590

E. R. 1767

44

Instytut Fryderyka Chopina
508
2395

CHOPIN

IMPROVVISI

PER PIANOFORTE

(BRUGNOLI)

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL

1936
EDIZIONE RICORDI
MILANO

(PRINTED IN ITALY) (IMPRIMÉ EN ITALIE)

590

E. R. 1767

Instytut Fryderyka Chopina
508
2395

F. CHOPIN

IMPROVVISI

PER PIANOFORTE

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

TESTO ITALIANO
TEXTO ESPAÑOL



1936
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.

Instytut Fryderyka Chopina

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

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

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

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

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

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

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

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

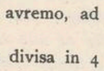
Solamente así se logrará dar el concepto de la formación del tiempo musical la precisión y la elasticidad necesarias para su comprensión.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA 2395/m

Inoltre il significato estetico dei valori muta straordinariamente e sostanzialmente a seconda delle necessità ritmiche, come può constatare chiunque si renda conto di ciò che qualunque figura rappresenta in un andamento binario in confronto a quanto la stessa figura rappresenta in un andamento ternario. L'assurdo lamentato, perciò, non è tanto nel simbolo quanto nel fatto che noi, nel suddividere la figura che consideriamo come unità a sè, dobbiamo per ragioni ritmiche fare astrazione dall'unità da cui essa deriva.
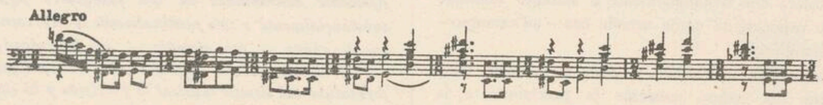
Matematicamente, 9/8 è uguale a 9 volte 1/8; perciò, essendo convenzionale la rappresentazione di 1/8 con una croma, si potrà dire, come oramai da moltissimo tempo è in uso, 9/8 eguale a 9 crome. Essendo però anche la determinazione di 9/8 poco esatta, perchè non indica nulla in rapporto al tempo, oppure – il che è peggio – indica specificatamente 9 volte 1/8 di semibreve, ho pensato che la rappresentazione più evidente del tempo e della sua suddivisione possa consistere in questo segno , per restare nell'esempio, che significa la misura (espressa col simbolo ) divisa (espresso con la linea ——) per od in 9 crome (espresso con la cifra e la figura convenzionale e nota). Nello stesso modo avremo, ad esempio: , cioè una misura divisa in 4 semiminime, una in 3 semiminime, un'altra in 12 semicrome.

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

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

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

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



(*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 da cuenta de lo que es cualquiera figura en un movimiento binario y lo que es la misma figura en un movimiento ternario. El absurdo lamentado, por lo tanto, no existe tanto en el símbolo como en el hecho de que nosotros, al subdividir la figura que consideramos como unidad en sí, debemos, por razones rítmicas, hacer abstracción de la unidad de la cual deriva.

Matemáticamente 9/8 es igual a 9 veces 1/8; por esto siendo convencional la representación de 1/8 con una corchea se podrá decir: como ya desde mucho tiempo se usa, 9/8 igual à 9 corcheas, Siendo empero tambien la determinación de 9/8 poco exacta, porqué no indica nada en relación con el tiempo, o bien, lo que es peor, indica manifiestamente 9 veces 1/8 de redonda, he pensado que la representación más evidente del tiempo y de su subdivisión pueda consistir en este signo , *para quedar en el ejemplo, que significa el compás (expresado con el símbolo* *) dividido (expresado con la linea ——) por o en 9 corcheas, expresado con la cifra y la figura convencional conocida. Del mismo modