Entonces
« se animan sus pupilas, y como una divinidad cazadora,
« la frente alta, el seno turgente, los movimientos elásticos,
« hiende el aire como la barca las ondas, y parece burlarse
« del espacio. Después vuelve a empezar su resbalar coque-
« tón; mira a los espectadores, les sonríe; dirige alguna pa-
« labra a los favoritos, tiende los brazos al caballero que
« llega a recogerla, y empieza de nuevo sus pasos nervio-
« sos, transportándose con una rapidez extraordinaria de
« un cabo al otro de la sala. Se desliza, corre, vuela; la fa-
« tiga colorea sus mejillas, ilumina sus ojos, dobla su cuerpo
« y relaja sus pasos, hasta que desvanecida, afanosa, cae
« muellemente en los brazos de su bailarín, que cogiéndola
« con mano vigorosa la levanta en el aire, antes ae termi-
« nar el torbellino embriagador.

« En desquite, el hombre aceptado por una mujer se
« enseñorea de ella como de una enorgullecedora conquista
« que hace admirar a sus rivales; luego la lleva a través
« de aquella corta y turbulenta ráfaga, con la expresión de
« menosprecio del vencedor y con la tímida vanidad de
« aquella cuya belleza constituye su triunfo. Al principio
« el caballero acentúa sus pasos como desafiando a los de-
« más; deja un instante a su bailarina como para contem-
« plarla mejor y gira sobre sí mismo, ébrio de gozo y lleno
« de vértigo, para volverla a su sitio con una apasionada
« presteza. Las figuras más varias dán movimiento a esta
« carrera triunfal, que hace a muchas Atalantas más bellas
« que como las soñara Ovidio. A veces dos parejas parten
« juntas; poco después los hombres cambian su bailarina;
« sobreviene un tercero, batiendo las manos, y coge una de
« ellas a su elección como perdido e irresistiblemente atraído
« por su belleza, por su fascinación y su incomparable
« gracia. Cuando es una de las reinas de la fiesta la que
« así se escoge, los más brillantes jóvenes se suceden uno al
otro, disputándose el honor de haberle dado la mano ».

Si la Mazurca constituyese para Polonia solamente un espectáculo de danza, no habría podido estimular un genio como Chopin, a escribir en aquella forma el mayor número de composiciones que dedicara nunca a un mismo género musical.

« En Polonia — dice Liszt — « la Mazurca viene a ser
« a menudo, el punto donde se decide la suerte de toda una

« in cui i cuori si pesano, in cui si promettono le de-
« dizioni eterne, in cui la patria recluta i suoi martiri e
« le sue eroine. In quelle contrade, la Mazurca non è
« dunque soltanto una danza: è una poesia nazionale
« destinata, come tutte le poesie dei popoli virili, a tra-
« smettere la fiaccola bruciante dei sentimenti patriottici
« sotto il velo trasparente di una melodia popolare. E
« anche, non c'è da meravigliarsi che la maggior parte
« di loro modulino nelle loro note e nelle strofe che vi sono
« adattate i due toni dominanti nel cuore del polacco mo-
« derno: il piacere dell'amore e la malinconia del pericolo.
« Molte di queste arie portano il nome di un guerriero,
« di un eroe. La Polonese di Kosziusko è storicamente
« meno celebre della Mazurca di Dombrowski, divenuta
« canto nazionale per le sue parole, come la Mazurca di
« Chopin vi fu popolare per 30 anni per il suo ritmo e la
« sua data, 1830.

« Ci volle una nuova valanga di cadaveri e di vittime,
« una nuova inondazione di sangue, un nuovo diluvio
« di lacrime, una nuova persecuzione diocleziana, un
« nuovo ripopolamento della Siberia, per soffocare fin
« l'ultima eco dei suoi accenti e l'ultima traccia dei suoi
« ricordi.

« Dopo quell'ultima catastrofe, la più penosa di tutte
« a quanto assicurano i contemporanei, senza pertanto
« essere schiacciante, a quanto affermano tutti i cuori, a
« quanto mormorano tutte le voci, la Polonia è silenziosa,
« per meglio dire, muta. Non più Polonesi nazionali nè
« Mazurche popolari. Per parlare di loro bisogna risa-
« lire al di là di quell'epoca, quando musica e parole ri-
« producevano ugualmente quell'opposizione, di un effetto
« eroico e attraente, fra il piacere dell'amore e la malin-
« conia del pericolo, da cui nasce il bisogno di *rallegrare*
« *la miseria*, che fa cercare uno stordimento incanta-
« tore fra le grazie della danza e le sue furtive finzioni ».

La Mazurca è dunque per i polacchi una necessità spirituale, un mezzo d'espressione indispensabile ad essi quanto lo furono, per noi, in tempi ugualmente tenebrosi e dolorosi, la canzone popolare e il canto patriottico.

« Le Mazurche di Chopin — dice ancora Liszt — dif-
« feriscono notevolmente dalle Polonesi in ciò che con-
« cerne l'espressione. Il carattere ne è completamente
« diverso. È un altro insieme nel quale le sfumature de-
« licate, tenere, pallide e mutevoli, sostituiscono un colo-
« rito ricco e vigoroso. All'impulso unico e concordante
« di tutto un popolo, succedono delle impressioni pu-
« ramente individuali, sempre differenti. L'elemento fem-
« minile ed effeminato, invece di essere rintanato in una
« penombra un po' misteriosa, si affaccia in prima linea.
« Acquista persino, sullo stesso piano, una tale impor-
« tanza che gli altri spariscono per fargli posto o per lo
« meno gli servono soltanto d'accompagnamento ».

Ci si può chiedere incidentalmente, come mai, data l'affinità spirituale ed occasionale esistente fra la Mazurca e la nostra Canzone, l'arte musicale italiana non vanti

« vida, donde los corazones se pesan, se prometen eterna-
« mente, y donde la patria recluta sus mártires y sus heroí-
« nas. En aquellas regiones, la Mazurca no es ya solamente
« una danza: es una poesía nacional destinada, como todas
« las poestas de los pueblos viriles, a transmitir la encen-
« dida luz del sentimiento patriótico bajo el transparente
« velo de una melodía popular. Así, no hay porqué mara-
« villarse de que la mayor parte de estas Mazurcas mo-
« dulen sus notas y sus adaptadas estrofas sobre los dos
« tonos predominantes en el corazón del polaco moderno:
« el placer del amor y la melancolía del peligro. Muchos de
« estos aires llevan el nombre de un guerrero, de un héroe.
« La Polonesa de Kozsiusko es históricamente menos cé-
« lebre que la Mazurca de Dombrowski, convertida en canto
« nacional por sus palabras, tal como la Mazurca de Cho-
« pin fué popular durante 30 años por su ritmo y su fecha:
« 1830.

« Precisaría una nueva avalancha de cadáveres y de
« víctimas, una nueva inundación de sangre, un nuevo
« diluvio de lágrimas; otra persecución diocleciana y otra
« repoblación de la Siberia, para sofocar hasta el último
« eco de aquellos cantos y el último rastro de sus recuer-
« dos.

« Después de la última catástrofe, la más penosa de to-
« das, según aseguran los contemporáneos (a pesar de no
« ser sangrienta), he aquí lo que afirman todos los cora-
« zones, lo que murmuran todas las voces: Polonia está
« silenciosa, o por mejor decir, muda. Ya no mas Polone-
« sas nacionales ni Mazurcas populares. Para encontrar-
« las es preciso volver a aquella época, cuando música y pa-
« labras reproducían igualmente los caractéres opuestos
« de un efecto heróico y atractivo, el dicho placer del amor
« y melancolía del peligro; de ellos nació la necesidad de
« alegrar la miseria, *buscando un aturdimiento consolador*
en la gracia de la danza y en su furtiva ficción ».

La Mazurca, pues, es para los Poloneses una necesi-
dad espiritual, un medio indispensable de expresión, como
lo fueron para nosotros, en tiempos igualmente tenebro-
sos y dolorosos, la canción popular y el canto patriótico.

« Las Mazurcas de Chopin — dice aún Liszt — « di-
« fieren notablemente de las Polonesas en lo concerniente a
« la expresión. El carácter es completamente diverso. Es
« otro conjunto en el cual la esfumatura delicada, tierna,
« pálida y cambiante substituye un colorido rico y vigoroso.
« Al impulso único y concordante de todo un pueblo se su-
« ceden impresiones puramente individuales, siempre di-
« ferentes. El elemento femenino o afeminado, en vez de
« esconderse en penumbra misteriosa, asómase en pri-
« mera línea. Adquiere para sí, en el mismo piano, tal im-
« portancia, que los otros elementos desaparecen para ha-
« cerle lugar, o, por lo menos, le sirven tan solo de acompa-
« ñamiento ».

Aquí se puede pedir incidentalmente, más que nunca,
dada la afinidad espiritual existente entre la Mazurca y
nuestra canción, porqué el arte musical italiano no reconoce

in questo campo il suo Chopin: ma, a parte la personificazione di una forma d'arte in un autore, lo storico che volesse studiare a fondo questo aspetto delle nostre manifestazioni musicali, vedrebbe quanti tesori di sentimenti più vari il popolo italiano ha confidato alla Canzone, come quello polacco alla Mazurca, ed il musicista scorgerebbe quale inesauribile fonte di inspirazione potrebbe trovare in essa.

Chopin era l'uomo capace di sentire tutte le caratteristiche e tutti i tormenti del popolo dal quale nasceva, aveva sensibilità e statura per poterli cantare con tutte le risorse di una cetra variamente espressiva.

Alcuni biografi affermano, cercando documentare, che Chopin non ha mai amato la campagna. Altri, affermano invece che quando Chopin era in campagna si mescolava alla vita del popolo. Certamente, egli conosceva la Polonia come pochi polacchi al suo tempo. Pur essendo nato in campagna restò soltanto pochi mesi nella casa natale, ma, bambino, passava in campagna tutte le sue vacanze. È certo che nel 1824 egli fu mandato a Szafarnia ospitato dai genitori del suo condiscepolo Dziewanowski perchè si ristabilisse in salute e là ebbe occasione di sentire le musiche che il popolo di Mazovia, notevolmente musicale, va cantando in occasione delle feste di Natale, Pasqua, Pentecoste, ecc.

Fin d'allora egli scrisse alcune Mazurche (che pubblico in questo volume quali documenti storici oltre che artistici pur costituendo esse quasi esclusivamente una imitazione di quanto Chopin aveva ascoltato) ed è certo che alcune sue Mazurche eseguì durante la sosta all'albergo di Cyllickow nel viaggio di ritorno da Berlino, ove il Prof. Jarocki lo aveva condotto nell'intento di metterlo a contatto con eminenti personalità musicali, quali Spontini e conoscere le opere di altri grandi, quali Cimarosa, Haendel, Weber, ecc.

Si sa pure che, ancora a Szafarnia, una giovane popolana alla quale un muricciuolo serviva da podio, cantava una piccola Mazurca e Chopin le dette una mancia perchè ripetesse ancora il suo canto ch'egli voleva imprimersi bene in mente.

È certo pure che, giovinetto, Chopin non trascurò alcuna occasione per compiere viaggi in ogni angolo della terra del suo cuore, avendo occasione così di sentire come la stessa forma d'arte popolare fosse usata, in modo sempre vario, sotto cieli diversi ed in diverse circostanze ed avendo forse da ciò intuizione delle infinite possibilità espressive di una sola forma d'arte.

Senza dubbio, col passare degli anni, la Mazurca era divenuta per lui l'espressione d'arte in cui riversava tutta la sua nostalgia, tutti i ricordi affettuosi e pittoreschi della sua patria e del suo popolo, e con cui manifestava i sentimenti patriottici da lui profondamente sentiti e da lui attribuiti a tutti i Polacchi ed a ciascun Placco. Si potrebbe attribuire a lui la frase di Mickiewicz: « Io e la patria siamo tutt'uno: mi chiamo *milione* perchè « amo e soffro per milioni di uomini ».

también en este campo su Chopin; más, dejando aparte la personificación de una forma de arte en un autor, el historiador que quisiera estudiar a fondo este aspecto de nuestras manifestaciones musicales, vería cuantos tesoros de sentimiento vario ha confiado el pueblo italiano a la canción, como el polaco a la Mazurca, y el músico percibiría cuán inextinguible fuente de inspiración se puede encontrar en ella.

Chopin era le hombre capaz de sentir todas las características y todos los tormentos del pueblo en que había nacido, y poseía sensibilidad y grandeza para poder cantarlos con todos los recursos de una cítara variadamente expresiva.

Algunos biógrafos afirman, queriendo demostrarlo, que Chopin no amó nunca la campiña. Otros, en cambio, afirman que cuando se encontraba en el campo se mezclaba a la vida del pueblo. Ciertamente, él conocía Polonia como pocos polacos de su tiempo. A pesar de haber nacido en el campo, estuvo solamente pocos meses en su casa natal, pero cuando niño pasaba en el campo todas su vacaciones. Es cierto que en 1824 fué conducido a Szafarnia, hospedado con los padres de su condiscípulo Dziewanowski para que se restableciera su salud, y allá tuvo ocasión de oír la música que el pueblo de Mazovia, notablemente musical, cantaba en ocasión de las fiestas de Navidad, Pascua, Pentecostés, etc.

Entonces escribió algunas Mazurcas (que publico en este volúmen como documentos históricos más que artísticos, por constituir casi exclusivamente una imitación de cuanto Chopin había oído), siendo cierto que ejecutó algunas durante su permanencia en el albergue de Cyllickow, en el viaje de vuelta de Berlín, donde el Prof. Jarocki lo había conducido con la intención de ponerlo en contacto con eminentes personalidades musicales, como Spontini, y hacerle conocer las obras de otros grandes cuales Cimarosa, Haendel, Weber, etc.

Se sabe también que, estando aún en Szafarnia, una jóven del pueblo a la cual un montículo de piedras servía de apoyo, cantaba una corta Mazurca, y que Chopin le dió una pequeña retribución para que repitiera su canto, que él quería imprimir bien en su mente.

Es cierto, igualmente que, jovencito aún Chopin, no descuidó ninguna ocasión para emprender viajes por todos los ángulos de la tierra de sus amores, teniendo así ocasión de oír como la misma forma de arte popular se usaba en modo siempre vário, bajo cielos diferentes y diversas circunstancias, y adquiriendo así quizá la intuición de una infinita posibilidad expresiva dentro de aquella forma.

Sin duda, en el transcurso de los años, la Mazurca se había convertido para él en la expresión artística donde vertía toda su nostalgia, todos los recuerdos afectuosos y pintorescos de su patria y de su pueblo, y con la cual manifestaba los sentimientos patrióticos por él profundamente sentidos, y por él atribuidos a todos los polacos y a cada polaco. Podría aplicarse a Chopin la frase de Mickiewicz: « Yo y la patria somos solo uno: me llamo millón *porqué amo y sufro por millones de hombres ».*

Nel 1832 scriveva: « Tu sai come ho voluto comprendere e come son riuscito a comprendere la nostra musica « nazionale » ed in una pagina del Diario il primo giugno 1847 scrive che « per guadagnar danaro non ha che da « scriver Valzer, che il pubblico ama e Mazurche col « *cuore* « *straziato* » il che rivela o conferma quale folla di ricordi e di sensazioni la Mazurca suscitasse in lui.

« La vera Mazurca polacca quale Chopin la produce — scrisse un critico nella Gazzetta Musicale del 1834 — « porta un carattere sì particolare e si adatta al tempo « stesso tanto vantaggiosamente all'espressione di un'o- « scura malinconia come a quella di una gioia eccentrica: « essa conviene così bene ai canti d'amore come a quelli « di guerra, che ci sembra preferibile a molte altre forme « musicali, tanto più ch'essa presenta risorse immense « perchè, sia detto incidentalmente, se si risale all'antichità « più arretrata, si trovano in tutti i popoli del nord tracce « inconfutabili d'un gusto tutto particolare e le più belle « disposizioni per l'arte musicale ».

Cosicchè si può ben concludere col Valetta: « La Ma- « zurca di Chopin è un vero microcosmo che si muove sotto « il ritmo ternario della danza nazionale »; con Schumann: « le Mazurche di Chopin sono dei cannoni na- « scosti sotto i fiori » e con Kleczinski: « numerose sono « le opere di Chopin, ma se tutte fossero destinate a pe- « rire, e non si salvassero che le Mazurche, da esse sole la « figura dell'autore sorgerebbe così grande come l'ammi- « riamo nella totalità dell'opera sua ».

Nella Mazurca di Chopin i temi popolari sono usati largamente, ma quale meravigliosa trasformazione essi subiscono ! « Chopin — dice Liszt — ha rivelato l'ignoto « poetico appena indicato nei temi originali delle Mazur- « che veramente nazionali. Conservando il loro ritmo, « ne ha nobilitata la melodia, accresciute le proporzioni « e vi ha intercalato chiaroscuri tanto armonici nuovi « quanto i soggetti ai quali li adattava per dipingere « in queste produzioni ch'egli amava sentir chiamare da « noi « *quadri di cavalletto* » le innumerevoli emozioni « d'ordine tanto diverso che agitano il cuore finchè duri « la danza ».

Ed altrove: « Chopin s'è impadronito di quelle in- « spirazioni con rara fortuna per aggiungervi tutto il va- « lore del suo lavoro e del suo stile: tagliandole in mille « faccette egli ha scoperto tutte le luci nascoste in quei « diamanti radunando persino la loro polvere, li ha mon- « tati in scrigni scintillanti ».

Sappiamo che anche nel considerare tanto poliedricamente la Mazurca, Chopin è rimasto fedele al carattere della musica ed alla tradizione, poichè anche nelle manifestazioni popolaresche della Mazurca esisteva già, non soltanto la Mazurca di provincie varie e perciò stesso di vario carattere (Mazurche della grande Polonia, Podlasia, Kujawia, Lublin, ecc.) ma anche Mazurche di nozze, Mazurche campagnole, storiche, guerriere. politiche e .... di danza.

En 1832 escribía: « Tú sabes como he querido comprender y como he llegado a comprender nuestra música nacional », y en una página del Diario, el primero de junio de 1847 escribía, que « para ganar dinero no hay como escribir Valses, que el público ama, y Mazurcas con el corazón desgarrado », *lo cual revela o confirma cuanta multitud de recuerdos y sensaciones suscitaba en él la Mazurca.*

« La verdadera Mazurca polaca, como Chopin la produce », escribió un crítico en la Gaceta Musical de 1834, « manifiesta un carácter particular, adaptándose al mismo tiempo y ventajosamente tanto a la expresión de una obscura melancolía como a la de una alegría excéntrica, y conviniendo también a los cantos de amor como a los de guerra. Por esto parece preferible a muchas otras formas musicales, desplegando recursos inmensos, ya que, sea dicho esto incidentalmente, si nos trasladamos a la antiguedad más remota, encontraremos en todos los pueblos del Norte los rasgos inconfundibles de un gusto muy particular, y las más bellas disposiciones para el arte musical ».

Así que, puede concluirse con Valetta: « La Mazurca de Chopin es un microcosmo que se mueve bajo el ritmo ternario de la danza nacional »; con Schumann: « las Mazurcas de Chopin son como cañones ocultos bajo flores », y con Kleczinski: « numerosas son las obras de Chopin, mas si todas estuvieran destinadas a perecer, y sólo se salvaran las Mazurcas, por estas únicamente la figura del autor surgiría tan grande como le admiramos en la totalidad de su genio ».

En las Mazurcas de Chopin los temas populares se usan largamente, pero ¡ que maravillosa transformación experimentan ! « Chopin », dice Liszt, « ha revelado la ignorada poesía apenas indicada en los temas originales de las Mazurcas verdaderamente nacionales. Conservando su ritmo, ha ennoblecido la melodía, acrecido las proporciones, y ha intercalado claro-obscuros armónicos tan nuevos como el sujeto al cual los adaptaba. Así ha descrito en estas producciones, que a él le gustaba oírlas llamar por nosotros cuadros de caballete, *las innúmerables emociones de órden tan diverso que agitan el corazón mientras dura la danza ».*

Y en otra parte: « Chopin se ha adueñado de aquellas inspiraciones con rara fortuna, para juntarles todo el valor de su trabajo y de su estilo: cortandolas en mil facetas ha descubierto todas las luces ocultas en aquellos diamantes, y reuniendo todo su polvo, los ha montado en marcos de oro centelleantes ».

Sepamos también que al considerar tan poliédricamente la Mazurca, Chopin ha permanecido fiél al carácter de la música y de la tradición, puesto que también en las manifestaciones populares de esta danza existía ya, no solamente la Mazurca de provincias varias, y por esto mismo de vario carácter (Mazurca de la gran Polonia, Podlasia, Kujawin, Lublin, etc.), sino igualmente la Mazurca de bodas, Mazurca campesina, histórica, guerrera, política y... de danza.

Le Mazurche di Chopin non vanno giudicate separatamente; esse sono l'espressione più vera e sincera dello stato d'animo dell'artista il quale confidava alla Mazurca tutte le sensazioni vissute. Un istante di buon umore, un atteggiamento satirico, lo scherzo ad un amico, la tristezza per una cattiva notizia, la nostalgia, l'angoscia, la gelosia, le tetre visioni, tutto era immediatamente espresso da Chopin a mezzo della forma musicale che, essendogli più cara, gli era più familiare. Essa costituiva, assai più che il sistema armonico di cui si serviva, il suo vero linguaggio musicale.

Nella forma Mazurca egli ha anche esercitato i tentativi e le ricerche di cui si è valso per l'evoluzione dell'arte sua.

Le prime Mazurche, infatti, hanno carattere popolaresco e risentono più della Mazurca ballabile che della Mazurca descrittiva. Armonicamente sono intessute, scientemente o no, sulle modalità antiche.

Dall'opus 24 la sua Mazurca comincia ad acquistare fisionomia di poema e vi si accentua (specialmente dall'op. 30) la ricerca armonica moderna. Per convincersene, basta osservare l'architettura e le dimensioni dell'op. 24 N. 4 e la ricchezza armonica dell'op. 30 N. 4.

Dall'op. 50 si inizia il terzo periodo a carattere polifonico. È notevole il fatto che nel 1840, epoca approssimativa in cui fu concepita l'op. 41, costituita dalle Mazurche precedenti l'op. 50, egli stava curando una edizione del *Clavicembalo* di Bach.

Infatti, nell'agosto del '39 scrisse a Giulio Fontana: «... Io correggo per me l'edizione parigina di Bach, «non soltanto degli errori di stampa, ma degli errori ac«creditati da coloro che passano per intenditori di Bach, «senza avere perciò la pretesa di comprenderlo meglio, «ma nella convinzione che ci arriverò un giorno», il che ci dimostra con quanto amore egli, in quell'epoca, studiasse quest'autore e ci fa intuire fino a che punto sentisse ingigantirne il valore.

Certo egli, che fino allora non aveva concepito polifonicamente la propria musica, comincia a dar valore alle forme imitative e canoniche e le Mazurche op. 50 N. 3, op. 56 N. 3, op. 59 N. 2 e 3 e op. 63 N. 3, ne recano sensibili traccie. Prima di questo periodo, l'unico trascurabile accenno imitativo lo troviamo nella Mazurca op. 41 N. 1.

Sono lieto di essermi deciso a situare le Mazurche in ordine cronologico di concezione perchè da ciò risulta evidente che il passaggio da un periodo all'altro è sempre segnato da una interruzione non nel concepire e nello scrivere Mazurche, ma nel pubblicarle. Si ha l'impressione che Chopin, sentendo già in sè la necessità dell'evoluzione, non fosse soddisfatto dell'opera d'arte che gli era riuscita realizzata nell'atmosfera delle precedenti.

Ma il fatto che egli non distrusse quelle opere ci dice che la sua astensione dal pubblicarle non significava biasimo o riprovazione per esse.

Las Mazurcas de Chopin no deben juzgarse separadamente, ya que son la expresión más verdadera y sincera del estado de ánimo del artista, el cual confiaba a ellas todas sus sensaciones vividas. Un instante de buen humor, una expansión satírica, la broma dada a un amigo, la tristeza por una mala nueva, la nostalgia, la angustia, los celos, las tétricas visiones todo era inmediatamente expresado por Chopin mediante la forma musical que, siéndole más cara, le era más familiar. Esta constituía, más aún que el sistema armónico por él usado, su verdadero lenguaje musical.

En la forma Mazurca él también ha ejercitado las tentativas y las pesquisas de que se ha servido para la evolución de su arte.

Las primeras Mazurcas, en efecto, tienen carácter popular y se acercán más a la Mazurca bailable que a la descriptiva. Armónicamente están fundamentadas, conscientemente o no, sobre la modalidad antigua.

Desde la op. 24 su Mazurca empieza a adquirir fisonomía de poema y se acentúa en ella (especialmente desde la op. 30) su aproximación a la forma armónica moderna. Para convencernos de esto, basta observar la arquitectura y dimensiones de la op. 24, N. 4, y la riqueza armónica de la op. 30, N. 4. Desde la op. 59 se inicia el tercer período, con carácter polifónico. Es notable el hecho de que en 1840, época en la cual, aproximadamente, fué concebida la op. 41, constituida por las Mazurcas anteriores a la op. 50, Chopin estaba cuidando una edición del «Clave» de Bach.

En efecto, en agosto de 1839 escribe a Julio Fontana: «Estoy corrigiendo para mí la edición parisién de Bach, no solamente de sus errores de impresión, sino también de los errores acreditados entre aquellos que pasan por entendedores de Bach; sin tener yo, no obstante, la pretensión de comprenderlo mejor, pero con la convicción de que a esto se llegará un dia», lo cual nos demuestra con cuanto amor Chopin, en aquella época, estudiaba a este autor, y nos hace adivinar hasta que punto sentia su valor agigantarse.

Ciertamente él, que hasta entonces no habia concebido polifónicamente su propia música, empieza a dar valor a las formas imitativas y canónicas, y las Mazurcas op. 50, N. 3, op. 56, N. 3, op. 58, Nums. 2 y 3, y op. 63, N. 3, nos presentan de ello sensibles muestras.

Antes de este período, el único presunto rango imitativo lo encontramos en la Mazurca op. 41, N. 1.

Estoy satisfecho de haber decidido presentar las Mazurcas en órden cronológico de concepción, porqué de esto resulta evidente que el paso del uno al otro período se señala siempre por una interrupción, no en el concebir y escribir las Mazurcas, sino al publicarlas. Se adquiere así la impresión de que Chopin, sintiendo en sí mismo la necesidad de su evolución, no estaba satisfecho de la obra de arte creada en la atmosfera de las precedentes.

Pero el hecho de que él no destruyera aquellas obras, nos dice también que su abstención en publicarlas no significaba vituperio o reprobación, en cuyo caso las hubiera anulado.

Tutte le considerazioni fin qui esposte spiegano il carattere eterogeneo e talora contrastante delle Mazurche ed impongono che, per valutarle seriamente, esse siano considerate nel loro insieme e non singolarmente.

Se tanti e così vari sentimenti esprimono le Mazurche, è facile dedurre quanto ne sia difficile l'esecuzione. In primo luogo, quanto stiamo constatando porta a stabilire che tale forma d'arte deve avere un andamento vario, cioè che, pur essendo la danza in quistione ad andamento piuttosto moderato, converrà eseguirne alcune assai vivacemente, altre molto più lentamente di quel che potrebbe lasciar supporre il nome.

Per ciò che riguarda l'accento, su cui tante discussioni si sono inutilmente accese, Ganche afferma che: «il pri«mo movimento si stacca moderato, il secondo è fermo, «il terzo ne riceve la forza attenuata». Ma quante volte l'accento cade diversamente! Quindi anche qui si deve procedere caso per caso.

Lo stesso Chopin, alla propria allieva Maria Roubaut diceva che i francesi non comprendevano le sue Mazurche e che bisognava essere polacchi per sentirne la finezza del ritmo nazionale e per renderne il colore popolare.

In Russia, le danzatrici stelle dei grandi teatri abbandonavano la Mazurca alle polacche di razza, anche se semplici corifee. Ci può essere dell'esagerazione in ciò, ma il fatto deve indurre a meditare assai prima d'abbandonarsi alla faciloneria dell'«io la sento così».

Però la difficoltà non deve scoraggiare. La conoscenza della vita di Chopin, delle sue opere e della storia del suo tempo può esserci d'aiuto per *ambientarci* per ben comprendere e ben rendere.

Il bellissimo ed esauriente capitolo che Liszt nel suo libro su Chopin ha dedicato alla Mazurca può molto illuminare; l'amore per il genio chopiniano può inspirare e far divinare. André Gide scrisse: «Chopin è un im«provvisatore e la sua musica deve sempre dare il senso «dell'improvvisazione. Egli propone, suppone, insinua, «seduce, persuade: non afferma quasi mai». Anche questa è una sottile osservazione che può agevolare la comprensione della musica di Chopin che io ho cercato di rivelare con spasmodico amore. Ripeto con Gide che «Chopin lungi «dal caricare di note le sue emozioni alla maniera di «Wagner, ad esempio, carica d'emozioni ogni nota».

Non è inutile ricordare qui, che mentre la prima composizione scritta da Chopin fu una Polonese, l'ultima fu proprio una Mazurca, scritta sul letto di morte e ch'egli non potè nemmeno provare al pianoforte: estremo addio nella lingua nativa al paese lontano per il quale aveva tanto sognato, tanto sofferto e che il destino crudele aveva voluto non rivedesse mai più.

Todas las consideraciones hasta aquí expuestas, explican el carácter heterogéneo y tal vez contrastante de las Mazurcas, e imponen el que para evaluarlas en serio, deben considerarse en su conjunto y no particularmente.

Si tan varios sentimientos expresan así las Mazurcas, es fácil deducir cuán difícil ha de ser su ejecución. En primer lugar, todo cuanto estamos constatando conduce a establecer que tal forma de arte debe tener variado movimiento, esto es, que aún siendo la danza en cuestión de movimiento más bien moderado, convendrá ejecutar algunas con más viveza, y otras más lentamente de lo que supone su nombre.

Por lo que se refiere al acento, sobre el cual tantas discusiones inútiles se han suscitado, Ganche afirma que «el primer movimiento se destacaba moderado, el segundo es firme y el tercero de fuerza atenuada». ¡Pero cuantas veces el acento recae de diverso modo! Por lo tanto, también aquí debe procederse caso por caso.

El mismo Chopin decía a su discípula Maria Roubaut, que los franceses no comprendían sus Mazurcas, y que era necesario ser polaco para sentir su fineza rítmica y darles su color popular.

En Rusia, las danzarinas, estrellas de los grandes teatros, abandonaban la Mazurca a las polacas de raza, aunque fuesen simples corifeas. Quizá hay exageración en esto, pero el hecho induce a meditar bastante antes de abandonarse a la vulgaridad de «yo la siento así».

Pero la dificultad no debe descorazonar. El conocimiento de la vida de Chopin, de sus obras y de la historia de su tiempo, puede servir de ayuda para ambientarse, *para bien comprender y bien ejecutar.*

El bellísimo y animado capítulo que Liszt, en su libro sobre Chopin, ha dedicado a la Mazurca puede iluminar mucho, y el amor por el genio chopiniano puede inspirar y hacer adivinar. Andrés Gide escribe: «Chopin es un improvisador, y su música debe siempre producir el efecto de la improvisación. El propone, supone, insinúa, seduce, persuade; casi nunca afirma». También esta es una sutil observación que puede facilitar la comprensión de la música de Chopin, la cual yo con tan vivido amor procuro inculcar. Repito con Gide que «Chopin, lejos de sobrecargar de notas sus emociones al modo de Wagner, por ejemplo, sobrecarga de emoción cada nota»

No es inútil recordar que mientras la primera composición de Chopin fué una Polonesa, la última fué justamente una Mazurca, escrita en su lecho de muerte y que no pudo en ninguna manera probar en el piano; extremo adiós dado en su lengua nativa al lejano país, por el cual tanto habia soñado, tanto sufrido, y que el destino cruel habia querido no volviese a ver nunca más.

TAVOLA TEMATICA
TABLA TEMATICA

1. Cadenzato — Op. p. — pag. 1
2. Piuttosto cantabile — Op. p. — pag. 3
3. Lento — Op. 68. N. 2. — pag. 5
4. Cadenzato — pag. 8
5. Allegro, non troppo — Op. 68. N. 3. — pag. 10
6. Vivace — Op. 68. N. 1. — pag. 12
7. Cadenzato — pag. 15
8. Op. 6. N. 1. — pag. 17
9. Sottovoce — Op. 6. N. 2. — pag. 21
10. Vivace — Op. 6. N. 3. — pag. 24
11. Presto, ma non troppo — Op. 6. N. 4. — pag. 28
12. Vivace — Op. 7. N. 1. — pag. 30
13. Vivo, ma non troppo — Op. 7. N. 2. — pag. 34
14. Mosso — Op. 7. N. 3. — pag. 38

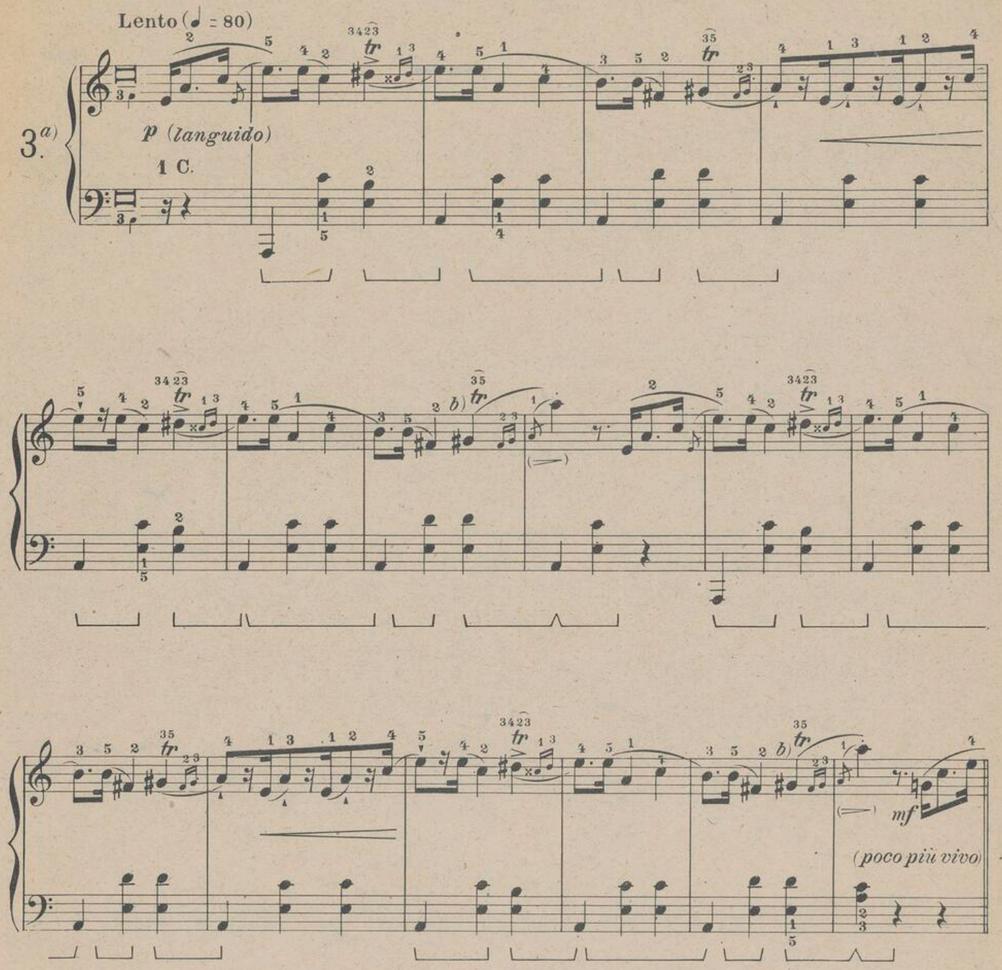
TABLE THEMATIQUE
THÉMATIC TABLE

15. Presto, ma non troppo — Op. 7. N. 4. — pag. 41
16. Vivo — Op. 7. N. 5. — pag. 43
17. Vivace — pag. 44
18. Allegretto — pag. 48
19. Poco mosso — pag. 53
20. Vivo e risoluto — Op. 17. N. 1. — pag. 55
21. Lento, ma non troppo — Op. 17. N. 2. — pag. 58
22. Legato assai — Op. 17. N. 3. — pag. 61
23. Lento, ma non troppo — Op. 17. N. 4. — pag. 66
24. Allegretto — Op. 67. N. 3. — pag. 70
25. Lento — Op. 24. N. 1. — pag. 72
26. Allegro non troppo — Op. 24. N. 2. — pag. 75
27. Moderato con anima — Op. 24. N. 3. — pag. 78
28. Moderato — Op. 24. N. 4. — pag. 81

29. Vivace — Op. 67. N. 1. — pag. 88
30. Allegretto non tanto — Op. 30. N. 1. — pag. 90
31. Vivace — Op. 30. N. 2. — pag. 92
32. Allegro non troppo — Op. 30. N. 3. — pag. 94
33. Allegretto — Op. 30. N. 4. — pag. 97
34. Mesto — Op. 33. N. 1. — pag. 102
35. Vivace — Op. 33. N. 2. — pag. 104
36. Semplice e triste — Op. 33. N. 3. — pag. 109
37. Mesto — Op. 33. N. 4. — pag. 111
38. Maestoso — Op. 41. N. 1. — pag. 117
39. Andantino — Op. 41. N. 2. — pag. 122
40. Animato — Op. 41. N. 3. — pag. 124
41. Allegretto — Op. 41. N. 4. — pag. 127
42. Allegretto — pag. 130
43. Vivace — Op. 50. N. 1. — pag. 134
44. Allegretto — Op. 50. N. 2. — pag. 137
45. Moderato — Op. 50. N. 3. — pag. 141
46. Allegro non tanto — Op. 56. N. 1. — pag. 147
47. Vivace — Op. 56. N. 2. — pag. 153
48. Moderato — Op. 56. N. 3. — pag. 156
49. Moderato — Op. 59. N. 1. — pag. 162
50. Allegretto — Op. 59. N. 2. — pag. 167
51. Vivace — Op. 59. N. 3. — pag. 174
52. Moderato animato — Op. 67. N. 4. — pag. 176
53. Vivace — Op. 63. N. 1. — pag. 180
54. Lento — Op. 63. N. 2. — pag. 184
55. Allegretto — Op. 63. N. 3. — pag. 186
56. Cantabile — Op. 67. N. 2. — pag. 189
57. Andantino — Op. 68. N. 4. — pag. 191

(composta nel 1827 - pubblicata nel 1855)

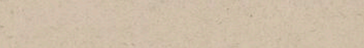
Op. 68. N. 2.



a) Vivente Chopin, si è pubblicato di lui fino all'opera 65.

Questa Mazurca e tutte le altre composizioni distinte con più alti numeri d'opera, furono pubblicate in gran parte - per incarico della famiglia di Chopin - da Giulio Fontana e da lui così numerate.

Scritta appena due anni dopo le precedenti, questa Mazurca realizza già un progresso gigantesco e non si capisce perchè Chopin non abbia voluto pubblicarla in vita: unica supposizione plausibile è che Chopin la tenesse per sè perchè intimamente cara a lui quale suscitatrice dei ricordi di Szafarnia, (ove trascorse vacanze giovanili) cui il suo pensiero ricorreva nostalgicamente quando lo spirito era affaticato dalla vita parigina. Notevole la derivazione tematica di questa Mazurca dalle precedenti.

b)  A parer mio il periodo finisce sull'appoggiatura, della quale il successivo suono acuto costituisce una eterea risonanza: perciò la indico in misura.

a) Viviendo Chopin se publicó de él hasta la obra 65; así esta Mazurca, y las demás distintas composiciones con más altos números de obra, fueron publicadas en gran parte - por encargo de la familia Chopin - por Julio Fontana, que las numeró así.

Escrita apenas dos años después de las anteriores, esta Mazurca señala ya un progreso gigante, y no se comprende porqué Chopin no quiso editarla durante su vida: única suposición plausible es la de que Chopin la guardaba para él por serle íntimamente querida, como evocadora de los recuerdos de Szarfania, los cuales su pensamiento recorría nostálgicamente, fatigado por la vida parisina. Es notable, en esta Mazurca, su derivación temática de la anterior.

b)  *Según mi parecer el período acaba en la apoyatura, de la cual el siguiente sonido agudo constituye una etérea resonancia: por esto la indico a compás.*

BIBLIOTEKA

rit.

p (languido)

mf (poco più vivo)

rit.

p (languido)

Poco più mosso

(spiegato)

(tranq.)

(mosso)

mf cresc.

f

pp

1 C.

p

3 C.

(spiegato)

(tranq.)

(mosso)

(spiegato)

mf

pp

1 C.

mf cresc.

f

a) Klindworth prolunga il *Do* a 𝅗𝅥 : Per la melodia, si sarebbe indotti anche qui a considerare il melisma successivo al la nota terminale *Do*: ma la duplice replica precedente del disegno ascendente consiglia di considerare, invece, nota terminale il *Mi* e le due notine un prefisso.

b) Vedi nota *b)* pag. 5.

a) Klindworth alarga el Do *hasta* 𝅗𝅥 : *Atendiendo a la melodía, nos sentiríamos también inducidos a considerar el melismo sucesivo hasta la nota terminal* Do: *pero la doble réplica anterior del diseño ascendente aconseja considerar, en cambio, el* Mi *como nota terminal, y como un prefijo las dos notitas.*

b) Véase nota b) pág. 5.

Poco più vivo

1 C.

a)

b)

p

riten.

Tempo I.

f

c)

d)

1 C.

p (un poco indug.)

c)

d)

calando molto

a) Nell' Ed. Klindworth manca l'accento ultimo.

b) Questo è il primo esempio dell' elemento folcloristico nella musica di Chopin. Alcuni interpreti hanno creduto vedere in questo brano un caso di alterazione di tonalità, o di sovrapposizione di tonalità, cose alle quali molto probabilmente Chopin non ha mai pensato. È più verosimile che la musica popolare in Polonia e in genere nei paesi orientali, conservasse alcunchè delle modalità antiche e che il popolo continuasse a cantare indipendentemente dall' adozione del sistema diatonico generalizzatosi colà come nei paesi d' occidente. È più verosimile che Chopin si sia ispirato per questo brano a qualche canto popolare. L' accompagnamento, che sembra fatto appunto per riprodurre il suono dello *scacciapensieri*, giustifica la supposizione, tanto più che la melodia si può considerare costruita nel più perfetto modo ipolidio.

c) Vedi nota *b)* pag. 10.

d) Vedi nota *a)* pag. 10.

a) En la Edición Klindworth falta el último acento.

b) Este es el primer ejemplo del elemento folklorístico en la música de Chopin. Algunos intérpretes han creído ver en este fragmento un caso de alteración de la tonalidad, o de sobreposición de ésta, en lo cual muy probablemente no pensó jamás Chopin. Es más verosímil creer que la música popular de Polonia, y su género en los países orientales, conservase algo de las modalidades antiguas, y que el pueblo continuase cantando independientemente de la adopción del sistema diatónico, aunque ya generalizado allí como en los países de occidente. Es verosímil también que Chopin se inspirara para este fragmento en algún canto popular. El acompañamiento, que parece hecho adrede para reproducir el son del scacciapensieri, *justifica tal suposición, con tanto mayor razón cuanto la melodía puede considerarse construída en el más perfecto modo hipolidio.*

c) Véase nota b) pág. 10.

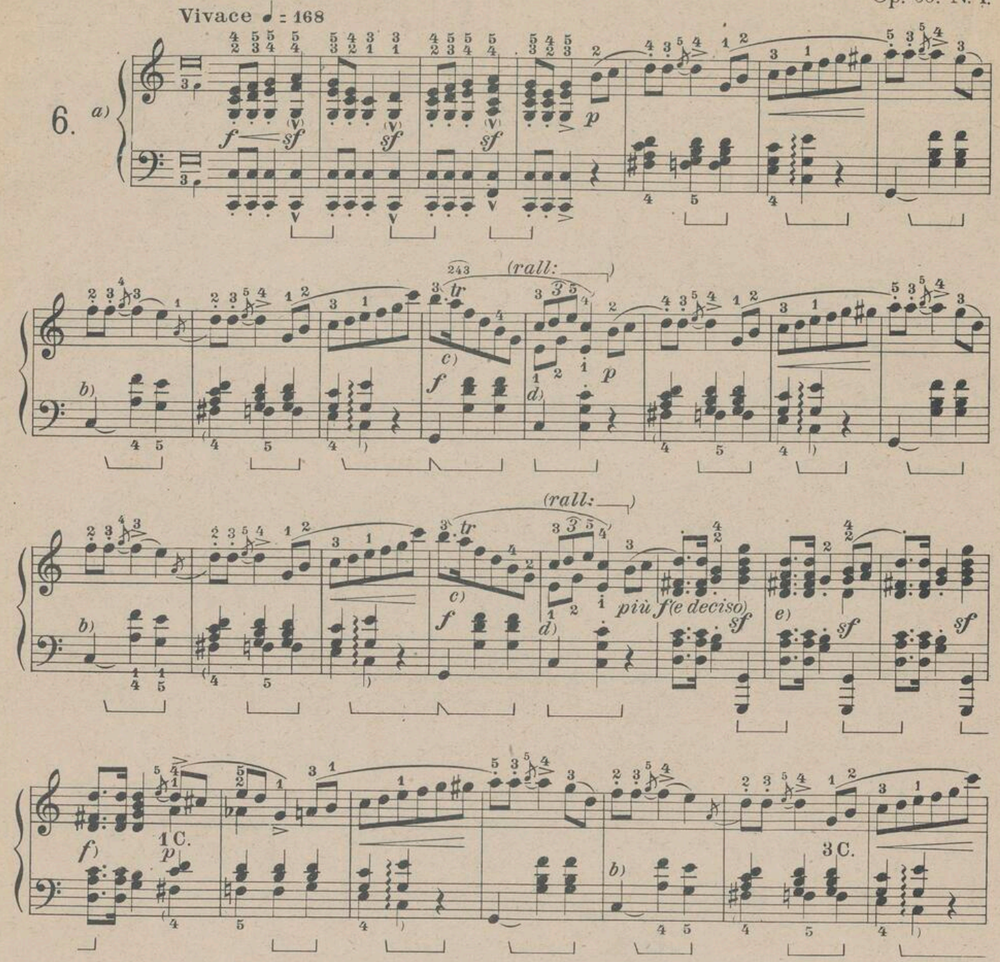
d) Véase nota a) pág. 10.

scritta nel 1830 - pubblicata da L. Fontana nel 1855

Op. 68. N. 1.

Vivace ♩ = 168

6.

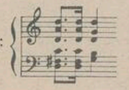


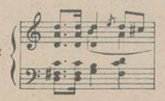
a) Valetta, che definisce *quadretti campestri* le tre Mazurche dell' op. 68, vede raffigurata in questa un'allegra brigata che balla in una festa campestre e cionca al suono dei mandolini e dei contrabbassi.

b) Secondo Mikuli: Secondo Klindworth, l'ultimo accordo col *Do*.

c) Secondo Klindworth, 𝆔 invece di *tr*.

d) Secondo Klíndworth: 

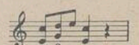
e) Secondo Klindworth: 

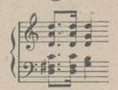
f) Secondo Klindworth: 

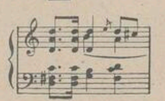
a) Valetta, que define como cuadritos campestres *las tres Mazurcas de la op. 68, vé figurada en ésta una alegre compañía que baila en una fiesta campestre, y bebe al son de las mandolinas y contrabajos.*

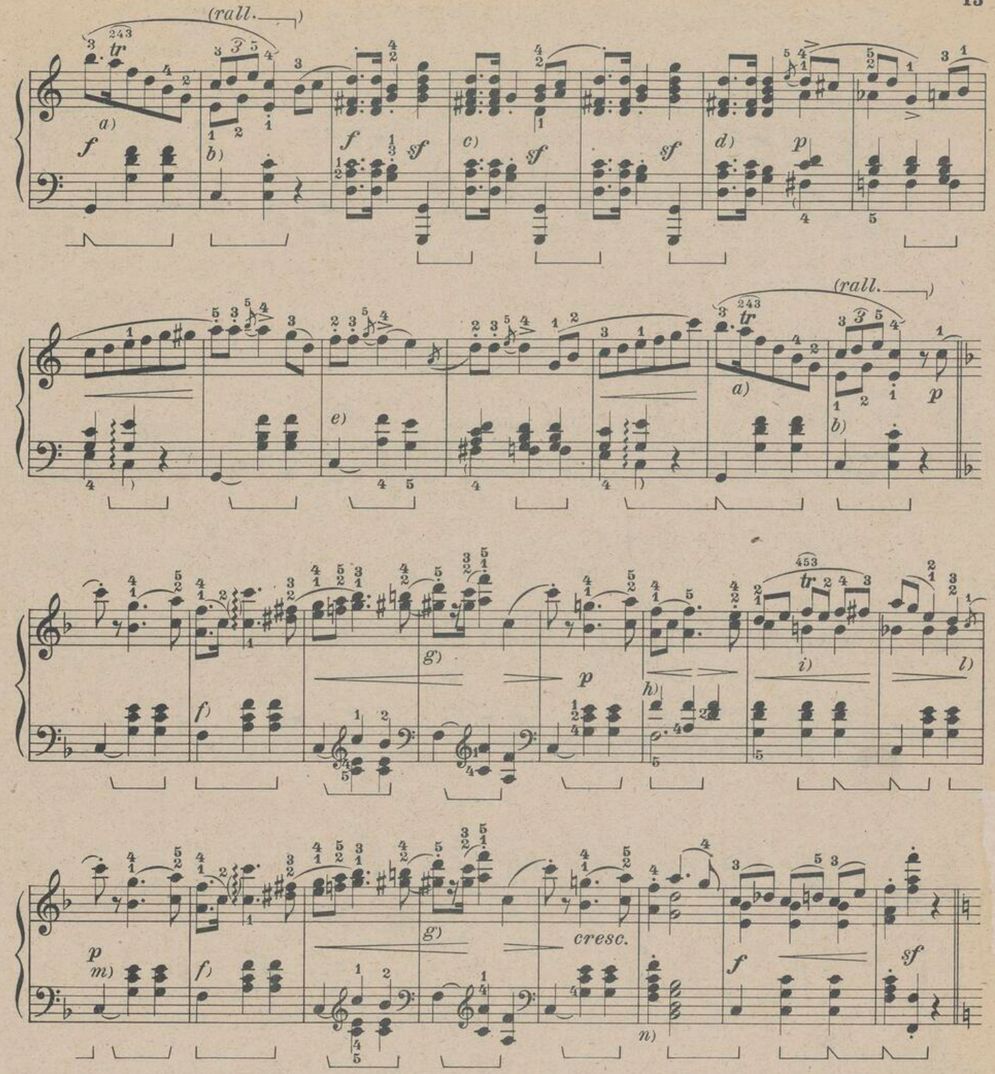
b) Según Mikuli: *Según Klindworth, el último acorde con el* Do.

c) Según Klindworth, 𝆔 *en vez del tr.*

d) Según Klindworth: 

e) Según Klindworth: 

f) Según Klindworth: 



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

b) Vedi nota *d)* pag. 12.

c) Vedi nota *e)* pag. 12.

d) Vedi nota *f)* pag. 12.

e) Vedi nota *b)* pag. 12.

f) Secondo Klindworth il *Fa* è all'ottava inferiore e sono arpeggiati i *Do* alla *m.d.*

g) In Mikuli manca il primo *Sol* ♯.

h) Secondo Klindworth: 

i) Secondo Klindworth, 𝆔 invece di *tr*.

l) Anche Mikuli qui mette la notina fuori misura.

m) Secondo Klindworth, il *Do* all'ottava inferiore.

n) Secondo Klindworth, l'accordo senza il *La*.

a) Véase nota c) pág. 12.

b) Véase nota d) pág. 12.

c) Véase nota e) pág. 12.

d) Véase nota f) pág. 12.

e) Véase nota b) pág. 12.

f) Según Klindworth, el Fa *es en la octava inferior, y arpegiados los* Do *en la* m.d.

g) En Mikuli falta el primer Sol ♯.

h) Según Klindworth: 

i) Según Klindworth, 𝆔 *en vez del tr.*

l) También Mikuli pone aquí las notitas fuera de compás.

m) Según Klindworth, el Do *en la octava inferior.*

n) Según Klindworth, el acorde sin el La.



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

b) Vedi nota *c)* pag. 12.

c) Vedi nota *d)* pag. 12.

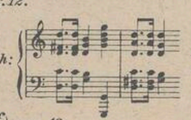
d) Secondo Klindworth:  a differenza della prima volta.

e) Come a nota *f)* pag. 12.

a) Véase nota b) pág. 12.

b) Véase nota c) pág. 12.

c) Véase nota d) pág. 12.

d) Según Klindworth:  *diferentemente de la primera vez.*

e) Como en la nota f) pag. 12.

dedicata alla Sig^ra Paolina Plater a)

(pubblicata nel 1832)

Op. 6. N. 1.



a) La Plater fu una delle protettrici di Chopin fin dal suo arrivo a Parigi.

b) È lecito supporre che questa sia la prima Mazurca di cui Chopin fosse sodisfatto, perchè è la prima pubblicata da lui. Delle precedenti, anche quelle appartenenti all'op. 68, sono pubblicazioni postume e il numero d'opera fu loro applicato (come a tutto il gruppo di composizioni di cui fanno parte, fino all'op. 74), da Giulio Fontana, autorizzato alla pubblicazione dalla famiglia di Chopin.

Secondo il Valetta, i commentatori trovano largamente espresso, in questa Mazurca, l'elemento villereccio, caratterizzato dalla terzina con cui si iniziano quasi tutte le misure e che esprimerebbe quel carattere di ostinazione nel ballare, malgrado i crucci, che è proprio dei contadini.

La costruzione di questa Mazurca è assai affine a quella della canzone: una strofa ripetuta tre volte cui vengono intercalati due episodi diversi.

Questa Mazurca e le seguenti, fino a quelle dell'op. 24, sono corredate dalle indicazioni metronometriche e di «rubato», che non si ritrovano più nelle successive, pur corredate di altri segni dinamici. Il numero del Metronomo, però, segna quasi sempre un andamento troppo rapido, il che fa supporre che l'apparecchio usato da Chopin non fosse ben controllato.

c) Klindworth omette il *Sol* ♯.

d) Nella prima Ed. crit. Breitkopf i *La* non sono legati.

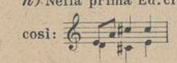
e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf i *Do* ♯ non sono legati.

Bronislawa Wojcik-Keuprulian cita questo dettaglio come esempio Chopiniano delle forze congiunte ed opposte del ritmo da una parte, della melodia e della armonia, dall'altra.

f) Le edizioni, antica Breitkopf, Mikuli e Klindworth, dànno *Do* ♯ al posto di questo *Re*, ma la forza della progressione giustifica pienamente la versione di Scholtz.

g) Nella prima Ed. crit. Breitkopf i *Fa* ♯ non sono legati.

Troppo lunga sarebbe una esauriente dissertazione sul «rubato» chopiniano. Consiglio lo studioso di consultare quanto ho scritto sull'argomento in «Dinamica Pianistica, cap. 14°.

h) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, riprodotto anche da Klindworth, così: 

a) La Plater fué una de las protectoras de Chopin hasta su llegada a Paris.

b) Es lícito suponer que ésta fué la primera Mazurca de la cual Chopin estaba satisfecho, ya que es la primera publicada por él. Las anteriores, aún las pertenecientes a la op. 68, son publicaciones póstumas, y el número de obra les fué aplicado (como a todo el grupo de composiciones del cual forman parte, hasta la op. 74) por Julio Fontana, autorizado por la familia de Chopin.

Según Valetta, los comentadores encuentran notablemente expresado, en esta Mazurca, el elemento campesino, caracterizado por el tresillo que inicia casi todos los compases, y que parece indicar aquel carácter de obstinación en el bailar sin tregua, a pesar de los inconvenientes, propio de los aldeanos.

La construcción de esta Mazurca es bastante semejante a la canción: una estrofa repetida tres veces, en la cual se intercalan dos episodios diferentes.

Esta Mazurca y las siguientes, hasta las de la op. 24, están llenas de indicaciones metronométricas y del rubato, *que no se encuentran más en las sucesivas, más adornadas de otros signos dinámicos. El número del Metrónomo, no obstante, señala aquí siempre un movimiento demasiado rápido, lo cual permite suponer que el aparato usado por Chopin no estaba bien registrado.*

c) Klindworth omite el Sol ♯.

d) En la primera Edición crítica Breitkopf los La *no son ligados.*

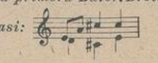
e) En la primera Ed. cr. Breitkopf los Do ♯ *no son ligados.*

Bronislawa Wojcik-Keuprulian cita este detalle como ejemplo chopiniano de la fuerza conjunta y opuesta del ritmo, de una parte, y de la melodía y armonía, de la otra.

f) Las ediciones antiguas Breitkopf, Mikuli y Klindworth, ponen un Do ♯ *en lugar de este* Re, *pero la fuerza de la progresión justifica plenamente la versión de Scholtz.*

g) En la primera Ed. cr. Breitkopf los Fa ♯ *no son ligados.*

Sería demasiado larga una completa disertación sobre el rubato *chopiniano. Aconsejo al estudioso consultar todo cuanto he escrito sobre este asunto en la «Dinámica Pianística,» cap. 14°.*

h) En la primera Ed. cr. Breitkopf, reproducido también por Klindworth, así: 

(a tempo) cresc. dim: legato rubato rit. (poco allarg.) a tempo sf sff ff rall. 1 C. (poco allarg.) cresc: (calando) pp

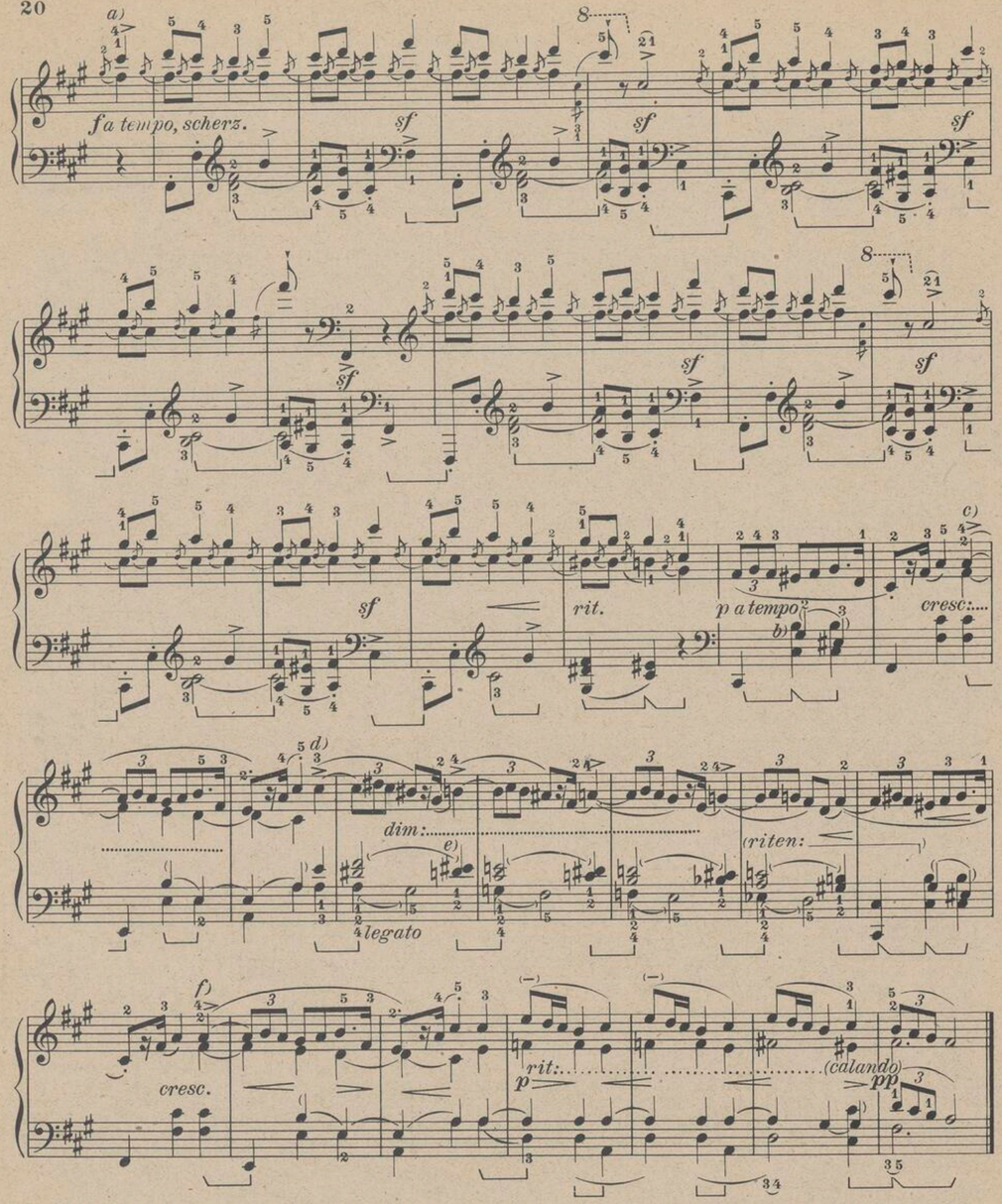
a) Vedi nota c) pag. 17.
b) Vedi nota d) pag. 17.
c) Vedi nota e) pag. 17.
d) Vedi nota f) pag. 17.
e) Vedi nota g) pag. 17.
f) Vedi nota h) pag. 17.
g) In Mikuli senza p, ma *cresc.*
h) Anche la prima Ed. crit. Breitkopf qui lega.

a) *Vèase nota* c) *pàg.* 17.
b) *Vèase nota* d) *pàg.* 17.
c) *Vèase nota* e) *pàg.* 17.
d) *Vèase nota* f) *pàg.* 17.
e) *Vèase nota* g) *pàg.* 17.
f) *Vèase nota* h) *pàg.* 17.
g) *En Mikuli sin* p, *pero* cresc.
h) *También la primera Ed. cr. Breitkopf aquí liga.*

3 C. cresc: rit. 1 C. (poco più sent.) (calando) sff sf f a tempo dim: legato

a) Vedi nota g) pag. 17.
b) Vedi nota d) pag. 17.
c) In Mikuli manca la ⁀ fra i *Re*.
d) Vedi nota h) pag. 17.
e) Vedi nota g) pag. 18.
f) Vedi nota e) pag. 17.
g) Vedi nota f) pag. 17.

a) *Vèase nota* g) *pàg.* 17.
b) *Vèase nota* d) *pàg.* 17.
c) *En Mikuli falta la* ⁀ *entre los* Re.
d) *Vèase nota* h) *pàg.* 17.
e) *Vèase nota* g) *pàg.* 18.
f) *Vèase nota* e) *pàg.* 17.
g) *Vèase nota* f) *pàg.* 17.



a) Nella prima Ed.crit. Breitkopf tutto il brano è senza le piccole legature, che, viceversa, giovano a distinguere dall'accompagnamento il disegno melodico che risulta ancora più evidente con la grafia da me proposta qui.

b) Nelle Ed. Mikuli e Klindworth manca il *Sol* ♯.

c) Vedi nota *d)* pag. 17.

d) Nella prima Ed.crit. Breitkopf, in Mikuli ed in Klindworth manca la legatura fra i *Do*. Nell'ultimo movimento nelle misure che seguono, la legatura è aggiunta fra parentesi.

e) Vedi nota *f)* pag. 17.

f) Qui anche nella prima Ed.crit. Breitkopf i *La* sono legati.

a) En la primera Ed.cr. Breitkopf, todo el fragmento es sin las pequeñas ligaduras, las cuales, viceversa, ayudan a distinguir del acompañamiento el diseño melódico, que resulta aún más evidente con la grafía por mí aquí propuesta.

b) En las Ed. Mikuli y Klindworth falta el Sol ♯.

c) Véase nota d) pág. 17.

d) En la primera Ed.cr. Breitkopf, en Mikuli y en Klindworth falta la ligadura entre los Do. *En el último movimiento de los compases siguientes, la ligadura está añadida entre paréntesis.*

e) Véase nota f) pág. 17.

f) Aquí también, en la primera Ed.cr. Breitkopf, los La *son ligados.*

dedicata alla Contessa Paolina Plater
(pubblicata nel 1832)

Op. 6. N. 2.



a) Anche per questa Mazurca la derivazione dalla musica popolare mi pare più che evidente. L'introduzione, infatti, è senza dubbio ispirata al timbro della cornamusa, strumento popolare per eccellenza, e non è escluso che qualcuno dei temi seguenti abbia la stessa origine.

Bidou immagina la danza in atto, durante la quale il sussurrio si alterna con il chiasso, come se le coppie parlassero talvolta ad alta voce per gli altri, talvolta sottovoce per sè stesse.

b) In altre edizioni la ♩ è senza dubbio stata messa per errore invece di 𝅗𝅥. Nelle indicazioni metronometriche Chopin si è servito nelle Mazurche talvolta dell' una, talvolta dell' altra figura, ma la cifra in ogni caso si equivale in modo quasi assoluto.

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf manca questo *Sol* evidente omissione.

d) In tutti i casi analoghi tutti i commentatori, eccetto Mikuli, mettono punto d' abbreviazione come nel testo.

e) Qui il punto c' è anche in Mikuli.

a) También en esta Mazurca la derivación de la música popular me parece más que evidente. La introducción, en efecto, está sin duda inspirada en el timbre de la cornamusa, instrumento popular por excelencia, y no es inadmisible que alguno de los temas siguientes tenga el mismo origen.

Bidou imagina como verificándose la danza campestre, durante la cual el susurro alterna con el ruido, como si las parejas hablasen tal vez en voz alta para otros, tal vez en voz baja para sí mismas.

b) La figura ♩ ha sido sin duda puesta por error en vez de 𝅗𝅥. En las indicaciones metronómicas Chopin se ha servido a veces de una o de otra figura, pero la cifra, en cada caso, es equivalente en modo casi absoluto.

c) En la primera Ed.cr. Breitkopf falta este Sol, *evidentemente por omisión.*

d) En todos los casos análogos, todos los comentadores, excepto Mikuli, ponen punto de abreviación.

e) Aquí el punto está también en Mikuli.

leggero

a)

(più dolce e tranq.)

a tempo

(p)

calando pp

(cresc.)

3 C.

f

con forza

p

leggero

(più dolce e tranq.)

(p)

calando pp

a tempo

(cresc.)

3 C.

f

(gaio)

con forza

p (mf)

1 C.

a) Vedi nota e) pag. 21.

a) Véase nota e) pág. 21.

p

(sentito)

(tranq.) mf

f

3 C.

(sentito)

(andante)

dim:

(sentito)

sottovoce

sempre legato

p

cresc.

f

con forza

p

(pp) rubato a)

1 C.

(con forza)

f

3 C.

(all.)

a) Per il carattere di questa Mazurca vedi anche nota b) pag. 17. Il *rubato* messo qui farebbe vedere, secondo il Valetta, il contadino un po' alticcio e bisognoso di tenere espressioni.

a) *Para el carácter de esta Mazurca véase también la nota b) pág. 17. El* rubato *puesto aquí indicaría, según Valetta, al aldeano un poco altivo pero anhelando tiernas expresiones.*

dedicata alla Contessa Paolina Plater

(pubblicata nel 1832)

Op. 6. N. 3.

10.



a) Anche per il carattere di questa Mazurca vedi nota *b)* pag. 17. Secondo il Valetta, essa esprime una cavalcata nuziale di contadini, ed è originalissima per la ricchezza e la vivacità delle idee, degli accenti; impressione veramente sentita di scene alle quali l'autore assistette in campagna presso gli amici.

b) L'andamento *in uno* indicato dallo stesso Chopin autorizza a considerare pure *in uno* altre Mazurche di carattere decisamente mosso.

c) Anche qui l'accompagnamento evocante lo *scacciapensieri* rivela la fonte folcloristica.

d) Nella prima Ed.crit. Breitkopf gli accenti alla *m. d.* sono messi irregolarmente: ma, quando son messi, è indiscutibile la loro attribuzione alla nota reale.

Ho riflettuto molto se il melisma dovesse considerarsi in tempo, potendo darsi che l'autore volesse determinare qui, dopo il vuoto derivante dalle quinte iniziali, la tonalità di *Mi magg.* col far percepire la terza insieme alla quinta. Ammesso ciò, a mio giudizio ha qui grande valore anche la ragione dell'accento, oltre le altre considerazioni fatte al momento opportuno sull'argomento: quindi propongo di eseguirlo rapidamente come indico nel testo.

e) Nella prima Ed.crit. Breitkopf ed in Klindworth manca il ♮ al *Mi,* messo invece da Mikuli.

f) La grafia di Chopin: , è quanto mai espressiva e la modifico soltanto perchè a nessun ingenuo possa venire in mente trattarsi d'un errore di stampa. Sappia questi, caso mai, che l'accento va proprio sulla semicroma.

a) También para el carácter de esta Mazurca véase la nota b) pag. 17. Según Valetta, expresa un cortejo nupcial de aldeanos, y es originalísima por la riqueza y la vivacidad de las ideas y de los acentos; impresión verdaderamente sentida por el autor, en escenas campestres a las cuales asistiera con sus amigos.

b) El movimiento en uno *indicado por el mismo Chopin, autoriza a considerar también* en uno *otras Mazurcas de carácter decididamente rápido.*

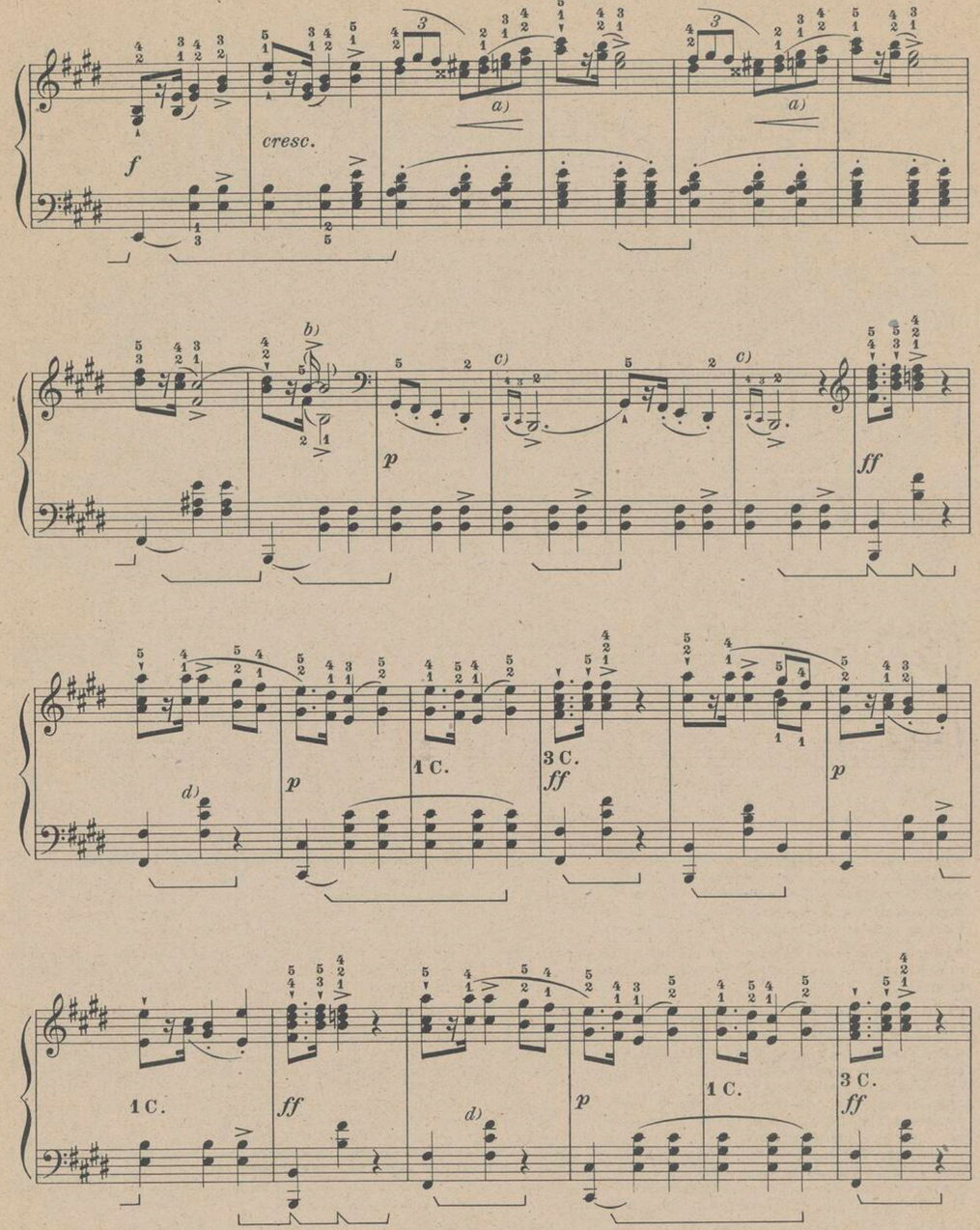
c) También aquí el acompañamiento evocando scacciapensieri, *denota la fuente folklorística.*

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf, los acentos de la m. d. *están puestos irregularmente; pero, cuando están indicados, es indispensable su atribución a la nota real.*

He reflexionado mucho sobre si el melismo debería considerarse hecho a tiempo, pudiendo ser que el autor quisiera determinar aquí, después del vacío derivado de las quintas iniciales, la tonalidad de Mi mayor, *haciendo percibir la tercera junto con la quinta. Pero me parece que debe prevalecer la razón del acento, no menos que las otras consideraciones hechas sobre la cuestión: así propongo ejecutarlo rápidamente, como indico en el texto.*

e) En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Klindworth falta el ♮ *al* Mi, *puesto en cambio por Mikuli.*

f) La grafía de Chopin:  *es, sobre todo, expresiva y la modifico solamente porque a ningún ingenuo puede ocurrírsele que se trate de un error de imprenta. Sepan estos, en todo caso, que el acento debe recaer propiamente sobre la semicorchea.*



a) Vedi nota *e)* pag. 24.

b) Vedi nota *f)* pag. 24.

c) Vedi nota *d)* pag. 24.

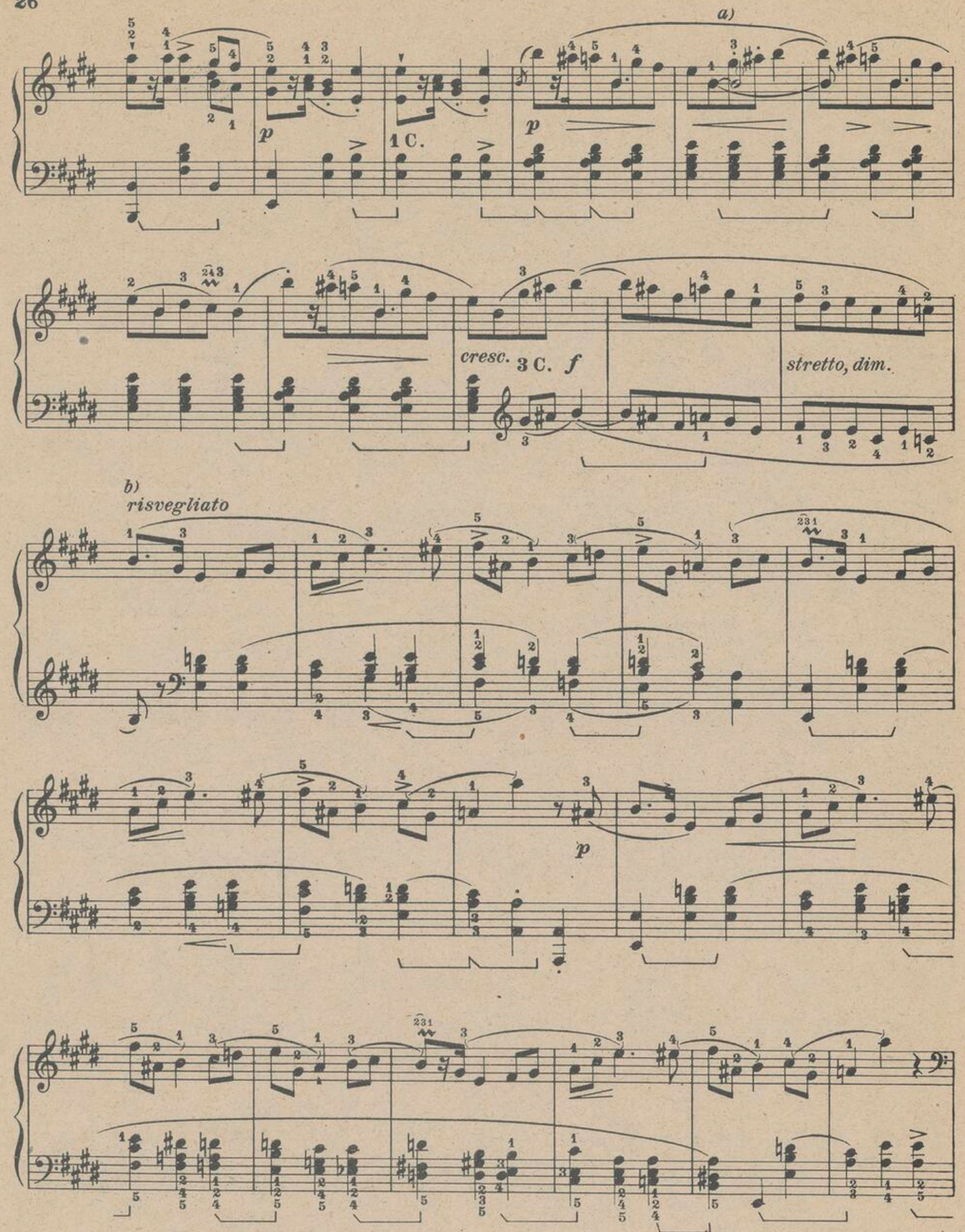
d) Nella prima Ed.crit. Breitkopf: 

a) Véase nota e) pág. 24.

b) Véase nota f) pág. 24.

c) Véase nota d) pág. 24.

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf: 

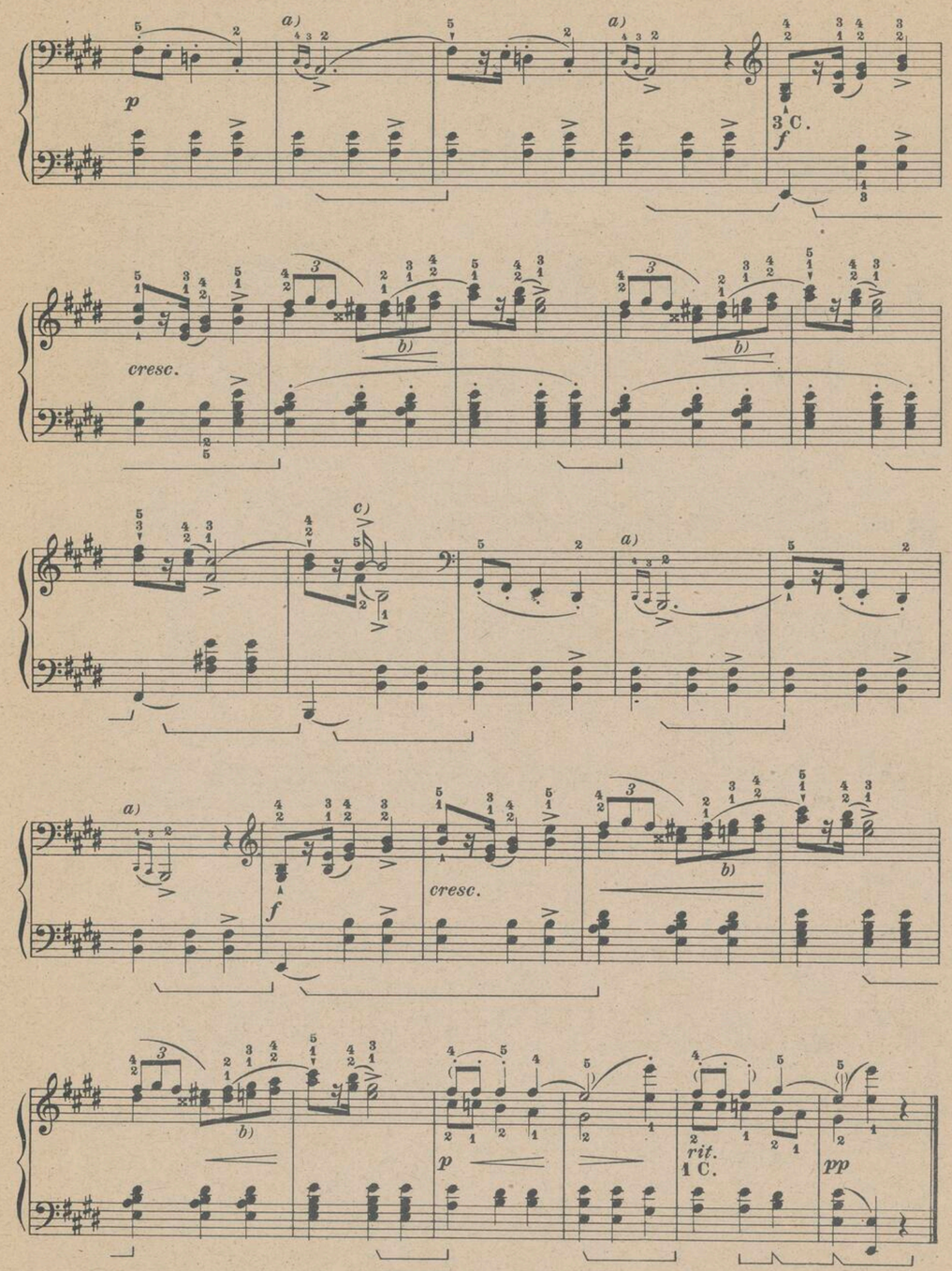


a) Notare il bisticcio tonale inerente a quanto ho scritto a nota *b)* pag. 11. Rettifico la grafia riguardante il *Si*, che nelle altre edizioni figura così: ecc.

b) Questo *risvegliato* che, trovandosi nelle più antiche edizioni, ha tutto l'aspetto dell'autenticità, lascia supporre che l'autore desideri eseguito quanto precede con un certo languore, con senso di intimità. Notevole la discesa cromatica che accompagna questo secondo tema.

a) Nótese la contradicción tonal, inherente a cuanto he escrito en la nota b) pág. 11. Rectifico la grafía por lo tocante al Si, *que en las otras ediciones figura de este modo:* etc.

b) Este risvegliato *que, encontrándose en las más antiguas ediciones, tiene todo el aspecto de la autenticidad, hace suponer que el autor desea sea ejecutado lo que precede con cierta languidez y con sentimiento íntimo. Es notable la descención cromática que acompaña a este segundo tema.*



a) Vedi nota *d)* pag. 24.
b) Vedi nota *e)* pag. 24.
c) Vedi nota *f)* pag. 24.

a) Véase nota d) pag. 24.
b) Véase nota e) pag. 24.
c) Véase nota f) pag. 24.

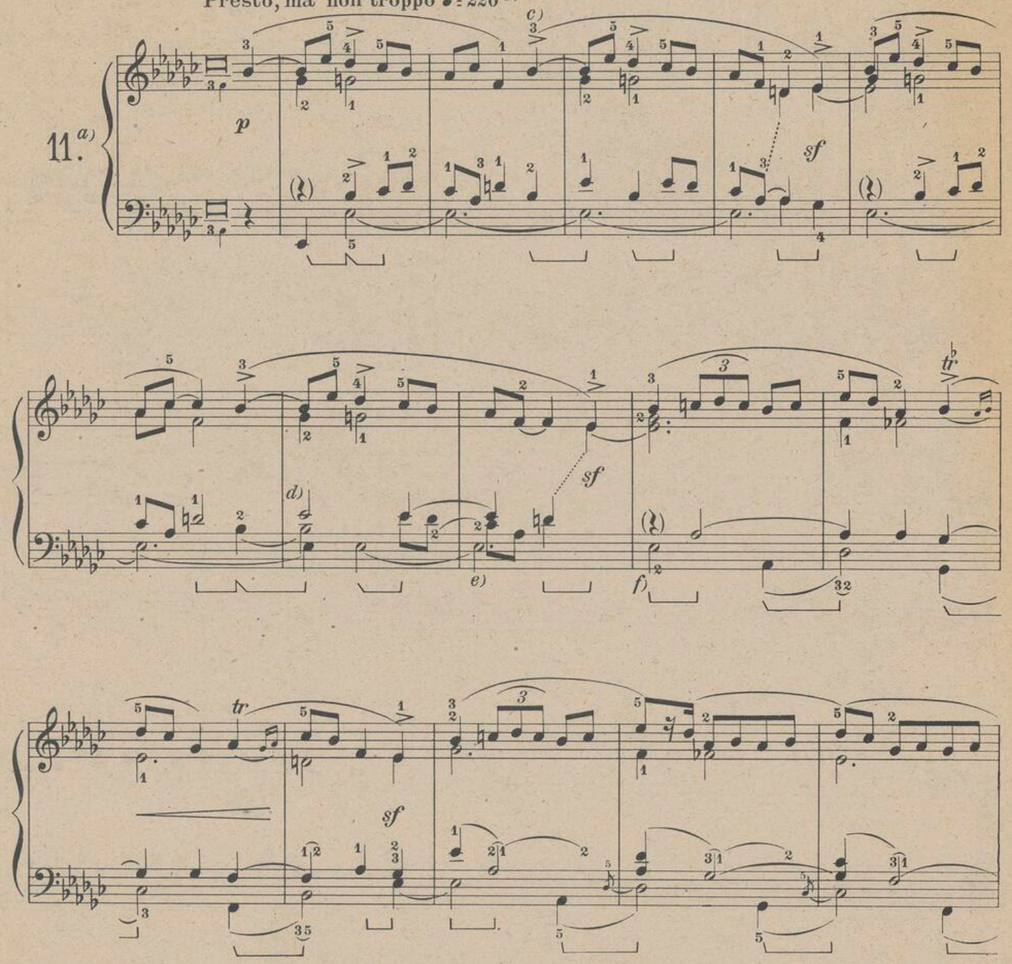
dedicata alla Contessa Paolina Plater

(pubblicata nel 1832)

Op. 6. N. 4.

Presto, ma non troppo ♩= 220 *b)*

11. *a)*



a) Questa Mazurca non comprende che una strofa fra due ritornelli e prende così la forma naturale delle composizioni *da salon*, detta forma di Lied. Anche in questa forma, così limitata e comune, quale varietà di sensazioni!

b) Vedi nota *b)* pag. 24. Qui la velocità indicata da Chopin ♩= 220 è iperbolica ed in contrasto assoluto così con l'indicazione letterale come con il carattere mistico della composizione che costituisce un esemplare quasi unico del genere. A mio parere la prima cifra costituisce un errore d'incisione e va sostituita con un 1. In ogni caso, l'andamento non dovrebbe superare il ♩= 144.

c) Nella prima Ed. crit. Breikopf manca la ⁀ fra i *Si*♭.

d) Nella prima Ed. crit. Breikopf questo *Si*♭ è col punto (𝅗𝅥.).

e) Nella prima Ed. crit. Breikopf, riprodotta in questo punto da Scholtz, si completa l'andamento delle parti come nel testo.

f) Mikuli completa la misura con la pausa, mancante nelle altre edizioni.

a) Esta Mazurca no contiene más que una estrofa entre dos ritornelos y adquiere así la forma natural de las composiciones da salón *llamadas* Lied. *Pero en esta forma así limitada y común, ¡qué variedad de sentimientos!*

b) Véase nota b) pag. 24. Aquí la velocidad indicada por Chopin ♩= 220 es hiperbólica y en contraste absoluto con la indicación literal, igual que con el carácter místico de la composición, que constituye un ejemplar casi único en su género. Según mi parecer, la primera cifra constituye un error del grabado y debe substituirse con un 1. En todo caso, el movimiento no debe superar el ♩= 144.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf falta la ⁀ entre los Si♭.

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf este Si *es con el punto (𝅗𝅥.).*

e) En la primera Ed. cr. Breitkopf, Scholtz completa el movimiento de las partes.

f) Mikuli completa el compás con la pausa, que falta en otras ediciones.



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

b) Vedi nota *f)* pag. 28.

c) Vedi nota *d)* pag. 28.

a) Véase nota c) pag. 28.

b) Véase nota f) pag. 28.

c) Véase nota d) pag. 28.

dedicata al Sig.r Johns [a]
(pubblicata nel 1832)

Op. 7. N. 1.

Vivace ♩= 152 [c]

12. [b]

f *cresc.* *ff* *sf* (poco allarg.) (a tempo) *p* scherz. 1 C.

[d]

(un po' spiegato) (vivace, grazioso) *p*

f *cresc.* *ff* *sf* (poco allarg.) *p* a tempo 1 C.

a) Johns fu da Chopin presentato ad Heller così: "Un distinto dilettante di Nuova Orleans„.

b) Simile all' ottava Mazurca nella costruzione, costituendo con quella una vera eccezione sulle altre assai meno perfette sotto questo aspetto, questa Mazurca è una delle poche di carattere *ballabile*, strettamente ritmica, quale si danza nei saloni di Varsavia. Si nota anche qui (specialmente nel Trio, in cui il carattere dell'accompagnamento è assai affine a quello già rivelato nelle Mazurche nona, decima ecc.) uno spiccato carattere popolare.

Isabella, una delle sorelle di Chopin, scrisse un giorno a Federico che al ballo in casa Zamoyski avevano ballato tutta la sera al suono di questa Mazurca, da tutti trovata eccellente per la danza, e che anche l' altra sorella, Luisa, l' aveva eseguita allo stesso scopo presso i Lebrun. E soggiungeva: "che dici tu, di questa profanazione dell' arte tua, dato che quella Mazurca si presta piuttosto all' ascoltazione? Dimmi e scrivi: hai tu composto questo pezzo per la danza? Può darsi ti abbiano mal compreso?„ Chopin, a quanto asserisce Opienski, non rispose direttamente, ma in una lettera del Dicembre 1830 scrisse: "Non vi mando le Mazurche, visto che non le ho ancora copiate: non per la danza„. Data l'esattezza dell'informazione, si deve concludere che questa Mazurca sia stata scritta almeno due anni prima della sua pubblicazione.

Il critico tedesco Henry Rellstab dedicò a questa Mazurca una lunga diatriba concludente con la speranza che ogni maestro di composizione cui fossero mostrati tali lavori li avrebbe stracciati e gittati sotto i piedi, così come faceva lui..... il che dimostra quanto conto il pubblico faccia della critica nei confronti dell'arte vera. Naturalmente altri, il Koczalscki ad esempio l'esalta; ma, tanto la musica parla da sè....

Luigi Auguettant rileva che la tonalità di *Si♭* è poco amata da Chopin che l'usa soltanto per qualche Mazurca molto esteriore, cavalleresca, mondana.

Come risulta da una lettera di Chopin a D. Dziewanowski con cui aveva trascorso tante belle ore a Szafarnia, questa Mazurca fu presa da Kalkbrenner come tema per una improvvisazione: pubblico omaggio che prova come Chopin fosse apprezzato a Parigi proprio in un momento in cui egli disperava di potervisi installare profi. cuamente e come proprio a proposito di questa Mazurca l'apprezzamento degli artisti fosse agli antipodi con quello dei critici.

c) Vedi nota *b)* pag. 24.

d)

a) Johns fué presentado por Chopin a Heller diciéndole: "Un distinguido dilettante de Nueva Orleans„.

b) Semejante a la octava Mazurca en la construcción, y constituyendo con aquella una verdadera excepción sobre las otras, bastante menos perfectas bajo este aspecto, ésta es una de las pocas de carácter bailable, *marcadamente ritmica, tal como la danzaban en los salones de Varsovia. Se nota también en ella (especialmente en el Trio, en el cual el acompañamiento es bastante semejante al ya citado de las Mazurcas 9ª 10ª etc.) un destacado de carácter popular.*

Isabela, una de las hermanas de Chopin, escribió un día a Federico que en el baile de casa Zamoyski habían bailado toda la noche al son de esta Mazurca, por todos encontrada excelente para la danza, y que también la otra hermana, Luisa, la había ejecutado con el mismo objeto en casa Lebrún. Y añadía: "¿que dices tú de esta profanación de tu arte, ya que aquella Mazurca se presta más bien a la audición? Dime, y escríbeme: ¿has compuesto tú esta pieza para la danza? Puede ser que hayamos comprendido mal?„ Chopin, a cuanto afirma Opienski, no respondió directamente, pero en una carta de Diciembre de 1830 escribe: "No os envío la Mazurca, puesto que aún no la he copiado: no por la danza„. Dada la exactitud de la información, debe concluirse que esta Mazurca ha sido escrita por lo menos dos años antes de publicarse.

El crítico alemán Enrique Rellstab dedicó a esta Mazurca una larga diatriba, concluyendo con esperar que todo maestro de composición al cual mostraran tal trabajo lo haría pedazos y lo echaría bajo sus pies, como él lo hacía..... Lo cual demuestra el caso que debe hacer el público de la crítica tratándose del verdadero arte. Naturalmente que otros, Koczalski, por ejemplo, lo ensalzan; y en tanto, la música habla por sí misma....

Luis Auguettant hace notar que la tonalidad de Si♭ es poco predilecta de Chopin, que la usa solamente para alguna Mazurca de carácter muy externo, caballeresca o mundana.

Como resulta de una carta de Chopin a D. Dziewanowsky, con el cual había pasado tan bellas horas en Szafarnia, esta Mazurca fué escogida por Kalkbrenner como tema para una improvisación: público homenaje a Chopin, que prueba como éste era apreciado en París, precisamente en un momento en el cual desesperaba de poder instalarse allí provechosamente; y propiamente, y a propósito de esta Mazurca, que la apreciación de los artistas fuese totalmente opuesta a la de los críticos.

C) Véase nota b) pag. 24.

d)

a) (spiegato) (vivace) *p*

(spiegato) *p* *legato*

stretto *poco rall.* *a tempo* *f* *cresc.*

ff (poco all.) *sf* *p* *b)* (spiegato)

(tempo)

a) Vedi nota *d)* pag. 30.

b) Nell' antica Edizione Breitkopf non figura questo più ricco abbellimento che, per quanto io sappia, si trova soltanto nell' edizione Scholtz.

a) Véase nota d) pág. 30.

b) En la antigua Edición Breitkopf no figura este más bello rasgo en notas de adorno, el cual, que yo sepa, sólo se encuentra en la edición Scholtz.

p legato

stretto

poco rall. f cresc. ff (poco all. sf p

a) (spiegato) (tempo)

1 C. b) pp sottovoce rubato

a tempo poco rall. 3 C. f c) cresc. ff (poco all. sf

a) Vedi nota b) pag. 31.

b) Brano evidentemente ispirato al suono della cornamusa o del lo scacciapensieri. Bellissimo esempio di alterazione tonale. Vedi anche nota b) pag. 11.

c) Koczalski indica p.

a) *Véase nota b) pág. 31.*

b) *Fragmento evidentemente inspirado en el son de la cornamusa o del* scacciapensieri. *Bellísimo ejemplo de alteración tonal. Véase también la nota b) pag. 11.*

c) *Koczalski indica p.*

p scherz. 1 C. a) (spiegato) (vivace grazioso) p

3 C. f 1 C. pp sottovoce

rubato a tempo poco rall. 3 C. f

cresc. ff (poco all. sf p scherz. 1 C.

a) (spiegato) (vivace grazioso) p 3 C. f (all.) sf b)

a) Vedi nota d) pag. 30.

b) Nella prima Ed.cr. Breitkopf ed in Mikuli, minima.

a) *Véase nota d) pág. 30.*

b) *En la primera Ed.cr. Breitkopf y en Mikuli, blanca.*

dedicata al sig. Johns
(pubblicata nel 1832)

Op. 7. N. 2.

13.

Vivo, ma non troppo ♩= 148

p (un po' lamentoso) *cresc.*

f stretto *p* *cresc.* *poco rall.*

a tempo *p*

cresc. *f stretto* *p* *cresc.*

a) Il Valetta giudica questa Mazurca «più tranquilla e delicata della precedente; delicata nella prima parte, interrogativa nella seconda.»

b) Questo gruppo di note avrebbe potuto essere indicato con un ... L'averlo scritto per esteso è, a mio parere, una prova che quando Chopin usa il segno d'abbellimento ne vuole l'esecuzione fuori misura: altrimenti, perchè tradurre in note questo? L'interpretazione mia è avvalorata qui dal fatto che, (due misure dopo) la terzina di crome costituisce la variazione di questa terzina di semicrome.

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ed in Mikuli l'appoggiatura è segnata, come qui, nella misura precedente: il che mi dà perfettamente ragione anche in merito di quanto ho detto alla nota precedente.

a) Valetta juzga esta Mazurca como «más tranquila y delicada que la anterior; delicada en la primera parte, interrogativa en la segunda.»

b) Este grupo de notas habría podido indicarse con un ... El haber sido escrito más extensamente es, según mi parecer, una prueba de que cuando Chopin usa signos de adorno los quiere fuera de medida, sino, ¿ porqué traducir estos en notas? La interpretación mia se refuerza aquí con este hecho: que el tresillo de corcheas, dos compases después, constituye la variación de este tresillo de semicorcheas.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Mikuli la apoyatura está puesta, como aquí, en el compás anterior, lo cual me dá perfectamente la razón también respecto a lo que he dicho en la nota anterior.

poco rall. *a tempo* *p* *cresc.*

all.

a) *poco rall.* *a tempo* *p*

cresc.

all. *poco rall.*

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

a) Véase nota b) pág. 34.

a tempo

dolce

sempre legato

1 C.

scherzando

3 C.

f (molto cadenzato)

(cantabile)

sf sf

ritenuto

a) (grazioso)

dolce a tempo

legato

1 C.

scherzando

3 C.

f (molto cadenzato)

a) Consiglio: piuttosto che:

a) Aconsejo: más bien que:

(cantabile)

a)

sf sf

ritenuto

(grazioso)

dolce a tempo

legato

1 C.

scherzando

b)

p (un po' lamentoso)

- 3 C.

cresc.

f stretto

p

b) c)

cresc.

poco rall.

a tempo

a) Vedi nota a) pag. 36.

b) Vedi nota b) pag. 34.

c) Vedi nota c) pag. 34.

a) Véase a) pág. 36.

b) Véase b) pág. 34.

c) Véase c) pág. 34.

dedicata al sig. Johns

(pubblicata nel 1832)

Op. 7. N. 3.

14. a)

(Mosso) ♩. = 54 b)

1 C. *pp sottovoce*

legato

smorz.

p con anima

c)

con forza

3 C.

rubato

(*p*) 1 C.

con forza

3 C.

cresc.

p stretto

d)

dolce

tr

a) Questa Mazurca, definita dal Valetta fantastica od almeno misteriosa, è a parer mio, nella prima parte, essenzialmente ed intimamente drammatica. L'accompagnamento *a chitarrata* ci porta nell'ambiente popolaresco, ma l'intonazione della prima parte è di chi chiede supplichevolmente, ma minacciosamente al tempo stesso. Si può vedere, col Bidou, in ciò che segue, un «sorprendente miscuglio di proposte in sordina, di dichiarazioni languide, di rimproveri assillanti e serrati, di gioia e di mormorii, di dialoghi fra le due voci».

b) Vedi nota *b)* pag. 24

c) Come una chitarrata.

d) Anche nella prima Ed. crit. Breitkopf l'appoggiatura è posta nella misura precedente.

a) Esta Mazurca, definida por Valetta como fantástica, o al menos misteriosa, es a mi parecer, en la primera parte, esencialmente e íntimamente dramática. El acompañamiento como de guitarra nos transporta al ambiente popular, pero el tono de la primera parte es de quién demanda algo, suplicando y amenazando al mismo tiempo. En lo que sigue puede verse, con Bidou, una «sorprendente mezcla de proposiciones hechas a la sordina, de lánguidas declaraciones, de fuertes reconvenciones ocultas, de gozo y murmullos y de diálogos entre dos voces.»

b) Véase nota b) pág. 24.

c) Como una guitarra.

d) También en la primera Ed. cr. Breitkopf, la apoyatura está puesta en el compás anterior.

p stretto

a)

dolce

b)

tr

ten.

f 3 C.

sf

ff 3 C.

p 1 C.

3 C.

(*espress.*)

marcato

a) Anche Breitkopf e Mikuli mettono l'appoggiatura nella misura precedente.

b) Nelle Edizioni Breitkopf e Klindworth, ~ invece di *tr*. Qui però mi pare che Chopin faccia proprio distinzione fra i due segni, chè altrimenti non ne avrebbe osservato la differenza nel brano precedente.

a) También Breitkopf y Mikuli indican la apoyatura en el compás anterior.

b) En las Ediciones Breitkopf y Klindworth, ~ en vez de tr. Aquí me parece ver porqué Chopin hace propiamente distinción entre los dos signos, ya que, de otro modo, no habría observado tal diferencia en el fragmento anterior.

1 C.
pp ritenuto e sottovoce
smorz.
pp
legato
a)
b)
c)
p a tempo
con forza
3 C.
d)
rubato
p
1 C.
pp
(perdendosi e rall.)

a) Questa, che potrebbe apparire una scorrettezza armonica, è soltanto un rinforzo.

b) Nella prima Ed.crit.Breitkopf ed in Mikuli l'accordo è ripetuto.

c) Nella prima Ed.crit.Breitkopf ed in Mikuli *f*.

d) Nella prima Ed.crit.Breitkopf ed in Mikuli *tr* invece di ~, il che può provare che al tempo di Chopin i due segni si equivalevano, quantunque talvolta (come a pag. 39 nota *b*) egli stesso li distinguesse nettamente.

a) Esta, que podría parecer una incorrección armónica, es sólo un refuerzo.

b) En la primera Ed.cr. Breitkopf y en Mikuli el acorde está repetido.

c) En la primera Ed.cr. Breikopf y en Mikuli f.

d) En la primera Ed.cr. Breikopf y en Mikuli, tr en vez de ~, lo cual puede demostrar que en la época de Chopin los dos signos eran equivalentes, bien que tal vez, como en la pag. 39, nota b), el mismo los distinguiera sencillamente.

dedicata al sig. Johns

(pubblicata nel 1832)

Op. 7. N. 4.

15. a)

Presto, ma non troppo ♩. = 174

f
legato
sf p
f
sf p
scherzando
p
1 C.
p
cresc.
3 C.
f
sf p
f
sf p
b)
c)

a) L'indicazione metronometrica delle altre edizioni (♩. = 76) è troppo mossa anche per questa Mazurca. A mio parere, per rendere la calma e la dolcezza insita a questa composizione, non si deve eseguire a più che ♩. = 58. A proposito di tale indicazione vedi nota *b)* pag. 43.

b)

c) Nelle altre edizioni, salvo Scholtz, manca questo *Si♮* in levare. La seconda parte finisce, graficamente, con un *La♭* e ritornello.

a) La indicación metronométrica de las otras ediciones (♩. = 76) es demasiado movida también para esta Mazurca. A mi parecer, para dar a esta composición su calma y dulzura requeridas, no se debe ejecutar a más de ♩. = 58. A propósito de estas indicaciones, véase también la nota b) pag. 43.

b)

c) En las otras ediciones, salvo Scholtz, falta este Si♮ *al alzar: la segunda parte termina, gráficamente, con un* La♭ *y ritornelo.*

scherzando

p

cresc.

3 C.

f

sf *p*

a)

1 C.

dolcissimo

staccato

p ritenuto

sempre legato

b)

pp sottovoce
molto rall.

smorz.

3 C. *a tempo*

sf *p*

a) Vedi nota *b)* pag. 41.

b) Eseguire in modo che la percezione dei *Mi* risulti sino alla fine, così che si possa identificare la modulazione:

a) Véase nota b) pág. 41.

b) Ejecutar de modo que la percepción del Mi *resulte, hasta el final, como pudiéndose identificar la modulación:*

p

(mf)

a) *b)* *c)* *d)* *e)*

f)

e) *g)*

(pp)

p
(mormorando)

h) *i)* *l)* *m)*

a) Analogo a *d)* pag. 48. Vedi anche nota *b)* pag. 48.

b) Klindworth omette il *Sol* fra parentesi.

c) Vedi nota *e)* pag. 48.

d) Klindworth lega i *Sol*.

e) Anche qui Klindworth prolunga a minima il *Mi*.

f) Vedi nota *f)* pag. 48.

g) Vedi nota *h)* pag. 48.

h) Klindworth aggiunge alla *m. s.* il *Mi* fra parentesi e scinde alla *m. d.* il *Mi* in levare per il tema *armonico*.

i) Antica Ed. Lucca:

l) Klindworth prolunga minima il *Si*.

m) Secondo Scholtz:

a) Análogo a d) pág. 48. Véase también la nota b) pag. 48.

b) Klindworth omite el Sol *entre paréntesis.*

c) Véase nota e) pág. 48.

d) Klindworth liga los Sol.

e) También aquí Klindworth alarga como blanca el Mi.

f) Véase nota f) pág. 48.

g) Véase nota h) pág. 48.

h) Klindworth añade en la m. i. *el* Mi *entre paréntesis, y separa en la* m. d. *el* Mi *al alzar del tema* armónico.

i) Antigua edición Lucca:

l) Klindworth alarga como blanca el Si.

m) Según Scholtz:

1 C. *p sempre* *a)*

b) *b)* (*p espress. e dolce*)

cresc.

f (*p*)

(*dolcissimo*) *c)*

8 *d)* (*pp*) (*poco rall.*)

a) In Mikuli si trova un *Mi*; evidente errore d' incisione.

b) Klindworth prolunga a minima la prima nota grave.

c) Così nell' antica Ed. Breitkopf. Scholtz e Mikuli non segnano il ♮.

d) Nell' antica Ed. Lucca ed in Mikuli manca la piccola legatura.

a) En Mikuli se encuentra un Mi, *evidente error de incisión.*

b) Klindworth alarga como blanca la primera nota grave.

c) Así en la antigua Edición Breitkopf. Scholtz y Mikuli no señalan el ♮.

d) En la antigua Ed. Lucca y en Mikuli falta la pequeña ligadura.

8 *b)* *c)* (*pp*) *a)* *sf* *dim.*

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

g) (*mf*) *h)*

h) (*sent.*) *i)* (*pp*) *p* (*mf*)

l) *m)* *n)*

a) Vedi nota *b)* pag. 50.

b) Vedi nota *d)* pag. 50.

c) Nell' antica Ed. Lucca manca l' appoggiatura.

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

e) Vedi nota *c)* pag. 48.

f) Vedi nota *i)* pag. 49.

g) Vedi nota *m)* pag. 49.

h) Nell' antica Ed. Lucca non c' è legatura.

i) Vedi nota *i)* pag. 48.

l) Vedi nota *a)* pag. 49.

m) Nell' antica Ed. Lucca:

n) Analogo a *d)* e *b)* pag. 48.

a) Véase nota b) pág. 50.

b) Véase nota d) pág. 50.

c) En la antigua Ed. Lucca falta la apoyatura.

d) Véase nota h) pág. 49.

e) Véase nota c) pág. 48.

f) Véase nota i) pág. 49.

g) Véase nota m) pag. 49.

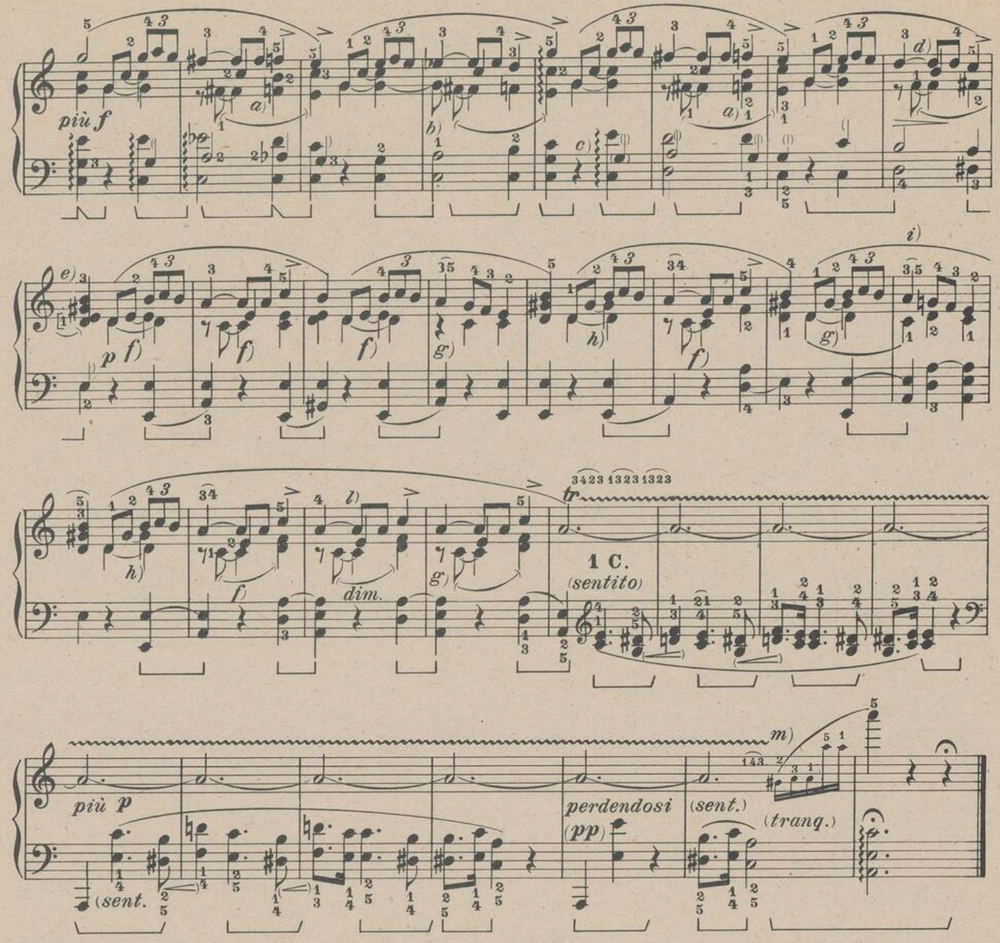
h) En la antigua Ed. Lucca no hay ligadura.

i) Véase nota i) pág. 48.

l) Véase nota a) pág. 49.

m) En la antigua Ed. Lucca:

n) Análogo a d) y b) pág. 48.



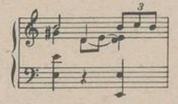
a) Nell' antica Ed. Lucca non è indicato il ♮ al *Fa* inferiore.

b) Nell'antica Ed. Lucca ed in Klindworth, ♮ al posto del *Sol* legato.

c) Nell' Ed. Klindworth c' è anche il *Sol*.

d) Nell' antica Ed. Lucca il *Si* è croma.

e) Secondo Klindworth:



f) Nell' antica Ed. Lucca il *Mi* è croma.

g) In Klindworth:



ecc.

h) Nell' antica Ed. Lucca il *Sol* ♯ è croma.

i) Nell' antica Ed. Lucca e Mikuli:



l) Nell' antica Ed. Lucca qui, invece, è:



m) In Klindworth:



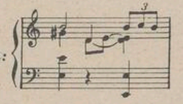
a) *La antigua Ed. Lucca no indica el* ♮ *en el* Fa *inferior.*

b) *Las Ed. antiguas Lucca y Klindworth,* ♮ *en lugar del* Sol *ligado.*

c) *En la Ed. Klindworth hay también el* Sol.

d) *En la antigua Ed. Lucca el* Si *es corchea.*

e) *Según Klindworth:*



f) *En la antigua Ed. Lucca el* Mi *es corchea.*

g) *En Klindworth:*



etc.

h) *En la antigua Ed. Lucca el* Sol ♯ *es corchea.*

i) *En la antigua Ed. Lucca y en Mikuli:*



l) *En la Ed. antigua Lucca, en cambio, hay aquí:*



m) *En Klindworth:*

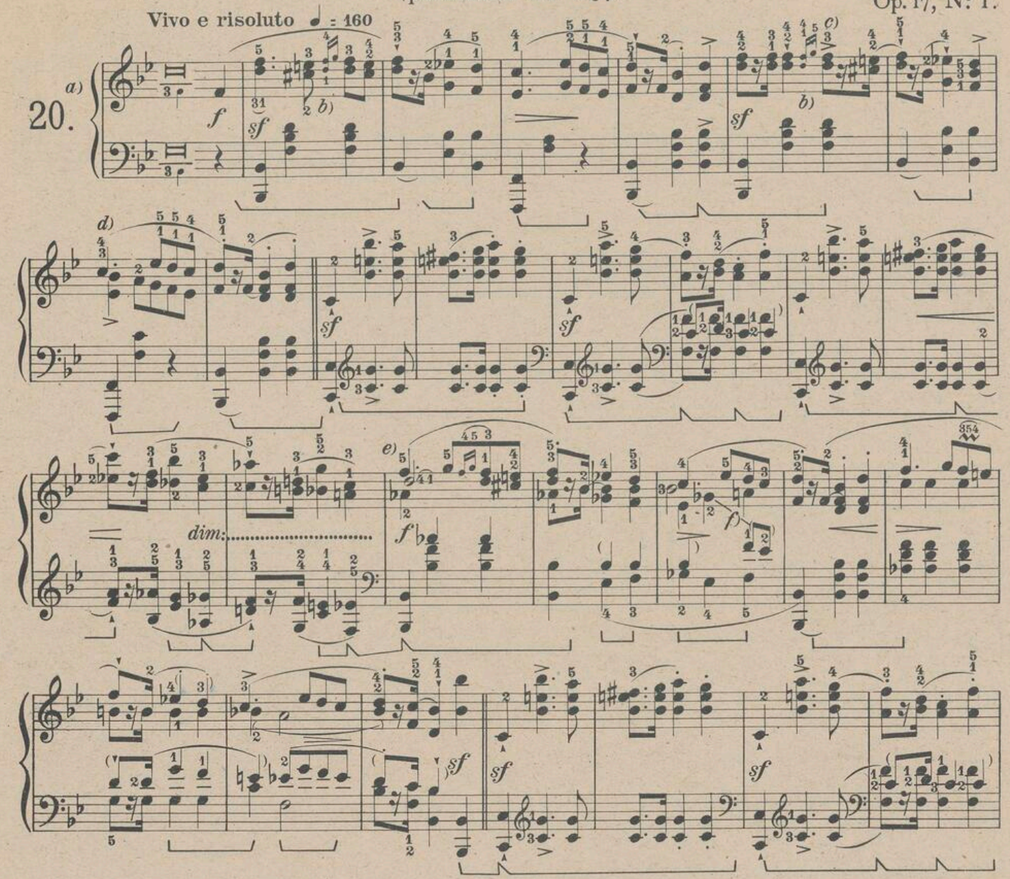


dedicata alla Sig^ra Lina Freppa
(pubblicata nel 1834)

Op. 17, N^o 1.

Vivo e risoluto ♩ = 160

20.



a) Le Mazurche dell'op. 17 furono stampate, secondo Ganche, nello stesso anno in cui vennero pubblicate le opere 6 e 7. Queste Mazurche furono accolte entusiasticamente anche dalla critica del tempo (che faceva ancora, soltanto, qualche riserva circa le difficoltà delle *concezioni* Chopiniane) come risulta da un articolo della « Gazette Musicale » del 29 Giugno 1834 : « È di un carattere vivace ed animato ; il suo ritmo si distingue per l'accento che cade quasi sempre sul secondo movimento e, generalmente, questa composizione, a partire dall'ottava misura, è di una originalità si elevata, racchiude tali bellezze di melodia e d'armonia che non sapremmo raccomandarla abbastanza ai nostri lettori. Il *Trio* soprattutto è d'un effetto tutto particolare».

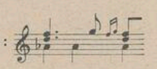
b) Scholtz, riproducendo inesattamente una legaturina di Klindworth, dà l'impressione che la notina *Re* debba esser legata alla croma. Non soltanto la legatura di Klindworth si riferisce esattamente ed inequivocabilmente alla sola fioritura, ma nelle edizioni antiche non c'è indizio di legatura.

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ed in Mikuli ci sono due crome.

d) Consiglio eseguire :



e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ed in Mikuli :



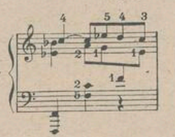
f) In Mikuli non c'è la semiminima.

a) *Las Mazurcas de la op. 17 fueron impresas, según Ganche, en el mismo año en que se publicaron las obras 6 y 7. Estas Mazurcas fueron acogidas con entusiasmo también por la crítica de la época (que hacía solamente alguna reserva acerca la dificultad de las* concepciones *chopinianas), como resulta de un artículo de la «Gaceta Musical» del 29 de Junio de 1834: «Es de carácter vivo y animado; su ritmo se distingue por el acento, que recae casi siempre sobre el segundo movimiento, y, generalmente, esta composición, a partir del octavo compás, es de una originalidad tan elevada, encierra tales bellezas melódicas y armónicas, que no sabríamos recomendarla suficientemente a nuestros lectores. El* Trio, *sobre todo, es de un efecto enteramente particular.»*

b) *Scholtz, reproduciendo inexactamente una pequeña ligadura de Klindworth, nos dá la impresión de que la notita* Re *debe ligarse con la corchea. Mas no solamente la ligadura de Klindworth se refiere, exacta e inequivocablemente, a la sola fioritura, sino que en las ediciones antiguas no hay ningún indicio de ligadura.*

c) *En las dos Ed. primera crit. Breitkopf y Mikuli hay dos corcheas.*

d) *Aconsejo ejecutar:*



e) *En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Mikuli:*



f) *En Mikuli no hay la negra.*

dim.

dolce

(1 C.)

dim.

a) Vedi nota e) pag. 55.

b) Vedi nota f) pag. 55.

c) Altro esempio di chitarrata, d'origine più o meno popolare.

d) Il ♭ è aggiunto da Klindworth; chiarimento opportuno malgrado sia evidente il carattere cromatico di tutto il disegno, compreso quindi il 𝆪.

e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ed in Mikuli, l'8va soltanto al *Fa*. In Mikuli però non è chiaro e Scholt l'assegna anche all'appoggiatura, il che mi sembra giusto.

f) Vedi nota b) pag. 55.

g) Vedi nota c) pag. 55.

a) Véase nota e) pág. 55.

b) Véase nota f) pág. 55.

c) Otro ejemplo de guitarra, de origen más o menos popular.

d) El ♭ está añadido por Klindworth; esclarecimiento oportuno, a pesar de ser evidente el carácter cromático de todo el diseño, comprendido aquí el 𝆪.

e) En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Mikuli, la 8va sólo hasta el Fa. En Mikuli no se vé esto claramente, y Scholtz la asigna también a la apoyatura, lo que me parece justo.

f) Véase nota b) pág. 55.

g) Véase nota c) pág. 55.

dim.

a) Vedi nota d) pag. 55.

b) Vedi nota e) pag. 55.

c) Vedi nota f) pag. 55.

a) Véase nota d) pág. 55.

b) Véase nota e) pág. 55.

c) Véase nota f) pág. 55.

dedicata alla Sig.ra Lina Freppa

(pubblicata nel 1834)

Op. 17. N. 2.

21.[a)]

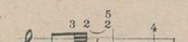
Lento, ma non troppo ♩ = 144



a) Notevole per la ricchezza armonica, questa Mazurca (cui Nieks attribuisce un carattere d'indecisione ed un critico del tempo quello d'una calma rassegnazione) appartiene a quelle di carattere più descrittivo, intimo, anzichè ritmico o danzante. Il suo andamento è necessariamente meno mosso che quello di molte altre. La "Gazette Musicale" del 1834 scrisse qualcosa di analogo.

b) Oppure, per piccole mani:



c)  Secondo Klindworth: 

ma nell' antica edizione Breitkopf si trova tale versione soltanto l' ultima volta, quando tutto fa supporre trattarsi d'una svista.

d) Nell' antica edizione Breitkopf c' è una legatura fra i due *Si;* ma siccome sul secondo c' è un punto, ritengo che la piccola legatura debba interpretarsi come un prolungamento di quella di portamento. Vedi cinque misure dopo.

e) Klindworth prolunga a 𝅗𝅥.

a) Notable por su riqueza armónica, esta Mazurca (a la cual Nieks atribuye un carácter de indecisión, y un crítico de la época el de una tranquila resignación) pertenece más a las de carácter descriptivo e íntimo que rítmico y danzante. Su movimiento es necesariamente menos vivo que el de muchas otras. La "Gaceta Musical" de 1834 escribe algo análogo.

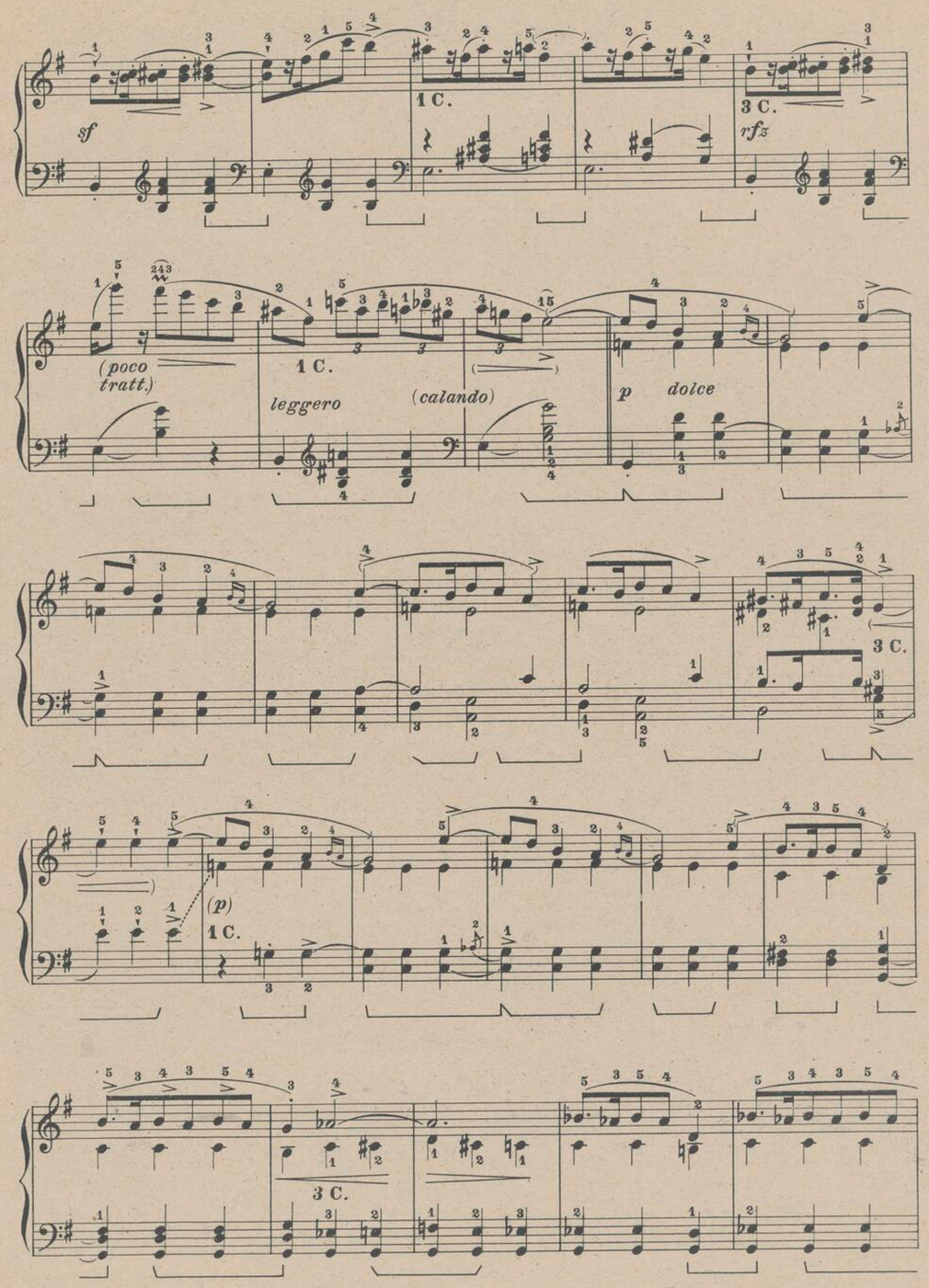
b) O bien, para manos pequeñas:



c) *Según Klindworth:* *pero en la antigua Ed. Breitkopf se encuentra esta versión solamente la última vez, cuando todo hace suponer que se trata de una equivocación.*

d) En la antigua Ed. Breitkopf hay una ligadura entre los dos Si; *pero como sobre el segundo hay un punto, considero que la pequeña ligadura debe interpretarse como prolongación de la de portamento. Véase cinco compases después.*

e) Klindworth alarga á 𝅗𝅥.



pp

1 C. stretto cresc. (all. 3 C.

f

a) b)

sf (p carezzevole)

sf

p

8 c) 1 C.

ritenuto dim. calando

a) Vedi nota b) pag. 58.

b) Anche Klindworth come Scholtz, qui riprodotto.

c) Secondo Klindworth:

a) *Véase nota b) pág. 58.*

b) *También Klindworth como Scholtz, aquí reproducido.*

c) *Según Klindworth:*

dedicata alla Sig.ra Lina Freppa

(pubblicata nel 1834)

Op. 17. N. 3.

Legato assai ♩ = 144

22.a)

p dolce (sentito) (p)

(sf3) p b)

(p) (pp) f 3 C.

(sentito)

stretto

a) Questa Mazurca ha ispirato molti e sviluppati comenti, sia ai critici del tempo sia ai biografi. Vi si diffondono, fra gli altri, il Valetta, il Bidou ed il Ganche, ai quali rimando il lettore che desideri conoscere quali immagini letterarie può suscitare la musica nei vari individui. Qui richiamo l'attenzione, oltre che sull'invenzione melodica, sul cromatismo ingegnosissimamente innestato al diatonismo, che forma forse la più grande ricchezza di questa composizione, e su alcune modulazioni veramente originali, quale quella dal *Mi* magg. al *La* ♭ magg. della ripresa, che aveva tanto colpito il critico della "Gazette Musicale" nel 1834 ed alla quale il Bidou attribuisce il potere di risvegliare ad un tratto dal sogno il danzatore che vi si era abbandonato nel periodo precedente.

b) Esecuzione:

a) Esta Mazurca ha inspirado muchos y largos comentarios, ya a los críticos de la época, ya a los biógrafos. Se distinguen, entre los otros, Valetta, Bidou y Ganche, a los cuales remito el lector que desee conocer cuantas imágenes literarias puede suscitar la música en varios individuos. Aquí reclamo la atención, no solamente sobre la invención melódica, sino sobre el cromatismo, tan ingeniosamente ingerido en el diatonismo que forma quizá la más gran riqueza de esta composición. También la reclamo sobre algunas modulaciones verdaderamente originales, como la de Mi may. *a* La ♭ may., *en la repetición que tanto disgustaba al crítico de la "Gaceta Musical" de 1834, y a la cual Bidou atribuye el poder, con sus rasgos, de despertar al danzante del sueño en que estaba sumergido en el anterior período.*

b) *Ejecución:*

a tempo

rit. dim. 1 C. (p) dolce

legato (sentito)

(p) b)

a) (pp) f 3 C.

(sentito)

stretto

rit. dim.

legato

a tempo

1 C. p dolce

(p)

(sentito)

a) Vedi nota b) pag. 61.

b) Secondo l' antica edizione Breitkopf:

a) *Véase nota b) pág. 61.*

b) *Según la antigua Ed. Breitkopf:*

(pp)

sentito

p cresc. dim.

smorz. p cresc.

(scherzando)

mf

p cantabile cresc.

dim. smorz.

a) Nella prima Ed.cr. Breitkopf ed in Mikuli:

b) Scholtz lega i due *Sol*, che nell' edizione Breitkopf sono separati.

c) Klindworth aggiunge il *Do* fra parentesi.

d) Nella prima Ed.cr. Breitkopf ed in Mikuli:

a) *En la primera Ed.cr. Breitkopf y en Mikuli:*

b) *Scholtz liga los dos* Sol, *que en la edición Breitkopf están separados.*

c) *Klindworth añade el* Do *entre paréntesis.*

d) *En la primera Ed.cr. Breitkopf y en Mikuli:*

p cresc.

(scherzando) a)

p(cantabile) cresc.

dim. smorz.

p cresc.

dolce (sentito)

a) Vedi nota c) pag. 63.

a) Véase nota c) pág. 63.

(p) (sf) (p)

a) (p) (pp) f 3 C.

(sentito)

rit. dim. stretto legato

a tempo a)

1 C. (p) dolce (sentito) (p)

(p) (pp) (sentito) (calando)

a) Vedi nota b) pag. 61.

a) Véase nota b) pág. 61.

dedicata alla Sig.ra Lina Freppa
(pubblicata nel 1834)

Op. 17. N. 4.

23.

Lento, ma non troppo ♩ = 144

a) Narra Szulc il seguente aneddoto: -un povero ebreo si ferma a bere in una taverna per scacciare la malinconia: il tapinello ha un' idea fissa e chiede automaticamente all' oste: "Ma che cosa è ciò?„ Passa una gaia comitiva di contadini in festa, sui cocchi, coi cavalli bardati e colle tintinnanti sonagliere; però il beone si svaga per poco e continua a trincare ed a ripetere: "Ma che cosa è ciò?„ - Pare che Chopin si sia ispirato a tale episodio nel concepire questa Mazurca, certamente più significativa di molte altre, anche per certe originalità armoniche. Da principio, infatti, non si percepisce con chiarezza se la composizione sia in *La* minore, in *Re* minore, in *Fa* od in *Do* maggiore e tale incertezza dura sino alla fine della prima strofa, dove chiaramente cadenza in *La* minore. Senonchè anche in ciò Chopin precorre i tempi impiegando, a mio parere, una scala esacordale cui manchi la *settima*.

b) Altro caso che chiarisce l' interpretazione da me proposta circa le appoggiature in Chopin: cinque misure più avanti, dove egli la vuole eseguita in misura, la scrive in valori reali.

c) Esempio citato da Kleczynscki circa l' uso chopiniano dei due pedali che preferisco però usare simultaneamente soltanto tre misure appresso.

d) Nell' edizione Breitkopf:

Secondo Klindworth: che però non corrisponde affatto al modo di fraseggiare chopiniano.

e) Qui è ancora più chiara l'intenzione che l'appoggiatura debba intendersi *in levare*. Il *Fa*♯ infatti non è che la ripresa ritardata e subitanea di ciò che era nella forma originale e il considerarla ora *in battere* altererebbe completamente il carattere melodico.

f) Scholtz e Klindworth omettono il *La*.

a) Cuenta Szulc la siguiente anécdota: -un pobre hebreo se detiene a beber en una taberna para ahuyentar su melancolía; el desgraciado tiene una idea fija, e interroga automáticamente al huésped "¿Pero que cosa es esto?„ Pasa una alegre comitiva de aldeanos en día de fiesta, en carros y con caballos enjaezados, con tintineantes campanillas; pero el beodo, que por poco se desvanece, continúa bebiendo y repitiendo "¿Pero que cosa es esto?„ Parece que Chopin se haya inspirado en tal episodio al concebir esta Mazurca, ciertamente más significativa que muchas otras, y con cierta originalidad armónica. Al empezar, en efecto, no se percibe con claridad si la composición está en La men., *en* Re men., *en* Fa *o en* Do may., *durando esta incertidumbre hasta el fin de la primera estrofa, donde claramente cadencia en* La men. *Unicamente que Chopin, en esto, se anticipa también a su tiempo empleando, según pienso, una escala hexacordal a la cual falta la* séptima.

b) Otro caso que esclarece la interpretación propuesta por mi acerca las apoyaturas de Chopin: cinco compases antes, donde él la quiere ejecutada con medida, la escribe con valores reales.

c) Ejemplo ya citado de Kleczynski sobre el uso chopiniano de los dos pedales, que prefiero, no obstante, usar simultáneamente sólo tres compases después.

d) En la Ed. cr. Breitkopf:

Según Klindworth: que, no obstante, no corresponde del todo al modo de frasear chopiniano.

e) Aquí es aún más clara la intención de que la apoyatura debe entenderse in levare. *Efectivamente, el* Fa♯ *no es más que la repetición retardada y súbita de lo que hay en la forma original; y el considerarla ahora* in battere *alteraría completamente el carácter melódico.*

f) Scholtz y Klindworth omiten el La.

a) Vedi nota *d)* pag. 66.

b) Vedi nota *f)* pag. 66.

c) Nell' edizione Breitkopf non esiste questo mordente.

d) Vedi nota *b)* pag. 66.

e) Secondo Scholtz e Klindworth: Per la mano destra, vedi nota *b)*.

a) Véase nota d) pág. 66.

b) Véase nota f) pág. 66.

c) En la Ed. Breitkopf no existe este mordente.

d) Véase nota b) pág. 66.

e) Según Scholtz y Klindworth: *Para la mano derecha, véase nota b).*

(p) dolce

1 C.

(pp)

(sentito)

(sentito)

(pp)

a)

(poco tratt.)

(sentito)

(sentito)

b)

b)

(pp)

(più p) dolce

(sentito)

(sentito)

(pp)

(pochissimo cresc.)

(tratt.

(cresc.)

3 C.

(all.

ff (subitamente drammatico)

ten.

a) Secondo Klindworth:

b) Secondo Klindworth: ecc.

a) Según Klindworth:

b) Según Klindworth: etc.

a)

p

b)

p

1 C.

(p)

ten.

(pp)

(rfz

3 C.

(carezzevole)

(pp) sottovoce

1 C.

(un poco tratt.)

(tranquillo) sempre più p

calando

perdendosi.....

a) Vedi nota b) pag. 66.

b) Nell'edizione Breitkopf questo *Fa* è di due movimenti.

a) Véase nota b) pág. 66.

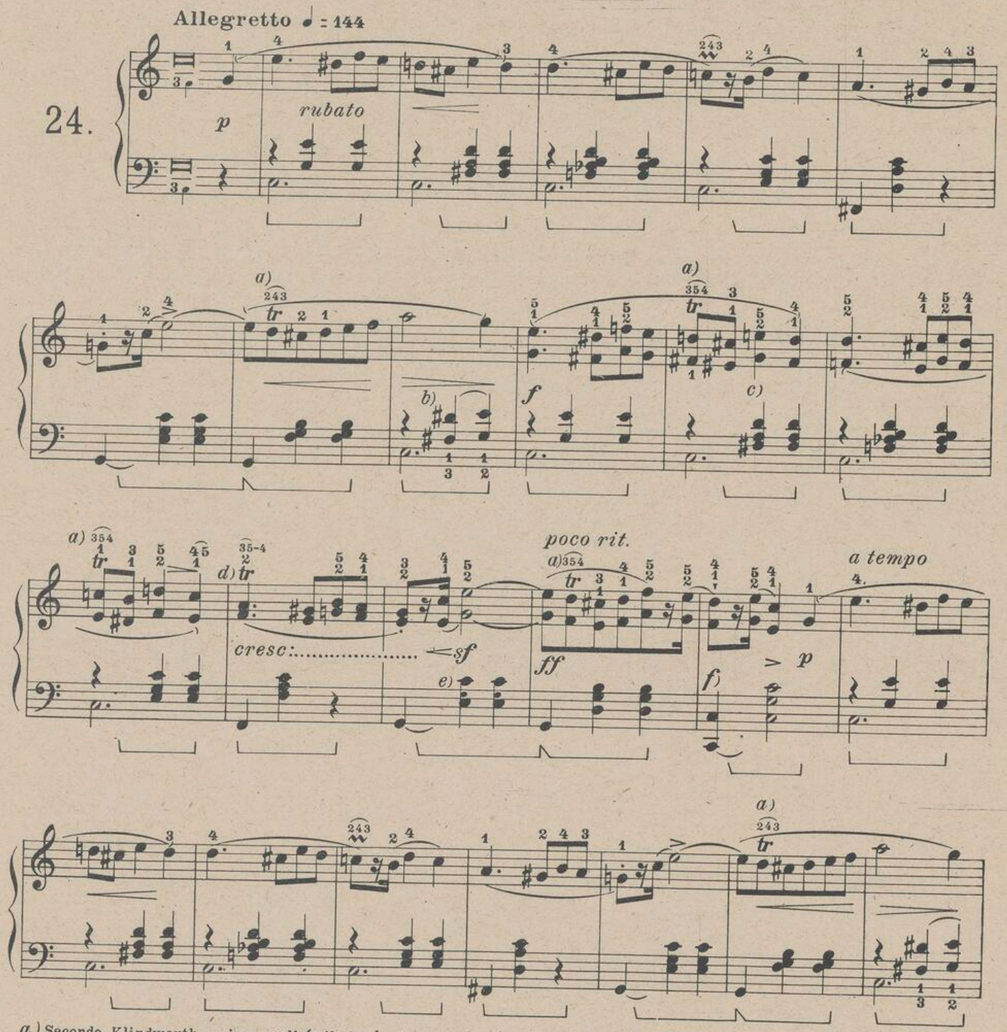
b) En la Ed. Breitkopf este Fa es de dos movimientos.

scritta nel 1835 - pubblicata da G. Fontana nel 1855

Op. 67. N. 3.

24.

Allegretto ♩ = 144



a) Secondo Klindworth, 𝆔 invece di *tr*, il che è giusto, a mio parere.

b) Secondo Klindworth:

c) Giudicata poco benevolmente da qualche critico, questa Mazurka viene, invece, citata dal Ganche per la preziosità armonica di questo brano. Egli richiama l'attenzione sulla simultanea produzione del "*Re, Mi, Fa ♯, Sol, La,*" che si verifica in questo punto. Volendo considerare a questa stregua l'armonia, si può rilevare non soltanto che nel computo manca il *Do*, ma che una sola misura più avanti c'è assai di più: la percezione simultanea, al terzo movimento, di "*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La ♭* e *Si.*" Ma è lecito chiamare "audaci dissonanze„ queste semplici *azioni di moto?*

d) Klindworth: invece di *tr*: Io propongo:

e) Klindworth aggiunge i *Sol* in piccolo.

f) Secondo Klindworth, il solo *Do* grave.

a) Según Klindworth, 𝆔 *en vez de* tr, *lo cual es justo a mi parecer.*

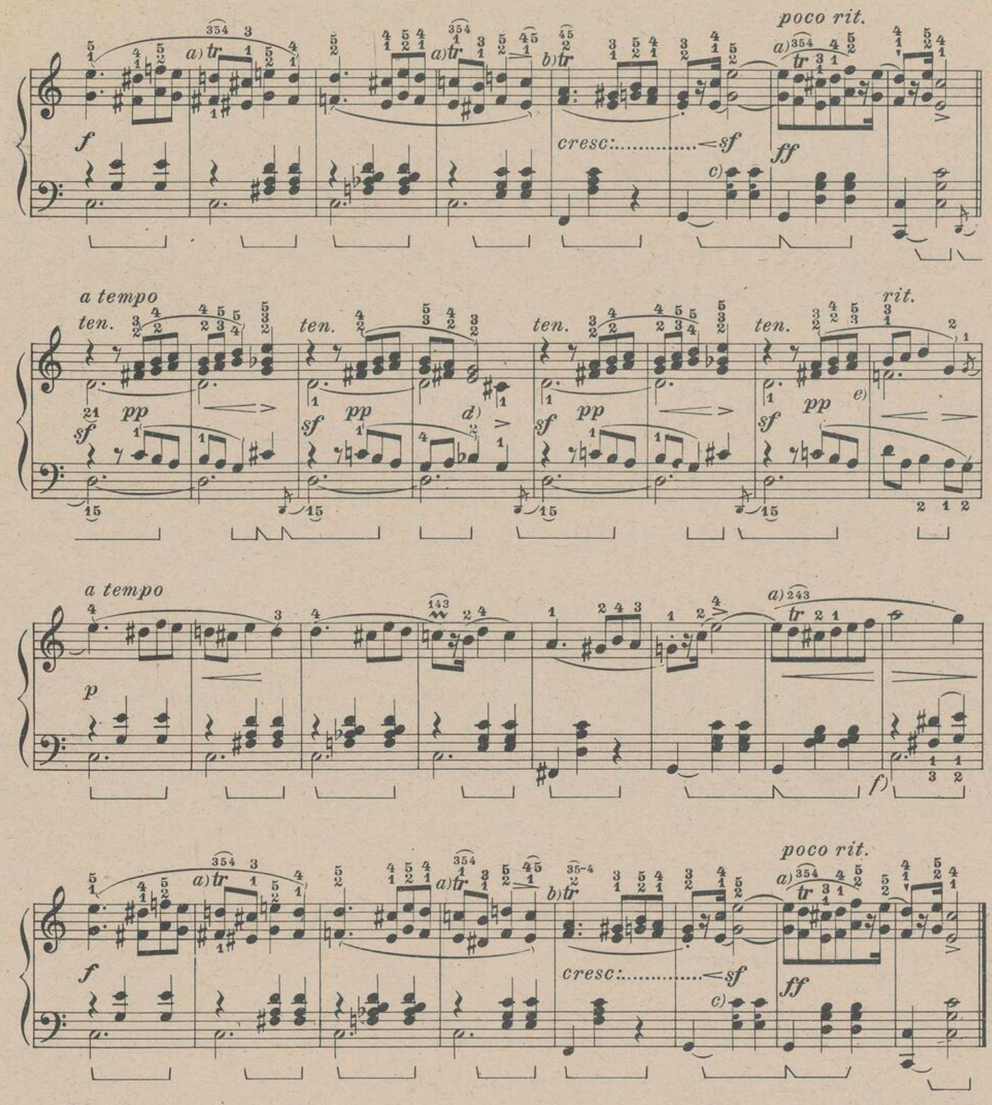
b) Según Klindworth:

c) Juzgada poco benévolamente por algunos críticos esta Mazurca es, en cambio, citada por Ganche por su preciosidad armónica. Este llama la atención sobre la producción simultánea del "Re, Mi, Fa ♯, Sol, La," *que se verifica en un punto. Considerada de este modo la armonía, se puede hacer notar no sólo que en el conjunto falta el* Do, *sino que en el compás siguiente encontramos más aún: la percepción simultánea, en el tercer movimiento, de* "Do, Re, Mi, Fa, Sol, La ♭ *y* Si." *¿Pero es lícito llamar "audaces disonancias„ a estas sencillas* acciones del movimiento?

d) Klindworth: *en vez del* tr: *Yo propongo:*

e) Klindworth añade los Sol *en caracteres pequeños.*

f) Según Klindworth, el solo Do *grave.*



a) Vedi nota *a)* pag. 70.

b) Vedi nota *d)* pag. 70.

c) Vedi nota *e)* pag. 70.

d) Klindworth prolunga il *Si ♭* a minima.

e) Secondo Klindworth: Il fatto che anche Mikuli mette la notina (+) nella misura precedente, può far supporre che la grafia corrisponda al manoscritto ed autorizzare a ritenerla significativa, dato che la composizione è del 1835, epoca della piena maturità artistica e fisica di Chopin.

f) Vedi nota *b)* pag. 70.

a) Véase nota a) pág. 70.

b) Véase nota d) pág. 70.

c) Véase nota e) pág. 70.

d) Klindworth alarga el Si ♭ *a blanca.*

e) Según Klindworth: *El hecho de que también Mikuli pone la notita (+) en el compás anterior, puede hacer suponer que la grafía corresponda al manuscrito, y autorizar a considerarla significativa; mayormente teniendo en cuenta que la composición es del año 1835, época de la plena madurez artística y física de Chopin.*

f) Véase nota b) pág. 70.

dedicata al Conte von Perthuis [a]

(pubblicata nel 1835)

Op. 24. N. 1.

25.

Lento ♩ = 108

p rubato [b] (pp) (rall.

(rall.

sf (deciso) c)

d)

(poco all.

sf

a) Il Conte von Perthuis era aiutante di campo di Luigi Filippo. Il Ganche nel testo del suo "Federico Chopin,, attribuisce alla pubblicazione di questa Mazurca la data "dopo il Giugno 1834,,.

b) Vedi nota *g)* pag. 17.

c) Secondo Klindworth:

d) Nell' esemplare già appartenente alla signorina Camilla 'O Meara, poi signora Dubois, si trovano molte annotazioni autografe di Chopin che qui, come in altri casi, ha assegnato due note diverse consecutive allo stesso dito: s' intende scivolando.

a) El Conde von Perthuis era ayudante de campo de Luis Felipe. Ganche, en el texto de su "Federico Chopin,, atribuye a la publicación de esta Mazurca la fecha "después de Junio de 1834,,.

b) Véase nota g) pág. 17.

c) Según Klindworth:

d) En el ejemplar perteneciente ahora a la S.ta Cecilia O' Meara, después señora Dubois, se encuentran muchas anotaciones autógrafas de Chopin, que aquí, como en otros casos, ha señalado dos notas diversas consecutivas al mismo dedo: se entiende resbalando.

a)

sf (poco rall. *sf*

(molto calando) *rubato* [b] (pp) (rall.

(rall.

deciso c) *sf* *sf*

sf

a) Vedi nota *d)* pag. 72.

b) Vedi nota *g)* pag. 17.

c) Vedi nota *c)* pag. 72.

a) Véase nota d) pág. 72.

b) Véase nota g) pág. 17.

c) Véase nota c) pág. 72.

con anima

sf

a)

(cresc. e senza rallentare)

cresc.

1 C. p

3 C.

1 C. p (poco tratt:

ritenuto

3 C.

1 C.

p

(dim.)

sempre più p

ritenuto

pp

a) Mikuli non mette il ♮.

a) Mikuli no pone el ♮.

Op. 24. N. 2.

Allegro non troppo ♩ = 138

legato

a)

26.

1 C.
sottovoce

3 C.

il basso sempre legato

b)

(un poco moderato e tratt.)

1 C.

(deciso)

3 C.
più f

dolce

ritenuto

rubato

1 C.

a) Anche per questa Mazurca Chopin ha usato largamente l'elemento popolare polacco che, per essere giunto a noi inalterato attraverso i secoli, forse si sviluppa ancora nelle modalità antiche. Qui, ad esempio, la parte contrassegnata 𝄞 si sviluppa nella modalità ipolidia, mentre il trio è nella modalità diatonica.

Secondo l'Huneker, il ritornello che dilegua ricorda il canto del barcaiolo russo usato da Ciaikovski.

Bronislawa Woicik-Keuprulian, cita queste «quinte proibite» come una peculiarità: ma non mi sembra il caso di dar loro molto rilievo.

b) La prima Ed. crit. Breitkopf non dà alcuna indicazione speciale. Ma siccome Klindworth, Scholtz e Mikuli indicano rispettivamente:  vuol dire che è tradizionale considerare il primo *Si* quale suono a sè e non come l'inizio del trillo.

a) También en esta Mazurca ha usado Chopin con largueza el elemento popular polaco, que permaneciendo inalterado junto a nosotros a través de los siglos, quizá se desarrolla aún en la modalidad antigua. Aquí, por ejemplo, la parte señalada 𝄞 se desenvuelve en el modo hipolidio, mientras el Trio está en modalidad diatónica.

Según Huneker, el ritornelo que se aleja recuerda el canto del barquero ruso usado por Ciaikovski.

Bronislawa Woicik-Keuprulian, cita estas «quintas prohibidas» como una particularidad: pero el caso no me parece propio para darle importancia.

b) La primera Ed. cr. Breitkopf no dá ninguna indicación especial. Pero como Klindworth, Scholtz y Mikuli señalan respectivamente: *esto indica que es tradicional considerar el primer Si como sonido con valor propio, y no como el principio del trino.*

ritenuto

3C.

a) tr

(un poco moderato e tratt.)

1C.

3C.
più f

(deciso)

ritenuto

1C.
p

b)

3C.
sf

c)

1C.
p

pp

(tratt. a tempo Andante)

3C.
(mp)
dolce

1C.
sottovoce

(tratt.

3C.
f

1C.
p

(tratt.

3C.
f

(tratt.

1C.
p

3C.
f

p sempre p e legato

(cantando)

(molto espress.)

a) Vedi nota *b)* pag. 75.

b) La spinta del disegno esclude ogni dubbio sul significato di questa legatura, che non implica la somma dei valori.

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf sono accentati il primo ed il terzo suono. Mikuli accentua così :

a) Véase nota b) pág. 75.

b) El empuje del diseño excluye toda duda sobre el significado de esta ligadura, que no implica la suma de los valores.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf están acentuados el primer sonido y el tercero. Mikuli acentúa así:

(più cupo)

poco ritenuto . . . . . a tempo

a)

1C.

3C.

b)

c)

pp sottovoce

1C.

(perdendosi)

a) Vedi nota *b)* pag. 75.

b) Nella prima Ed. crit. Breitkopf :

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ed in Mikuli :

a) Véase nota b) pág. 75.

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf:

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Mikuli:

dedicata al Conte von Perthuis
(pubblicata nel 1835)

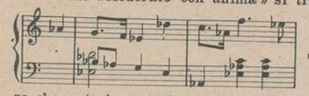
Op. 24. N. 3.

Moderato con anima ♩ = 126



a) Valetta definisce questa Mazurca « Strofa danzante, ben disegnata nella seconda parte e con tanto di relativa coda ». A me pare degna di rilievo l'affinità esistente fra il finale di questa e quello della Mazurca successiva ed anche con quelli della 19ª, 27ª, 28ª, 33ª, ed in un certo senso anche della 23ª e 29ª.

b) L'autografo di questa Mazurca da me consultata a Varsavia e riprodotta da Binental porta la dedica ad una signora e la data 22 Settembre 1835. In esso, oltre l'indicazione «Lento» invece che « Moderato con anima » si trova questo inizio:



e tutte le altre differenze che noto in margine.

Sarebbe stato apparentemente più giusto fare al contrario; pubblicare cioè l'originale nel testo e le varianti in margine ed avrei fatto così se non avessi avuto il dubbio che le varianti, anzichè arbitrarie, sianò state apportate proprio dallo stesso Chopin, sia in una seconda o terza stesura, sia sulle bozze. Tutto ciò dimostra, in ogni caso, come neanche un autografo possa far testo in modo assoluto.

c) Nel manoscritto: 

d) Nel manoscritto: 

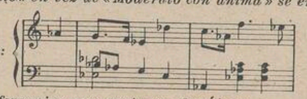
e) Nel manoscritto semiminima. Alla *m.d.*, come nel testo.

f) Mikuli non mette il *Do* inferiore. Klindworth mette addirittura una 𝄽 sotto al *La* ♭.

a) Valetta define esta Mazurca «estrofa danzante, bien diseñada en la segunda parte, y con algo de relativa coda». A mí me parece digna de relieve la afinidad existente entre el final de esta y el de la Mazurca siguiente, y también con los de la 19ª, 27ª, 28ª, 33ª, y en cierto sentido también de la 23ª y 29ª

b) Binental publica la reproducción fotográfica de un autógrafo de esta Mazurca, con la dedicación a una señora, y la fecha de 22 de Septiembre de 1835. En esta reproducción, a más de la indicación «Lento» en vez de «Moderato con ánima» se encuentra este

principio:



y todas las demás diferencias que anoto en el márgen.

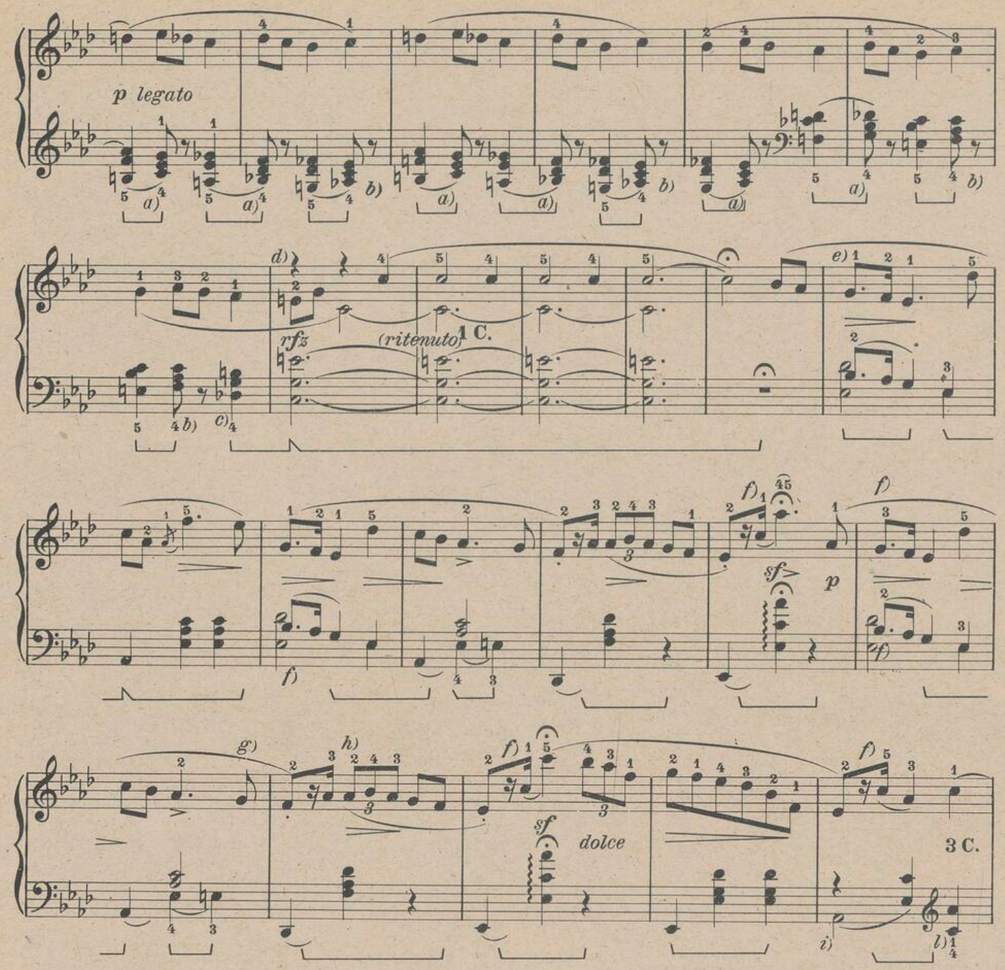
Habria sido aparentemente más justo hacer lo contrario, esto es, publicar el original en el texto y las variantes en el márgen, y así lo hiciera yo, a no tener una duda: que las variantes, aunque arbitrarias, habían sido aportadas por el mismo Chopin, ya en una segunda o tercera redacción de la obra, ya en las pruebas. Todo esto demuestra, en muchos casos, como ni un autógrafo puede servir de texto en modo absoluto.

c) En el manuscrito: 

d) En el manuscrito: 

e) En el manuscrito, negra. Á la m.d. *como en el texto.*

f) Mikuli no pone el Do *inferior. Klindworth pone sin más una* 𝄽 *debajo del* La ♭.

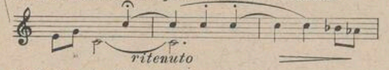


a) Nel manoscritto semiminima e senza 𝄾.

b) La spinta del disegno porta a separare anche questo accordo da quello successivo, come nei casi precedenti: da ciò la versione proposta nel testo, a differenza di quella comune alle altre edizioni, che è:  *ecc.*

c) Nel manoscritto pubblicato da Binental stranamente espresso in: 

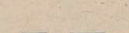
d) Nel manoscritto pubblicato da Binental:



e) Vedi nota *b)* pag. 78.

f) Vedi nota *c)* pag. 78.

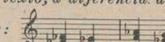
g) Vedi nota *d)* pag. 78.

h) In Mikuli si trova anche una notina, così: 

i) Vedi nota *e)* pag. 78.

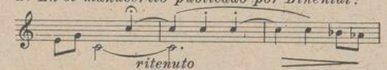
l) In Mikuli senza il *Do* inferiore, come a nota *f)* pag. 78.

a) En el manuscrito negra, y sin 𝄾.

b) El choque del diseño conduce a separar este acorde del siguiente, como en los casos anteriores: de aquí la versión propuesta en el texto, a diferencia de la comun a las otras ediciones, que es:  *etc.*

c) En el manuscrito publicado por Binental, extrañamente expresado en: 

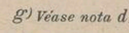
d) En el manuscrito publicado por Binental:



e) Véase nota b) pág. 78.

f) Véase nota c) pág. 78.

g) Véase nota d) pág. 78.

h) En Mikuli se encuentra también una notita, así: 

i) Véase nota e) pág. 78.

l) En Mikuli sin el Do *inferior, como en la nota f) pag. 78.*



a) Vedi nota *a)* pag. 79.

b) Vedi nota *b)* pag. 79.

c) Vedi nota *c)* pag. 79.

d) Vedi nota *d)* pag. 79.

e) Vedi nota *b)* pag. 78.

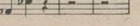
f) Vedi nota *c)* pag. 78.

g) Vedi nota *d)* pag. 78.

h) Vedi nota *h)* pag. 79.

i) Nel manoscritto riprodotto da Binental, con i *Sol* in piccolo.

l) Nel manoscritto riprodotto da Binental:



m) Fine alquanto enigmatica, che ha una certa analogia col finale della Mazurca seguente e con quello del Valzer in *La* ♭.

a) Véase nota a) pág. 79.

b) Véase nota b) pág. 79.

c) Véase nota c) pág. 79.

d) Véase nota d) pág. 79.

e) Véase nota b) pág. 78.

f) Véase nota c) pág. 78.

g) Véase nota d) pág. 78.

h) Véase nota h) pág. 79.

i) En el manuscrito reproducido por Binental, con los Sol *en caractéres pequeños.*

l) En el manuscrito reproducido por Binental:



m) Final un poco enigmático, que tiene cierta analogía con el de la Mazurca siguiente y con el del Vals en La ♭.

dedicata al Conte von Perthuis
(pubblicata nel 1835)

Op. 24. N. 4.

28.

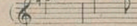


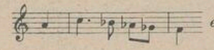
a) Scritta probabilmente prima del 1831, questa Mazurca fu pubblicata nel 1835. Essa è fra le più notevoli, così dal lato costruttivo, nel quale senso è *completa*, come dal lato melodico ed armonico. A parte la bellezza del primo tema, d'una evidenza assoluta, il *Trio* s'impone così per l'originalità della prima parte, come per la ricchezza e la varietà nella insistente ripetizione della seconda.

b) Altro caso da osservare nei riguardi delle indicazioni Chopiniane: nella Mazurca precedente è indicato « moderato con anima » ♩ = 126 ; in questa, soltanto « moderato » e ♩ = 132. Chopin, dunque, non dava importanza tanto all'andamento quanto all'accento.

c) Klindworth assegna sempre questo suono ad una parte inferiore, attribuendo alla melodia una 𝄽. Non mi sembra accettabile.

d) Klindworth, considerando il *Do* conseguenza del *La* :

(
ecc.), aggiunge a quello un punto : così questa parte rinforza parzialmente il disegno all'ottava inferiore :

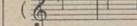

ecc.

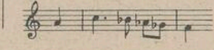
a) Escrita probablemente antes de 1831, esta Mazurca se publicó en 1835. Es de las más notables, tanto por la construcción, bajo cuyo aspecto es completa, *como bajo el punto de vista melódico y armónico. A parte la belleza del primer tema, de evidencia absoluta, el* Trio *se impone también por la originalidad de la primera parte, y la riqueza y variedad de la segunda, en sus insistentes repeticiones.*

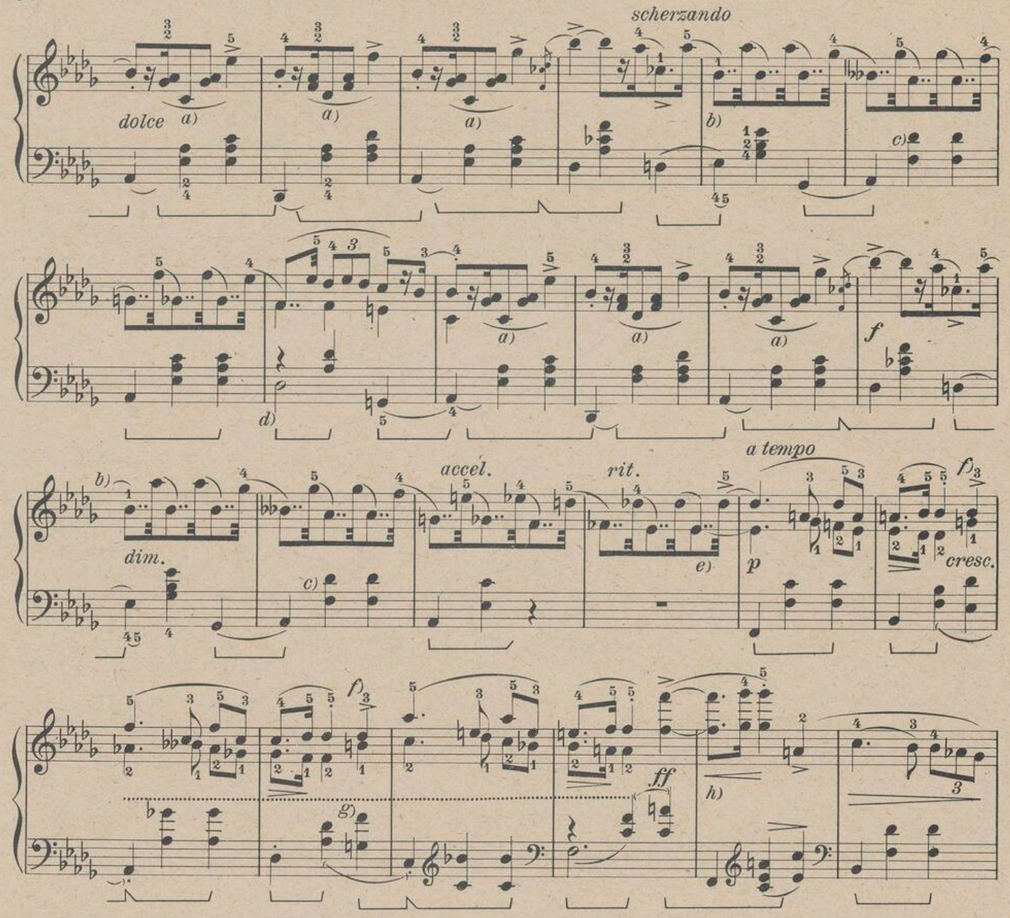
b) Otro caso digno de observar bajo el punto de vista de las indicaciones Chopinianas: en la Mazurca anterior está indicado «moderato con ánima» ♩ = 126; en esta solamente «moderato» y ♩ = 132. Chopin, pues, no concedia tanta importancia al movimiento como al acento.

c) Klindworth asigna siempre este sonido a una parte inferior, atribuyendo a la melodia una 𝄽. No me parece aceptable.

d) Klindworth, considerando el Do *una consecuencia del* La :

(
etc.), *añade a aquel un punto: así esta parte refuerza parcialmente el diseño a la octava inferior:*


etc.



a) Klindworth prolunga il suono più grave.

b) La differenza di valore va rispettata. Qui, conviene considerare il disegno quasi a bicordi arpeggiati dall' acuto al grave : ecc.

c) Klindworth, col *La* ♭.

d) Secondo Klindworth : ecc.

e) Mikuli e Klindworth non prolungano, ma ripetono il *Mi* ♭ nella misura successiva. Breitkopf è enigmatico :

Si dovrebbe credere che il *Re* fosse legato, ma ripetuto per poterlo accentare : ma il *Mi*, poi ?

f) Vedi nota *c)* pag. 81.

g) Ganche rileva questa « *alterazione discendente* della quinta producente una terza diminuita ». Ma mi pare si tratti dell' alterazione della *quinta discendente*, la quale qui non produce la terza diminuita, inquantochè tale intervallo si verifica fra il *Si* (settima) ed il *Re* ♭ (seconda), coi quali intervalli non entra affatto la quinta discendente.

h) Qui Klindworth non ripete la modificazione introdotta in *d)* pag. 81.

a) Klindworth alarga el sonido más grave.

b) La diferencia de valor debe respetarse. Aquí conviene considerar el diseño casi en bicordes arpegiados, del agudo al grave: etc.

c) Klindworth, con el La ♭.

d) Según Klindworth : etc.

e) Mikuli y Klindworth no prolongan, pero repiten el Mi ♭ *en los compases siguientes. Breitkopf es enigmático:*

Se debería creer que el Re *fuese ligado, pero repetido para poderlo acentuar; ¿pero, y el* Mi, *después ?*

f) Véase nota c) pág. 81.

g) Ganche deriva esta « alteración descendente *de la quinta produciendo una tercera disminuida ». Más bien me parece que se trata de la alteración de la* quinta descendente, *la cual aquí no produce la tercera disminuida, ya que tal intervalo se verifica entre el* Si *(séptima) y el* Re ♭ *(segunda), y en cuyos intérvalos no entra absolutamente la quinta descendente.*

h) Aquí Klindworth no repite la modificación introducida en d) pág. 81.



a) Secondo la prima Ed. crit. Breitkopf :

b) Vedi nota *c)* pag. 81.

c) Klindworth mette *Mi* ♭ al posto del *Do*.

d) Klindworth mette *Mi* ♮ al posto di *Sol*.

e) Klindworth senza il *Do* inferiore.

f) Vedi nota *a)* pag. 82.

g) Vedi nota *b)* pag. 82.

h) Vedi nota *c)* pag. 82.

i) Vedi nota *d)* pag. 82.

l) Vedi nota *e)* pag. 82.

a) Según la primera Ed. cr. Breitkopf :

b) Véase nota c) pág. 81.

c) Klindworth pone Mi ♭ *en lugar del* Do.

d) Klindworth pone Mi ♮ *en lugar de* Sol.

e) Klindworth sin el Do *inferior.*

f) Véase nota a) pág. 82.

g) Véase nota b) pág. 82.

h) Véase nota c) pág. 82.

i) Véase nota d) pág. 82.

l) Véase nota e) pág. 82.



a) Vedi nota *c)* pag. 82.

b) Vedi nota *g)* pag. 82.

c) Vedi nota *h)* pag. 82.

d) Vedi nota *a)* pag. 83.

e) Vedi nota *c)* pag. 83.

f) Vedi nota *d)* pag. 83.

g) Vedi nota *e)* pag. 83.

h) Qui si tratta proprio d'una scala originale, comprendente tre semitoni su sette gradi. Anche questo, però, può ritenersi d'ispirazione popolaresca. La Mazurca costituiva sempre, per Chopin, il più naturale sfogo alla nostalgia che spesso lo affliggeva.

i) Nella prima Ed. crit. Breitkopf il *Si*♭ inferiore è legato ed è strano che un dettaglio tanto giusto non sia stato riprodotto da tutti. L'adattamento da me proposto nel testo è l'unico che possa realizzare quanto sopra.

l) Klindworth prolunga come nel testo il *Mi* che nelle altre edizioni è 𝅗𝅥

a) *Véase nota c) pág. 82.*

b) *Véase nota g) pág. 82.*

c) *Véase nota h) pág. 82.*

d) *Véase nota a) pág. 83.*

e) *Véase nota c) pág. 83.*

f) *Véase nota d) pág. 83.*

g) *Véase nota e) pág. 83.*

h) *Aquí se trata propiamente de una escala original, comprendiendo tres semitonos sobre siete grados. También esto, empero, puede considerarse de inspiración popular. La Mazurca constituía siempre, para Chopin, el más natural desahogo de la nostalgia que le afligía a menudo.*

i) *En la primera Ed. cr. Breitkopf el* Si♭ *inferior es ligado, y extraña que un detalle tan justo no haya sido reproducido por todos. La adaptación propuesta por mí en el texto, es lo único que puede dar solución satisfactoria.*

l) *Klindworth alarga el* Mi, *que en las otras ediciones es* 𝅗𝅥



a) Vedi nota *i)* pag. 84.

b) Vedi nota *l)* pag. 84.

c) Esecuzione :

a) *Véase nota i) pág. 84.*

b) *Véase nota l) pág. 84.*

c) *Ejecución :*



a) Qui mi pare evidente la necessità di ripetere il *Fa* ♭. La semiminima col *tr* è una variante della *terzina* nel disegno che gli dà origine, quattro misure prima. Non v'è quindi dubbio che la notina non sta a designare l'inizio del *tr* e che il *tr* stesso va iniziato dalla nota reale: come nel disegno originario.

b) In Mikuli c'è il raddoppio al grave.

c) Secondo Klindworth :

d) Vedi nota *b)* pag. 82.

e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, la stessa incongruenza di prima, ma senza accento. Klindworth non prolunga nè lega, ma ripete.

f) Vedi nota *c)* pag. 81.

g) Analogo a nota *d)* pag. 81.

h) Secondo Klindworth :

i) Secondo Klindworth :

a) Aquí parece evidente la necesidad de repetir el Fa ♭. *La negra con tr es una variante del* tresillo *en el diseño que le dá origen, cuatro compases antes. No cabe aquí duda de que la notita no designa el principio del tr, y que el tr mismo debe iniciarse con la nota real, como en el diseño originario.*

b) En Mikuli hay el redoblamiento al grave.

c) Según Klindworth:

d) Véase nota b) pág. 82.

e) En la primera Ed. cr. Breitkopf, la misma incongruencia que antes, pero sin acento. Klindworth no alarga ni liga, pero repite.

f) Véase nota c) pág. 81.

g) Análogo a nota d) pag. 81.

h) Según Klindworth:

i) Según Klindworth:



a) È notevole l'affinità fra questo finale e quello della Mazurca precedente. La stessa indeterminatezza, lo stesso senso nostalgico; eppure quanta diversità !

a) Es notable la afinidad entre este final y el de la Mazurca anterior. La misma indeterminación, el mismo sentido nostálgico, ¡pero cuanta diversidad !

senza dedica

scritta nel 1837 - pubblicazione postuma: Fontana, 1855

Op. 67. N. 1.

Vivace ♩ = 160

29. a)

mf cresc: f p

sf sf p sf f

leggero

f espress.

legg. legg.

f

a) Questa è la prima delle Mazurche pubblicate dal Fontana d'accordo con la famiglia di Chopin, dopo la morte dell'autore. Il numero d'opera le fu assegnato, come a tutte le altre composizioni dello stesso gruppo, dal Fontana: quindi ha un valore relativo, indipendente dalla ragione cronologica. A questa Mazurca il Valetta riconosce una certa affinità con la Tirolese del Guglielmo Tell. La data di concezione è quella denunziata nella prima Ed. crit. Breitkopf. Valetta, Ganche ed altri, però, l'assegnano al 1835.

b) In tutte le edizioni, *tr*, che Klindworth muta giustamente in 𝆔. Per l'esecuzione consiglio senz'altro:

c) A differenza del caso precedente, consiglio eseguire fuori tempo: . Quanto alla diteggiatura, la più facile è senza dubbio 2 4 3 2 3 4 3 5 / 1 1 2 2, 4 3 4 / 1 2 1, così come quella che meglio permette di scandire le doppie note e: 2 4 3 4 5 3 4 5 / 1 2 3 1, 3 4 5 / 1 2 3. Ma quella che propongo nel testo partecipa dei vantaggi dell'una e dell'altra. Secondo Klindworth: ecc.

a) Esta es la primera de las Mazurcas publicadas por Fontana, de acuerdo con la familia de Chopin, después de la muerte del autor. El número de obra le fué señalado, como a todas las otras composiciones del mismo grupo, por Fontana: así, tiene un valor relativo, independiente de la razón cronológica. A esta Mazurca le reconoce Valetta una cierta afinidad con la Tirolesa de Guillermo Tell. La fecha de su concepción es la indicada en la primera Ed. cr. Breitkopf. Valetta, Ganche y otros, no obstante, le asignan el año 1835.

b) En todas las ediciones, tr, que Klindworth cambia justamente en 𝆔. *Para la ejecución aconsejo sin dudar:*

c) A diferencia del caso anterior, aconsejo ejecutar fuera de tiempo: . En cuanto a la digitación, la más fácil es sin duda 2 4 3 2 3 4 3 5 / 1 1 2 2, 4 3 4 / 1 2 1, así como la que mejor permite escandecer las dobles notas es: 2 4 3 4 5 3 4 5 / 1 2 3 1, 3 4 5 / 1 2 3. Pero la que propongo en el texto participa de las ventajas de ambas. Según Klindworth: etc.

scherzando

a)

ff sf p ff

pp f

riten. *a tempo*

ff pp c) p sf sf

sf p sf d)

leggero

f (espress.) cresc. f e)

a) Klindworth aggiunge un *Sol* all'accordo.

b) Sono d'accordo con Klindworth nel dare a questo *tr.* il significato di 𝆔. Ma a conservare il carattere di *variazione* propria a questo brano, propongo di eseguire la prima volta ecc., la seconda come nel testo, la terza ecc. e la quarta ecc. il che meglio di tutto corrisponde alle preziosità grafiche dell'autore.

c) Klindworth lega i *Sol* alle due mani.

d) Klindworth, *Do* al posto del *La*.

e) Klindworth dà il *Fa♯* al posto del *La*.

a) Klindworth añade un Sol *al acorde.*

b) Estoy de acuerdo con Klindworth al dar a este tr el significado de 𝆔. *Mas para conservar el carácter de* variación *propio de este fragmento, propongo ejecutar la primera vez* etc., *la segunda como en el texto, la tercera* etc. *y la cuarta* etc. *que es lo que mejor corresponde a la preciosidad gráfica del autor.*

c) Klindworth liga los Sol *en las dos manos.*

d) Klindworth, Do *en lugar de* La.

e) Klindworth dá el Fa♯ *en lugar de* La.

dedicata alla Principessa von Würtemberg-Czartoryska
(pubblicata nel 1837)

Op. 30. N. 1.

Allegretto non tanto ♩=132

30. *a)*



a) Nell'analizzare queste Mazurche dell' op. 30, Schumann scrive che Chopin "ha elevato la Mazurca all'altezza di una piccola forma d'arte. Qualunque sia il numero di quelle scritte da lui, ben poche si rassomigliano: quasi ciascuna ha qualche tratto poetico e qualche elemento nuovo nella forma o nell'espressione."

Queste Mazurche appartengono al periodo in cui fiorì l'idillio con la Sand e De Pourtalès narra: "George Sand era andata più volte a Parigi ed aveva rivisto Chopin. Il dramma del piacere, delle difficoltà, dei dolori s'era annodato fra di loro. Sand e Chopin uscivano tutt'e due da troppe sofferenze per non aprire con diffidenza la nuova pagina della loro vita. Ma in Chopin tutto è rimasto nel silenzio e la sua musica ne ha conservato l'interrogativo e gli slanci segreti."

b) Ad ottenere un perfetto legato, consiglio:



c) Nelle altre edizioni: | ♪♪ ♪ | La chiarificazione deve giovare ad eliminare ogni equivoco sui valori, non a far sopprimere l'accento

a) Al analizar esta Mazurca de la op. 30, Schumann escribe que Chopin "ha elevado la Mazurca a la altura de una pequeña forma de arte. Cualquiera que sea el número de las escritas por él, bien pocas se parecen: casi todas contienen algún rasgo poético, y algún elemento nuevo en la forma o la expresión."

Estas Mazurcas pertenecen al período en que floreció el idilio con la Sand, y De Pourtalès narra: "Jorge Sand había ido muchas veces a París y visto a Chopin. El drama del placer, de las dificultades y de los dolores, se había anudado entre ambos. Sand y Chopin habían sufrido demasiado para no abrir con desconfianza la nueva página de su vida. Pero en Chopin todo ha permanecido en el silencio, y su música es la que conserva las interrogaciones o los secretos impulsos."

b) Para obtener un perfecto ligado aconsejo:



c) En las otras ediciones: | ♪♪ ♪ | *El esclarecimiento de esto debe ayudar a que quede eliminado todo equívoco sobre los valores, no a que se suprima el acento.*



a) Vedi nota *b)* pag. 90.

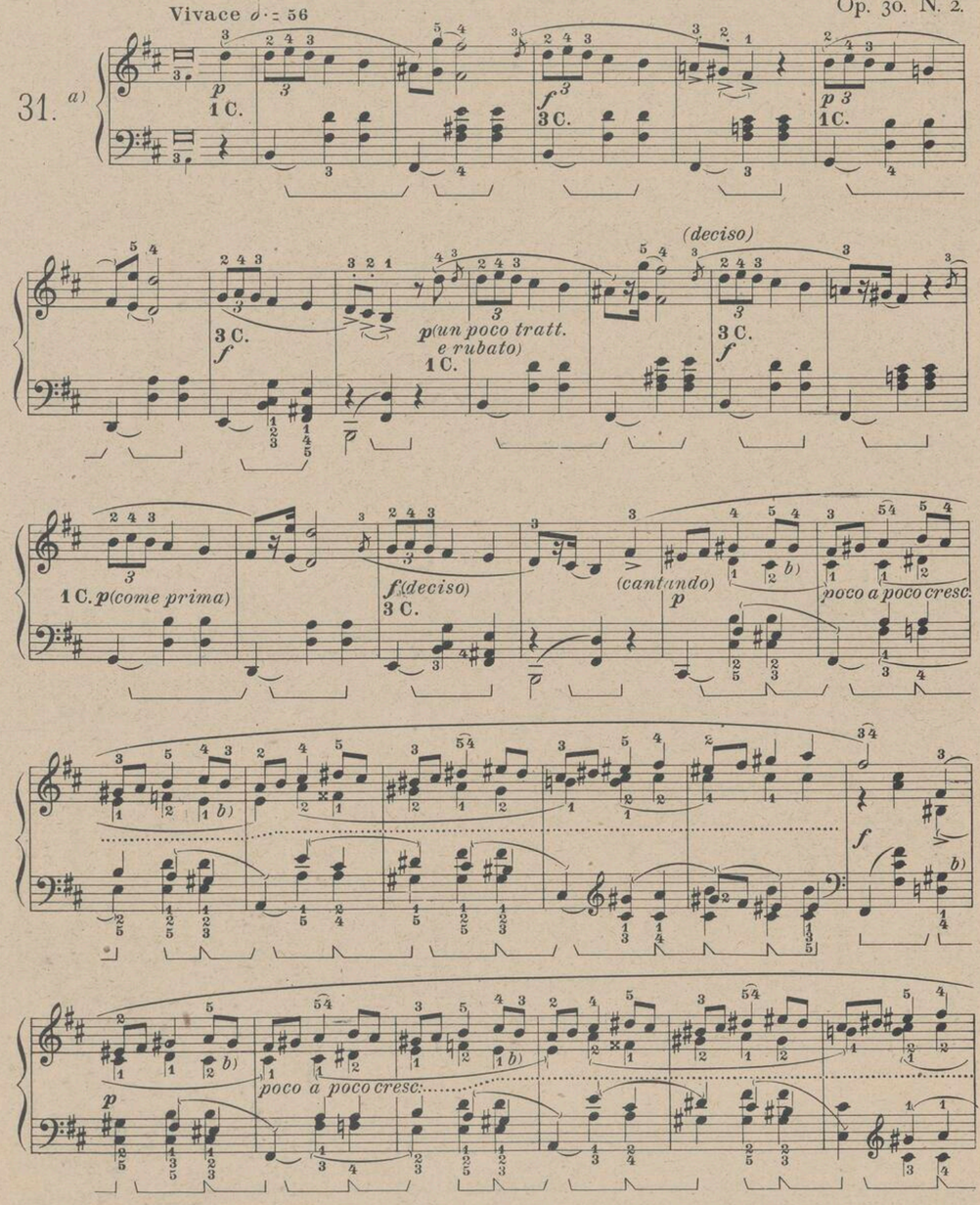
a) Véase nota b) pág. 90.

dedicata alla Principessa von Wurtemberg Czartoryska
(pubblicata nel 1837)

Op. 30. N. 2.

31.

Vivace ♩. = 56

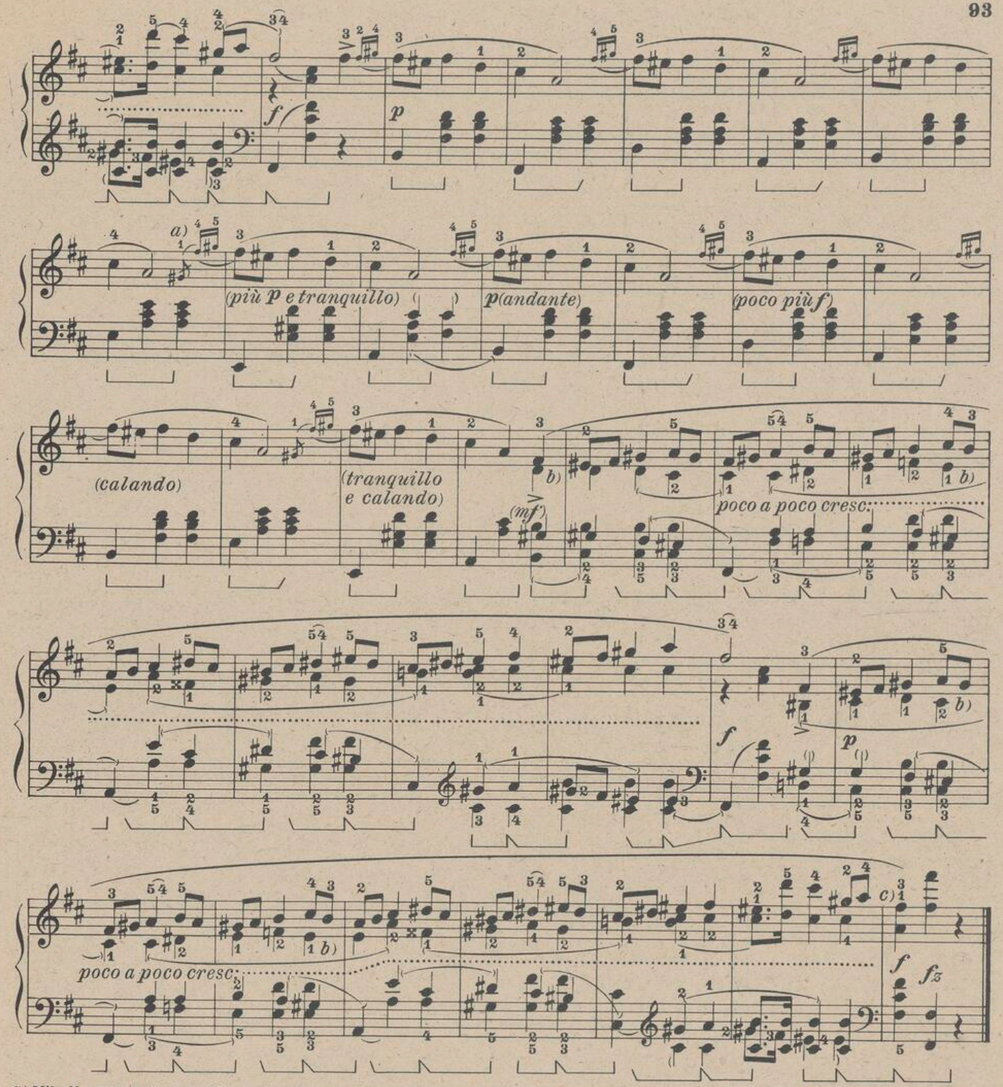


a) Kleczynski chiama questa Mazurca "il Cuculo", certamente a causa dell'elemento discendente per gradi che ricorre in tutta la prima parte, ogni due misure o del salto di terza *Do♯ La* che, pure ogni due misure, ricorre nella terza parte. Valetta dice ch'essa rappresenta il trionfo della progressione e Schumann, oltre a quanto ho già riprodotto a proposito di tutta l'op. 30, nota che l'elemento nuovo nella forma e nell'espressione è, nella seconda, "la tendenza della tonalità di *Si* minore verso quella di *Fa♯* minore e concludente anche (appena si rimarca) in *Fa♯* minore".

b) Klindworth lega questi due suoni.

a) Kleczynski llama a esta Mazurca "el Cuclillo," ciertamente con motivo del elemento descendente por grados que recorre toda la primera parte, cada dos compases, o del salto de tercera Do♯ La *que, también cada dos compases, recorre la tercera parte. Valetta dice que representa el triunfo de la progresión, y Schumann, a más de cuanto he reproducido sobre la op. 30, nota que el elemento nuevo de la forma y la expresión es, en esta obra, la tendencia de la tonalidad de* Si *men. hacia la de* Fa♯ *men., concluyendo también (marcándose apenas) en* Fa♯ *men."*

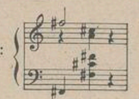
b) Klindworth liga estos dos sonidos.



a) Mikuli mette tutte le notine nella seconda misura; Klindworth una nella prima ed il resto nella seconda. A me sembrano preziosità grafiche.

b) Vedi nota *b)* pag. 92.

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf, la fine è:



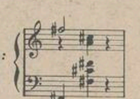
La maggiore nobiltà di questo finale è indiscutibile: però non mi sembra da mettere in dubbio l'autenticità dell'altro, dato che molte altre Mazurche di Chopin ne hanno uno del genere.

Notevole in questa Mazurca è anche il fatto che essa finisce in tonalità diversa da quella iniziale ed in ogni caso da quella in cui è impostata. L'esempio non è unico, ricorrendo in qualche composizione di Liszt (6ª Rapsodia) e verificandosi nella stessa produzione Chopiniana il fatto di una impostazione diversa da quella in cui si svolge la composizione, cui vengono aggiunte accidentalmente le alterazioni mancanti in chiave; cosa però non frequente.

a) Mikuli pone todas las notitas en el segundo compás; Klindworth una en el primero y el resto en el segundo. Me parecen minuciosidades gráficas.

b) Véase nota b) pág. 92.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf, el final es:



La mayor nobleza de este final es indiscutible; pero no me parece dudosa la autenticidad del otro, ya que muchas otras Mazurcas de Chopin acaban con uno de este género.

Notable es también en esta Mazurca el hecho de acabar en tonalidad diferente de la inicial, o, en todo caso, de aquella en que está armada. El ejemplo no es único, como en algunas composiciones de Liszt (6ª Rapsodia), y verificándose en la misma producción chopiniana el hecho de una armadura diversa de aquella en que se desarrolla la composición, y que se le junta accidentalmente, faltando en la clave las alteraciones; caso, no obstante, poco frecuente.

dedicata alla Principessa von Würtemberg - Czartoryska
(pubblicata nel 1837)

Op. 30. N. 3.

Allegro non troppo ♩ = 168

32. a)

f

b)

risoluto

(mesto)

pp

1 C.

(gaio)

(mesto)

3 C. *ff*

1 C. *pp*

3 C. *f*

(portato)

1 C. *pp*

risoluto

3 C. *f*

(mesto)

pp

1 C.

(gaio)

ff

3 C.

(mesto)

pp

1 C.

a) Ho già accennato nella nota a) pag. 90 a ciò che Schumann dice dell' op. 30.

A proposito di questa N° 3, (che Valetta definisce "danza cosacca") egli rileva specialmente l'oscillazione di tonalità fra il maggiore ed il minore fino alla vittoria del primo. Per me è notevole anche il continuo alternarsi fra gli elementi estetici di forte e piano, di gaio e mesto.

b) Analogo a quanto ho detto a pag. 34 nota b).

E.R. 1736

a) Ya he indicado en la nota a) pág. 90, lo que dice Schumann de la op. 30.

A propósito de esta, N° 3, que Valetta define "danza cosaca"), Schumann hace resaltar, especialmente, la oscilación de tonalidad entre el modo mayor y el menor, hasta la victoria del primero. Para mí es notable también la continua alternación entre los elementos estéticos de fuerte y piano, de alegre y triste.

b) Análogo a cuanto he dicho en la pág. 34, nota b).

e

3 C. *f*

1 C. *(portato)* *pp*

con anima

3 C. *f*

dolce

rf

dolce

poco rit.

1 C.

a tempo

sottovoce

legato

3 C.

cresc.

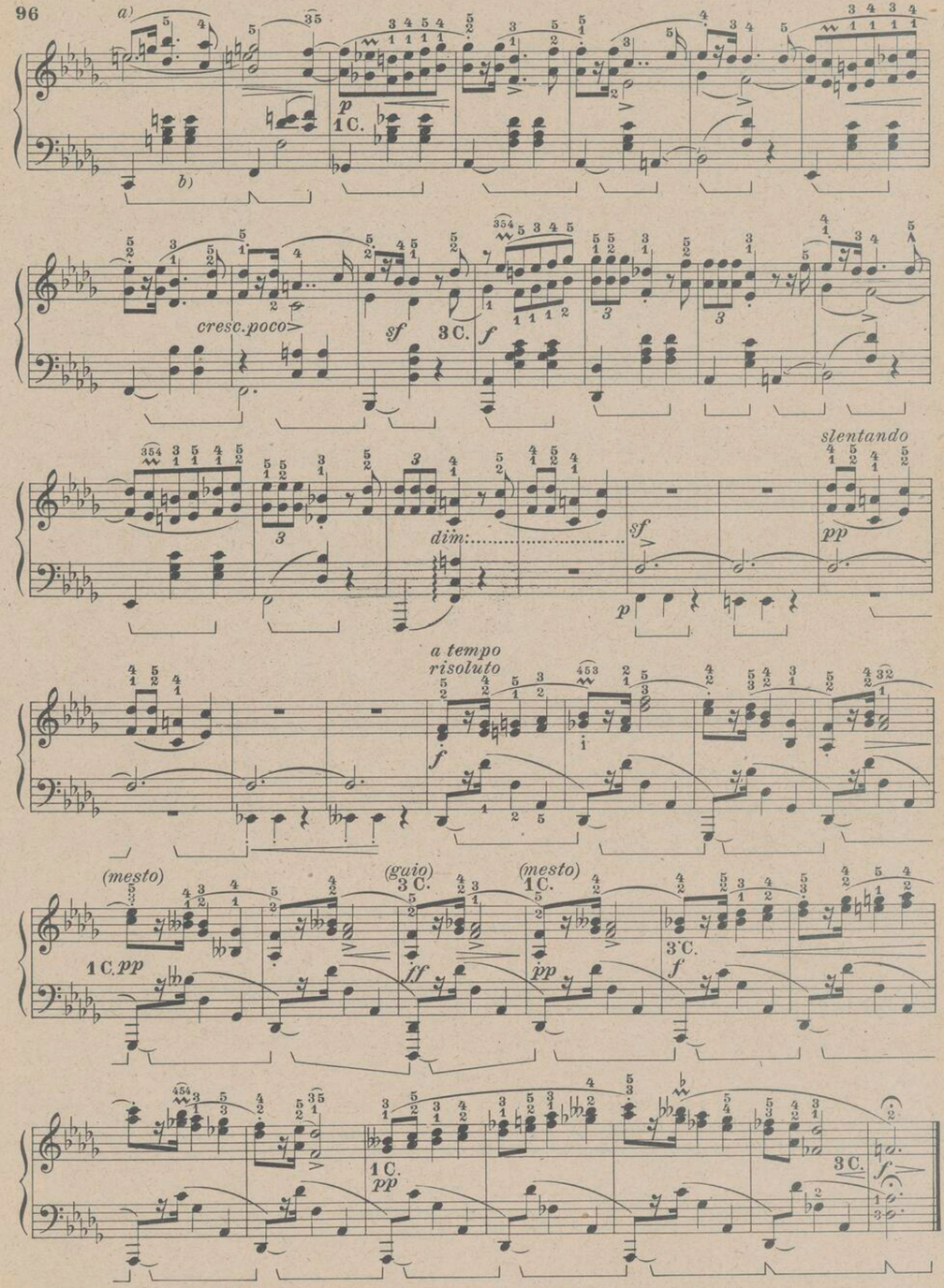
f

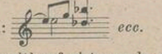
a) Mikuli: tr il che fa supporre voglia il trillo molto breve, forse soltanto un 𝅘𝅥𝅯, poichè lo incorpora nella volatina. Klindworth: 𝅘𝅥𝅯 il che costituisce un ingegnoso connubio fra tradizione ed indipendenza.

a) Mikuli: tr lo cual supone que quiere el trino muy breve, quizá solamente un 𝅘𝅥𝅯, ya que lo incorpora a la pequeña volada. Klindworth: 𝅘𝅥𝅯 lo cual constituye una ingeniosa mezcla de tradición e independencia.

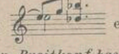
E.R. 1736

e



a) Secondo Klindworth:  *ecc.*

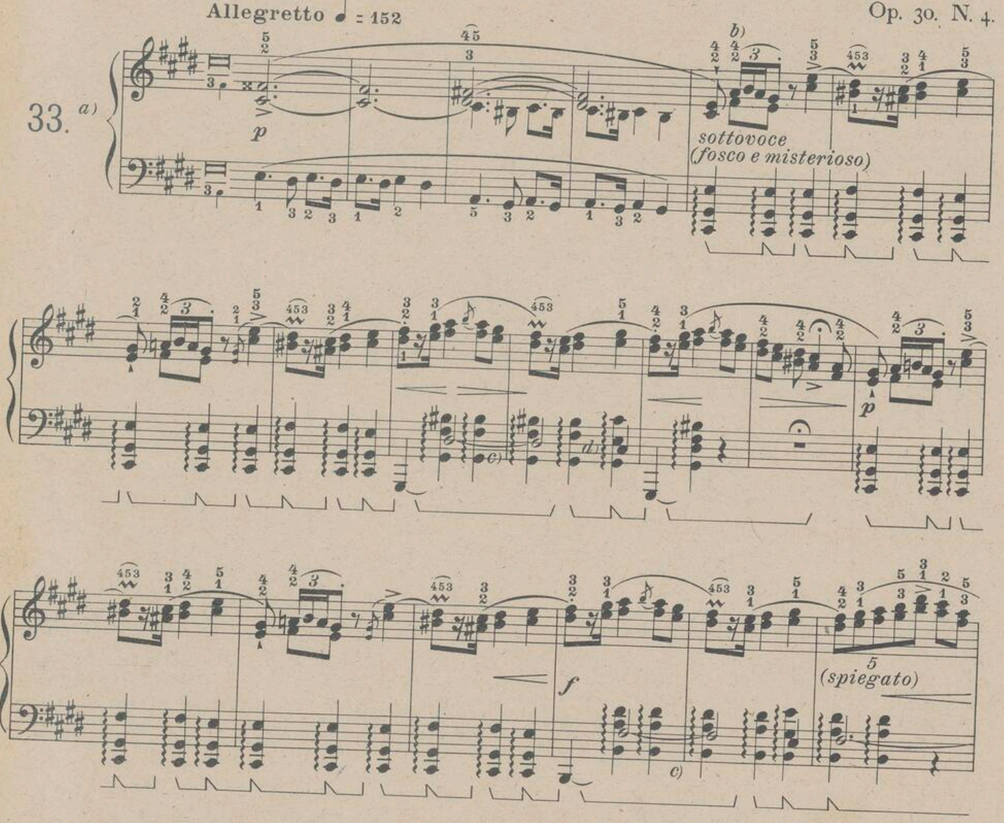
b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf si trova la pausa 𝄽 al posto del secondo accordo.

a) Según Klindworth:  etc.

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf hay la pausa 𝄽 en lugar del segundo acorde.

Allegretto ♩ = 152

Op. 30. N. 4.



a) Fino a quella precedente, le Mazurche rispecchiano lo stato quasi sereno dell'animo di Chopin, le sensazioni delle estati trascorse nelle campagne polacche in condizioni quasi idilliache ed in pieno contrasto con le sofferenze fisiche ed i turbamenti d'ogni specie che lo hanno tormentato nella seconda parte della sua vita. Queste Mazurche op. 30, invece, rivelano già qualche turbamento o quanto meno uno stato d'ansia amorosa non indifferente.

Valetta dice, felicemente, di questa Mazurca: "ha il carattere rapsodico di una leggenda che un bardo accompagna pizzicando un gigantesco liuto e narrando storie che avrebbero del soprannaturale ove non intervenisse una stupenda frase a palesarci che l'essere che si esalta e soffre appartiene all'umanità: dopo il quale episodio la rapsodia ricomincia chiudendo poi con una specie di *stretto* discendente con artifici armonici magistrali".

E Koczalski: "È una delle più vaste, delle più belle e delle più espressive. È ricca di finezze armoniche e perfetta nella forma".

b) Altro caso in appoggio alla mia tesi sull'interpretazione delle fioriture nella musica di Chopin. La grafia costantemente alternata, come qui, non deve lasciar dubbio, poichè qui è chiaro che quando Chopin vuole la fioritura *in misura* lo scrive.

c) Mikuli non lega le minime.

d) Klindworth aggiunge il *Do* ♯ come conclusione del *Re* ♯, il che è giustificato da quanto avviene nella successiva tonalità maggiore, otto misure dopo.

a) Hasta llegar a las anteriores, las Mazurcas reflejaban el estado casi sereno del ánimo de Chopin, las sensaciones del tiempo transcurrido en la campiña polaca en condiciones casi idílicas; y esto forma pleno contraste con los sufrimientos físicos y turbaciones de toda especie que le atormentaron en la segunda parte de su vida. Así, estas Mazurcas op. 30, revelan ya alguna de estas perturbaciones, o cuando menos, un estado de deseo amoroso y vivaz.

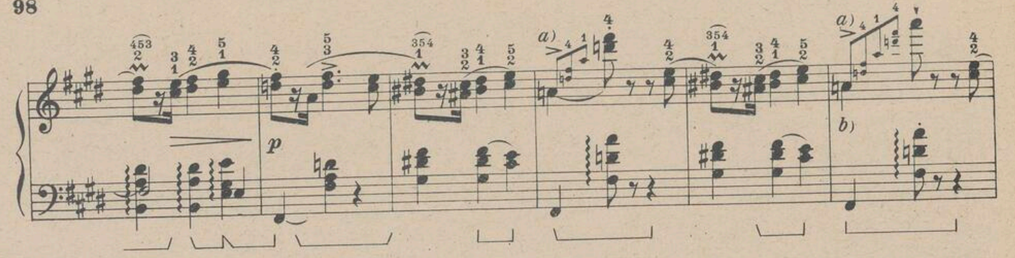
Valetta, con frase feliz, dice de esta Mazurca, que "tiene el carácter rapsódico de una leyenda que un bardo acompaña pizzicando un gigantesco laud, y narrando historias que tendrían algo de sobrenatural, si no interviniera otra asombrosa frase a manifestarnos que el ser que se exalta y sufre pertenece a la humanidad; después de cuyo episodio la rapsodia vuelve a empezar, acabando luego con una especie de stretto *descendiente, con artificios armónicos magistrales".*

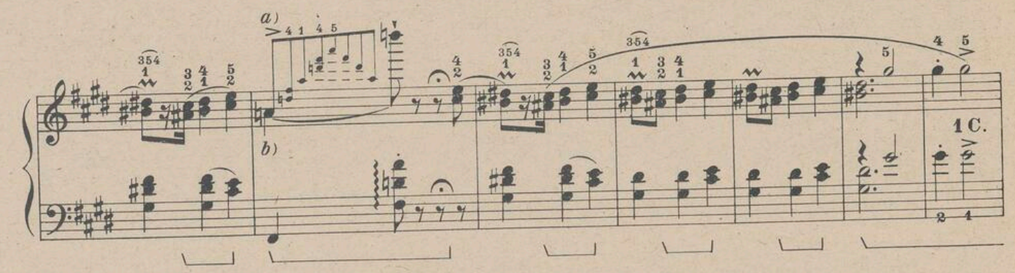
Y Koczalski: "Es una de las más vastas, más bellas y expresivas. Es rica en finezas armónicas y perfecta en la forma".

b) Otro caso en apoyo de mi tesis sobre la interpretación de las fiorituras en la música de Chopin. La grafía constantemente alternada, como aquí, no debe dejar dudas sobre la cuestión, puesto que resulta claro que cuando Chopin quiere la fioritura medida *lo escribe.*

c) Mikuli no liga las blancas.

d) Klindworth añade el Do ♯ *como conclusión del* Re ♯, *lo cual está justificado por todo cuanto se desarrolla en la siguiente tonalidad mayor, ocho compases después.*







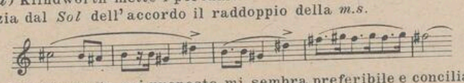


a) Altro esempio riguardante l'inizio delle fioriture: Vedi nota *b)* pag. 97.

b) Klindworth trova opportuno realizzare i valori delle volatine.

c) In Klindworth all'*ottava* superiore.

d) Klindworth mette i portamenti misura per misura ed inizia dal *Sol* dell'accordo il raddoppio della *m.s.*



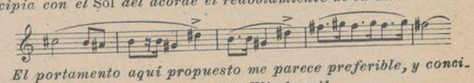
Il portamento qui proposto mi sembra preferibile e concilia anche l'accento messo da Klindworth.

a) Otro ejemplo por lo que toca al principio de las fioriturас: Véase nota b) pág. 97.

b) Klindworth, encuentra oportuno realizar los valores de la pequeña volada.

c) En Klindworth, a la octava *superior.*

d) Klindworth pone los portamentos compás por compás, y principia con el Sol *del acorde el redoblamiento de la* m. i.



El portamento aquí propuesto me parece preferible, y concilia también el acento puesto por Klindworth.











a) Vedi nota *d)* pag. 98.

a) Véase nota d) pág. 98.

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

cresc. *ff* *b)*

ten. *p* *a)*

1C. *sottovoce*

a) Ganche elenca fra le preziosità armoniche di Chopin, questa, che chiama "nota di passaggio producente un'ottava diminuita". Senonchè, esempi di tal genere più che costituire preziosità armoniche, stanno a provare - a mio parere - l'essenza *contrapuntistica* e quindi polifonica della musica di Chopin e dànno torto a chi si scandalizza se un interprete dà rilievo a qualche parte che, pur senza essere stata delineata dall'autore, è però nell'essenza della sua musica. Alla *m.d.* Klindworth mette pausa 𝄾 in luogo del punto.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf, senza il *Do* ♯.

c) Vedi nota *d)* pag. 97.

a) Ganche enaltece entre las preciosidades armónicas de Chopin ésta, que llama "nota de paso produciendo una octava disminuída". Unicamente que ejemplos de este género, más que constituir preciosidades armónicas, sirven para demostrar - según pienso - la esencia contrapuntística *y aquí polifónica de la música de Chopin; por lo tanto, también la sinrazón de aquellos que se escandalizan si un intérprete presta relieve a alguna parte, que aún sin haber sido delineada por el autor, lo está en la esencia de su música. En la* m.d. *Klindworth pone pausa* 𝄾 *en lugar del punto.*

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf, sin el Do ♯.

c) Véase nota d) pág. 97.

p 3C. *f*

(*spiegato*) *p* *a)*

a) *a)* *p* *poco* *stretto*.....

calando e dim. *c)*

slentando..... *pp*

a) Vedi nota *b)* pag. 97.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf mancano i *Do* ♯.

c) "Serie di settime e di quinte per andamento costante (retto) e gradi congiunti" dice Ganche. Audacia senza pari, non è vero?

a) Véase nota b) pág. 97.

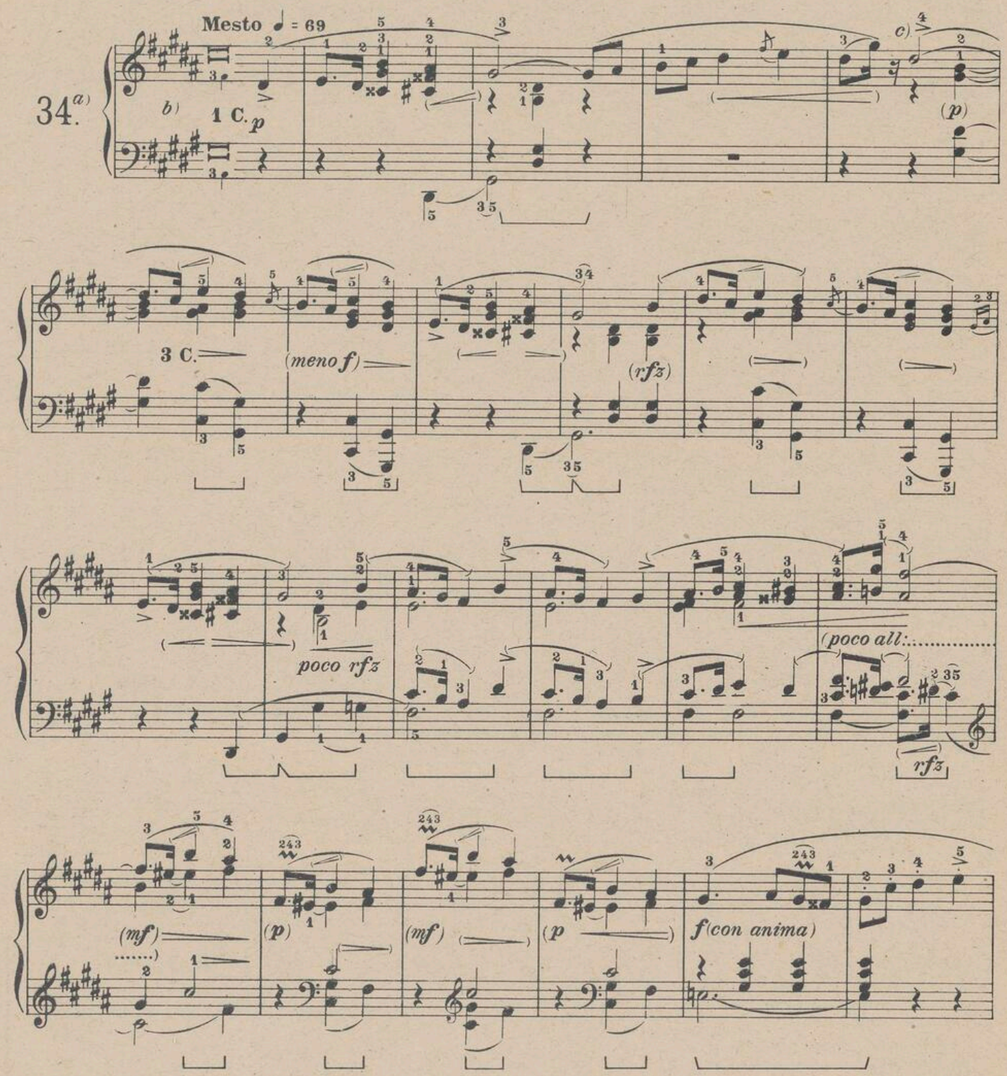
b) En la primera Ed. cr. Breitkopf faltan los Do ♯.

c) "Serie de séptimas y quintas por movimiento constante (directo) y grados conjuntos" dice Ganche. ¿Audacia sin igual, no es cierto?

dedicata alla Contessina Mostowska
(pubblicata nel 1838)

Op. 33. N. 1.

34.[a]



a) Schumann ed Huneker definiscono queste Mazurche dell' op. 33 più popolari delle precedenti. Tale aggettivo si può accettare senza riserve, poichè se gli si dà un valore letterale, esso non può avere carattere dispregiativo.

Dopo questa composizione, Chopin prese la consuetudine di far pubblicare soltanto a fine d' anno tutto quanto aveva prodotto durante l' annata.

b) Come curiosità grafica, segnalo che nell' antica Ediz. Breitkopf (e quindi quasi certamente nel manoscritto) questa Mazurca è impostata con quattro ♯ in chiave. Il *La* ♯ è sempre indicato accidentalmente durante la composizione.

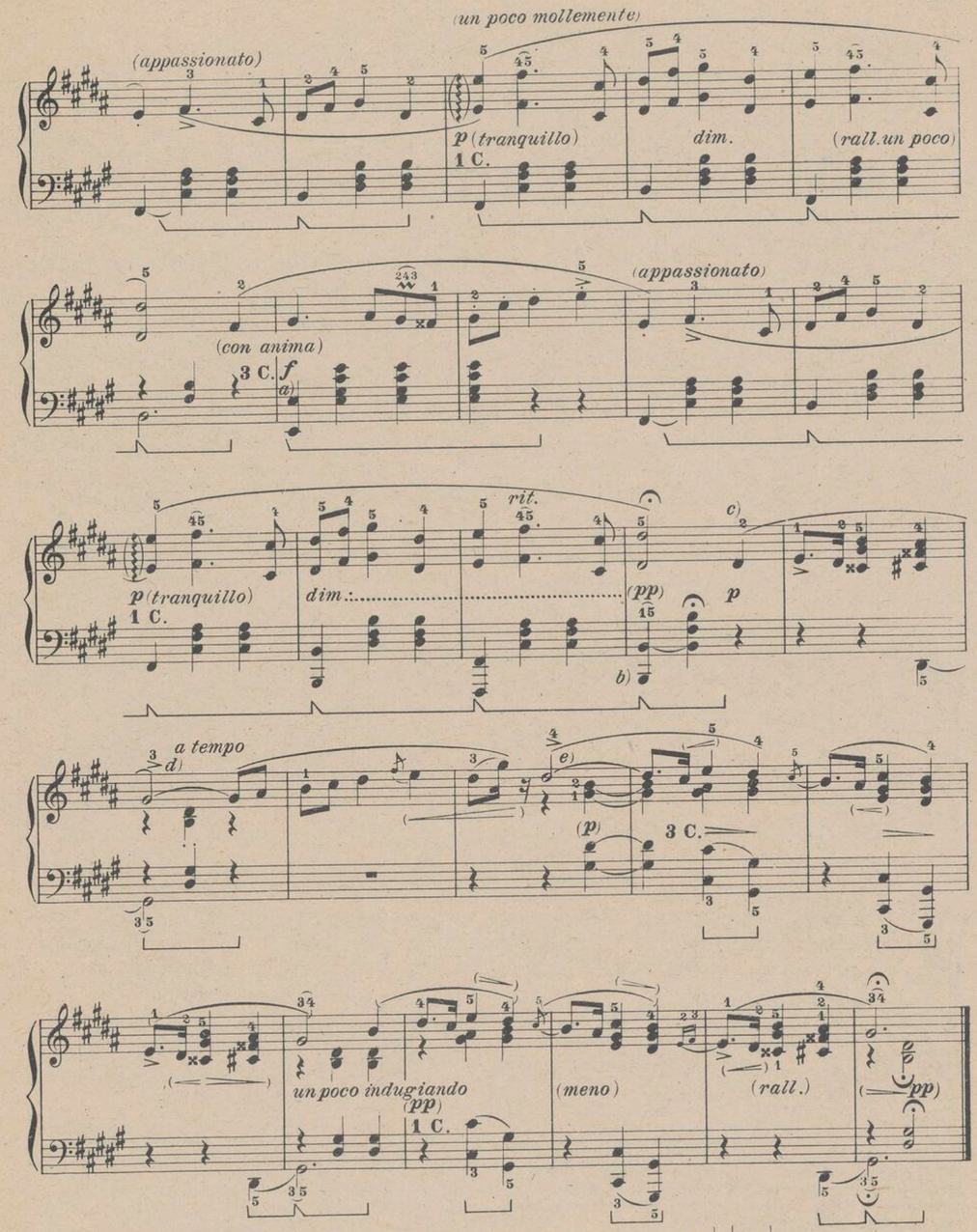
c) Mikuli non lega i *Re* ♯. La prima volta la legatura manca anche nella prima Ed. crit. Breitkopf.

a) Schumann y Huneker definen esta Mazurca de la op. 33 como más popular que las anteriores. Dando a este adjetivo su valor literal y no pudiendo así tener carácter despreciativo, hay que aceptarlo sin reservas.

Después de esta composición, Chopin adquirió la costumbre de hacer publicar solamente a fin de año, todo cuanto había producido durante el mismo.

b) Como curiosidad gráfica, hago notar que en la antigua Ed. Breitkopf (y así, casi con certeza, en el manuscrito) esta Mazurca está armada con cuatro ♯ en la clave. El La ♯ está sempre indicado accidentalmente durante la composición.

c) Mikuli no liga los Re ♯. La primera vez, la ligadura falta también en la Ed. cr. Breitkopf.



a) Secondo Mikuli:

b) Nell'Ed. Mikuli manca il *Si* grave. Non stona affatto l'esecuzione di questi *Si* all'8ª inferiore.

c) Scholtz segna qui "a tempo", che a me sembra opportuno ristabilire più tardi.

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf manca la legatura.

e) Vedi nota *c)* pag. 102.

a) Según Mikuli:

b) En la Ed. Mikuli falta el Si *grave. No parecería mal la ejecución de estos* Si *en la 8ª inferior.*

c) Scholtz señala aquí un "a tempo", que me parece oportuno restablecer más tarde.

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf falta la ligadura.

e) Véase nota c) pág. 102.

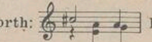
dedicata alla Contessina Mostowska
(pubblicata nel 1838)

Op. 33. N. 2.

Vivace $\dot{d}$. = 68

35.

a) Questa Mazurca, veramente "rischiarata da un raggio di sole", fu *rivestita di parole* su testo di Louis Pomey dalla Viardot-Garcia, che la adattò, insieme ad altre 11, alla voce cantante, anticipando così ciò che molti decenni più tardi fece un altro musicista con quasi tutta la musica di Chopin da lui usata a scopo di melodramma. Il fatto, anche se deplorevole, è sintomatico quanto alle sensazioni che la composizione può suscitare e può aiutarci a darle il giusto carattere.

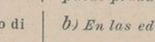
b) Nelle edizioni Mikuli e Klindworth:  Il punto di valore si trova invece nella prima Ed. cr. Breitkopf.

c) Secondo Klindworth, il *Re* è minima.

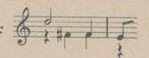
d) Secondo Klindworth:  Mikuli e Breitkopf, come nel testo.

e) Analogo a *d)*.

a) Esta Mazurca, verdaderamente "iluminada por un rayo de sol", fué revestida de palabras *por Viardot-Garcia, que la adaptó, sobre texto de Luis Pomey, junto a otras 11, a la voz cantante, anticipando así lo que muchos decenios más tarde hizo otro músico con casi toda la música de Chopin, usada así por él como materia de melodrama. El hecho, aunque deplorable, es sintomático en cuanto a las sensaciones que la composición puede producir, y puede ayudar a darle su justo carácter.*

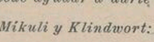
b) En las ediciones Mikuli y Klindwort:  *El puntillo de valor se encuentra, en cambio, en la primera Ed. cr. Breitkopf.*

c) Según Klindworth, el Re *es blanca.*

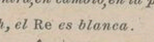
d) Según Klindworth:  *Mikuli y Breitkopf, como en el texto.*

e) Análogo a d).

a) Vedi nota *e)* pag. 104.

b) Secondo Klindworth: 

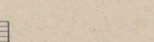
c) Vedi nota *b)* pag. 104.

d) Secondo Klindworth: 

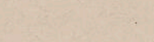
e) Mi piace rilevare, subordinatamente, questo dettaglio che trova parziale risposta due misure più avanti all'ottava inferiore.

f) Nell'Ed. Scholtz: 

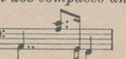
a) Véase nota e) pág. 104.

b) Según Klindworth: 

c) Véase nota b) pág. 104.

d) Según Klindworth: 

e) Me place dar relieve, subordinadamente, a este detalle, que encuentra respuesta parcial dos compases antes, en octava inferior.

f) En la Ed. Scholtz: 

(sentito) a) b) cresc: ..... sf c)

d) ff f(con lieve esitazione ed

espressivo)

poco rit. e)

a) Mikuli non segna il ♭ al *Re:* ma il ♭ è giustificato dal ♭♭ assegnato al *Si, m.s.,* otto misure più avanti.

b) Anche questo dettaglio trova, a mio parere, riscontro due misure più avanti, alla sesta inferiore; s'intende dando corpo al basso, come faccio io.

c) Secondo Klindworth: e secondo Scholtz:

d) Secondo Klindworth:

e) Secondo Klindworth:

a) *Mikuli no señala el* ♭ *al* Re; *pero este* ♭ *está justificado por el* ♭♭ *asignado al* Si, m.i., *ocho compases antes.*

b) *También este detalle tiene, a mi parecer, semejanza con otro dos compases antes, en la sexta inferior; se entiende haciendo resaltar el bajo, como yo lo hago.*

c) *Según Klindworth:* *y según Scholtz:*

d) *Según Klindworth:*

e) *Según Klindworth:*

a tempo a) f

1 C. pp a)

b) c) f 3 C.

d) 1 C. pp

d) e) f)

a) Vedi nota *b)* pag. 104.

b) Vedi nota *c)* pag. 104.

c) Vedi nota *d)* pag. 104.

d) Vedi nota *e)* pag. 104.

e) Vedi nota *b)* pag. 105.

f) Klindworth qui, a differenza della prima volta, dà:

ecc. che è incomprensibile. Ma forse manca il punto al *La* minima.

a) *Véase nota b) pág. 104.*

b) *Véase nota c) pág. 104.*

c) *Véase nota d) pág. 104.*

d) *Véase nota e) pág. 104.*

e) *Véase nota b) pág. 105.*

f) *Klindworth aquí, a diferencia de la primera vez, dá:*

etc. *lo cual es incomprensible. Pero quizá falta el punto en el* La *blanca.*

3 C.

ff

1 C.

pp

accelerando

p

smorzando

sempre dim.

a) Vedi nota *b)* pag. 104.

b) Vedi nota *e)* pag. 105.

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf, senza il ♯ al *Mi*. Koczalski afferma che il *dim.* finale risponde alle intenzioni di Chopin.

a) Véase nota b) pág. 104.

b) Véase nota e) pág. 105.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf, sin el ♯ al Mi. *Koczalski afirma que el* dim. *final responde a las intenciones de Chopin.*

dedicata alla Contessina Mostowska

(pubblicata nel 1838)

Op. 33. N. 3.

Semplice e triste ♩ = 132

36.

p

a) Meyerbeer qualificò "Epitaffio dell'idea" questa Mazurca che fu causa di una lieve disputa fra lui e Chopin, a proposito del ritmo. Narra Lenz, che fu testimonio della querela tutt'altro che banale: "Durante una delle mie lezioni, Meyerbeer, che non avevo mai visto, entrò nello studio di Chopin senza farsi annunziare. Io suonavo la Mazurca op. 33. N° 3, così triste.... Meyerbeer si sedette e Chopin mi ordinò di continuare "È una misura in due quarti," dice Meyerbeer. Chopin lo nega, mi fa ripetere il brano e batte la misura sul pianoforte; i suoi occhi s'infiammarono. "Due movimenti," ripetè Meyerbeer con calma. Se mai vidi Chopin in collera ciò fu in quel momento. Era magnifico vedere come erano colorite le sue gote pallide "Questi sono tre movimenti" disse ad alta voce lui, che parlava sempre sottovoce: "Datemi ciò per la danza della mia opera, replicò Meyerbeer che stava scrivendo l'*Africana*, e ve lo proverò." "Questo è in tre movimenti," quasi gridò Chopin; e si mise al pianoforte. Egli suonò la Mazurca più volte, contando ad alta voce, marcando la misura col piede. Era fuori di sè. Ma ciò non servì a niente, Meyerbeer insistè sui due movimenti.

Si lasciarono in collera. Chopin disparve nel suo gabinetto senza più curarsi di me. Questa scena era durata qualche minuto?

È mia convinzione che l'equivoco in cui cadde Meyerbeer fosse determinato dalla esecuzione in *tempo rubato* cara a Chopin e che ad un musicista abituato a considerare rigidamente la misura, faceva apparire il disegno come se fosse scritto così: ecc.

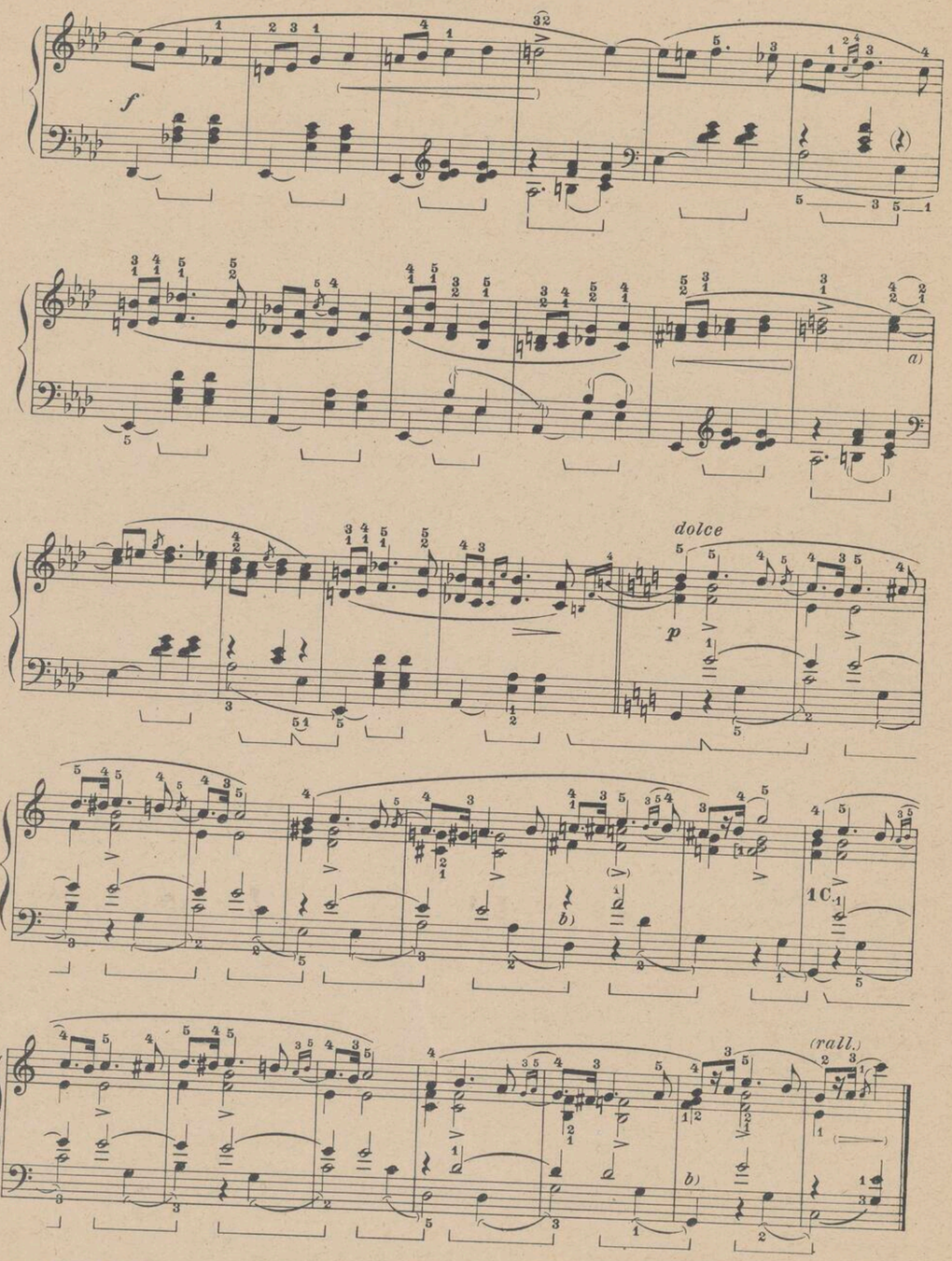
b) Klindworth prolunga a due movimenti questo suono, che in altre edizioni è 𝅗𝅥.

a) Meyerbeer calificó de "Epitafio de la idea" esta Mazurca, que fué causa de una leve disputa entre él y Chopin, a propósito del ritmo. Cuenta Lenz, testigo de la querella, nada banal por cierto: "Durante una de mis lecciones, Meyerbeer, al cual yo no había visto nunca, entró en el estudio de Chopin sin hacerse anunciar. Yo tocaba la Mazurca op. 33, N° 3, tan triste.... Meyerbeer se sentó y Chopin me ordenó que continuara. "Es un compás en dos tiempos", dice Meyerbeer. Chopin lo niega, me hace repetir la pieza y bate el compás sobre el piano, los ojos inflamados. "Dos movimientos", repite Meyerbeer con calma. Si nunca vi a Chopin encolerizado, fué en aquel momento. Era magnífico ver como se habían coloreado sus pálidas mejillas. "Estos son tres movimientos" dice en alta voz, él, que hablaba siempre bajito. "Dadme esto para la danza de mi ópera" replicó Meyerbeer, que estaba escribiendo La Africana, *y os lo probaré. "Estos es en tres movimientos" casi gritó Chopin, y se puso al piano. Tocó la Mazurca más veces, contando en alta voz, marcando el compás con el pié. Estaba fuera de sí. Pero esto no sirvió de nada, y Meyerbeer insistió sobre los dos movimientos.*

Se separaron encolerizados. Chopin desapareció en su gabinete sin cuidarse más de mí. Esta escena había durado algunos minutos."

Yo tengo la convicción de que el equivoco que sufrió Meyerbeer fué determinado por la ejecución en tempo rubato, *tan cara a Chopin, la cual hacía aparecer el diseño, a un músico acostumbrado a considerar rigidamente el compás, como si fuese escrito así:* etc.

b) Klindworth alarga a dos movimientos este sonido que en otras ediciones es 𝅗𝅥.



a) Nella prima Ed. cr. Breitkopf, in Mikuli ed in Klindworth mancano le legature.

b) Vedi nota *b)* pag. 109.

a) En la primera Ed. cr. Breitkopf, en Mikuli y Klindworth faltan las ligaduras.

b) Véase nota b) pág. 109.

dedicata alla Contessina Mostowska
(pubblicata nel 1838)

Mesto ♩ = 132

Op. 33. N. 4.



a) Valetta scrive di questa Mazurca: "Nella bizzarria del suo largo sviluppo ha originato una infinità di strambi programmi di commentatori. Lo Zelenski scrisse un umoristico poema domestico sopra questa musica; l'Ujejewski ha immaginato come guida *Il Dragone*, la storia in versi di un soldato che corteggia una serva d'osteria. E l'invenzione dei chiosatori non ha limite: però, anche senza spiegazione, questa Mazurca è geniale, elegante e giustifica la larga simpatia che hanno per essa le persone di gusto."

b) Qui l'appoggiatura va quasi insieme al suono reale ed in misura, perchè quel che segue in ★ ed in ☆ ne costituisce l'ampliamento.

c) Klindworth e Mikuli legano questi due *Do* ♯.

d) Klindworth indica *pesante* questi due suoni. A me pare più opportuno il contrario: sutura fonica fra il ritmo che cessa e quello della ripresa. A questo scopo collego i due suoni col *Si* al grave, che viene così a formare il terzo suono di questo dettaglio ed il primo di quello successivo. Klindworth inverte l'attribuzione alle due mani.

a) Valetta escribe acerca esta Mazurca: "La singularidad de su largo desarrollo ha originado una infinidad de extravagantes programas en los comentadores. Zelenski escribió un humorístico poema doméstico sobre esta música; Ujejewski imaginó como guía El Dragón, *la historia versificada de un soldado que corteja una sirvienta de hostería. La invención de los glosadores no tiene límite; pero, aún sin explicación, esta Mazurca es genial, elegante y justifica la gran simpatía que han demostrado siempre por ella las personas de buen gusto."*

b) Aquí la apoyatura vá casi junta al sonido real y con medida, porqué lo que sigue en ★ y en ☆ constituye su ampliación.

c) Klindworth y Mikuli ligan estos Do ♯.

d) Klindworth indica pesante *estos dos sonidos. A mí me parece más oportuno lo contrario: sutura fónica entre el ritmo que cesa y el de la repetición. A este objeto ligo los dos sonidos con el* Si *grave, que viene así a formar el tercer sonido de este detalle y el primero del siguiente. Klindworth invierte la atribución en las dos manos.*

(cadenzato)

mf dim. (rit.) p 1 C.

a) a)

3 C. sottovoce

1 C. dim:

b)

3 C. f

c)

sf sf sf sf

d)

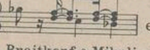
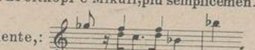
8

(rall. e calando)

sf sf sf

a) Vedi nota c) pag. 111.

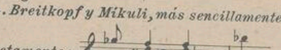
b) Anche qui Klindworth inverte l'attribuzione, ma qui ancor più di prima mi pare appropriata la grafia da me adottata come quella che più chiaramente delinea il disegno scendente al grave.

c) Secondo Klindworth:  e così, analogamente, tutto il secondo tema. Breitkopf e Mikuli, più semplicemente di Scholtz, ma non esattamente,: 

d) In Klindworth, il solo *Sib* inferiore.

a) *Véase nota c) pág. 111.*

b) *También aquí Klindworth invierte la atribución, pero, más que antes, me parece apropiada la grafía adoptada por mí, como la que más claramente delinea el diseño que desciende al grave.*

c) *Según Klindworth:*  *y así, análogamente, todo el segundo tema. Breitkopf y Mikuli, más sencillamente que Scholtz, pero no exactamente,:* 

d) *En Klindworth, el solo* Sib *inferior.*

1 C. p a) a) 3 C. f

mf dim. p a) a)

sottovoce dim: (pp, freddo) c)

1 C. p a) a) 3 C. f

mf dim. p a) a)

a) Vedi nota b) pag. 111.

b) Vedi nota c) pag. 111.

c) Vedi nota d) pag. 111.

a) *Véase nota b) pág. 111.*

b) *Véase nota c) pág. 111.*

c) *Véase nota d) pág. 111.*

sottovoce

dim.

a)

f

b)

sf

c)

8

(tranquillo, ma con calore)

243

132

p (cantando)

d)

e)

dolciss.

354

calando

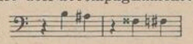
a) Vedi nota *b)* pag. 112.

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

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

d) Nelle edizioni Mikuli e Klindworth non c'è il *Mi*.

e) Klindworth prolunga i suoni gravi. Faccio rilevare che un dettaglio dell'accompagnamento può seguire, rinforzandola, la melodia:



f) Klindworth prolunga il *Re♯* come nel testo.

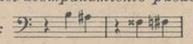
a) Véase nota b) pág. 112.

b) Véase nota c) pág. 112.

c) Véase nota d) pág. 112.

d) En las ediciones Mikuli y Klindworth no hay el Mi.

e) Klindworth alarga los sonidos graves. Hago notar que un detalle del acompañamiento puede seguir, reforzándola, a la melodía:



f) Klindworth prolonga el Re♯ *como en el texto.*

(un poco tratt.)

243

132

p

sf

a)

b)

1 C. dolciss.

354

3 C.

f (e cadenzato)

sempre f

(senza rall.)

1 C. pp

c)

a) Vedi nota *d)* pag. 114.

b) Vedi nota *e)* pag. 114.

c) Questa specie di soliloquio trova riscontro nell'inizio della Mazurca op. 41. N° 1, ed è forse fra i dettagli che più ci dànno l'impressione della nostalgia di cui soffriva Chopin.

a) Véase nota d) pág. 114.

b) Véase nota e) pág. 114.

c) Esta especie de soliloquio tiene su semejante en el principio de la Mazurca op. 41, N° 1, y es quizá por estos detalles cuando más sentimos la nostalgia que padecía Chopin.

3 C. (sentiti i suoni lunghi)

(poco rit.

1 C.

3 C.

(rit.

1 C. (come assente) più p

3 C. (mf, risvegliato)

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

a) Véase nota *b)* pág. 111.

dedicata a Stefano Witwicki a)

(scritta a Nohant nel 1839 - pubblicata nel 1840)

Op. 41. N. 1.

Maestoso ♩ = 132

38. *b)*

1 C. *p*

cresc.

3 C.

(un poco mosso)

cresc:.....

(spiegato)

f

c)

a) Witwicki era un poeta amico di Chopin, al quale fornì parecchie liriche da musicare.

b) In una lettera a Fontana (estate 1839) Chopin scrive: "Tu sai che ho quattro nuove Mazurche, una di Palma in *Mi* minore e tre di qui, in *Si* maggiore, *La*♭ maggiore e *Do*♯ minore. Esse mi sembrano graziose come i più giovani figli lo sembrano ai genitori che invecchiano".

Questa Mazurca costituisce un altro caso che documenta la qualità di precursore in Chopin, perchè qui è già abbandonata la funzione della sensibile secondo il nostro sistema armonico ed il cadenzare che dalla sua esistenza deriva. Ciò è poi sembrato nuovo ed audace in autori venuti assai dopo di lui. A mio parere (l'ho già detto in casi consimili) il fatto ha origine, più che da una ricerca personale, dall'adozione fatta da Chopin degli elementi popolari che essendo essenzialmente conservatori, hanno portato fino a lui l'uso delle modalità antiche (qui la dorica), da lui usate armonicamente oltre che melodicamente.

Il 26 Agosto 1841 Chopin eseguì questa Mazurca in un concerto a Parigi. Liszt scrisse fra l'altro: "A pensieri nuovi egli ha sognato dare una nuova forma. Quel qualche cosa di selvaggio e di brutale che è della sua patria, ha trovato la sua espressione in alcune arditezze di dissonanze, in alcune armonie strane, mentre la delicatezza e la grazia emananti dalla sua persona si rivelano in mille contorni, in mille ornamenti d'una inimitabile fantasia".

c) Secondo Klindworth, senza il *Mi*♯ superiore.

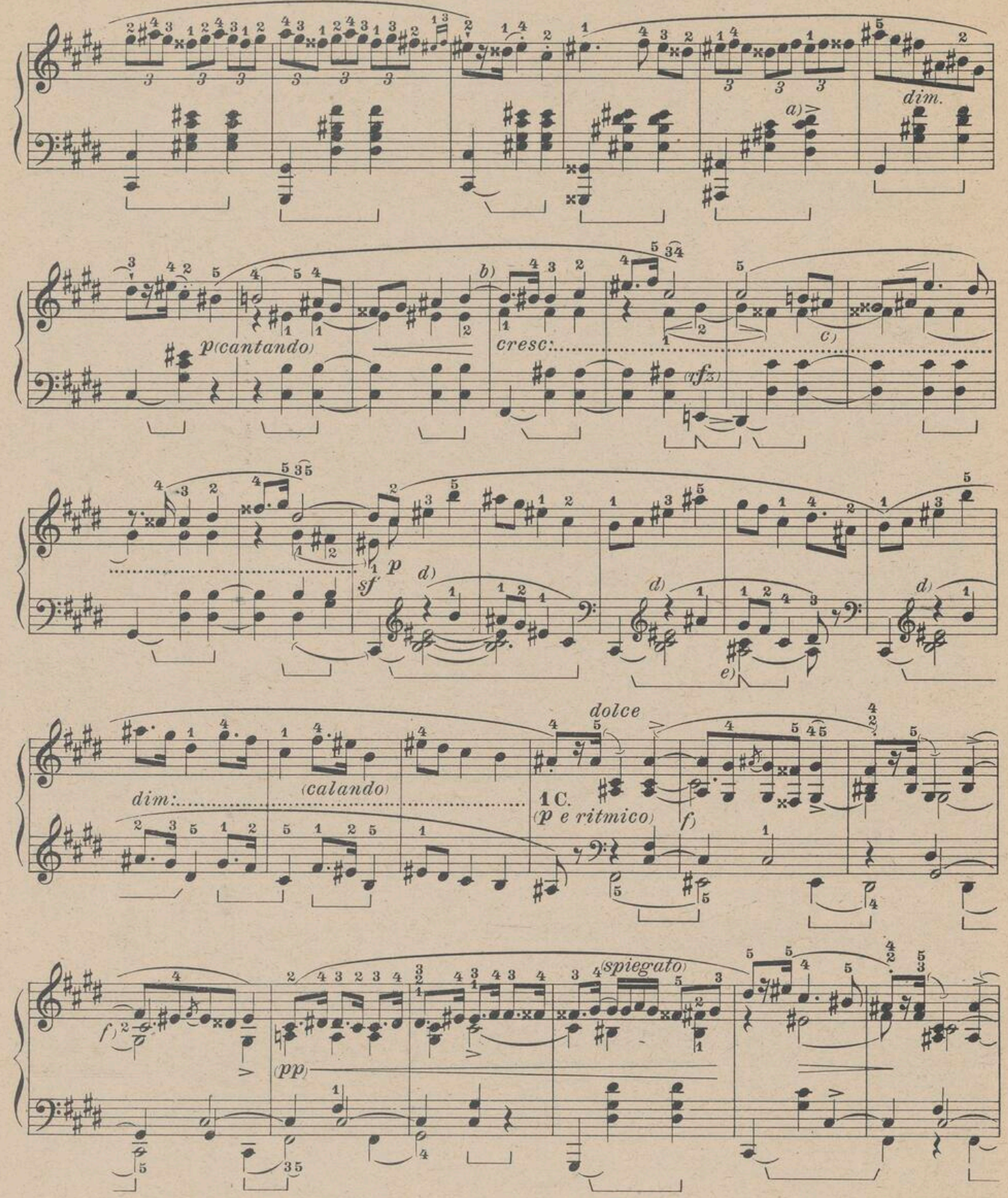
a) Witwicki era un poeta amigo de Chopin, al cual proveyó aquel de varias poesias líricas para poner en música.

b) En una carta a Fontana (verano de 1839) Chopin escribe: "Tú sabes que tengo cuatro nuevas Mazurcas, una de Palma en Mi *men. y tres de aquí, en* Si *may.,* La ♭ *may. y* Do ♯ *men. Me parecen graciosas, como lo parecen los hijos más jóvenes a los padres que envejecen."*

Esta Mazurca constituye otro caso que demuestra la cualidad de precursor en Chopin, porque en ella se abandona la función de la sensible, según nuestro sistema armónico, y el cadenciar que de él deriva. Esto ha parecido audaz y nuevo a autores que han venido bastante después de Chopin. A mi parecer (ya lo he dicho en otros casos semejantes), el hecho tiene su origen, más que en una originalidad de Chopin, en la adopción de los elementos populares que, esencialmente conservadores, hicieron llegar hasta él el uso de las tonalidades antiguas (aquí la dórica), usadas por Chopin armónica y melódicamente.

El 26 de Agosto de 1841, Chopin ejecutó esta Mazurca en un concierto, en París. Liszt escribe, entre otros: "A pensamientos nuevos él ha soñado darles una nueva forma. Aquel algo salvaje y rudo que encierra su patria, ha encontrado su expresión en algunas atrevidas disonancias y armonias extrañas, mientras la delicadeza y la gracia emanadas de su persona, se revelan en mil perfiles, en mil adornos de una inimitable fantasia."

c) Según Klindworth, sin el Mi ♯ *superior.*



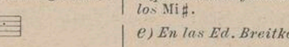
a) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non c'è il *Re* superiore.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non c'è la legatura fra i *Si*♮.

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non c'è la legatura fra i *Fa*𝄪.

d) In tutte le edizioni, le pause come nel testo. Klindworth le abolisce per rendere consecutivo il raddoppio della melodia all'ottava inferiore. Alla quarta misura oltre al Do♯ prolungato anche nelle edizioni Breitkopf e Mikuli, prolunga il *Fa*♯: ma tali modificazioni non mi sembrano raccomandabili. Breitkopf non lega i *Mi*♯.

e) Nelle Ed. Breitkopf e Mikuli:



f) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non c'è punto al *Do*♯.

a) En la primera Ed. cr. Breitkopf no hay el Re *superior.*

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf no hay la ligadura entre los Si♮.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf no hay la ligadura entre los Fa𝄪.

d) Klindworth suprime las pausas, que en las otras ediciones interrumpen el redoblamiento de la melodia a la octava inferior y la hacen así consecutiva. En el cuarto compás también alarga mucho el Fa♯ *(a más del* Do♯*, prolongados también en las ediciones Breitkopf y Mikuli), pero la modificación no me parece recomendable. Breitkopf no liga los* Mi♯.

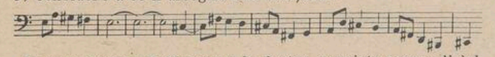
e) En las Ed. Breitkopf y Mikuli:

f) En la primera Ed. cr. Breitkopf no hay punto al Do♯.

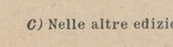


a) Vedi nota *f)* pag. 118.

b) Considero a sè il disegno a la *m.s.*, così:



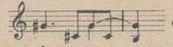
In conseguenza, il disegno a la destra acquista sapore di dolce colloquio.

c) Nelle altre edizioni:  alquanto enigmatica circa la condotta del disegno melodico, che mi sembra chiaramente delineata con la grafia qui proposta.

a) Vease nota f) pág. 118.

b) Considero con valor propio el diseño de la m.i., *así:*

En consecuencia, el diseño de la derecha adquiere sabor de dulce coloquio.

c) En las otras ediciones:  *algo enigmática la conducción del diseño melódico, que me parece claramente delineada con la grafia propuesta aquí.*

f

a) Nella prima Ed. cr. Breitkopf il *Mi♯* è prolungato ad un movimento.

b) Secondo Klindworth:

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf questo *Mi♯* non è legato.

a) En la primera Ed. cr. Breitkopf el Mi♯ *se prolonga un movimiento.*

b) Según Klindworth:

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf este Mi♯ *no es ligado.*

(appassionato)

cresc:

(allarg:

molto cresc.

ff

f

molto marcato

(allarg.

p

1 C.

pp

(pp)

smorz:

(un poco sent.)

dedicata a Stefano Witwicki
(pubblicata nel 1840)

Op. 41. N. 2.

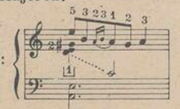
Andantino ♩ = 108

39.



a) Sebbene sia ripetuto dai biografi che tutta l'op. 41. fu composta a Nohant nel 1839, da una lettera di Chopin risulta che questa Mazurka fu composta a Majorca.

b) Consiglio eseguire:



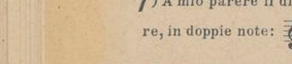
c) Altro bisticcio tonale, che però si riduce all'impiego transitorio del modo dorico.

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf:



e) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non sono legati i *Fa* ♯ gravi.

f) A mio parere il disegno si sviluppa tutto nel registro inferiore, in doppie note:


ecc. cui si sovrappone quello ritmico, dei *Re* ♯.

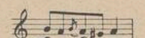
a) Si bien es notorio que toda la op. 41 fué compuesta en Nohant en 1839, de una carta de Chopin resulta que esta Mazurca fué compuesta en Mallorca.

b) Aconsejo ejecutar:



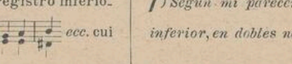
c) Otro contraste tonal que, no obstante, se reduce al empleo transitorio del modo dórico.

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf:



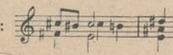
e) En la primera Ed. cr. Breitkopf no son ligados los Fa ♯ *graves.*

f) Según mi parecer el diseño se desenvuelve todo en el registro inferior, en dobles notas:


etc. *al cual se sobrepone aquel ritmico del* Re ♯.

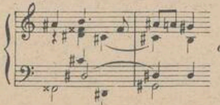


a) Secondo Klindworth:


ecc.

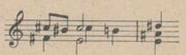
b) Mikuli alla *m.s.* prolunga a minima la prima nota in queste due misure, com'è nel testo, iniziando da qui il disegno al grave che nella prima Ed. cr. Breitkopf si delinea più avanti.

c) Secondo Klindworth:


ecc.

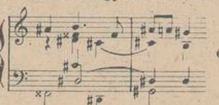
d) Vedi nota *c)* pag. 122.

a) Según Klindworth:


etc.

b) Mikuli, en la m.i. *alarga a blanca la primera nota de estos dos compases, como en el texto, iniciando desde aquí el diseño al grave, que en la primera Ed. cr. Breitkopf se delinea más adelante.*

c) Según Klindworth:


etc.

d) Véase nota c) pág. 122.

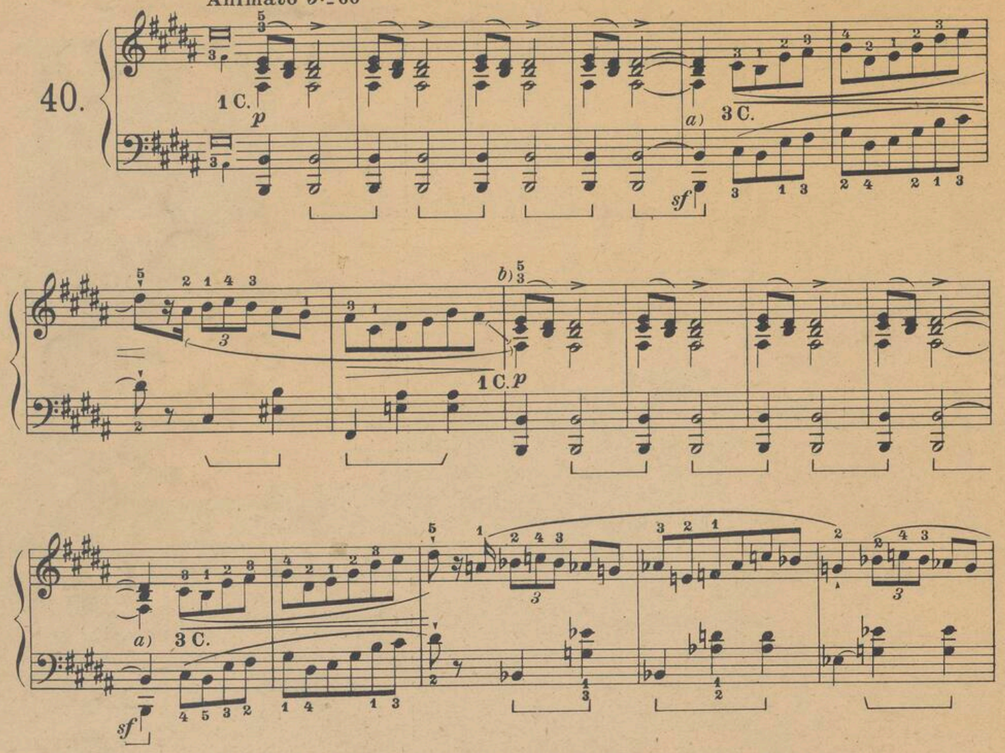
dedicata a Stefano Witwicki

(scritta nel 1839, pubblicata nel 1840)

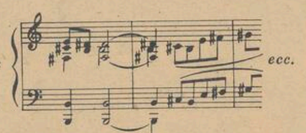
Op. 41. N. 3.

40.

Animato ♩.=60



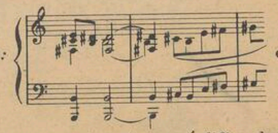
a) Secondo Klindworth:



non accettabile, a mio parere, non soltanto perchè difforme da tutte le più accreditate edizioni, ma perchè mi sembra chiaro che il *Si* grave debba costituire non l'inizio del disegno melodico, ma semplicemente una specie di *trampolino ritmico* dal quale quello prende lo slancio.

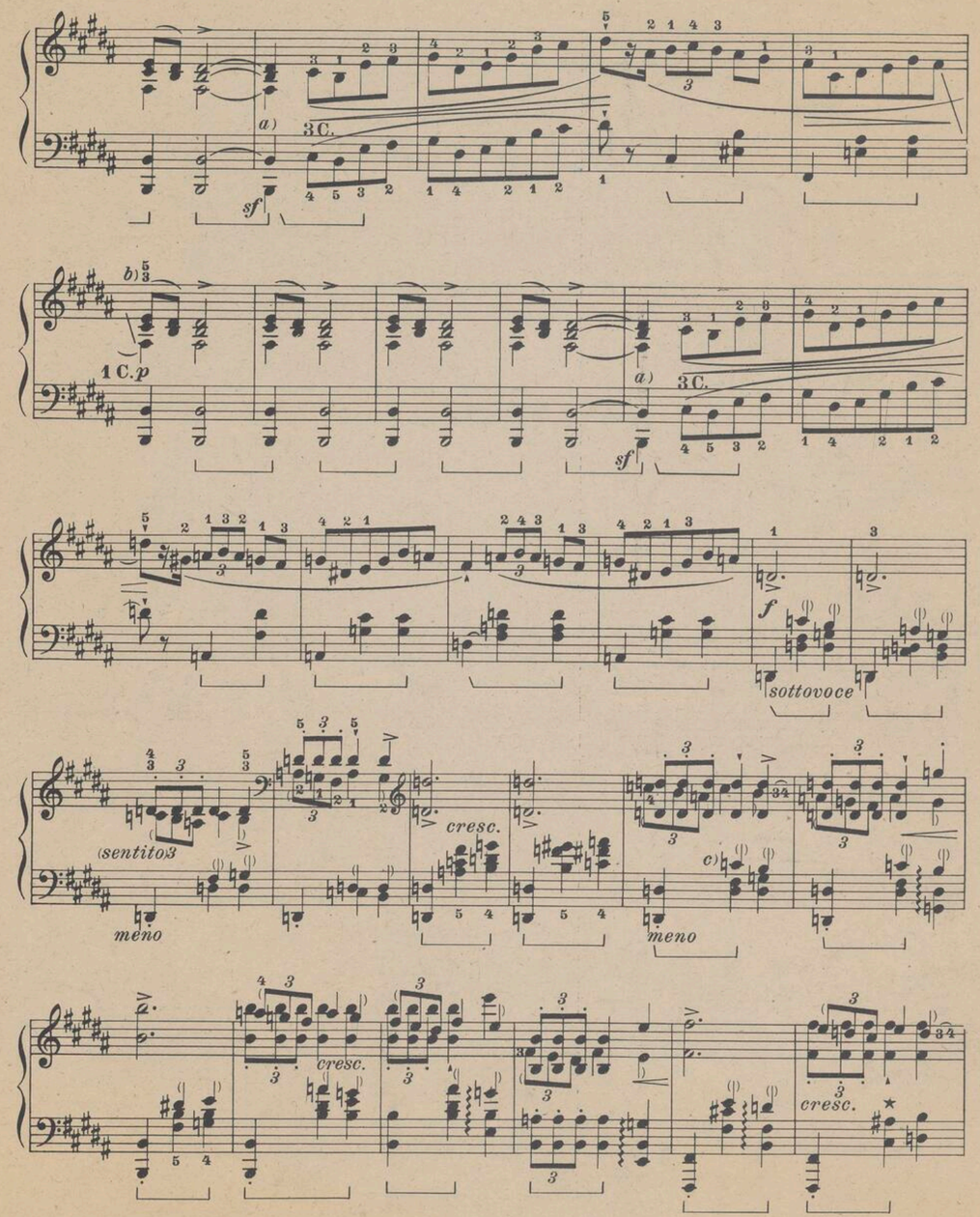
b) A mio parere, il disegno tematico di quattro misure non si riallaccia al ritornello iniziale, come sembra ritengano gli altri interpreti, ma cade nel *Fa*♯ inferiore, mentre il ritornello riprende all'acuto.

a) Según Klindworth:



no aceptable, a mi parecer, no solamente porqué difiere de todas las más acreditadas ediciones, sino porqué me parece claro que el Si *grave debe constituir, no el principio del diseño melódico, sino sencillamente el* sostén rítmico *del cual aquel toma el impulso.*

b) Según mi parecer, el diseño temático de cuatro compases no se reenlaza al ritornelo inicial, como parecen entender los otros intérpretes, sino que cae en el Fa ♯ *inferior, mientras el* ritornelo *se repite* all'acuto.



a) Vedi nota *a)* pag. 124.

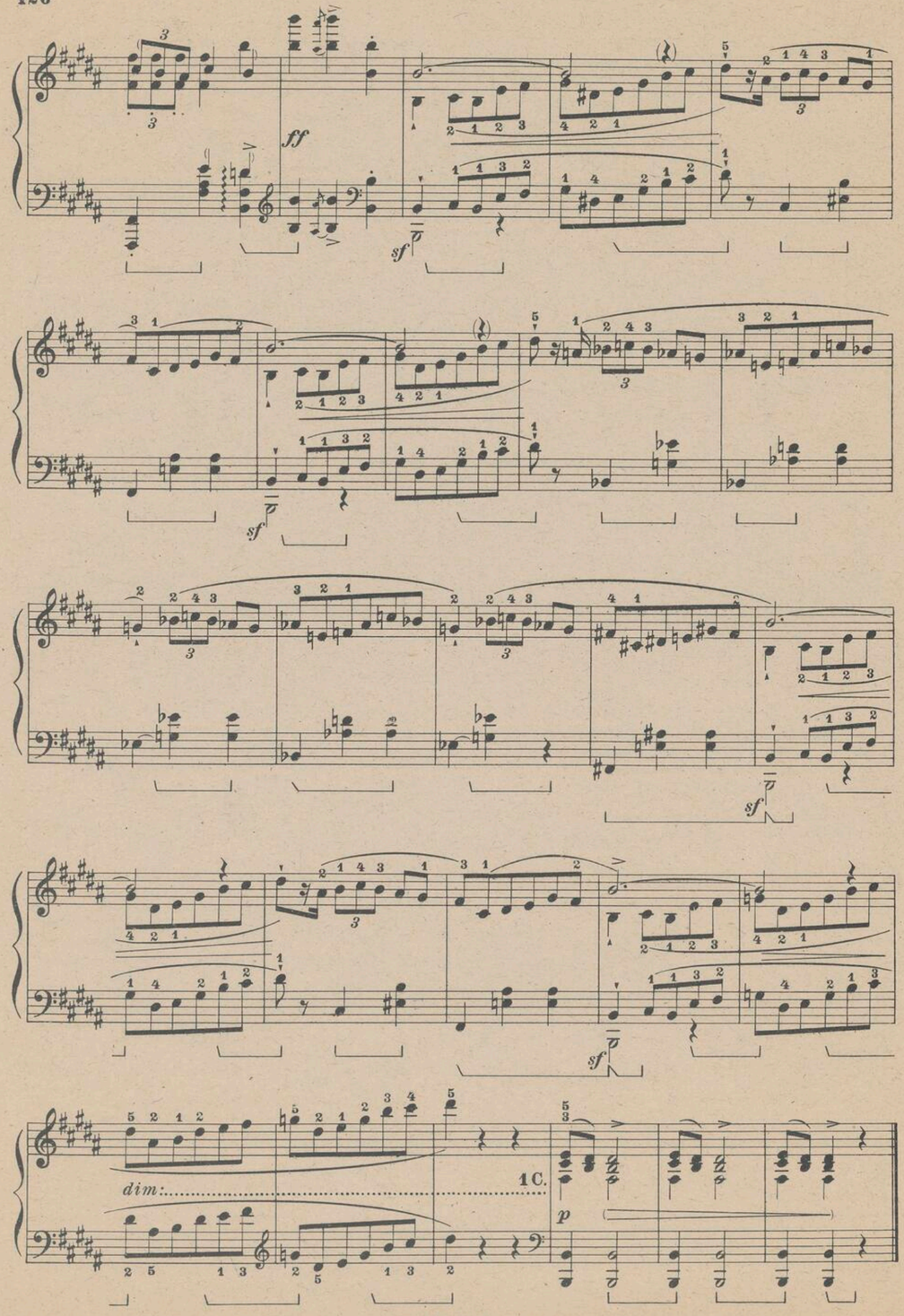
b) Vedi nota *b)* pag. 124.

c) Altro esempio di *indipendenza contrappuntistica*. Queste ottave, non possono essere considerate errori (perchè in ✶ Chopin ha dimostrato di sapere come avrebbe potuto evitarle) nè ottave di rinforzo; ma sono giustificate dalla forza dinamica del ritmo alla *m.s.*

a) Véase nota a) pág. 124.

b) Véase nota b) pág. 124.

c) Otro ejemplo de independencia contrapuntística. *Estas octavas no pueden considerarse errores (porqué en ✶ Chopin ha demostrado saber como habria podido evitarlas), ni octavas de refuerzo; pero están justificadas por la fuerza dinámica del ritmo en la* m.i.



Op. 41. N. 4.

41. a)



a) Il Valetta ha l'impressione che questa Mazurca "meglio figurerebbe fra i Valzer, avendone l'indole". È superfluo far notare che, giudicando a questa stregua, alcuni Valzer, potrebbero essere compresi fra i Notturni.

Wanda Landowska, in un parallelo fra Chopin e Couperin, rileva che in questa Mazurca op. 41. N° 4. di Chopin e nella Ciaccona in *Re* min. di Couperin si nota lo stesso procedimento: nell'uno e nell'altro caso osserva l'insistere su un dato suono, dominante o tonica, ed il contornarlo di diminuzioni, di melismi, d'arabeschi viventi, di carezze appassionate.

b) Questa forma d'insistenza a fondamento parodistico o caricaturale, trova riscontro, oltre che in qualche altra composizione dello stesso Chopin, nel Pierrot del Carnevale di Schumann. Va eseguito, a mio parere, sempre in contrasto con la parte iniziale del disegno, che è piana e scorrevole.

c) Nelle altre edizioni il disegno di crome è affidato interamente alla *m.d.*

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf i *Do* non sono legati.

a) Valetta tiene la impresión de que esta Mazurca "mejor figuraría entre los Valses, ya que manifiesta su índole." Es superfluo notar, que juzgando de este modo, algunos Valses podrían comprenderse entre los Nocturnos.

Wanda Landowska, en un paralelo entre Chopin y Couperin, hace notar que en la Mazurka op. 41, N°4 de Chopin, y en la Ciaccona en Re *men. de Couperin se observa el mismo procedimiento: en uno y otro caso hay la insistencia sobre un sonido dado, dominante o tónica, y el rodearlo de disminuciones, melismos, arabescos vivientes y caricias apasionadas.*

b) Esta forma insistente con fundamentos de parodia o caricatura encuentra su semejante, sin contar otras composiciones del mismo Chopin, en «Pierrot» del «Carnaval» de Schumann. Debe ejecutarse, según pienso, siempre en contraste con el diseño principal.

c) En las otras ediciones el diseño de corcheas está confiado enteramente a la m.d.

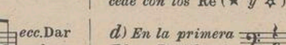
d) En la primera Ed. cr. Breitkopf los Do *no son ligados.*

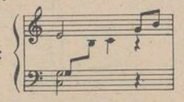


a) Vedi nota *c)* pag. 127.

b) Vedi nota *d)* pag. 127.

c) Nella prima Ed. cr. Breitkopf ed in Klindworth, *Si*♭, evidentemente in vista del bemolle messo dall'autore alla quarta misura successiva. Senonchè, dalla terza misura in poi, il disegno, affidato alla *m. s.*, costituisce una variazione frammentaria di quanto qui è esposto all'acuto, nella quale variazione è compreso indubbiamente un ♭ al *Si*, a somiglianza di come avviene con i *Re* (★ e ☆) nella *cadenza* che segue.

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf:  *ecc.* Dar valore all'intenzione dialogante.

e) Secondo Klindworth: 

f) Nella prima Ed. cr. Breitkopf La♭ al posto del *Sol:* enigma quasi insolubile, malgrado, a mio parere, il *Sol* non possa essere messo in discussione, data la struttura di tutto il dettaglio.

a) Véase nota c) pág. 127.

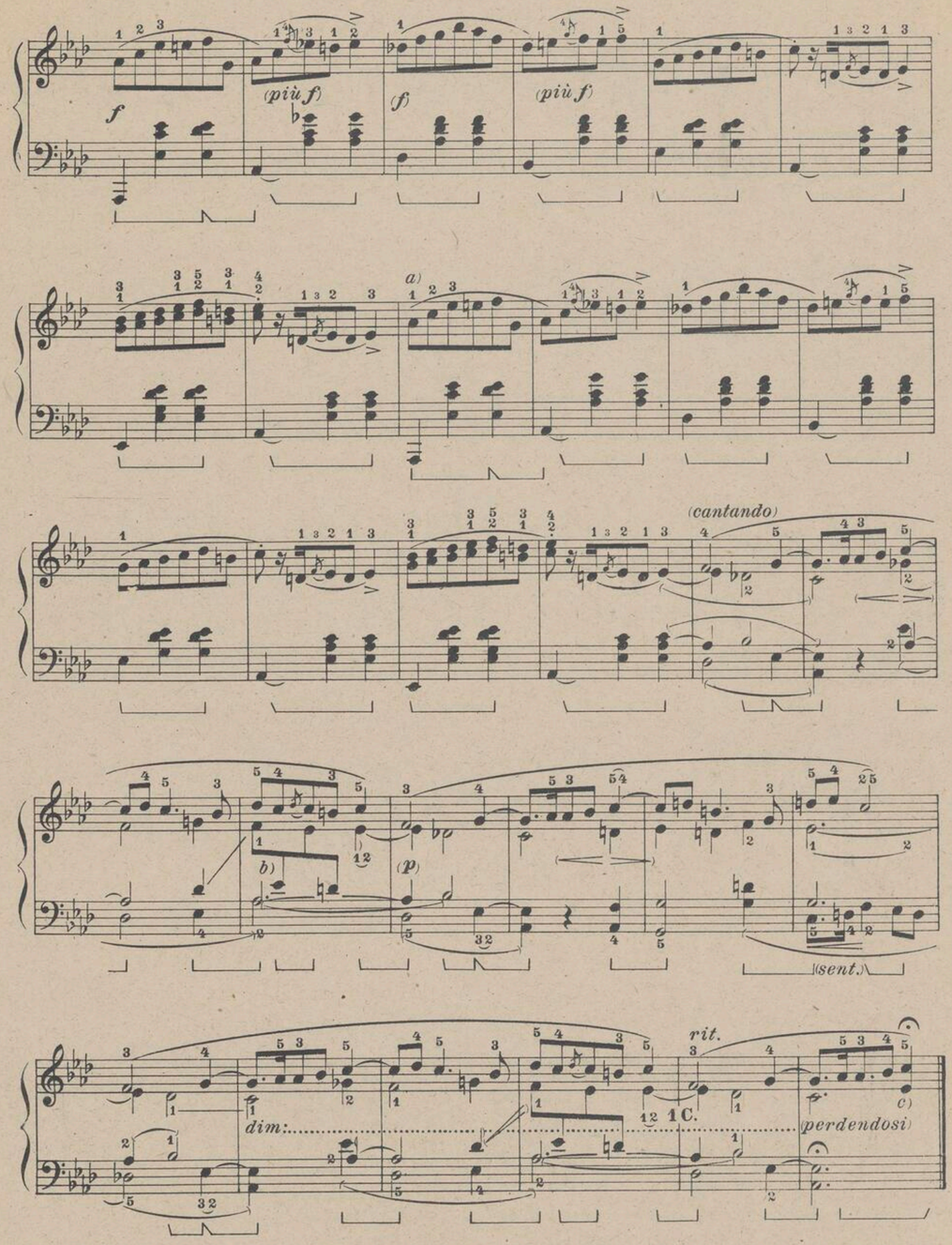
b) Véase nota d) pág. 127.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Klindworth, Si♭, *evidentemente en vista del bemol puesto por el autor en el cuarto compás siguiente. Unicamente, que desde el tercer compás siguiente, el diseño confiado a la* m. i. *constituye una variación fragmentaria de todo lo expuesto en los agudos, en cuya variación está comprendido indudablemente un* ♭ *al* Si, *a semejanza de lo que sucede con los* Re (★ *y* ☆) *en la* cadencia *siguiente.*

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf: etc. *Dar valor a la intención dialogante.*

e) Según Klindworth:

f) En la primera Ed. cr. Breitkopf La♭ *en lugar del* Sol: *enigma casi insoluble a pesar de todo, según mi parecer, el* Sol *no puede ser puesto en discusión, dada la estructura de todo el detalle.*



a) Nella prima Ed. cr. Breitkopf non sono riprodotte le seguenti otto misure.

b) Vedi nota *c)* pag. 127.

c) Nell'Ed. Klindworth non c'è il *Mi*♭.

a) En la primera Ed. cr. Breitkopf no están reproducidos los siguientes ocho compases.

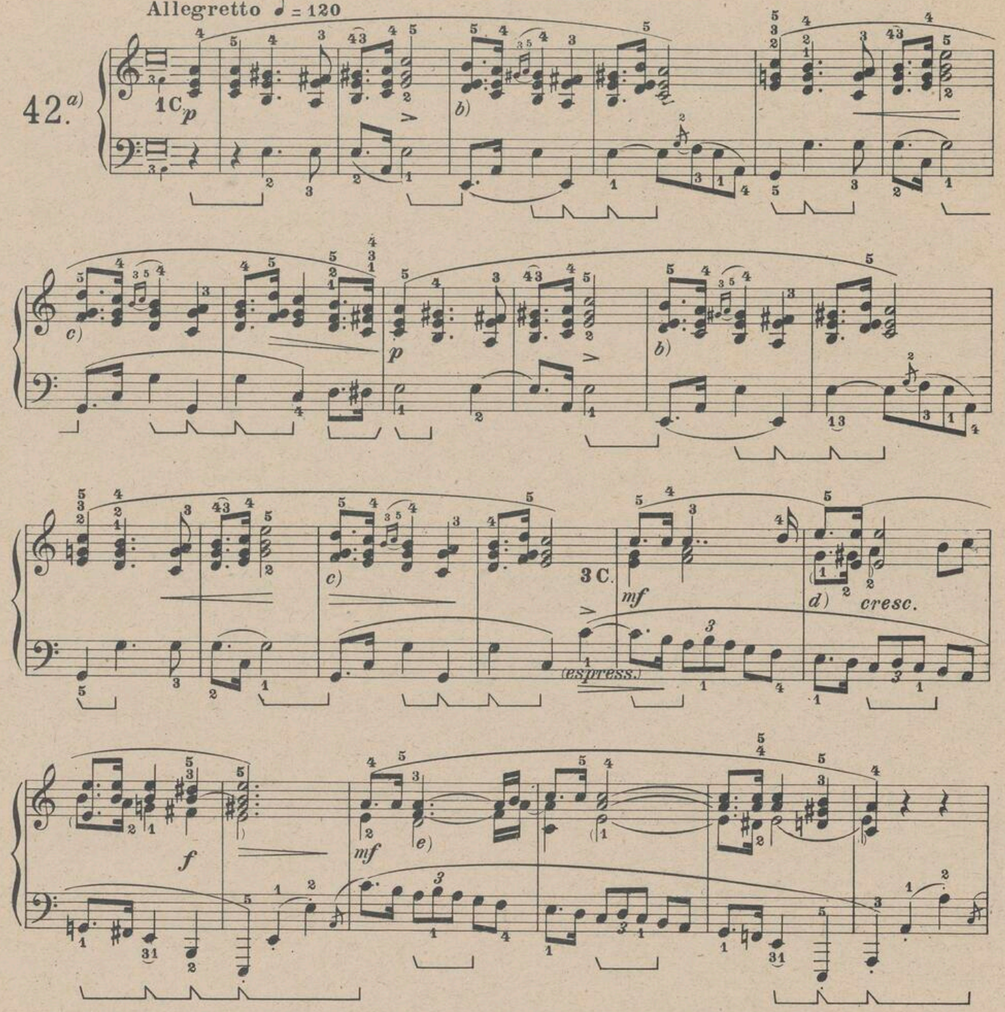
b) Véase nota c) pág. 127.

c) En la Ed. Klindworth no hay el Mi♭.

(Pubblicata nel 1842)

42.

Allegretto ♩ = 120



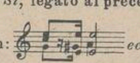
a) Questa Mazurca non ha dedica, nè data, non appartiene ad alcun gruppo e, sebbene sia compresa nella prima Ed. crit. Breitkopf, Scholtz la dà erroneamente come Opera Postuma.

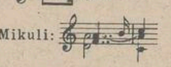
Fu scritta per l' Album «Notre Temps», pubblicazione natalizia dell' editore Schott, Album che conteneva dodici composizioni di Czerny, Chopin, Kalliwoda, Rosenhain, Thalberg, Kalkbrenner, Mendelssohn, Bertini, Wolff, Kontski, Osborne ed Herz, pubblicato nel 1842. Klindworth include questo ed altri lavori nell' Op. 72.

Essa ha grande affinità con quella dedicata a Gaillard, non soltanto per la tonalità e per il carattere del tema, ma anche per il trio, in ambedue le Mazurche in *La* magg. ed in ottava, sebbene in una la melodia sia assegnata alla sola *m. d.* e nell' altra sia divisa invece fra le due mani.

b) Secondo Klindworth, *Sol*♯, legato al precedente, al posto del *Mi*.

c) Secondo Klindworth, *Si*, legato al precedente, al posto del *Sol*.

d) Secondo Klindworth:  *ecc.*

e) In Breitkopf ed in Mikuli: 

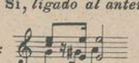
a) Esta Mazurca no contiene dedicación ni fecha, no perteneciendo a ningún grupo; y si bien está comprendida en la primera Ed. crit. Breitkopf, Scholtz la presenta, erróneamente, como Obra póstuma.

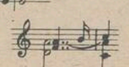
Fué escrita para el Album «Notre Temps», publicación de Navidad del editor Schott, Album que contenia 12 composiciones: de Czerny, Chopin, Kalliwoda, Rosenhain, Thalberg, Kalkbrenner, Mendelssohn, Bertini, Wolff, Kontski, Osborne y Herz, publicado en 1842. Klindworth incluye estos y otros trabajos de Chopin en la op. 72.

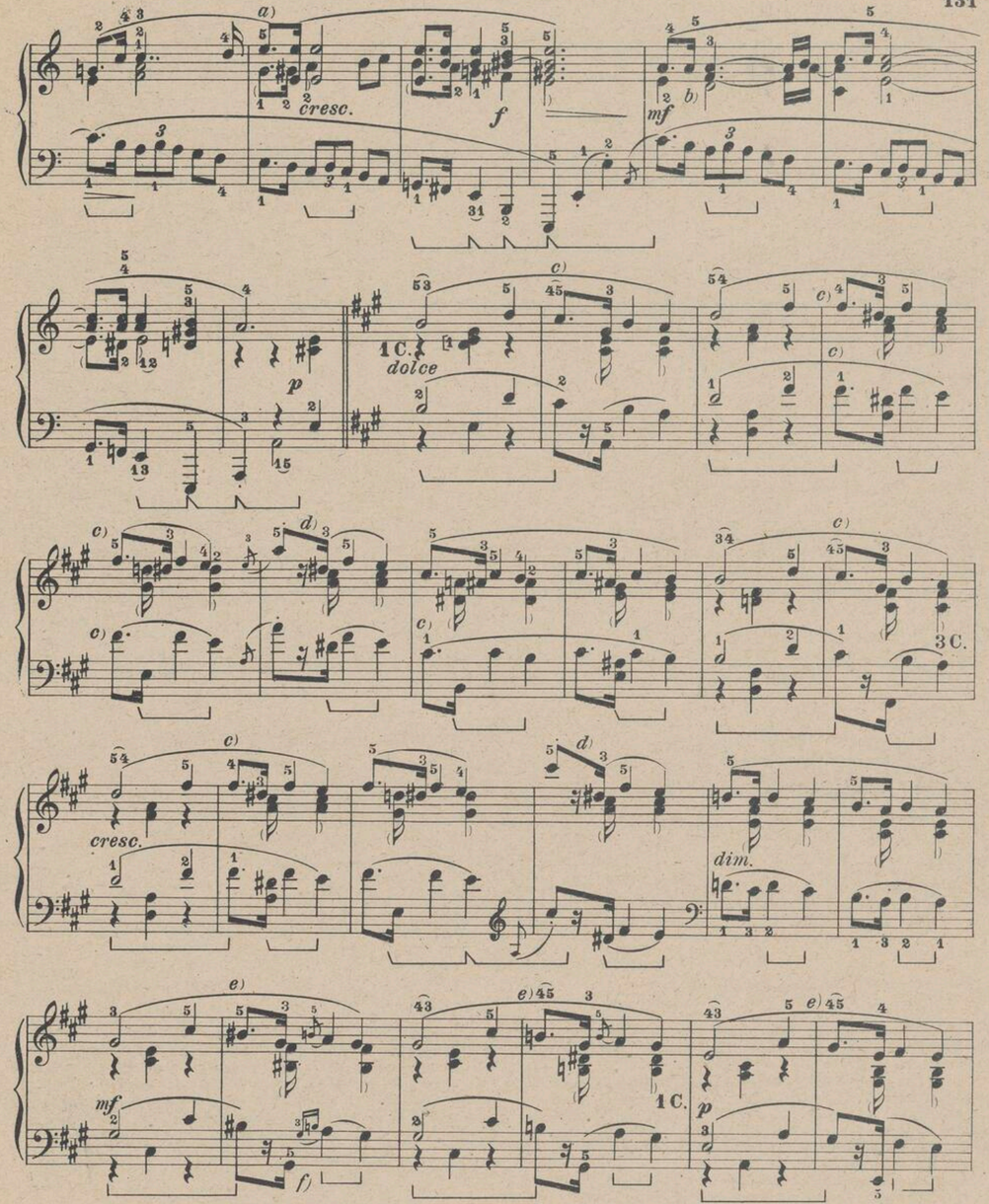
Esta Mazurca tiene gran afinidad con la dedicada a Gaillard, no solo por la tonalidad y el carácter del tema, sino también por el trio, en las dos en La *may. y en octava, si bien en una la melodia está consignada solamente a la* m. d. *y en la otra, en cambio, se divide entre las dos manos.*

b) Según Klindworth Sol♯, *ligado al anterior en lugar del* Mi.

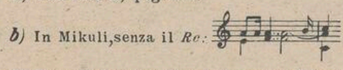
c) Según Klindworth Si, *ligado al anterior en lugar del* Sol.

d) Según Klindworth: 

e) En Breitkopf y en Mikuli: 



a) Vedi nota *d)* pag. 130.

b) In Mikuli, senza il *Re*: 

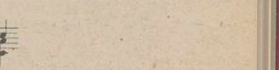
c) Secondo Klindworth, 𝄾 al posto del punto.

d) Qui anche Scholtz mette pausa 𝄾, come nel testo.

e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, punto alla *m. d.* e pausa 𝄾 alla *m. s.*, come nel testo.

f) Klindworth, alla *m. s.* come alla *m. d.*

a) Véase nota d) pág. 130.

b) En Mikuli, sin el Re: 

c) Según Klindworth, 𝄾 *en lugar del punto.*

d) Aquí también Scholtz pone pausa 𝄾, *como en el texto.*

e) En la primera Ed. cr. Breitkopf, punto a la m. d. *y pausa* 𝄾 *en la* m. i., *como en el texto.*

f) Klindworth, en la m. i. *como en la* m. d.

poco cresc.

mf

(espressivo)

cresc.

dim.

p dolce

3 C.

cresc.

dim.

1 C. p

3 C. mf

(sentito)

f

mf

1 C.

a) Vedi nota *c)* pag. 131.

b) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, ♮ al *Re* e poi, all' ultima croma, ♯. Alla *m. s.*:  *ecc.*

c) Vedi nota *e)* pag. 131.

d) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, *Si* invece di *Do* ♯.

e) Vedi nota *b)* pag. 130.

a) Véase nota c) pág. 131.

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf ♮ *al* Re, *y luego,* ♯ *a la última corchea. En la* m. i.:  *etc.*

c) Véase nota e) pág. 131.

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf, Si *en vez de* Do ♯.

e) Véase nota b) pág. 130.

3 C. mf

(sentito)

mf

cresc.

f

mf

1 C.

a) Vedi nota *c)* pag. 130.

b) Vedi nota *b)* pag. 130.

c) Vedi nota *d)* pag. 130.

d) Breitkopf e Mikuli non mettono la legatura fra i *La*, ma suppongo una involontaria omissione. Per il resto, vedi nota *e)* a pag. 130.

e) Anche qui nella Ed. Mikuli manca la legatura, pur ricorrendo la stessa grafia usata prima.

a) Véase nota c) pág. 130.

b) Véase nota b) pág. 130.

c) Véase nota d) pág. 130.

d) Breitkopf y Mikuli no ponen la ligadura entre los La, *pero supongo es una omisión involuntaria. Para lo restante véase nota e) pág. 130.*

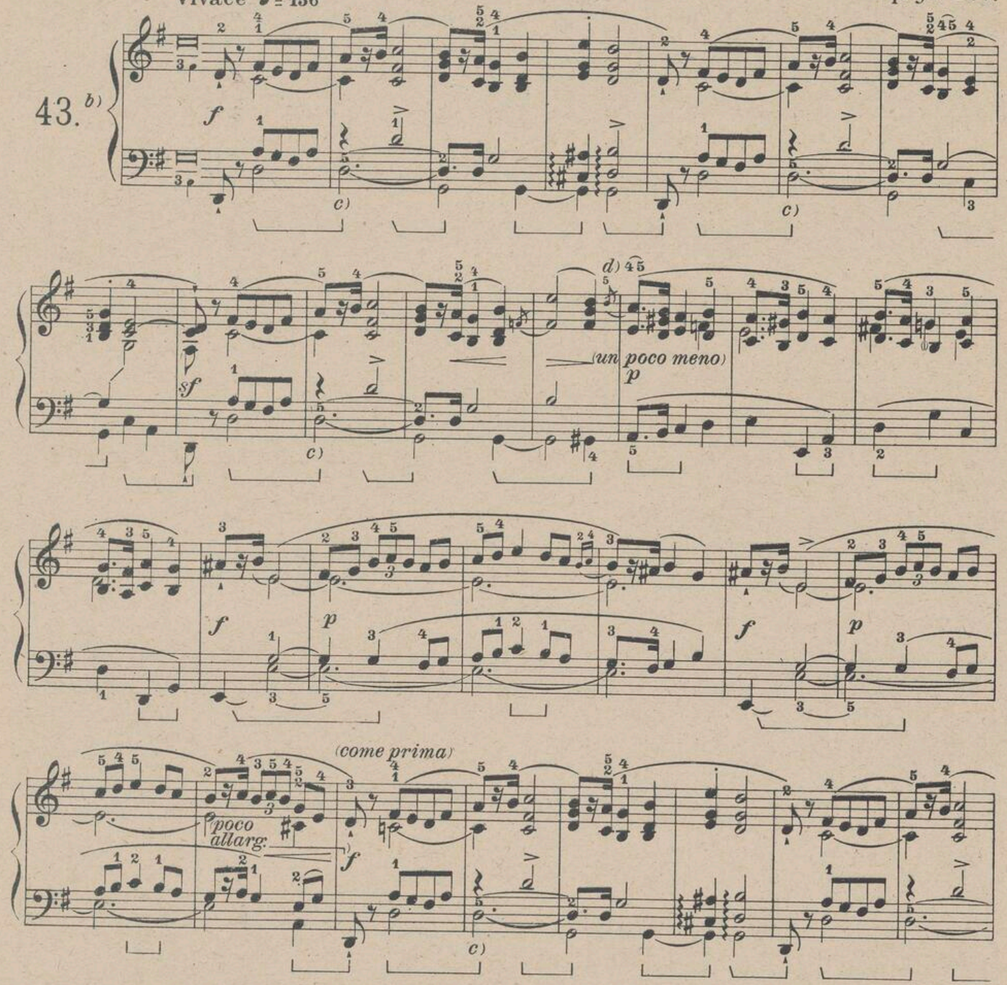
e) También aquí, en la Ed. Mikuli falta la ligadura, aún usando la misma grafía de antes.

dedicata a Leon Szmitkowski a)
(pubblicata nel 1842)

Op. 50. N. 1.

Vivace ♩ = 156

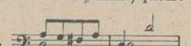
43.

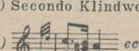


a) Forse Chopin si riferiva a Szmitkowski quando diceva "lo smilzo amico mio".

b) I critici credono di vedere in questa Mazurca i primi segni di una presunta diminuzione di fantasia creativa in Chopin, pur notando che talvolta vi si trova ancora la pagina meravigliosa.
D'Indy ha affermato che Chopin scelse le sue tonalità sempre per ragioni di tecnicismo pianistico. Aguettant confuta giustamente tale affermazione e definisce questa Mazurca cavalleresca e senza alcun riferimento ai sentimenti espressi in altre composizioni scritte pure in *Sol* magg. Questa deduzione sembrerebbe non avere alcun legame con la premessa. Per essere più logico nella sua confutazione, avrebbe dovuto far constatare, come è di fatto, che le diverse composizioni scritte da Chopin in una stessa tonalità, oltre che essere espressione di sentimenti diversi, costituiscono aspetti diversi della tecnica pianistica. Vedi ad esempio i due Studi in *Do* ♯ min.; quello dell' op. 10. e l'altro dell' op. 25.

c) Secondo Klindworth:



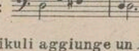
d)  ecc. Mikuli aggiunge un *La* al primo accordo.

a) *Quizá Chopin se refería a Szmitkowski cuando decía: "Al delicado amigo mio."*

b) *Los críticos creen ver en esta Mazurca los primeros signos de una presunta disminución de fantasía creadora en Chopin, aún notando que tal vez se encuentra también en ella la página maravillosa.*
D'Indy ha afirmado que Chopin escoge siempre la tonalidad por razones de tecnicismo pianístico. Aguettant refuta justamente tal afirmación, y califica esta Mazurca de caballeresca, sin ninguna referencia a los sentimientos expresados en otras composiciones, escritas también en Sol mayor. Esta deducción parece no tener mucha relación con la refutada. Para ser más lógico, Aguettant debería haber constatado, como es cierto, que las diversas composiciones, escritas por Chopin en una misma tonalidad, a más de expresar sentimientos diversos, constituyen aspectos diversos de la técnica pianística. Véanse, como ejemplo, los dos Estudios en Do ♯ menor, el de la op. 10 y el de la op. 25.

c) *Según Klindworth:*



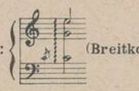
d)  etc. *Mikuli añade un* La *al primer acorde.*



a) Vedi nota *c)* pag. 134.

b) Vedi nota *d)* pag. 134.

c)  Mikuli, senza arpeggiare.

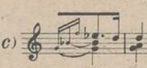
d) Secondo Breitkopf e Mikuli:  (Breitkopf senza nemmeno la codetta superiore) il che induce a considerare il primo *Do* come nota da ripetere, cosicchè mi sembra assolutamente accettabile la versione di Scholtz riprodotta nel testo.

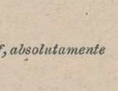
e) Nella prima Ed. cr. Breitkopf i *Mi* non sono legati.

f) A mio parere, questa ripresa va separata da quanto precede, conformemente al tema iniziale. Però, in tutte le altre edizioni si trova un portamento unico.

a) *Véase nota c) pag. 134.*

b) *Véase nota d) pag. 134.*

c)  *Mikuli, sin arpegiar.*

d) *Según Breitkopf y Mikuli:*  *(Breitkopf, absolutamente sin la pequeña coda superior), lo cual induce a considerar el primer* Do *como nota de repetición, y así, me parece completamente aceptable la versión de Scholtz reproducida en el texto.*

e) *En la primera Ed. cr. Breitkopf los* Mi *no son ligados.*

f) *Según mi parecer, esta repetición debe ir separada de cuanto la precede, conforme al tema inicial. No obstante, en todas las demás ediciones se encuentra un portamento único.*

(cadenzato)

(espress.) (espress.) (espress.)

ten.

(Pma sentito)

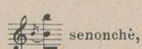
dim:.....

1C.

a) Vedi nota *d)* pag. 134.

b) Non esito a modificare talvolta, come in questo caso la grafia, valendomi su larga scala de l'enarmonia.

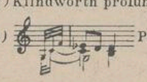
c) Breitkopf, senza ⁓.

d) Mikuli e Klindworth:  senonchè, la legaturina potrebbe darsi volesse significare un portamento, come in molti altri casi più chiari.

e) Klindworth arpeggia questo accordo.

f) In Mikuli, *Fa♯* al posto del *Sol*.

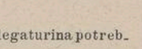
g) Klindworth prolunga questo *Si*.

h)  Preferisco eseguire *pp* gli ultimi due accordi.

a) Véase nota d) pág. 134.

b) No dudo en modificar, a veces, como en este caso, la grafia, apoyándome en la larga escala enarmónica.

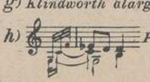
c) Breichopf, sin ⁓.

d) Mikuli y Klindworth:  *únicamente que la ligadura podría ser que significara un portamento, como en muchos otros casos más evidentes.*

e) Klindworth arpegia este acorde.

f) En Mikuli Fa♯ *en lugar del* Sol.

g) Klindworth alarga este Si.

h)  *Prefiero ejecutar pp los dos últimos acordes.*

dedicata a Leon Szmitkowski
(pubblicata nel 1842)

Op. 50 N. 2.

Allegretto ♩=152

44. a)

1C. *mezza voce*

(rfz ed espress.) *dolce*

(con delicatezza e mollemente) 3C. *(un poco incisivo)* *(cantabile)*

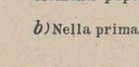
allarg.

(incisivo)

rall:.....

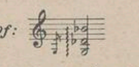
(cantabile)

a) Koczalski suppone che questa sia una delle ultime Mazurche scritte da Chopin (supposizione contraddetta dalla data di pubblicazione) ed osserva che è una delle poche che non derivi da elementi popolareschi.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf: 

c) Klindworth prolunga a minima come nel testo la prima nota al basso, in origine semiminima.

a) Koczalski supone que esta es una de las últimas Mazurcas escritas por Chopin (suposición que contradice la fecha de su publicación), y observa que es de las pocas que no derivan de elementos populares.

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf: 

c) Klindworth alarga a blanca la primera nota, en el bajo, negra en su origen.

(deciso)

(espress.)

poco cresc.

dim.

dolce

(come prima)

(incisivo)

(cantabile)

3 C.

(poco rall.

a) Vedi nota c) pag. 137.

b) In Klindworth, semiminima.

c) Secondo Mikuli:

a) Véase nota c) pág. 137.

b) En Klindworth, negra.

c) Según Mikuli:

1 C. p

cresc. poco

p

cresc.

p

cresc. poco

p

cresc.

p

cresc.

riten.

sf p

cresc. poco

p

cresc.

p

a) Klindworth chiarisce l'arpeggiato con una appoggiatura:

Mikuli, senza alcun segno.

b) Klindworth, col Re♭.

a) Klindworth aclara el arpegiado con una apoyatura:

Mikuli, sin ningún signo.

b) Klindworth, con el Re♭.

riten.

cresc.

sf p

cresc. poco

a)

p

b)

cresc.

(poco rall.

dolce

p (ma sentito)

3 C.

(incisivo)

(cantabile)

(poco all.

c)

spiegato ma dolcemente)

c)

c)

(rall.

1 C.

c)

(p)

d)

a) Vedi nota *a)* pag. 139.

b) Vedi nota *b)* pag. 139.

c) Vedi nota *c)* pag. 137.

d) Vedi nota *b)* pag. 138.

a) *Véase nota a) pág. 139.*

b) *Véase nota b) pág. 139.*

c) *Véase nota c) pág. 137.*

d) *Véase nota b) pág. 138.*

dedicata a Leon Szmitkowski
(pubblicata nel 1842)

Op. 50. N. 3.

Moderato ♩ = 120

45. *a)*

mezza voce (legatissimo)

1 C.

un poco meno sentito

(sent.)

(sent.)

p

(come prima)

(sent.)

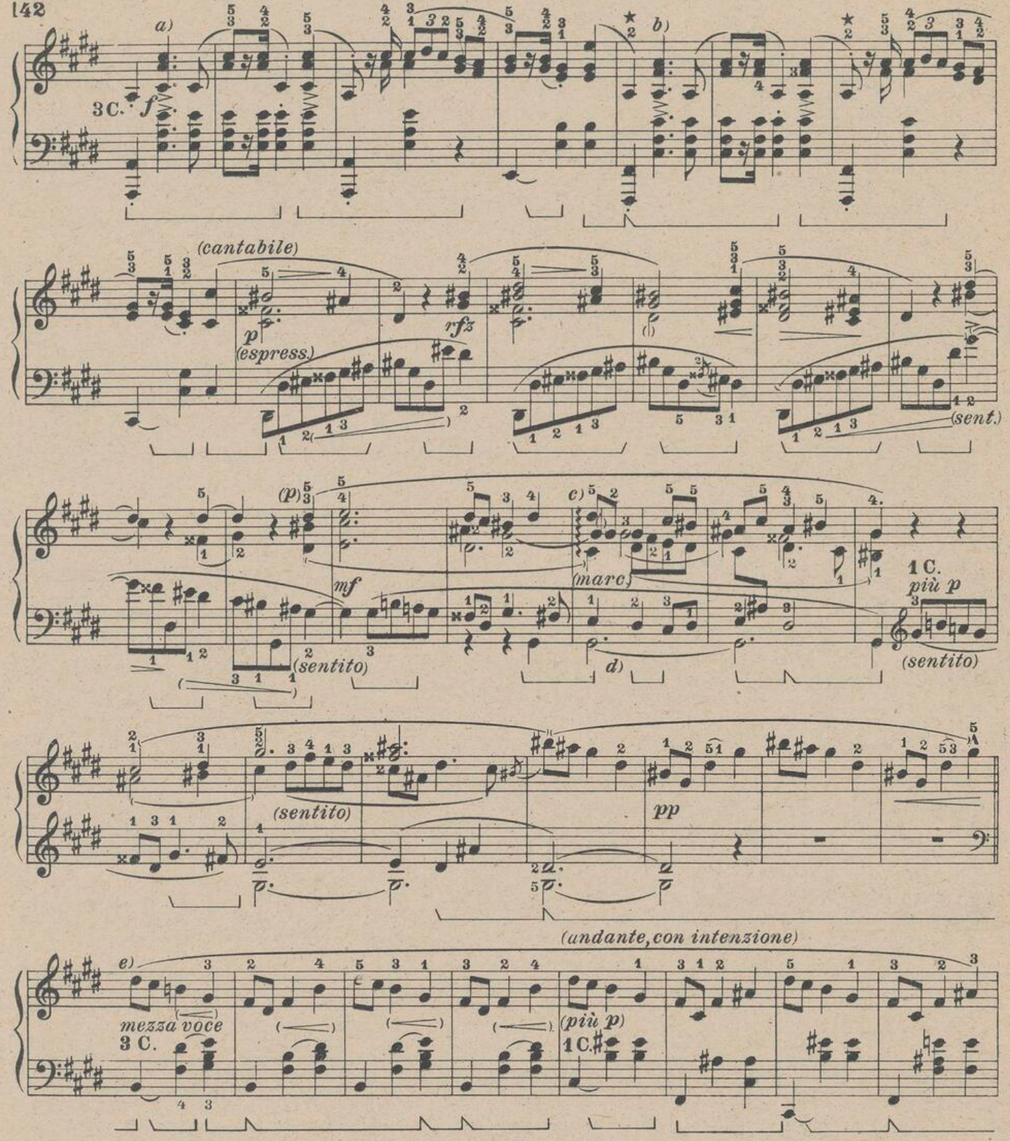
un poco meno di prima

(sent.)

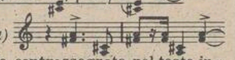
p

a) Tutti i critici sono d'accordo nell'annoverare questa Mazurca fra le più notevoli ed elevate concezioni di Chopin. Lenz le assegna una specie di derivazione bachiana, certo a causa della sua impostazione a canone, circostanza questa che induce l'Huneker, unica voce discordante, a sollevare l'eccezione di poca spontaneità. Bronislawa Wojcik-Keuprulian, in uno studio sugli elementi dello stile di Chopin cita questa Mazurca come un esempio di polifonia, ch'essa distingue dalla polimelodia usata a suo giudizio da Chopin. Non vedo la ragione della distinzione. Chopin è polifonico in senso pianistico. Si servì raramente di formule contrappuntistiche scolastiche, di cui invece questa Mazurca costituisce un raro esempio. Ciò non toglie a questa composizione, però, il soffio del genio. Questa Mazurca appartiene al periodo in cui Chopin procedeva ad un commento dell'opera di Bach. Vedi in proposito quanto scrivo nella prefazione.

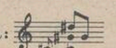
a) Todos los críticos están de acuerdo en clasificar esta Mazurca entre las más notables y elevadas concepciones de Chopin. Lenz le asigna una especie de derivación bachiana, ciertamente a causa de su importancia como cánon, lo cual induce a Huneker, unica voz discordante, a tacharla de poco espontánea. Bronislawa Wojcik-Keupulian, en un estudio sobre los elementos del estilo de Chopin, cita esta Mazurca como un ejemplar de polifonía, que distingue de la polimelodía usada, a su juicio, por Chopin. No veo la razón de estas distinciones. Chopin es polifónico en sentido pianistico. Y raramente se sirvió de fórmulas contrapuntísticas y escolásticas, de las que esta Mazurca constituye un raro ejemplo. Esto no quita, empero, el aliento del genio a esta composición. Esta Mazurca pertenece a aquel período, en el cual Chopin procedía a hacer el comentario de la obra de Bach. Véase a propósito de esto lo que escribo en el Prefacio.



a) Klindworth dà come *Opp:* 

b) Klindworth, analogamente ad *a)* 

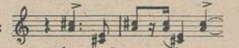
Parrebbe verosimile che le note cortrassegnate nel testo in * fossero *Fa*♯ e non *La*. Non ho visto il manoscritto, ma nella prima Ed. Breitkopf tali note sono segnate nel pentagramma inferiore ed in chiave di basso; quindi il dubbio non avrebbe ragione d'essere.

c) Klindworth dà il *Do*♯ come appoggiatura: 

Questo dettaglio costituisce un altro documento di Chopiniana indipendenza contrappuntistica. L'imitazione, qui, non ammette il prefisso, che va considerato fine del disegno precedente, come risulta chiaro dalla terza entrata alla terza misura, da qui.

d) Mikuli non lega i *Sol*♯.

e) Come chi narri facendo supporre una data soluzione od un dato avvenimento, mentre poi se ne rivela un altro, inatteso.

a) Klindworth dá como Opp: 

b) Klindworth, análogamente a a) 

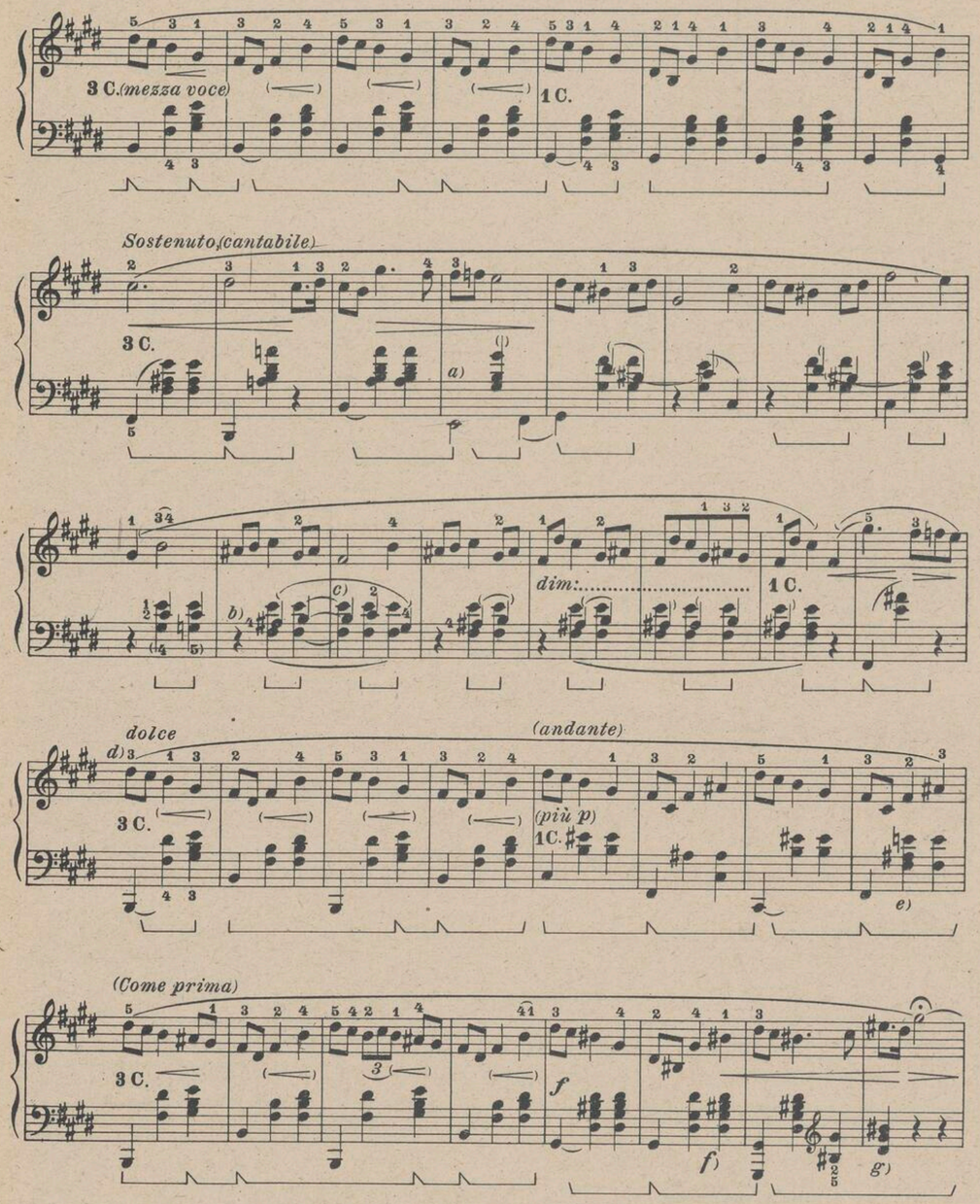
*Parece verosímil que las notas señaladas en el texto en * fuesen* Fa♯ *y no* La. *No he visto el manuscrito, pero en la Ed.cr. Breitkopf estas notas están escritas en el pentágrama inferior y en clave de bajo; así, la duda no tendría razón de ser.*

c) Klindworth dá el Do♯ *como apoyatura:* 

Este detalle constituye otro documento de Chopiniana independencia contrapuntística. La imitación no admite aquí el prefijo, que debe considerarse final del diseño anterior, como resulta claramente por esta tercera entrada en el tercer compás.

d) Mikuli no liga los Sol♯.

e) Como quien narra, haciendo suponer una solución dada o un advenimiento, mientras se revela otro no atendido.



a) Klindworth prolunga il *Mi* come nel testo.

b) Klindworth prolunga l'accordo al posto della pausa.

c) Qui, invece mette pausa.

d) Vedi nota *e)* pag. 142.

e) Nella prima Ed. cr. Breitkopf, senza il *Fa*♯.

f) Nella prima Ed. cr. Breitkopf, senza il *Si*♯.

g) Klindworth mette il *Si*♯ inferiore.

a) Klindworth alarga el Mi *como en el texto.*

b) Klindworth alarga el acorde en lugar de la pausa.

c) Aquí, en cambio, pone pausa.

d) Véase nota e) pág. 142.

e) En la primera Ed. cr. Breitkopf, sin el Fa♯.

f) En la primera Ed. cr. Breitkopf, sin el Si♯.

g) Klindworth pone el Si♯ *inferior.*

p(mezzavoce, legatissimo)
1 C.
(sent.)
(un poco meno sent.)
3 C. f
a)
(cantabile)
p (espress.)
rfz
(p)
mf
b)
(sentito)
(sent.)
(sent.)

a) Vedi nota b) pag. 142.

b) Vedi nota c) pag. 142.

a) Véase nota b) pág. 142.

b) Véase nota c) pág. 142.

1 C.
più p
(sentito)
sf
dim.
a)
c)
sentito
d)
1 C.
b)
3 C.
p
1 C.
(f)
f
3 C.
sf
1 C. p
3 C.
sf
1 C. p
sf
p
1 C.
(sentito)
cresc:....

a) Secondo Breitkopf: Secondo Klindworth:

b) Secondo Klindworth:

c) Consiglio di separare nettamente i due disegni, in modo che risultino le pause intenzionali.

d) Secondo Klindworth:

a) Según Breitkopf: Según Klindworth:

b) Según Klindworth:

c) Aconsejo separar claramente los dos diseños, de manera que resulten las pausas intencionadas.

d) Según Klindworth:

3 C. 1 C. *sf* *p*

cresc. 3 C.

f *sf* *dim.*

1 C. *p* *più p*

(*sent. ma p*)

slentando 3 C. *ff*

a) Secondo Klindworth:

b) Così nell'Ed. Tellefsen. Secondo Klindworth:

c) Mikuli e Klindworth senza il *Do*♯.

a) Según Klindworth:

b) Así en la Ed. Tellefsen. Según Klindworth:

c) Mikuli y Klindworth sin el Do♯.

dedicata alla sig.na C. Maberly

(pubblicata nel 1844)

Op. 56 N. 1.

46. **Allegro non tanto** ♩= 132

dolciss.

sentito *cresc.* *f* (*vibrato*)

dolciss.

a) Scritta nel 1844, questa squisita composizione non ha incontrato il favore di tutti i critici. L. Aguettant nel suo Studio sul senso espressivo della tonalità, dice che nella tonalità di *Si* magg., assai amata da Chopin, questi ha scritto molte composizioni, fra cui questa Mazurca. Osservo però che essa in *Si* magg. non ha che l'impostazione e la fine.

b) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ed in Mikuli, arpeggiato (come nel testo) che Klindworth indica con un' appoggiatura. Scholtz usa la legatura verticale.

c) Mikuli: Klindworth: Breitkopf:

d) In Breitkopf, *Mi* al posto di *Re*♯ inferiore. Ma la seconda volta *Re*♯; quindi il *Mi è* errore di incisione.

e) Klindworth:

f) Klindworth:

a) Escrita en 1844, esta exquisita composición no ha encontrado el favor de todos los críticos. L. Aguettant, en su estudio sobre el sentido expresivo de la tonalidad, dice que en la de Si *may., bastante predilecta de Chopin, éste ha escrito muchas composiciones, entre ellas esta Mazurca. Observaré, no obstante, que de* Si *may. ésta no tiene más que la armadura y el final.*

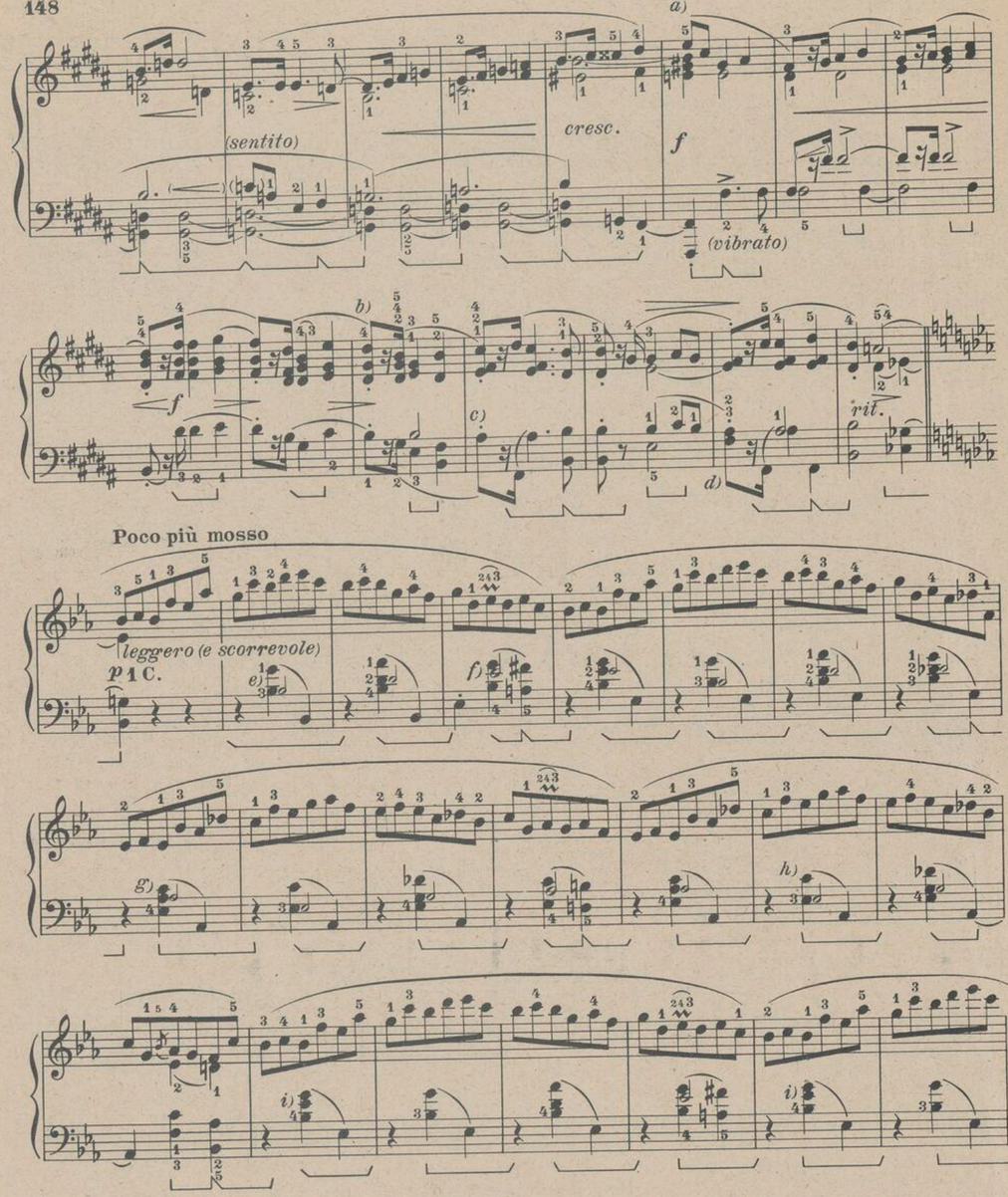
b) En la primera Ed. cr. Breitkopf y en Mikuli, arpegiado (como en el texto) lo qual Klindworth indica como una apoyatura. Scholtz usa la ligadura vertical.

c) Mikuli: *Klindworth:* *Breitkopf:*

d) En Breitkopf, Mi *en lugar del* Re♯ *inferior. Pero la segunda vez* Re♯; *aquí el* Mi *es error de grabado.*

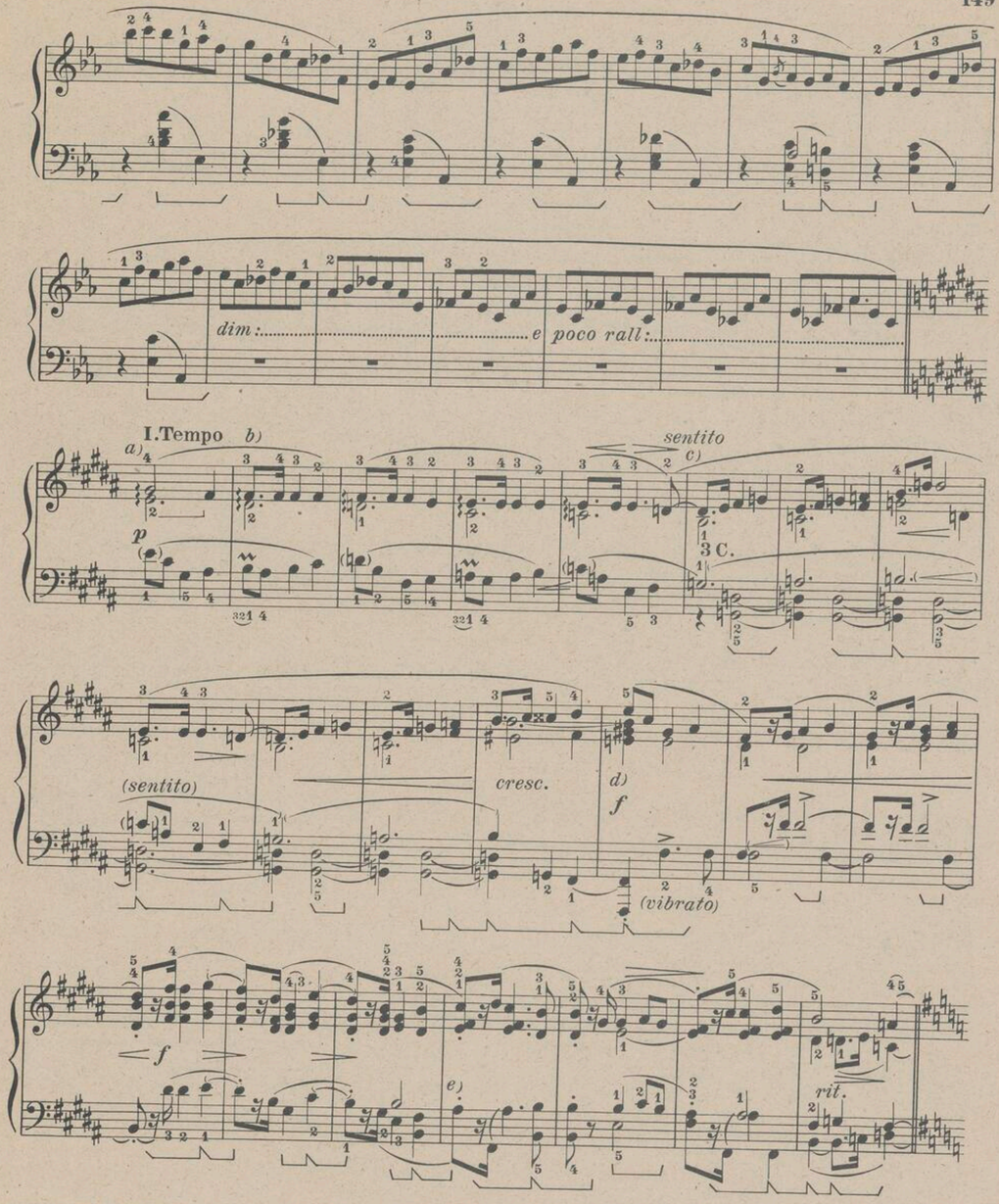
e) Klindworth:

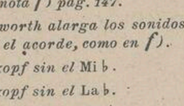
f) Klindworth:

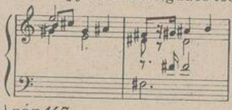


a) Vedi nota *c)* pag. 147.
b) Vedi nota *d)* pag. 147.
c) Vedi nota *e)* pag. 147.
d) Vedi nota *f)* pag. 147.
e) Klindworth prolunga i suoni in piccolo. Mikuli mette un *Mi* ♭ nell'accordo; come a nota *f)*.
f) Breitkopf senza il *Mi* ♭.
g) Breitkopf senza il *La* ♭.
h) Breitkopf col *La* ♭.
i) Breitkopf e Mikuli senza il *Mi* ♭.

a) Véase nota c) pág. 147.
b) Véase nota d) pág. 147.
c) Véase nota e) pág. 147.
d) Véase nota f) pág. 147.
e) Klindworth alarga los sonidos en notas pequeñas. Mikuli pone un Mi ♭ *en el acorde, como en f).*
f) Breitkopf sin el Mi ♭.
g) Breitkopf sin el La ♭.
h) Breitkopf con el La ♭.
i) Breitkopf y Mikuli sin el Mi ♭.



a) Vedi nota *b)* pag. 147.
b) Mikuli non mette più segno di arpeggiato.
c) Nella prima Ed.crit. Breitkopf non sono legati i *Re*.
d) Secondo Klindworth:  in Breitkopf, come a nota *c)* pag. 147.
e) Vedi nota *e)* pag. 147.

a) Véase nota b) pág. 147.
b) Mikuli no pone más signo de arpegiado.
c) En la primera Ed.cr. Breitkopf no están ligados los Re.
d) Según Klindworth:  *en Breitkopf como en la nota c) pág. 147.*
e) Véase nota e) pág. 147.

Poco più mosso

1C. *p* *leggero*

a) Breitkopf e Mikuli senza il *Sol*.

b) Breitkopf e Mikuli senza il *Re*.

c) Breitkopf senza il *Re* minima.

d) Breitkopf senza il *Do* ♮.

e) Nell'Ed. Breitkopf:

f) Nella prima Ed.crit. Breitkopf, senza il *Re*.

a) Breitkopf y Mikuli sin el Sol.

b) Breitkopf y Mikuli sin el Re.

c) Breitkopf sin el Re *blanca*.

d) Breitkopf sin el Do ♮.

e) En la Ed. Breitkopf:

f) En la primera Ed.cr. Breitkopf, sin el Re.

e *rall:*

a)

I. Tempo

dolciss.

b)

p

3 C.

(sent.)

c)

d)

cresc.

e)

f

(vibrato)

f

f)

g)

con dolcezza)

1 C. *p*

h)

a) Secondo Breitkopf e Mikuli, croma. Ho mutato alquanto la grafia di questo brano per considerazioni visive.

b) Vedi nota *b)* pag. 147.

c) Mikuli, senza il *Fa* ♯.

d) Klindworth modifica come nel testo i valori del basso che nelle altre edizioni sono uniformi.

e) Vedi nota *d)* pag. 149. Qui anche Mikuli mette il punto al *Mi*.

f) Vedi nota *e)* pag. 147.

g) Secondo Klindworth:

h) Klindworth prolunga a minima il *Si* grave, come nel testo.

a) Según Breitkopf y Mikuli, corchea. He cambiado un poco la grafía de este fragmento, por consideraciones de visibilidad.

b) Véase nota b) pág. 147.

c) Mikuli, sin el Fa ♯.

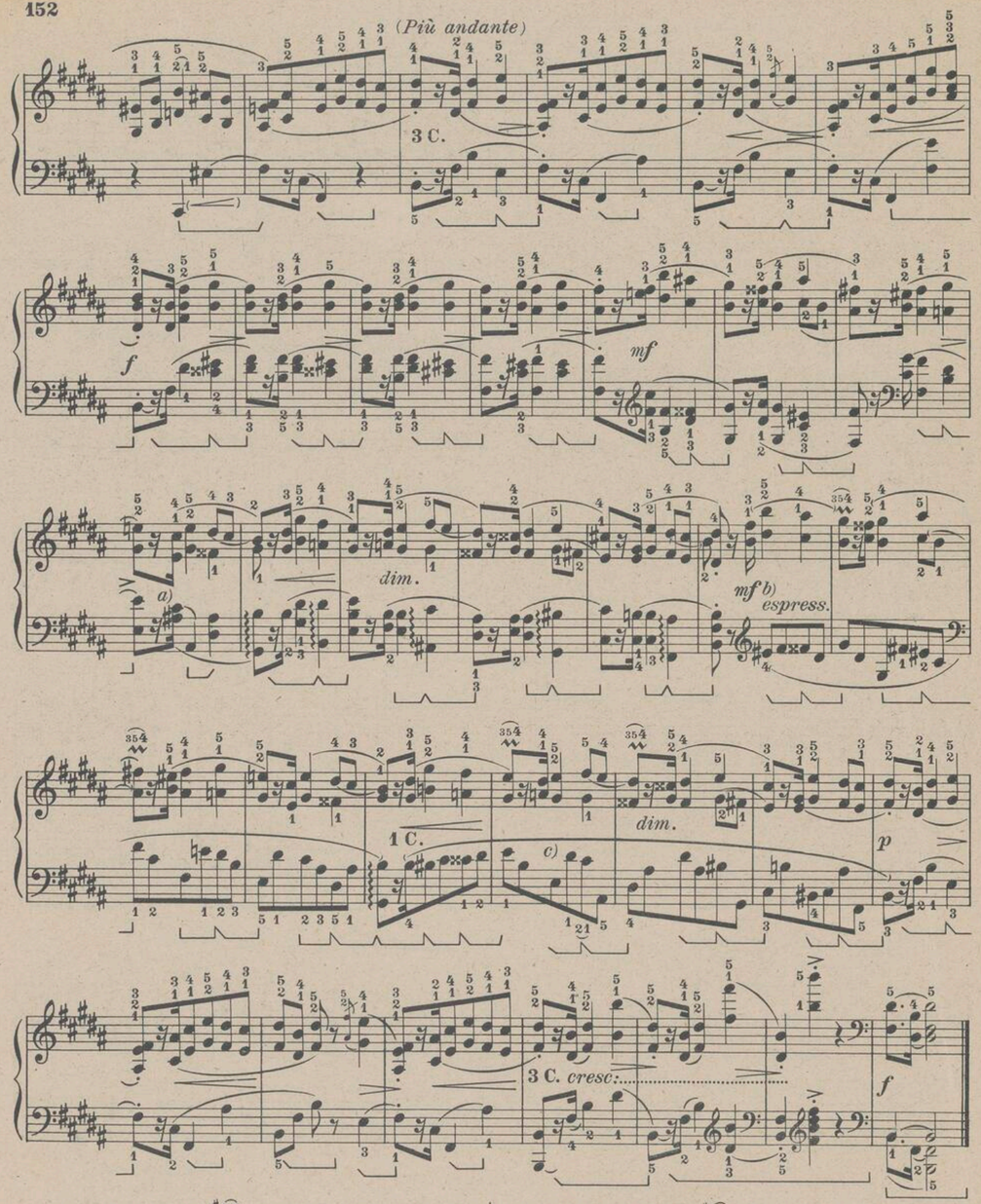
d) Klindworth modifica como en el texto los valores del bajo, que en las otras ediciones son uniformes.

e) Véase nota d) pág. 149.

f) Véase nota e) pág. 147.

g) Según Klindworth:

h) Klindworth alarga a blanca el Si *grave, como en el texto.*



a) Secondo Klindworth:

b) Klindworth, con grafia poco chiara, sembra voglia mettere in evidenza alcuni suoni prolungandoli, per derivarne un altro disegno, oltre ad alcuni suoni che fanno da basso:

Ma intenzioni del genere, anche se ingegnose e simpatiche, non debbono mai prevalere sul resto.

c) Anche qui Klindworth prolunga alcuni suoni, ma più che altro mira ad ottenere prolungamenti come da pedale.

a) Según Klindworth:

b) Klindworth, con grafía poco clara, parece quiere poner en evidencia algunos sonidos alargándolos, para derivar de ellos otro diseño, a más de algunos sonidos que sirven de bajo:

Pero las intenciones de este género, aunque ingeniosas y simpáticas no deben nunca prevalecer sobre el resto.

c) También aquí Klindworth alarga algunos sonidos, más que con otro objeto, para obtener prolongaciones como de pedal.

dedicato alla sig.na C. Maberly
(pubblicata nel 1844)

Op. 56. N. 2.

47.



a) Scritta verso il 1840, fu pubblicata nel 1844. Koczalski raccomanda di non esagerare nel *Vivace*.

b) Anche questo inizio mi sembra ispirato alla sonorità dello *Scocciapensieri*.

c) Nel primo abbozzo c'è chiaramente *Fa♮* e, nelle due misure successive, la melodia sembra voluta con questo ritmo:

d) Nel 1° abbozzo:

e) Nell'Ed. Klindworth: il che fa supporre non voglia ripetuto il *Sol* nemmeno come parte d'accompagnamento. Non mi sembra accettabile.

a) Escrita en 1840, fué publicada en 1844. Koczalski recomienda no exagerar el Vivace.

b) También este principio me parece inspirado en la sonoridad del Scacciapensieri.

c) En el primer bosquejo es claramente Fa♮ *y, en los dos compases siguientes, la melodía parece deseada con este ritmo:*

d) En el primer bosquejo:

e) En la Ed. Klindworth: *lo cual supone que no admite el* Sol *repetido como parte de acompañamiento. No me parece aceptable.*

a) Nel primo abbozzo:

b) Secondo Klindwort:

c) Nel primo abbozzo:

d) Nel primo abbozzo:

ecc.

ma in questo punto le varianti sono più d'una e non conclusive.

e) Questo è un altro dei pochi casi di imitazione canonica nella produzione Chopiniana. Essa deriva in parte dal secondo tema in *La* min., in parte dal primo. Il bisticcio tonale derivante dalla presenza del *Fa*♯ nella tonalità di *Do* magg. è soltanto apparente perchè, anzichè trattarsi di *Do* magg. si tratta di un'altra modalità poco usata: la *ipolidia*.

f) Secondo Klindworth: ecc. Malgrado l'esistenza della legatura fra i *Sol* in tutte le edizioni, propongo di iniziare il piccolo canone senza collegare la prima croma alla minima precedente.

a) En el primer bosquejo:

b) Según Klindworth:

c) En el primer bosquejo:

d) En el primer bosquejo:

mas en este punto las variantes son más de una y no concluyentes.

e) Este es otro de los pocos casos de imitación canónica en la producción Chopiniana. Aquella deriva, en parte, del segundo tema en La *men., y por otra parte del primero. El contraste tonal derivado de la presencia del* Fa♯ *en la tonalidad de* Do *may. es solamente aparente, porque más que de* Do *may. se trata de otra tonalidad poco usada: la* ipolidia.

f) Según Klindworth: etc. *A pesar de la existencia de la ligadura entre los* Sol *en todas las ediciones, propongo empezar el pequeño cánon sin ligar la primera corchea con la blanca anterior.*

a) Nel primo abbozzo:

b) Secondo Klindworth: ecc.

c) Secondo Mikuli: Breitkopf col *tr* al posto del ~ e senza doppia codetta al *La*.

d) Vedi nota *e)* pag. 153.

e) Nel primo abbozzo pare che l'A. avesse intenzione di finire press'a poco così:

a) En el primer bosquejo:

b) Según Klindworth: etc.

c) Según Mikuli: *Breitkopf con tr en vez del ~ y sin doble pequeña coda en el* La.

d) Véase nota e) pág. 153.

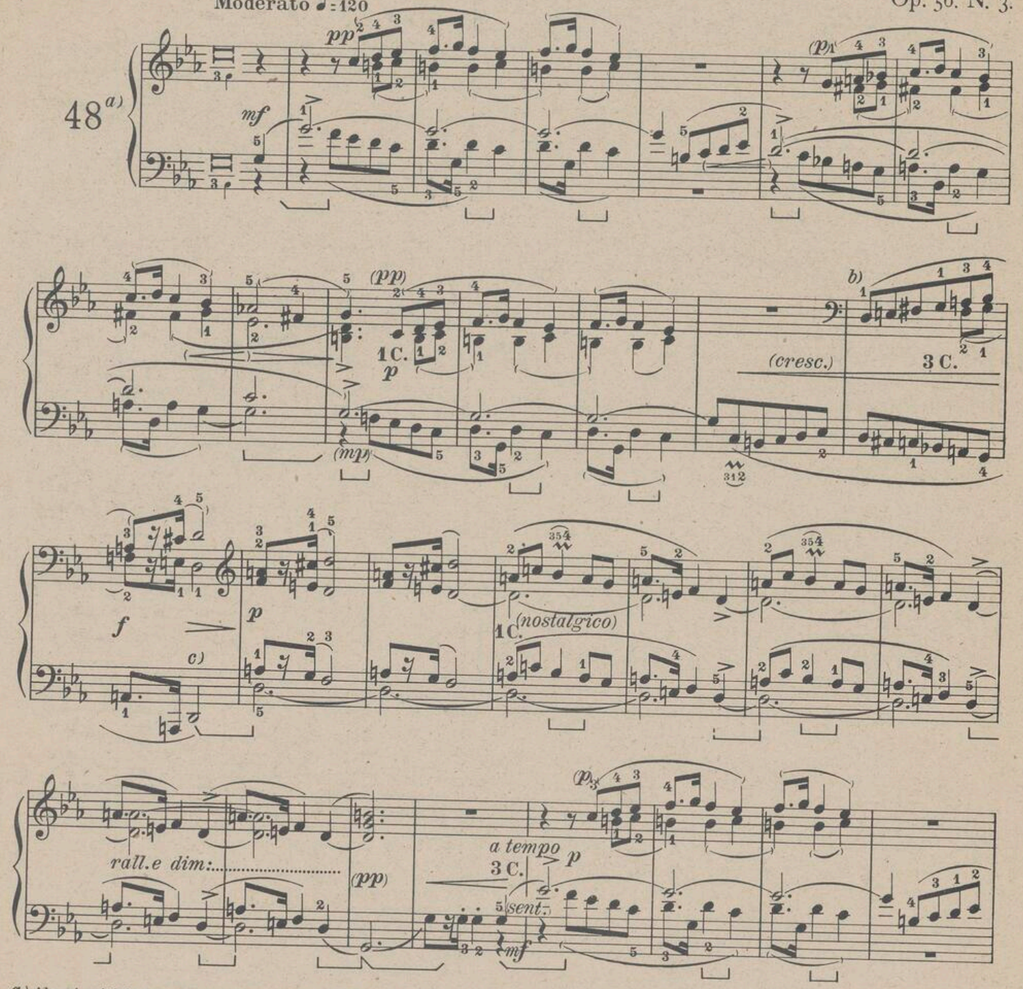
e) En el primer bosquejo aparece también la intención de acabar poco a poco así:

dedicata alla sig.na C. Maberly

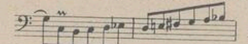
(pubblicata nel 1844)

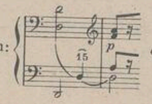
Moderato ♩ = 120 Op. 56. N. 3.

48 a)

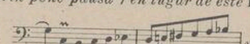


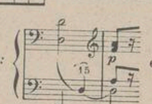
a) Alcuni critici trovano che questa «terna di Mazurche» sia scritta più con la testa che col cuore. A me sembra invece che una maggiore perizia tecnica, visibilissima nelle composizioni dell'ultimo periodo, abbia permesso a Chopin di elevare ancora e sublimare l'espressione delle sue sensazioni musicali. Lo spunto tematico, ad esempio, sembra sbocciare elemento da elemento, come un fiore doppio la cui corolla sbocci da un'altra corolla. Ed è chiaro come ogni elemento tematico o costruttivo sia in questa Mazurca logico ed indispensabile, osservando anche la quarta misura dove la breve ascesa è il moto contrario dello spunto iniziale, che subito dopo è ripetuto alla quarta inferiore.

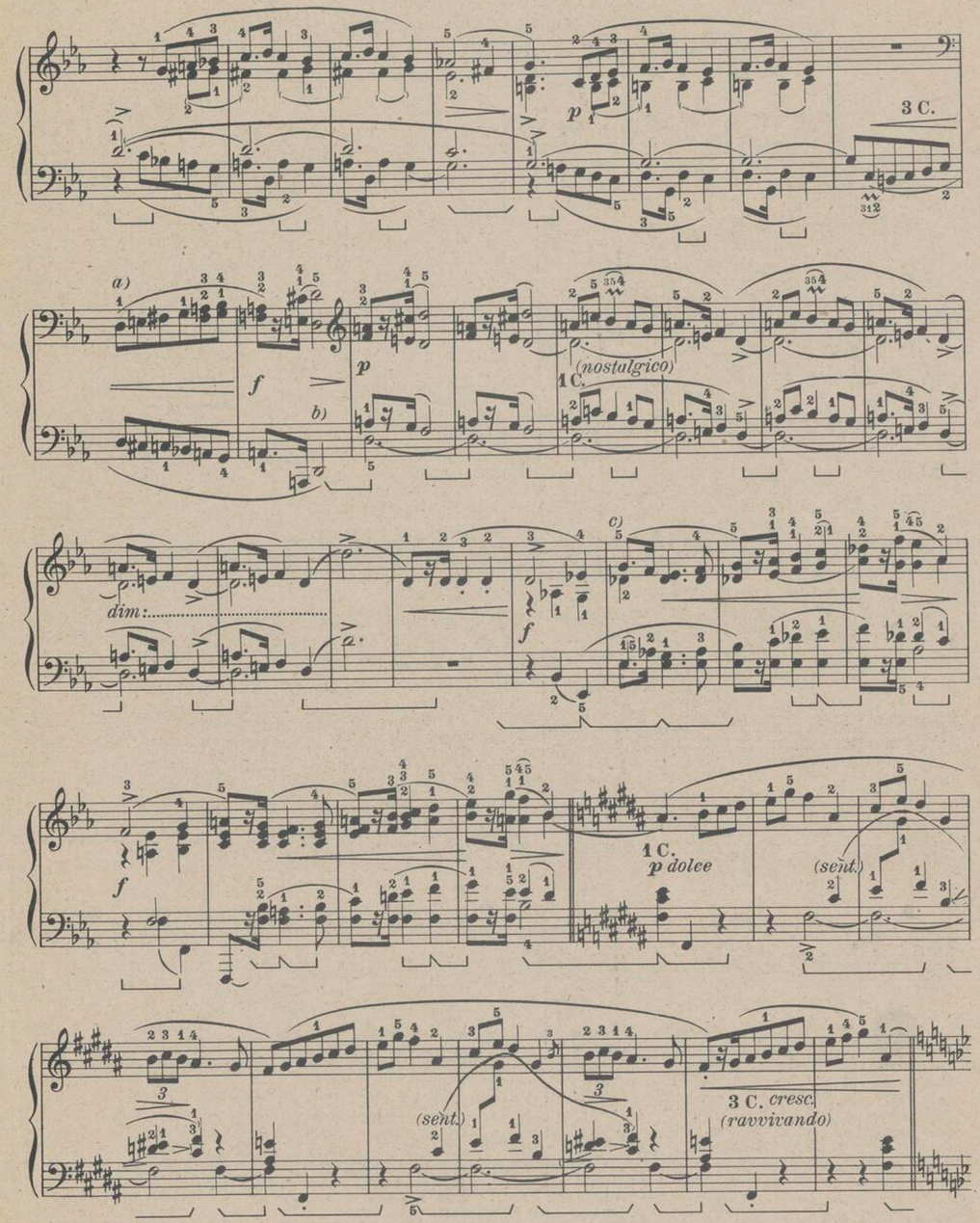
b) Klindworth mette pausa 𝄾 al posto di questo *Re*. La prima Ed. crit. Breitkopf:  mi sembra preferibile.

c) Secondo Klindworth:  ecc.

a) Algunos críticos encuentran que esta «terna di Mazurke» está escrita más con la cabeza que con el corazón. A mí me parece, en cambio, que una mayor pericia técnica, muy visible en las composiciones del último período, permitió a Chopin elevar y sublimar aún más la expresión de sus sensaciones musicales. En el principio del tema, por ejemplo, parece como si un elemento procediera de otro, como al abrirse las flores una corola procede de otra corola. Y se vé claramente como cada elemento temático o constructivo es en esta Mazurca lógico e indispensable, observando también el cuarto compás, donde la breve ascención forma el movimiento contrario del despuntar inicial, que subitamente después se repite en la cuarta inferior.

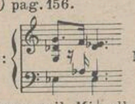
b) Klindworth pone pausa 𝄾 en lugar de este Re. *La primera Ed. cr. Breitkopf:*  *me parece preferible.*

c) Según Klindworth:  etc.



a) Vedi nota b) pag. 156.

b) Vedi nota c) pag. 156.

c) Klindworth:  Mikuli e Scholtz, come nel testo, ma senza prolungare il *Mi* ♭ alla *m. s.*

a) Véase nota b) pág. 156.

b) Véase nota c) pág. 156.

c) Klindworth:  *Mikuli y Scholtz, como en el texto, pero sin alargar el* Mi ♭ *en la* m. i.

sempre legato

(sent.)

soste-

nuto

cresc.

a) Breitkopf non lega i *Fa*, considerando il secondo come parte di accordo.

b) Klindworth prolunga a minima tutti gli accordi di queste dieci misure.

a) Breitkopf no liga los Fa, *considerando el segundo como parte del acorde.*

b) Klindworth alarga a blancas todos los acordes de este décimo compás.

dim.

legato

(sent.)

(sent.)

a) Klindworth: e, come opp:

b) Klindworth lega i *Si* ♭.

c) Klindworth:

d) Bronislawa Wojcik-Keuprulian cita questa successione d'accordi, in progressione parallela malgrado gl'intervalli proibiti dall'armonia classica, e la formula cadenzale, in cui è preferito al quarto il secondo grado della scala diatonica.

a) Klindworth: *y, como opp:*

b) Klindworth liga los Si ♭.

c) Klindworth:

d) Bronislawa Wojcik-Keuprulian hace resaltar esta sucesión de acordes en progresión paralela, a pesar de los intervalos prohibidos en la armonía clásica, y de la fórmula cadencial en la cual es preferido al cuarto el segundo grado de la escala diatónica.

a) Vedi nota b) pag. 156.

b) Vedi nota c) pag. 156.

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf ~~ anche alla *m. s.*

d) Le 1ª Ed. crit. Breitkopf e Klindworth non legano i *Fa.*

a) Véase nota b) pág. 156.

b) Véase nota c) pág. 156.

c) En la primera Ed. cr. Breitkopf ~~ también en la m. i.

d) Las 1ras Ed. cr. Breitkopf y Klindworth no ligan los Fa.

a) Secondo Mikuli:

b) Nell'Ed. Scholtz a questa minima segue un punto: evidente errore d'incisione.

a) Según Mikuli:

b) En la Ed. Scholtz sigue un punto a esta blanca: evidente error del grabado.

senza dedica
(Pubblicata nel 1845)

Op. 59. N. 1.



a) Separato dalla Sand, Chopin cambia casa e prega Fontana: "Fa in modo, mio carissimo, tu che sai rendere possibile l' impossibile, che io non sia più assalito dalle mie nere idee in questo nuovo Eden, che io non mi ci senta più soffocato dalla tosse, fa in modo che io divenga migliore, cambia anche qualche episodio del passato....„

In una lettera del 20 luglio 1845 alla famiglia scrive: "Così, senza guardare più lontano, ho scritto tre nuove Mazurche: esse saranno probabilmente pubblicate a Berlino, perchè un gentile giovane mio conoscente, Stern, musicista di professione, me ne ha pregato per suo padre che apre un negozio di musica„.

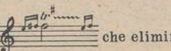
In un' altra lettera ai suoi del 12 dicembre 1845 Chopin annuncia loro che "le nuove Mazurche sono state pubblicate a Berlino da Stern„, il che vale a rettificare l' affermazione più diffusa che esse fossero state pubblicate nel 1846.

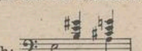
I critici che non hanno saputo valutare l' evoluzione ultima di Chopin, non hanno fatto buona accoglienza neppure a questa terna di Mazurche. A varie riprese ho avuto occasione di dire il mio pensiero sulla produzione chopiniana dell' ultimo periodo. Mi conforta nella mia opinione quanto trovo in Wodzinski. "Non troverete più quella semplicità, freschezza di ispirazione somigliante alla trasparenza d' una cristallina sorgente, ma qualche cosa di febbricitante, di morbido, di fantastico. È che la morte vi passa con i suoi terrori e le sue macabre visioni„, il che trova riscontro anche nel brano di lettera a Fontana riprodotto qui sopra.

b) Secondo Klindworth: 

c) Klindworth dà *Re* invece di *Si*.

d) Klindworth prolunga a minima, secondo riproduco nel testo.

e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf:  che elimina il dubbio circa l' intervallo con cui formare il trillo.

f) Secondo Klindworth: 

g) Nella Ed. Mikuli c' è a questo punto un ritornello.

a) Separado de la Sand, Chopin cambia de morada y ruega a Fontana: "Haz de modo, caro amigo, tú que sabes volver en posible lo imposible, que no me asalten mis negras ideas en este nuevo Eden, y que no me sienta sofocado por la tos; haz de modo que me vuelva mejor, y cambia también algún episodio del pasado....„

En una carta del 20 de Julio de 1845 a su familia, escribe: "Así, sin pensar más en lo ya lejano, he escrito tres nuevas Mazurcas, que serán probablemente publicadas en Berlín, pues un agradable jóven conocido mio, Stern, músico de profesión, me lo ha suplicado por su padre, que inaugura un negocio de música„

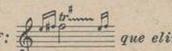
En otra carta a los suyos, del 12 de Diciembre de 1845, Chopin les anuncia que "las nuevas Mazurcas han sido publicadas en Berlín por Stern„ lo cual sirve para rectificar la afirmación más difundida de que fueron publicadas en 1846.

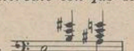
Los críticos que no han sabido apreciar la evolución última de Chopin, no han acogido tampoco bien a este terno de Mazurcas. Varias veces he tenido ocasión de decir mi pensamiento sobre la producción chopiniana del último período. Me conforta en mis opiniones lo que leo en Wodzinski: "No encontraréis ya aquí aquella simplicidad, aquella frescura de soñadora inspiración, semejante a la transparencia de una cristalina fuente, sino algo febricitante, mórbido y fantástico. Es que se acerca la muerte con sus terrores y sus macabras visiones„, lo cual concuerda con el fragmento de la carta a Fontana reproducido más arriba.

b) Según Klindworth: 

c) Klindworth dá el Re *en vez del* Si.

d) Klindworth alarga a blanca, según reproduzco en el texto.

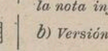
e) En la primera Ed. cr. Breitkopf:  *que elimina toda duda acerca el intérvalo con que se debe formar el trino.*

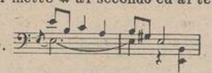
f) Según Klindworth: 

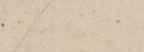
g) En la Ed. Mikuli hay en este punto un ritornelo.



a) In Breitkopf, Mikuli e Klindworth, l'accento è messo alla nota inferiore dell'accordo.

b) Versione Klindworth. In altre edizioni: 

c) Mikuli mette 𝆔 al secondo ed al terzo movimento. Klindworth alla *m.s.* 

d) Secondo Klindworth: 

e) Vedi nota *c)* pag. 162.

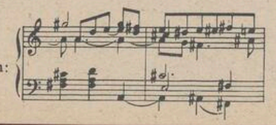
f) Klindworth prolunga il *Do*.

g) Vedi nota *e)* pag. 162.

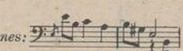
h) Vedi nota *f)* pag. 162.

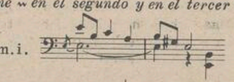
i) Mikuli: 

Klindworth: 

l) Secondo Klindworth: 

a) En Breitkopf, Mikuli y Klindworth, el acento está puesto en la nota inferior del acorde.

b) Versión Klindworth. En las otras ediciones: 

c) Mikuli pone 𝆔 en el segundo y en el tercer movimiento. Klindworth en la m.i. 

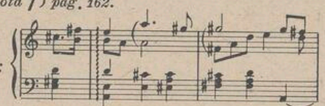
d) Según Klindworth: 

e) Véase nota c) pág. 162.

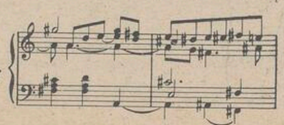
f) Klindworth alarga el Do.

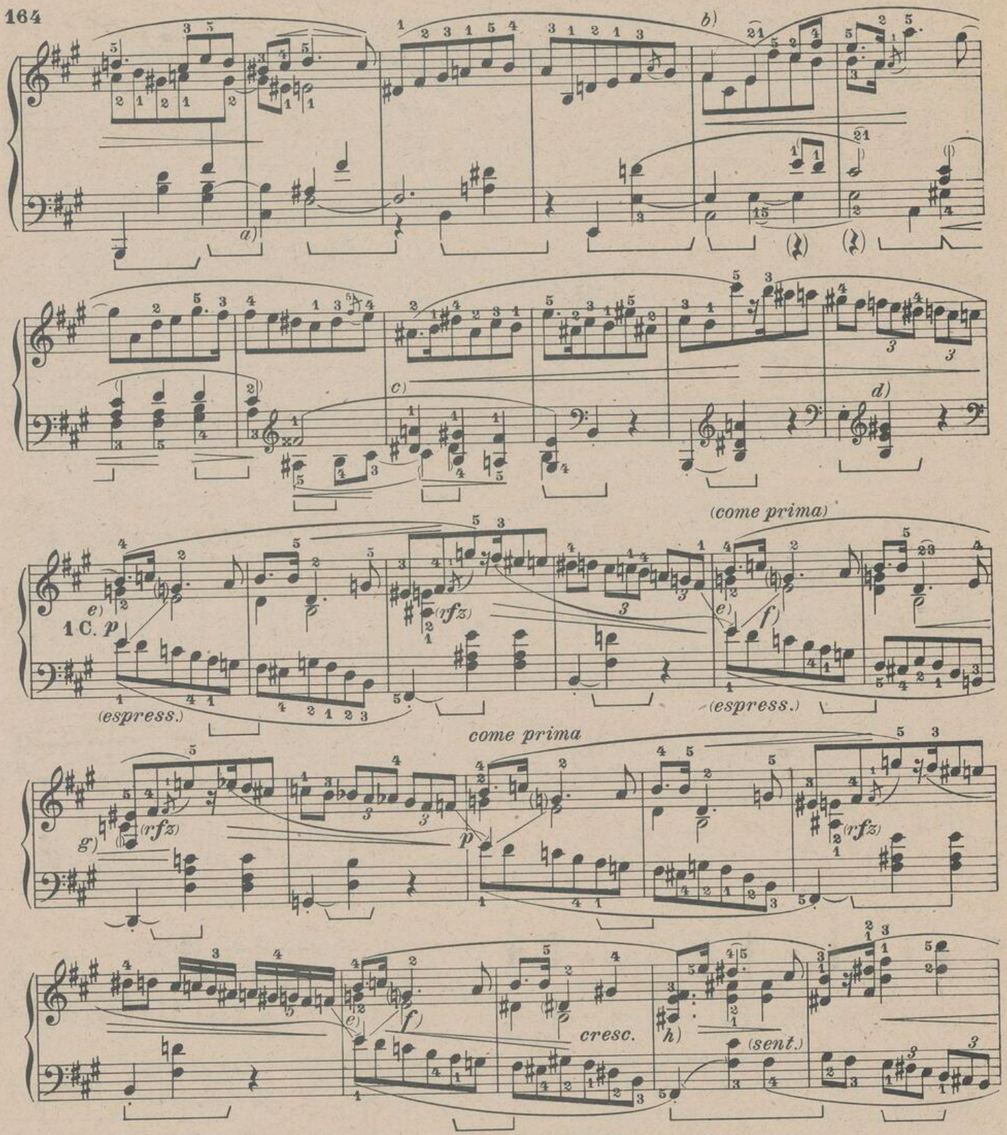
g) Véase nota e) pág. 162.

h) Véase nota f) pág. 162.

i) Mikuli: 

Klindworth: 

l) Según Klindworth: 



a) Klindworth prolunga il *Sol*♯.

b) Alla destra Klindworth inizia con una pausa 𝄾 ed il *Mi*, secondo Scholtz, è croma. Klindworth, nella misura successiva prolunga a minima il *Do*♯ (*m. s.*) come nel testo.

c) Secondo Klindworth:

d) Nel manoscritto c'è *Sol* ♮.

e) In Breitkopf il primo *Mi-Sol* non è semiminima. Secondo Mikuli:

f) Klindworth prolunga a minima il *Do*.

g) Klindworth prolunga a minima il *Do*.

h) Klindworth prolunga a minima il *Mi*.

a) *Klindworth alarga el* Sol♯.

b) *En la derecha, Klindworth principia con una pausa* 𝄾 *, y el* Mi, *según Scholtz, es corchea. Klindworth, en el compas siguiente alarga a blanca el* Do♯ (m.i.), *como en el texto.*

c) *Según Klindworth:*

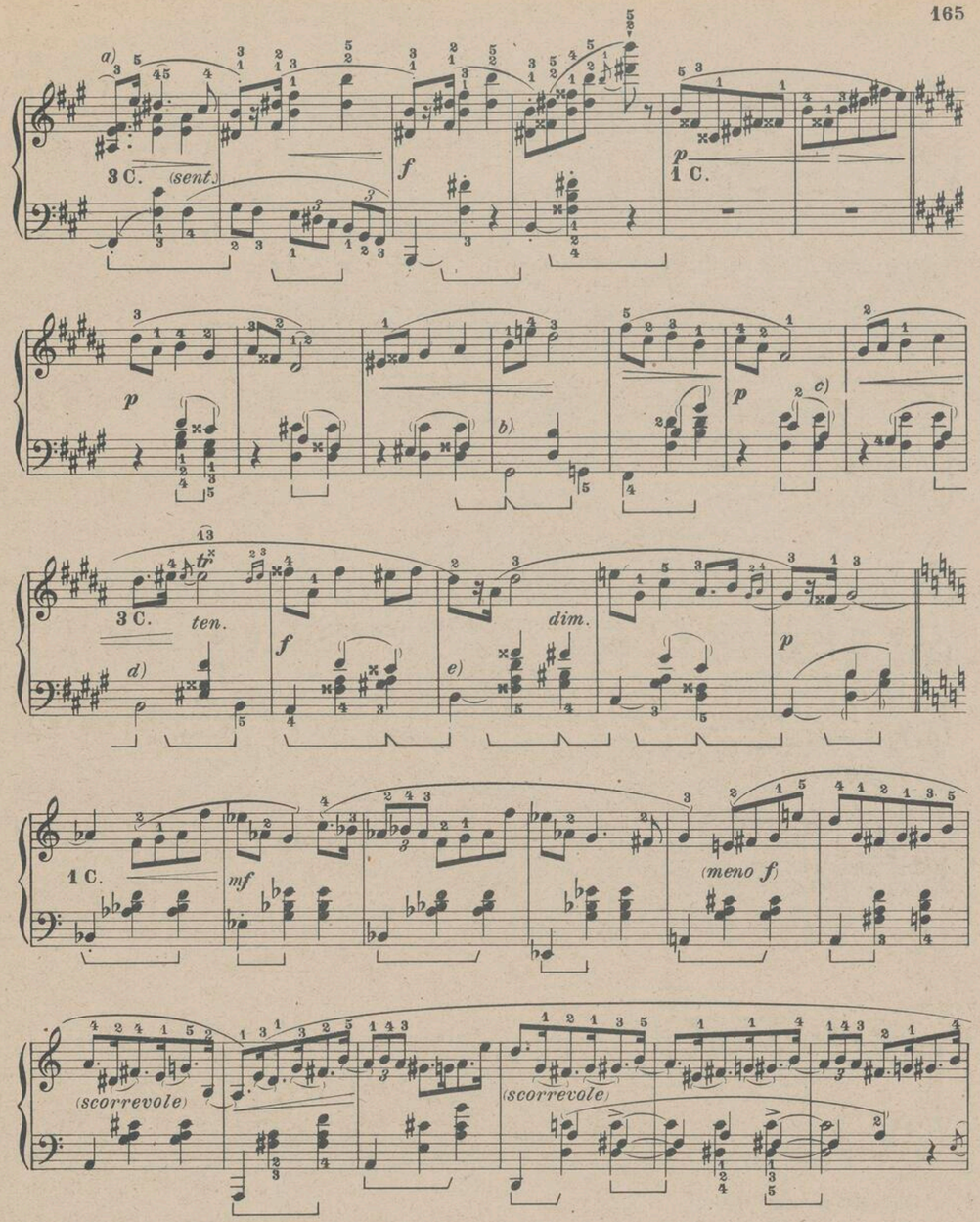
d) *En el manuscrito hay* Sol ♮.

e) *En Breitkopf el primer* Mi - Sol *no es negra. Según Mikuli:*

f) *Klindworth alarga a blanca el* Do.

g) *Klindworth alarga a blanca el* Do.

h) *Klindworth alarga a blanca el* Mi.



a) Vedi nota *h*) pag. 164.

b) Klindworth prolunga a minima il *Sol*♯ come nel testo.

c) Klindworth: e Mikuli:

d) Klindworth prolunga il *Si* come nel testo.

e) Secondo Klindworth:

a) *Véase nota h*) *pág. 164.*

b) *Klindworth alarga a blanca el* Sol♯, *como en el texto.*

c) *Klindworth: y Mikuli:*

d) *Klindworth alarga el* Si, *como en el texto.*

e) *Según Klindworth:*

(continuando)

3 C.

ten.

dim.

1 C.

(sent.)

(rall.)

a) Vedi nota *b)* pag. 163. Secondo Mikuli:

b) Vedi nota *c)* pag. 163.

c) Secondo Breitkopf e Mikuli:

d) Vedi nota *d)* pag. 163.

e) Vedi nota *c)* pag. 162.

f) Klindworth prolunga il *Do*. A differenza del trillo precedente, questo, cui è anteposto un prefisso ascendente, deve senza dubbio iniziarsi all' acuto.

g) Vedi nota *f)* pag. 162.

h) Secondo Breitkopf: Klindworth prolunga opportunamente il *La*, così:

i) Klindworth prolunga il *La* e nelle misure successive alla *m. s.* il *Mi* come nel testo.

l) Secondo Mikuli: *ecc.*

a) Véase nota b) pág. 163. Según Mikuli:

b) Véase nota c) pág. 163.

c) Según Breitkopf y Mikuli:

d) Véase nota d) pág. 163.

e) Véase nota c) pág. 162.

f) Klindworth alarga el Do. *A diferencia del trino anterior, éste, al cual se antepone un prefijo ascendente, debe sin duda iniciarse en el agudo.*

g) Véase nota f) pág. 162.

h) Según Breitkopf: Klindworth alarga oportunamente el La, *así:*

i) Klindworth alarga el La *y en los siguientes compases, en la* m.i., *el* Mi *como en el texto.*

l) Según Mikuli: etc.

senza dedica

(Pubblicata nel 1845)

Op. 59. N. 2.

Allegretto ♩ = 128

50.

p dolce

1 C.

(più sent.)

(ancora più)

(poco cresc.)

3 C.

cresc.

cresc.

a) Diteggiatura di Mikuli.

b) Nell' Ed. Mikuli non c' è il *La*♭.

c) Secondo Klindworth:

d) Secondo Klindworth: ed il *Mi*♭ alla *m. d.*

a) Digitación de Mikuli.

b) En la Ed. Mikuli no hay el La♭.

c) Según Klindwort:

d) Según Klindwort: *y el* Mi♭ *en la* m.d.

a) Nella prima Ed. crit. Breitkopf:

b) Secondo Klindworth, *più diminuendo* e senza il *Sol* superiore. (alla *m. s.*)

c) Secondo Klindworth: Si noti la breve imitazione alla *m. d.*, misura successiva: imitazione che costituisce un raro esempio del genere nella musica di Chopin. Breitkopf assegna alla *m. d.* la parte superiore del disegno che le altre edizioni assegnano alla *m. s.* e dà l'ultimo *Mi* ♭ della *m. d.* in semiminima invece che in croma.

d) Secondo Klindworth:

a) En la primera Ed. cr. Breitkopf:

b) Según Klindworth, più diminuendo, *y sin el* Sol *superior (en la* m. i.)

c) Según Klindworth: *Nótese la breve imitación en la* m. d., *en el compás siguiente, imitación que constituye un raro ejemplo de este género en la música de Chopin. Breitkopf asigna a la* m. d. *la parte superior del diseño, que las demás ediciones asignan a la* m. i., *y desde el último* Mi♭ *de la* m. d., *negra en vez de corchea.*

d) Según Klindworth:

a) Secondo Klindworth:

b) Secondo Klindworth:

c) Questi coloriti si trovano nella prima Ed. crit. Breitkopf e sono presumibilmente dell' autore.

d) Vedi nota *d)* pag. 167. Mikuli e Klindworth dànno l'ultimo accordo non in croma ma in semiminima.

e) Secondo Klindworth:

f) Secondo Klindworth:

a) Según Klindworth:

b) Según Klindworth:

c) Estos coloridos se encuentran en la primera Ed. cr. Breitkopf y son probablemente del autor.

d) Véase nota d) pág. 167. Mikuli y Klindworth no dán el último acorde en corchea, sino en negra.

e) Según Klindworth:

f) Según Klindworth:



a) Klindworth non arpeggia alla *m.s.*

b) Klindworth prolunga i suoni superiori alla *m. s.*

c) Secondo Klindworth: Al secondo movimento della 2ª misura il *Do* è assegnato alla *m. d.*

d) Mikuli e Klindworth non legano questi *La* ♭.

a) Klindworth no arpegia en la m. i.

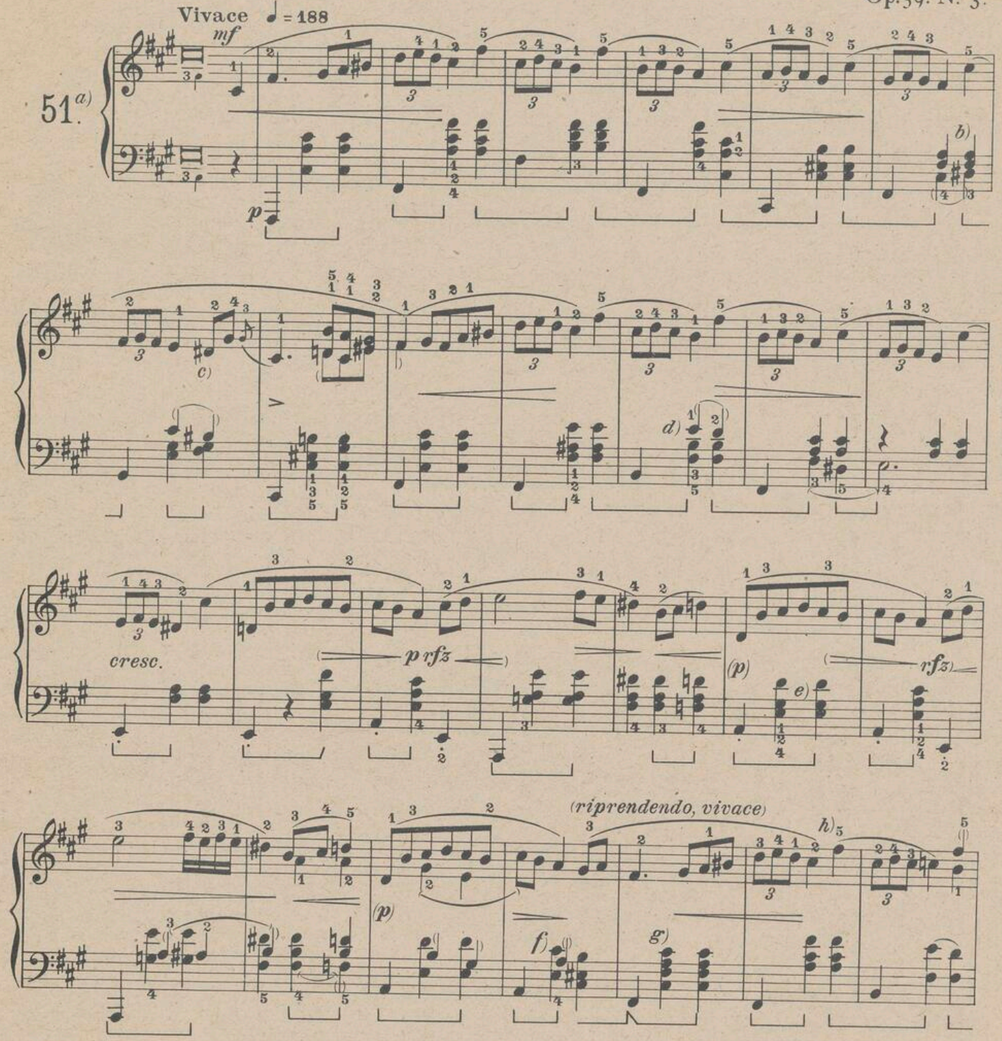
b) Klindworth alarga los sonidos superiores en la m.i.

c) Según Klindworth: *En el 2º movimiento del 2º compás el* Do *está asignado a la* m.d.

d) Mikuli y Klindworth no ligan estos La ♭.

senza dedica
(Pubblicata nel 1845)

Op. 59. N. 3.



a) L' Uneker classifica questa Mazurca fra le migliori di Chopin, "per il pathos, la delicatezza, la moderata malinconia,,.

b) La prima Ed. crit. Breitkopf, Mikuli e Klindworth, senza il *Fa* ♯.

c) Klindworth prolunga a semiminime il *Re* ed il *Do* ♯, realizzando una doppia parte quasi a preparare ciò che segue, che è conforme all' antica Ed. Breitkopf.

d) Breitkopf e Mikuli, senza i *Si* nè il primo *La* successivo.

e) Breitkopf, senza il *Sol* ♯.

f) Mikuli, senza il *La*.

g) Klindworth, senza i *Fa* ♯.

h) Secondo Klindworth:

a) Uneker clasifica esta Mazurca entre las mejores de Chopin, por el pathos, la delicadeza y la moderada melancolía.

b) La primera Ed. cr. Breitkopf, Mikuli y Klindworth, sin el Fa ♯.

c) Klindworth alarga a negras el Re *y el* Do ♯, *realizando casi una doble parte para preparar lo que sigue, conforme a la antigua Ed. Breitkopf.*

d) Breitkopf y Mikuli, sin el Si *ni el primer* La *siguiente.*

e) Breitkopf, sin el Sol ♯.

f) Mikuli, sin el La.

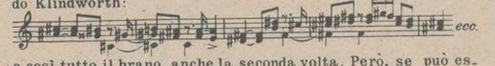
g) Klindworth, sin el Fa ♯.

h) Según Klindworth:

a) Breitkopf e Mikuli mettono *Do*♯ al posto del *Re*.

b) Klindworth prolunga di una semiminima il *Do*♯ alla *m.d.*

c) Diteggiatura di Mikuli, presumibilmente di Chopin. Secondo Klindworth:



ecc.

e così tutto il brano, anche la seconda volta. Però, se può essere utile il prolungamento dei *Do*♯ inferiori, è indiscutibile che il disegno si rende asmatico, senza che tranquillizzi quanto a fedeltà d'interpretazione.

d) Mikuli non lega i *La*♯.

e) Mikuli tutto e soltanto in crome, fino alla pausa di semicrome.

a) Breitkopf y Mikuli ponen Do♯ *en lugar del* Re.

b) Klindworth alarga de una negra el Do♯ *de la* m.d.

c) Digitación de Mikuli, probablemente de Chopin. Según Klindworth:



etc.

y así todo el fragmento, también la segunda vez. Pero, si puede ser útil la prolongación de los Do♯ *inferiores, es indiscutible que el diseño se vuelve asmático, sin que nos tranquilice en cuanto a fidelidad de interpretación.*

d) Mikuli no liga los La♯.

e) En Mikuli todo está solamente en corcheas, hasta la pausa de semicorchea.

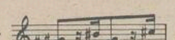
a) Secondo Mikuli:



b) Secondo Breitkopf il *Fa* in croma. Mikuli opportunamente, si uniforma al dettaglio analogo.

c) Breitkopf e Mikuli senza il *Si* inferiore alla *m.d.*

a) Según Mikuli:



b) Según Breitkopf, el Fa *en corchea. Mikuli oportunamente, se uniforma al detalle análogo.*

c) Breitkopf y Mikuli, sin el Si *inferior de la* m.d.



a) — intenzionali, miranti a delineare il disegno imitato fra le due parti alla *m.d.* assolutamente indipendente dal disegno alla *m.s.*

b) Breitkopf senza alcun segno, come Scholtz. A me sembra debba trattarsi ancora di *Do*♮ e da considerarsi come *Si*♯.

c) Altro raro esempio di imitazione canonica. Agli effetti dell'imitazione, si deve, a parer mio, considerare il *Do*♯ nota iniziale del disegno e ciò perchè se l'autore avesse voluto considerare nota iniziale il *Fa*♯, avrebbe cominciato anche l'imitazione da tale nota, e qualora non avesse voluto iniziarla dal *Fa*♯ a causa dell'intervallo contrappuntisticamente non bello, avrebbe sempre potuto considerare il disegno anacrusico ed iniziarlo dal *Sol*♯.

d) Klindworth ricomincia a prolungare il *Do*♯ fino al *Sol*♯.

e) Klindworth prolunga il *Do*♯ anche alla *m.s.*

f) Breitkopf e Klindworth, senza il *Fa*♯ superiore.

g) Klindworth prolunga come prima.

h) Vedi nota *c)* pag. 172.

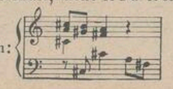
i) Breitkopf, senza il *Re*.

l) Klindworth prolunga il *Mi*♯.

m) Klindworth prolunga il *Fa*♯.

n) In Breitkopf ed in Mikuli, anche il *Fa* croma.

o) Secondo Klindworth:



a) — *intencionado, con objeto de delinear el diseño imitado entre las dos partes de la* m.d., *absolutamente independiente del diseño de la* m.i.

b) Breitkopf sin ningún signo, como Scholtz. A mí me parece se trata aún de Do♮, *considerado como* Si♯.

c) Otro raro ejemplo de imitación canónica. Para los efectos de la imitación se debe, a mi parecer, considerar el Do♯ *nota inicial del diseño, y esto porqué si el autor hubiese querido considerar nota inicial el* Fa♯, *hubiera empezado también la imitación con esta nota; y si no lo hiciera con el* Fa♯ *a causa del intérvalo, no bello contrapuntísticamente, siempre habria podido considerar dicho diseño como anacrúsico e iniciurlo con el* Sol♯.

d) Klindworth empieza prolongando el Do♯ *hasta al* Sol♯.

e) Klindworth prolonga el Do♯ *también en la* m.i.

f) Breitkopf y Klindworth sin el Fa♯ *superior.*

g) Klindworth alarga, como antes.

h) Véase nota c) pág. 172.

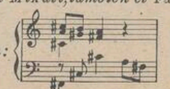
i) Breitkopf sin el Re.

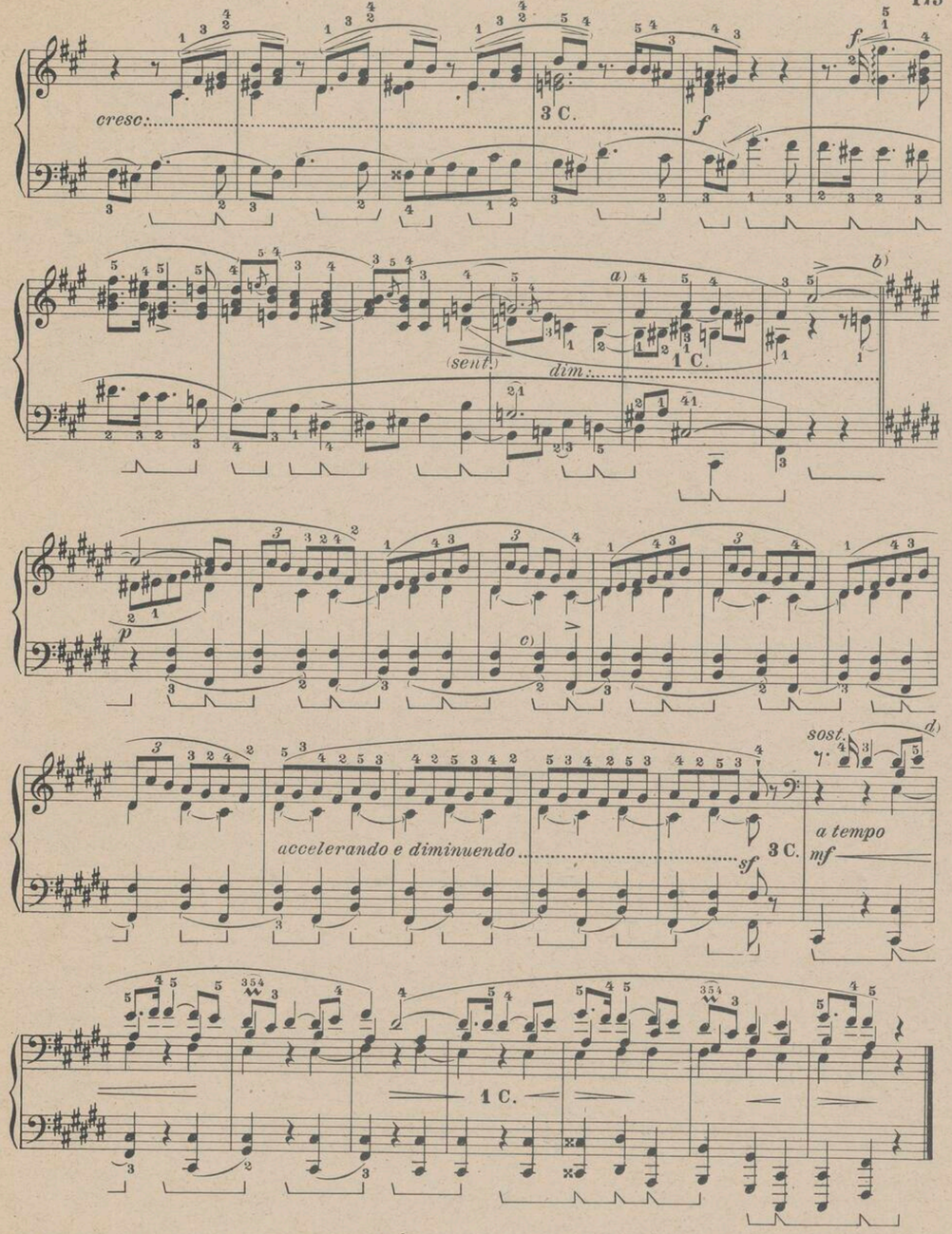
l) Klindworth alarga el Mi♯.

m) Klindworth alarga el Fa♯.

n) En Breitkopf y en Mikuli, también el Fa *corchea.*

o) Según Klindworth:





a) Breitkopf non lega i *Si*.

b) In Breitkopf ed in Mikuli non c'è cambiamento di tonalità; sino alla fine, tutti i segni sono accidentali. In Mikuli il *Mi* ultimo (*m.d.*) non porta indicazione di ♮ e Klindworth lo dà come *Re*♯.

c) Breitkopf non cambia accordo al secondo movimento.

d) Klindworth lega questi *Mi*♯.

a) Breitkopf no liga los Si.

b) En Breitkopf y en Mikuli no hay cambio de tonalidad; hasta el fin todos los signos son accidentales. En Mikuli el Mi *último* (m.d.) *no lleva indicación de* ♮, *y Klindworth lo dá como* Re♯.

c) Breitkopf no cambia acorde en el 2º movimiento.

d) Klindworth liga estos Mi♯.

(composta nel 1846-pubblicata nel 1855)

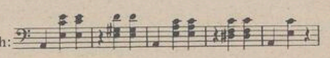
Op. 67. N. 4.



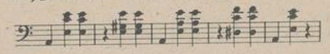
a) Mikuli e Scholtz omettono i *Do* fra parentesi. Klindworth dà, per la *m.s.* la seguente versione:



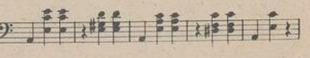
b) Secondo Klindworth:



a) Mikuli y Scholtz omiten los Do *entre paréntesis. Klindworth dà, para la* m.i. *la siguiente versión:*



b) Según Klindworth:



★) Il manoscritto di questa Mazurca differisce notevolmente dalla versione nota e comune, credo, a tutte le edizioni. Naturalmente, coloro che si ritengono legittimi difensori del pensiero chopiniano protestano ed accusano Fontana, editore delle pubblicazioni postume, di arbitrii e di incomprensioni. Non è il caso di prender qui le difese del Fontana e di documentare la sua più o meno elevata scrupolosità: ma, a parte che talune modificazioni sono veramente preferibili a quello che dovrebbe ritenersi il *Verbo*, non si può escludere che esse siano da attribuirsi allo stesso Chopin. Sappiamo infatti che di parecchie composizioni esistono varii manoscritti (due per il Valzer in *La* ♭ magg., due per quello dedicato a Maria, quattro per la Berceuse ecc.) e che ciascuno differisce dall' altro. Sappiamo pure che Chopin molto spesso modificava o correggeva sugli esemplari di cui gli allievi si servivano per studiare le sue composizioni.

Niente autorizza ad escludere che Fontana possedesse altri manoscritti o varianti scritte: soprattutto, nessuna ragione esclude che egli potesse essere il depositario di alcune *intenzioni* non scritte da Chopin, ma da Fontana ben ricordate. Una frase d'una sua lettera alla sorella maggiore di Chopin è ben esplicita su questo argomento.

In ogni modo, seguendo la direttiva impostami, insieme alla versione nota ed accettata indico - sempre che sia possibile - quella conforme al manoscritto. Nel caso speciale, date le molto numerose differenze, pubblico senz'altro le due versioni, rimandando lo studioso, per altre considerazioni sull'argomento, a quanto scrivo nella prefazione al volume dei Valzer.

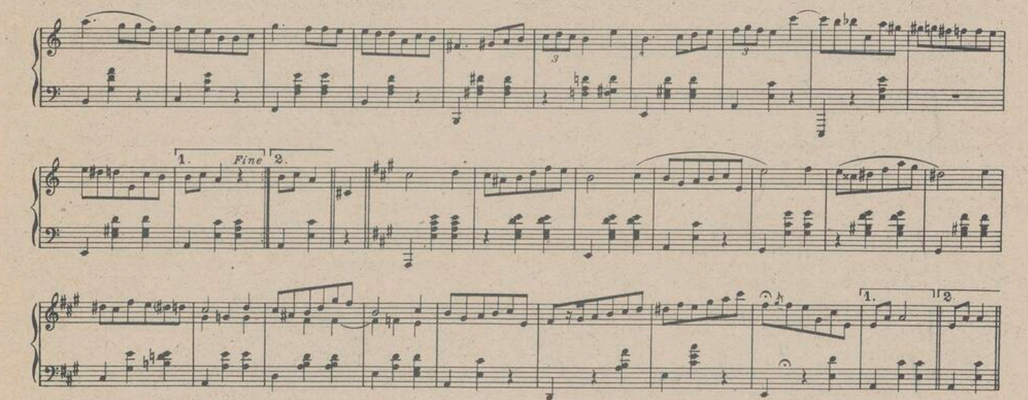
★) *Creo que el manuscrito de esta Mazurca difiere notablemente de la versión conocida y común a todas las ediciones. Naturalmente, los que se consideran como legítimos defensores del pensamiento chopiniano, protestan y acusan a Fontana, editor de las publicaciones póstumas, de arbitrariedad e incomprensión. No es este el caso de tomar la defensa de Fontana y de documentar su más o menos elevada escrupulosidad. Pero, dejando aparte que algunas modificaciones son verdaderamente preferibles a lo que podría considerarse el* Verbo, *no puede dejar de admitirse que pueden atribuirse al mismo Chopin. En efecto, sabemos que de otras composiciones existen varios manuscritos (dos del Vals en* Lab *may., dos del dedicado a María, cuatro de la Berceuse, etc.) y que cada uno difiere del otro. Sabemos también que Chopin, muy a menudo, modificaba o corregía sus ejemplares, de los cuales se servían sus discípulos para estudiar las composiciones.*

Nada autoriza a excluir el que Fontana poseyera otros manuscritos y otras variantes escritas; sobre todo, ninguna razón excluye que él pudiera ser el depositario de algunas intenciones *de Chopin, no escritas, pero bien recordadas. Una frase de una carta de Chopin a su hermana mayor, es bien explícita sobre este argumento.*

De todos modos, y siguiendo el sistema que me he impuesto, junto con la versión conocida y aceptada, indico, siempre que es posible, la conforme al manuscrito. En un caso especial, dadas las numerosas diferencias, publico las dos versiones, remitiendo al estudioso, para otras consideraciones sobre la cuestión, a lo que he escrito en el prefacio de los Valses.







a) Secondo Klindworth, invece: E Mikuli:

b) Klindworth ripete l'accordo al terzo movimento come nel testo invece della pausa ; esistente in altre Ed.: Soltanto Mikuli:

c) Secondo Klindworth:

d) Secondo Klindworth:

a) Klindworth, en cambio: *y según Mikuli:*

b) Klindworth repite el acorde en el tercer movimiento en vez de la pausa ; existente en otras ediciones. Mikuli solamente:

c) Según Klindworth:

d) Según Klindworth:

poco rit. a tempo

(un poco affrett.) delicatiss.

cresc. dim.e legatiss.

dolce (e tranquillo) rit.

(tratt.) (tratt.) cresc.

a tempo

(tratt) (affr.) poco rall. (tranquillo)

rit.

cresc.

a) Vedi nota *a)* pag. 177.

b) Vedi nota *b)* pag. 177.

c) Vedi nota *c)* pag. 177.

d) Opp:

e) Secondo Klindworth:

a) *Véase nota a) pág. 177.*

b) *Véase nota b) pág. 177.*

c) *Véase nota c) pág. 177.*

d) *Oppure:*

e) *Según Klindworth:*

a tempo a)

poco rall. (tranq.)

rit. marc.

a tempo (sosten.) (meno f) (andante) (all.) (dolce)

(tranquillo) poco rit.

(un poco affr.) (tranq.) delicatiss.

a tempo cresc. dim.e legatiss. (tranq.)

a) Vedi nota *d)* pag. 178.

b) Vedi nota *a)* pag. 176.

c) Vedi nota *b)* pag. 176.

d) Vedi nota *a)* pag. 177.

e) Vedi nota *b)* pag. 177.

f) Vedi nota *c)* pag. 177.

a) *Véase nota d) pág. 178.*

b) *Véase nota a) pág. 176.*

c) *Véase nota b) pág. 176.*

d) *Véase nota a) pág. 177.*

e) *Véase nota b) pág. 177.*

f) *Véase nota c) pág. 177.*

dedicata alla Contessa Laura Czosnowska
(pubblicata nel 1847)

Op. 63. N. 1.

53. Vivace ♩. = 198



a) In una lettera alla famiglia, 1846, Chopin scrive: „Ho tre Mazurche nuove" (certamente dell' op. 63. De Pourtalès dice "63 e 65"; ma nell'elenco specifico sono indicate soltanto le tonalità di questa op. 63.) "Quando si compongono sembra che tutto vada bene; se fosse altrimenti non si scriverebbe mai. Dopo viene la riflessione e si ripudia o si accetta. Il tempo è il migliore giudice e la pazienza la migliore maestra".

Valetta nota che l'op. 63. accenna ad un ritorno dell'autore ad una maggiore stabilità tonale.

b) Nell'autografo riprodotto dal Poirée, semiminime.

Le numerose differenze fra tale manoscritto e tutte le altre edizioni lasciano perplessi. L'unanimità nelle differenze, però, fa supporre che per queste come per tante altre composizioni Chopin abbia dato più d'una versione e che quella riprodotta dal Poirée non sia la definitiva.

c) Klindworth prolunga a minima questo suono.

d) Nell'autografo riprodotto parzialmente dal Poirée il tema s'inizia in tutte crome, come riproduco nel testo. Alcuni interpreti hanno voluto fin da principio uniformare la figurazione iniziale a quella che segue, non tenendo conto che anche nella seconda ripercussione (vedi nota *m*), l'autografo presenta le stesse caratteristiche.

e) Nell'autografo, 𝄐 sul *La*♯.

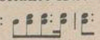
f) Secondo Klindworth, anche *Si* nell'accordo.

g) Nell'autografo, soltanto il *Fa*♯ superiore, mancante invece in Breitkopf.

h) Nell'autografo, col *Mi* come nel testo. Il *La*♯ successivo vi è espresso in croma.

i) L'autografo, senza questo *Fa*♯.

l) Nell'autografo, soltanto il *Si* superiore.

m) Secondo Scholtz: 

n) Nell'autografo:  Alla *m.d.*, *Fa*♯ croma al posto di *Sol*♯.

o) Secondo Klindworth, senza appoggiatura e poi: 

p) In Klindworth, appoggiatura invece di mordente. Qui - contrariamente al caso a nota *m*) - lascio la variante dell' originale perchè avvenuta - pure in vario modo - l'alternativa delle figurazioni, è presumibile che la variante sia voluta.

a) En una carta a su familia, en 1846, Chopin escribe: "Tengo tres Mazurcas nuevas" (ciertamente de la op. 63. De Pourtalès dice "63 y 65", pero en la clasificación específica están indicadas solamente las tonalidades de esta op. 63). "Cuando se componen parece que todo vá bien; a ser de otro modo no se escribiría nunca. Luego viene la reflexión y se repudia o acepta. El tiempo es el mejor juez y la paciencia la mejor maestra".

Valetta hace notar que la op. 63 señala la vuelta del autor a una mayor estabilidad tonal.

b) En el autógrafo, reproducido por Poirée, negra.

Las numerosas diferencias entre este manuscrito y todas las demás ediciones dejan perplejo. La unanimidad de las diferencias, no obstante, hace suponer que para ésta como para otras composiciones Chopin había dado más de una versión y que la reproducida por Poirée puede no ser la definitiva.

c) Klindworth alarga a blanca este sonido.

d) En el autógrafo reproducido parcialmente por Poirée el tema se inicia todo en corcheas, como reproduzco en el texto. Algunos intérpretes han querido desde el principio uniformar la figuración inicial con la que sigue, no teniendo en cuenta que también en la segunda repercusión (véase nota m), el autógrafo presenta las mismas características.

e) En el autógrafo, 𝄐 *sobre el* La♯.

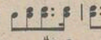
f) Según Klindworth, también Si *en el acorde.*

g) En el autógrafo, solamente el Fa♯ *superior, que falta en Breitkopf.*

h) En el autógrafo, con el Mi, *como en el texto. El* La♯ *siguiente es corchea.*

i) El autógrafo, sin este Fa♯.

l) En el autógrafo, solamente el Si *superior.*

m) Según Scholtz: 

n) En el autógrafo:  *En la* m.d., Fa♯ *corchea en lugar de* Sol♯.

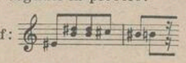
o) Según Klindworth, sin apoyatura y después: 

p) En Klindworth, apoyatura en vez de mordente. Aquí (contrariamente al caso de la nota m), dejo la variante del original, porqué existiendo, aunque en vario modo, la alternación de las figuraciones, es presumible que la variante sea buena.





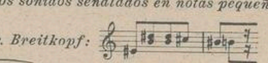
a) Klindworth prolunga i suoni segnati in piccolo.

b) Nella prima Ed. cr. Breitkopf: 

In Mikuli:

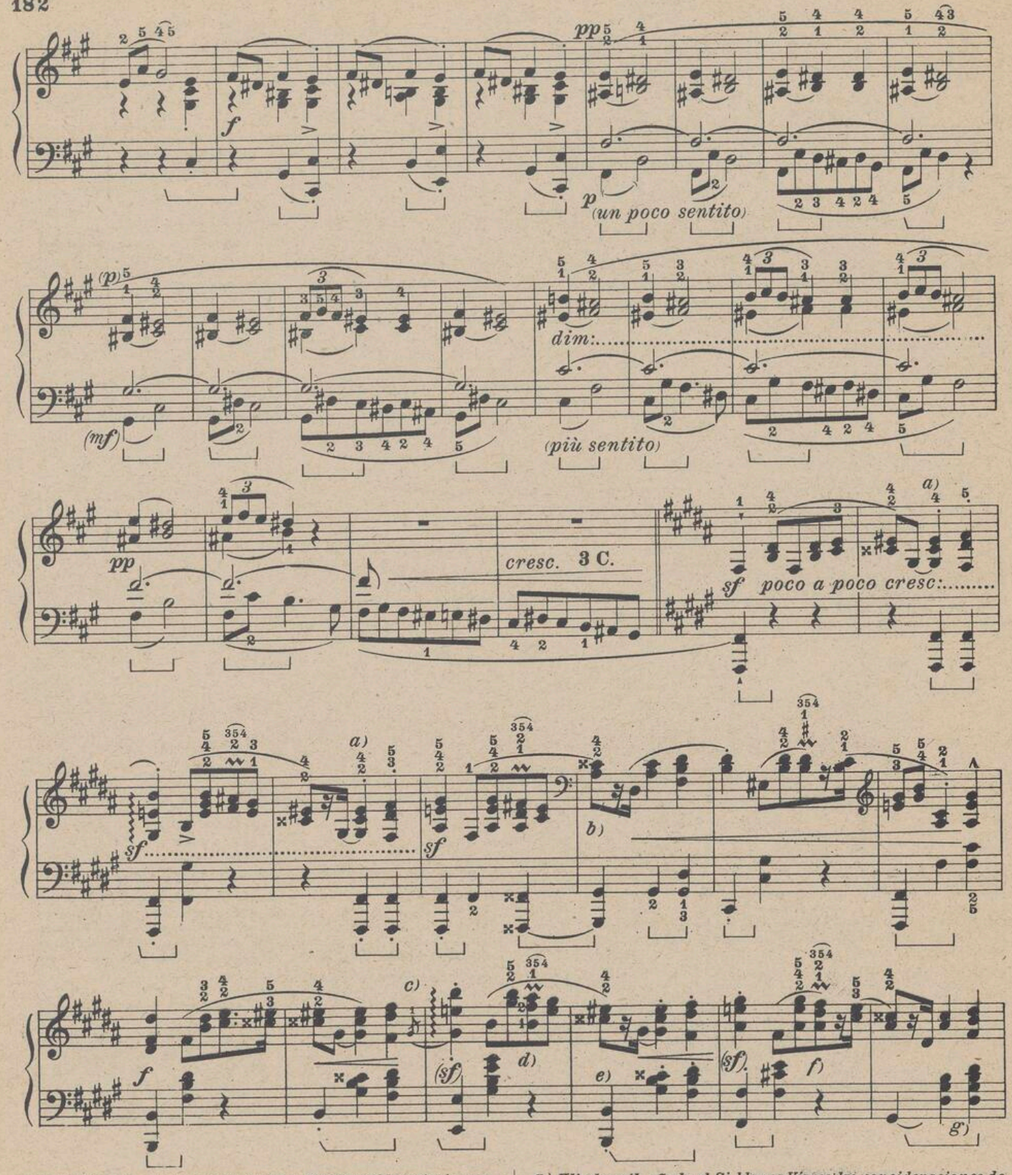
c) Notevole la grazia di questa breve variazione.

a) Klindworth alarga los sonidos señalados en notas pequeñas.

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf: 

En Mikuli:

c) Es notable la gracia de esta breve variación.



a) Klindworth aggiunge *Si* minima. Vedi considerazioni a pag. 180, nota *d)*.

b) In Mikuli: | ♫ ♩ ♩ |. Klindworth prolunga il *Re*♯ e nella misura successiva il *Mi*♯.

c) Nel manoscritto (Poirée) non c'è l'appoggiatura.

d) Scholtz:

e) Nel manoscritto *Si* in ottava e gli accordi staccati come nel testo.

f) Scholtz:

g) Scholtz, senza il *Re*♯ superiore.

a) Klindworth añade el Si *blanca. Véanse las consideraciones de la nota d) pág. 180.*

b) En Mikuli: | ♫ ♩ ♩ |. *Klindworth alarga el* Re♯, *y en el compás siguiente el* Mi♯.

c) En el manuscrito (Poirée) no hay la apoyatura.

d) Scholtz:

e) En el manuscrito, Si *en octava; los acordes destacados, como en el texto.*

f) Scholtz:

g) Scholtz, sin el Re♯ *superior.*



a) Nel manoscritto come nel testo: le altre edizioni:

b) Nel manoscritto: Breitkopf non prolunga il *Sol*♯.

c) Nel manoscritto: Non si capisce perchè Klindworth non abbia aggiunto anche qui il *Mi*♯ indicato in piccolo.

d) Come a nota *b)*. Anzi qui, come prima, Chopin aveva scritto *Do*× nota poi cancellata e sostituita col *Mi*. Klindworth e Scholtz mettono il *La*♯, come nel testo, al posto di un *Sol*♯ semicroma esistente in tutte le altre edizioni. La variante è giustificata dal *Sol*♯ appoggiatura, che segue soltanto in questo caso.

e) Klindworth, ♮ invece dell'appoggiatura.

f) Da questo punto il manoscritto riprodotto dal Poirée procede così:

Nel manoscritto queste tre misure sono in sostituzione di altre cancellate.

En este manuscrito, tres compases substituyen a otros borrados e indescifrables.

In ⋆ (terzo movimento) era ripetuto il bicordo, poi cancellato.

En ⋆ (tercer movimiento) se repetía el bicorde, después borrado.

Da questo punto *f)* alla fine, la versione Scholtz comprende le 16 misure, riprodotte nel testo, invece delle 12 (di cui 3 cancellate ma non soppresse) del manoscritto riprodotto dal Poirée. Anche questa circostanza autorizza a supporre l'esistenza di un altro manoscritto al quale abbiano attinto i varî editori e spiega le varianti denunziate.

g) Klindworth prolunga il *Mi*♯ come nel testo.

h) Ho i miei dubbi sulla opportunità di un *forte* che tutti gl'interpreti mettono nell'ultima misura. Caso mai, mi sembra più opportuno iniziarlo dall'accordo precedente.

a) En el manuscrito como en el texto; las otras ediciones:

b) En el manuscrito: *Breitkopf no alarga el* Sol♯.

c) En el manuscrito: *No se comprende porqué Klind. worth no ha añadido también aquí el* Mi♯ *indicado en carácter pequeño.*

d) Como en la nota b). También aquí, como anteriormente, Chopin había escrito Do×, *nota borrada después y substituída por el* Mi. *Klindworth y Scholtz ponen* La♯ *en lugar del* Sol♯ *semicorchea. Pero todas las otras ediciones ponen el* Sol♯. *La variante está justificada por el* Sol♯ *apoyatura, que sigue únicamente en este caso.*

e) Klindworth, ♮ *en vez de la apoyatura.*

f) Desde este punto el manuscrito reproducido por Poirée procede así:

Desde este punto f) al final, la versión Scholtz comprende los 16 compases reproducidos en el texto, en vez de los 12 (de los cuales hay 3 borrados, pero no suprimidos), del manuscrito reproducido por Poirée. También esta circunstancia autoriza para suponer la existencia de otro manuscrito, el cual habrían podido ver los otros varios editores, y explicaría las dichas variantes.

g) Klindworth alarga el Mi♯ *como en el texto.*

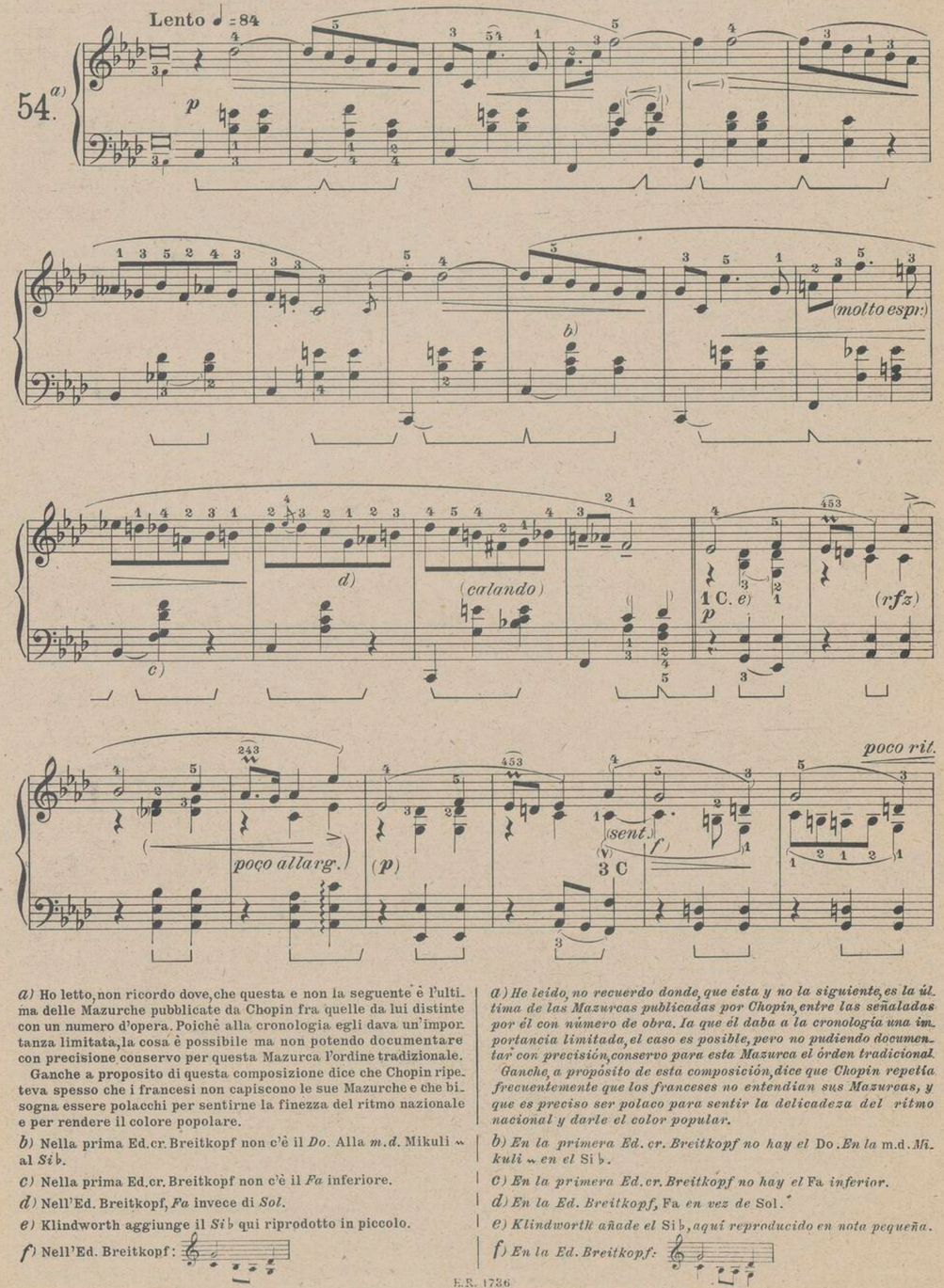
h) Tengo mis dudas sobre la oportunidad de un fuerte, *que todos los intérpretes ponen en el último compás. En todo caso, creo oportuno iniciarlo desde el acorde anterior.*

dedicata alla Contessa Laura Czosnowska
(pubblicata nel 1847)

Op. 63. N. 2.

Lento ♩ = 84

54. a)



a) Ho letto, non ricordo dove, che questa e non la seguente è l'ultima delle Mazurche pubblicate da Chopin fra quelle da lui distinte con un numero d'opera. Poichè alla cronologia egli dava un'importanza limitata, la cosa è possibile ma non potendo documentare con precisione conservo per questa Mazurca l'ordine tradizionale.

Ganche a proposito di questa composizione dice che Chopin ripeteva spesso che i francesi non capiscono le sue Mazurche e che bisogna essere polacchi per sentirne la finezza del ritmo nazionale e per rendere il colore popolare.

b) Nella prima Ed.cr. Breitkopf non c'è il *Do*. Alla *m.d.* Mikuli ~ al *Si♭*.

c) Nella prima Ed.cr. Breitkopf non c'è il *Fa* inferiore.

d) Nell'Ed. Breitkopf, *Fa* invece di *Sol*.

e) Klindworth aggiunge il *Si♭* qui riprodotto in piccolo.

f) Nell'Ed. Breitkopf:

a) He leido, no recuerdo donde, que ésta y no la siguiente, es la última de las Mazurcas publicadas por Chopin, entre las señaladas por él con número de obra. Ia que él daba a la cronología una importancia limitada, el caso es posible, pero no pudiendo documentar con precisión, conservo para esta Mazurca el órden tradicional.

Ganche, a propósito de esta composición, dice que Chopin repetía frecuentemente que los franceses no entendían sus Mazurcas, y que es preciso ser polaco para sentir la delicadeza del ritmo nacional y darle el color popular.

b) En la primera Ed. cr. Breitkopf no hay el Do. *En la* m.d. *Mikuli ~ en el* Si♭.

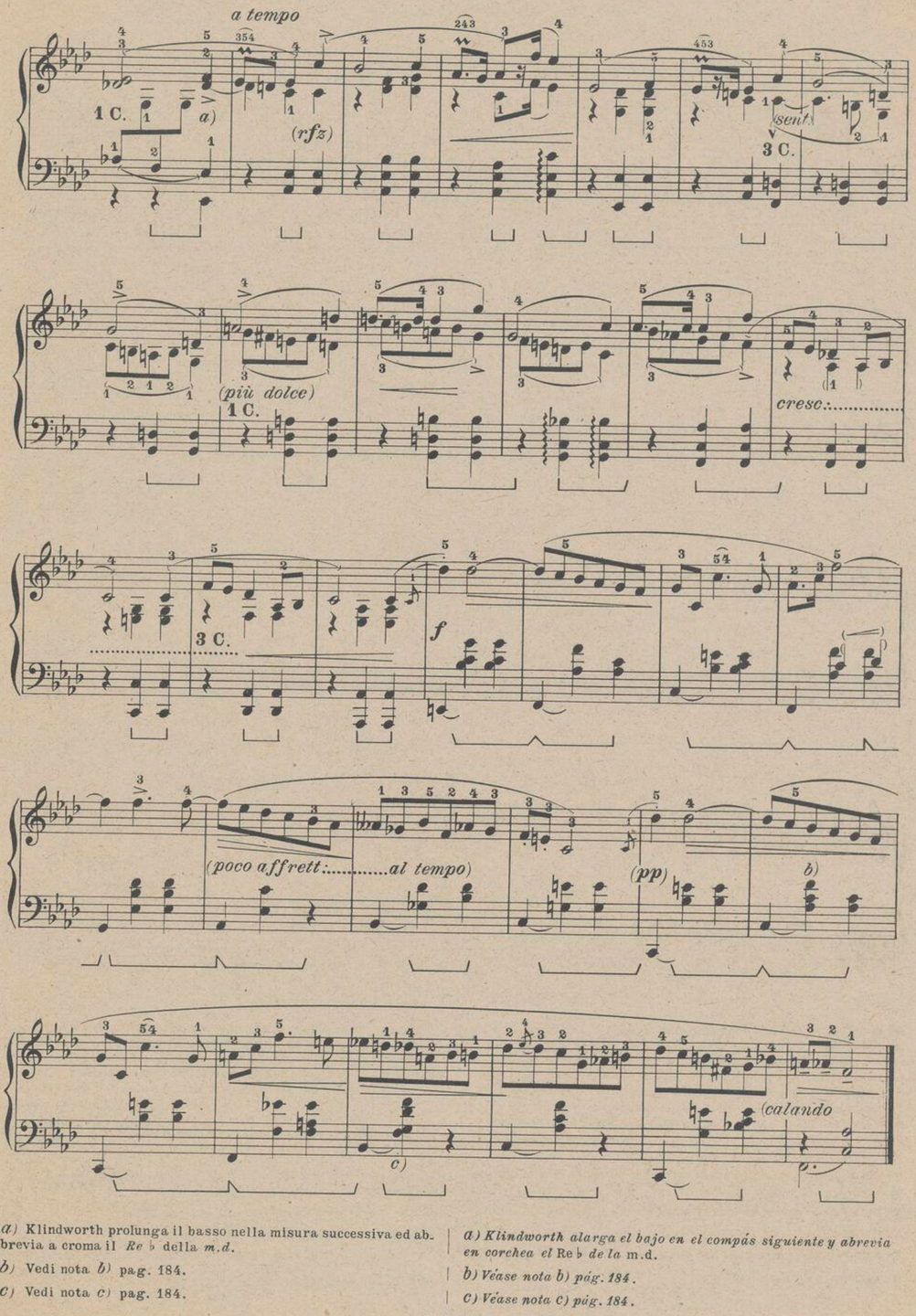
c) En la primera Ed. cr. Breitkopf no hay el Fa *inferior.*

d) En la Ed. Breitkopf, Fa *en vez de* Sol.

e) Klindworth añade el Si♭, *aquí reproducido en nota pequeña.*

f) En la Ed. Breitkopf:

a tempo



a) Klindworth prolunga il basso nella misura successiva ed abbrevia a croma il *Re♭* della *m.d.*

b) Vedi nota *b)* pag. 184.

c) Vedi nota *c)* pag. 184.

a) Klindworth alarga el bajo en el compás siguiente y abrevia en corchea el Re♭ *de la* m.d.

b) Véase nota b) pág. 184.

c) Véase nota c) pág. 184.

dedicata alla Contessa Laura Czosnowska
(pubblicata nel 1847)

Op. 63. N. 3.

55.

Allegretto ♩ = 120

(un poco cresc. e tratt.)

cresc. 3 C. *f*

a) Nella prima Ed. cr. Breitkopf:

b) Nelle edizioni Klindworth e Cesi:

c) Cesi senza ♯ al *Si*.

d) Nella prima Ed. cr. Breitkopf: *ecc.*

a) En la primera Ed. cr. Breitkopf:

b) En las ediciones Klindworth y Cesi:

c) Cesi sin ♯ en el Si.

d) En la primera Ed. cr. Breitkopf: etc.

Andante

dim.

sottovoce

(poco più sentito)

cresc. 3 C. *poco f* *(meno f)* *rfz*

a) Mikuli, senza il *Do* ♯.

b) Breitkopf e Klindworth, senza 𝄐.

c) Secondo Klindworth: *ecc.*

d) Breitkopf lega soltanto i *Re*♭: Mikuli anche i *La*♭ come nel testo.

e) Breitkopf non lega questi *Sol*♭.

f) In Breitkopf ed in Mikuli il *Re*♭ è semiminima.

g) In Breitkopf ed in Mikuli il *Mi*♭ è semiminima.

h) Anche questo dettaglio richiama un poco Schumann.

a) Mikuli, sin el Do ♯.

b) Breitkopf y Klindworth, sin 𝄐.

c) Según Klindworth: etc.

d) Breitkopf liga solamente los Re♭; *Mikuli también los* La♭ *como en el texto.*

e) Breitkopf no liga estos Sol♭.

f) En Breitkopf y en Mikuli el Re♭ *es negra.*

g) En Breitkopf y en Mikuli el Mi♭ *es negra.*

h) También extraña Schumann un poco este detalle.



a) Breitkopf senza il *La* ♯.

b) Breitkopf senza i *Do* ♯.

c) Klindworth col *Mi* ♯, come nel testo.

d) Vedi nota *b*) pag. 187.

e) Questo è un altro dei pochi esempi di composizione canonica datici da Chopin e di cui ho già accennato. Mikuli assegna tutto alla destra, diteggiando così: 3535 | 45 4 | 354554 | 3 4 / 121 | 11 | 12121 | 121 ecc. Klindworth propone questo adattamento:

f) Consiglio eseguire:

g) Secondo Klindworth:

a) *Breitkopf sin el* La ♯.

b) *Breitkopf sin el* Do ♯.

c) *Klindworth con el* Mi ♯, *como en el texto*.

d) *Véase nota b*) *pág. 187.*

e) *Este es otro de los pocos ejemplos de composición a cánon empleada por Chopin, lo cual he ya indicado. Mikuli lo confía todo a la derecha, digitando así:* 3535 | 45 4 | 354554 | 3 4 / 121 | 11 | 12121 | 121 etc. *Klindworth propone está adaptación:*

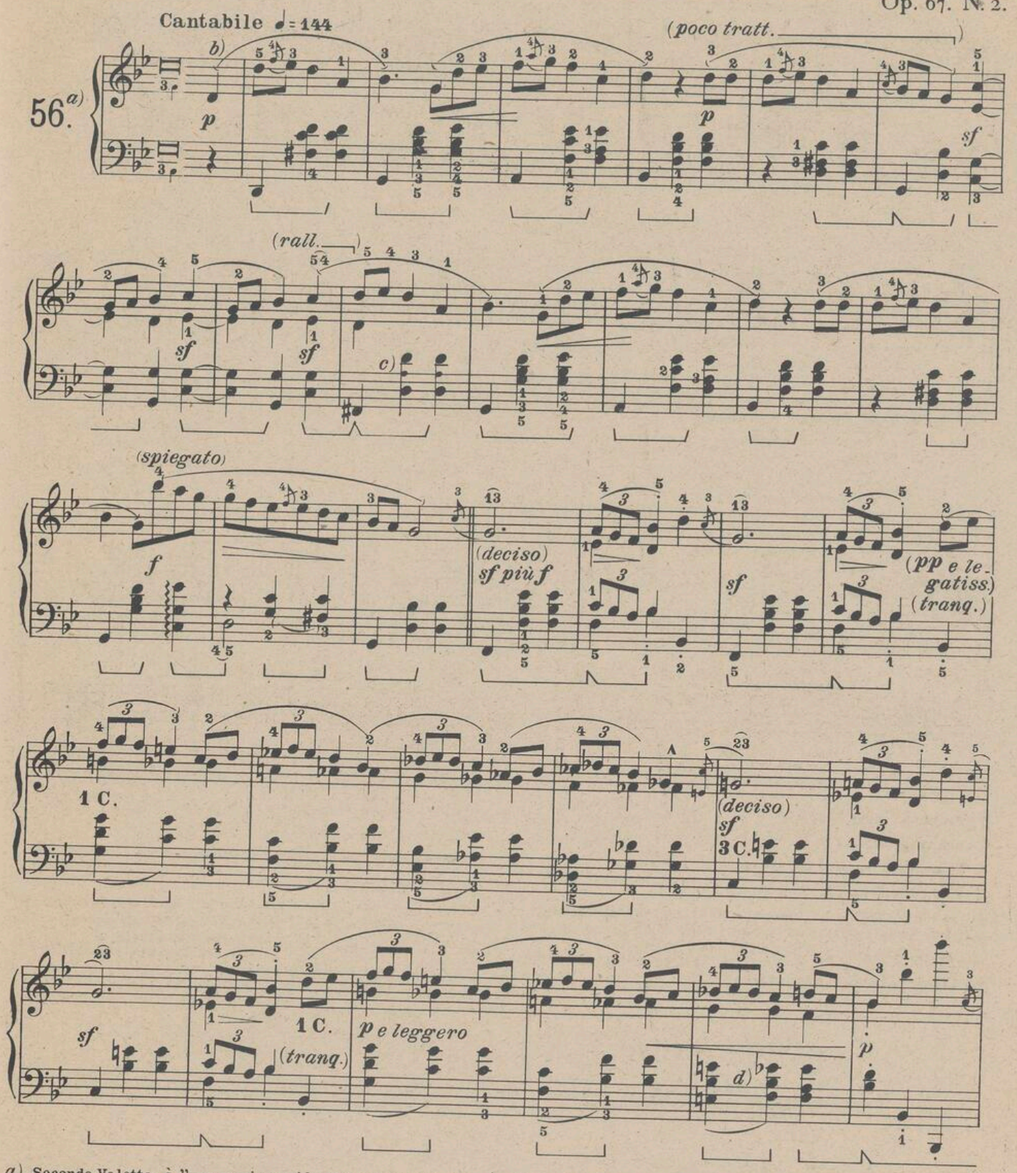
f) *Aconsejo ejecutar:*

g) *Según Klindworth:*

Op. 67. N. 2.

Cantabile ♩ = 144

56. *a*)



a) Secondo Valetta, è "una pagina evidentemente stanca, eco di altri tempi,,. Essa non fu pubblicata da Chopin, ma dal Fontana, che assolse l'incarico affidatogli dalla famiglia di Chopin.

b) Il portamento è in alcune edizioni: ecc.

Preferisco un fraseggio più lungo, dato che il fraseggiare più breve può, se non bene realizzato, cambiare fisionomia al tema.

c) Klindworth aggiunge i *La* qui riprodotti in piccolo.

Mikuli:

d) Klindworth lega i *Si* ♭.

a) *Según Valetta, "es una página evidentemente fatigada, eco de otros tiempos". Esta no fué publicada por Chopin sino por Fontana, asumiendo el encargo que le confiara la familia.*

b) *El portamento es en algunas ediciones:* etc.

Yo prefiero un fraseo más largo, ya que el frasear breve, si no se realiza bien, puede cambiar la fisonomía del tema.

c) *Klindworth añade los* La, *aquí reproducidos en caractéres pequeños. Mikuli:*

d) *Klindworth liga los* Si ♭.

(deciso) sf più f

sf

(pp e legatiss.) 1 C.

(tranquillo)

(deciso) sf 3 C.

sf

1 C. (tranq.)

p e leggero

p

sottovoce

a)

poco cresc.

3 C.

mf

(poco tratt.)

(tempo)

(all.)

(tempo)

sf

(all.)

f

(rall.)

p

a) Vedi nota b) pag. 189.

b) Vedi nota c) pag. 189.

a) Véase nota b) pág. 189.

b) Véase nota c) pág. 189.

Andantino ♩ = 126

sottovoce e legatiss. (con tristezza)

sempre legatiss. (dolcissimo)

(espress.)

(dolce)

cresc. (scorrevole)

f)

g)

f)

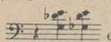
a) Valetta dice di questa Mazurca: "L'ultima pagina dell'op. 68 è straziante; essa forma come un penoso tentativo di Mazurca tracciata dall'autore e che egli non potè più nemmeno provare al pianoforte. Questo *Andantino* non soltanto non ha nulla di aspirazione elevata, come vorrebbe avere l'*Ultimo pensiero* che attribuiscono a Weber, per quanto l'autenticità ne sia discussa, e come ha indubbiamente la pagina immortale del Quartetto op. 135 che fu l'estremo verbo di Beethoven: qui non trovia - mo che la stanchezza, la cecità, il dubbio, lo sconforto del - la penultima ora del grande e travagliato artista...,,

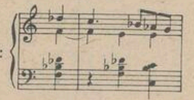
Jane Stirling, in una lettera a Luisa, sorella di Chopin (18 Giugno 1854) annuncia l'invio di cio che Franchomme (il violoncellista amico di Chopin che dopo Fontana si occupò delle di lui pubblicazioni), ha potuto decifrare dell'ultima Mazurca scritta in via Chaillot e che tutti credevano indecifrabile. "Egli me l'ha rimessa dapprima su due foglietti di carta non osando unire le due parti; ma aggiungendovi una nota, (il *Mi*) al basso, sotto al *Si*, si ha un tutto.,,

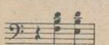
È presumibile che tale nota aggiunta e quindi mancante nel manoscritto sia il *Mi* a nota *e*) pag. 192.

Questa Mazurca fu pubblicata nel 1855. Vedi Prefazione.

b) Klindworth mette 𝆔 al posto del *tr*.

c) Secondo Klindworth:  evidentemente per simmetria con la 5ª e con l'11ª misura.

d) Secondo Klindworth: 

e) Secondo Klindworth: 

f) Klindworth aggiunge il *La*.

g) Klindworth aggiunge il *Sol* ♯.

a) Valetta dice de esta Mazurca: "La última página de la op. 68 es deprimente; nos presenta como una penosa tentativa de Mazurca no amada por el autor y que él no pudo tampoco probar al piano. Este Andantino *no solamente está faltado de inspiración elevada, como la que quería tener el* Ultimo pensamiento *atribuido a Weber (aunque su autenticidad sea discutida), y como tiene indudablemente la página inmortal del Cuarteto op. 135, que fué el extremo verbo de Beethoven, sino que aquí no encontramos más que el cansancio, la ciega duda, la desanimación, esto en la penúltima hora del grande y agobiado artista...„*

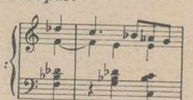
Jane Stirling, en una carta a Luisa, hermana de Chopin (18 de Junio de 1854), anuncia el envío de lo que Franchomme (el violoncelista amigo de Chopin, que después de Fontana se ocupó de sus publicaciones) ha podido descifrar de la última Mazurca escrita en la via Chaillot y que todos creían indescifrable. "El me la ha remitido„ dice, "primeramente en dos hojas de papel, no osando unir las dos partes; pero añadiendo una nota (el Mi*) al bajo, debajo del* Si*, se forma un todo„.*

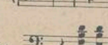
Es presumible que esta nota añadida, que falta en el manuscrito, sea el Mi *de la nota e) pag. 192.*

Esta Mazurca fué publicada en 1855. Véase Prefacio.

b) Klindworth pone 𝆔 *en vez del tr.*

c) Según Klindworth: *evidentemente por simetría con el 5º y el 11º compás.*

d) Según Klindworth: 

e) Según Klindworth: 

f) Klindworth añade el La.

g) Klindworth añade el Sol ♯.

(tranq.) (calando) mf (rall.) pp sempre legato (espress.) dim.

a) Vedi nota g) pag. 191.

b) Klindworth al primo movimento mette *Fa*.

c) Vedi nota b) pag. 191.

d) Secondo Klindworth:

e) Vedi nota a) pag. 191.

f) Secondo Klindworth:

g) Klindworth aggiunge il *Si* ♮ come nel testo.

h) Klindworth col *Re* ♮ invece del *Si*.

i) Klindworth aggiunge la notina: Preferisco iniziare dalla nota reale.

l) Secondo Klindworth: ecc.

m) Secondo Klindworth: ecc.

a) *Véase nota g) pág. 191.*

b) *Klindworth pone un* Fa *en el primer movimiento.*

c) *Véase nota b) pág. 191.*

d) *Según Klindworth:*

e) *Véase nota a) pág. 191.*

f) *Según Klindworth:*

g) *Klindworth añade el* Si ♮ *como en el texto.*

h) *Klindworth con el* Re ♮ *en vez del* Si.

i) *Klindworth añade la notita:* *Prefiero iniciar con la nota real.*

l) *Según Klindworth:* etc.

m) *Según Klindworth:* etc.

(a tempo) (espress.) sempre legatiss. (dolcissimo) (dolce) cresc. (scorrevole) (tranq.) (calando)

a) Nell' antica ediz. Breitkopf manca la legatura fra i *Do* e si trova, alla fine della misura, *"D.C. al segno, senza fine."* Per finire si può adottare la versione più comune, quale appa - risce anche in questa edizione.

b) Vedi nota b) pag. 191.

c) Vedi nota d) pag. 191.

d) Vedi nota e) pag. 191.

e) Vedi nota f) pag. 191.

f) Vedi nota g) pag. 191.

g) Vedi nota b) pag. 192.

a) *En la antigua Ed. cr. Breitkopf falta la ligadura entre los* Do, *y se encuentra, al final del compás,* "D.C. al segno, senza fine." *Para finalizar se puede adoptar la versión más común, como la presento también en esta edición.*

b) *Véase nota b) pág. 191.*

c) *Véase nota d) pág. 191.*

d) *Véase nota e) pág. 191.*

e) *Véase nota f) pág. 191.*

f) *Véase nota g) pág. 191.*

g) *Véase nota b) pág. 192.*

ODKWASZONE - 2008

INSTYTUT FIZYKI BIBLIOTEKA UNIWERSYTET WROCŁAWSKI

F 2394/II
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA

brakuje: 1-4, 7-10, 13-16, 43-48, 53-54, 113-116 [powtarzane po 128]

47

E. R. 1736

Zdeko mpletowany egzemplarz
(dla prac redakcyjnych)

F. CHOPIN

MAZURCHE

PER PIANOFORTE

EDIZIONE DIDATTICO-CRITICO-COMPARATIVA DI ATTILIO BRUGNOLI

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

RIPRISTINO 1944

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

ANNO MCMXXXVII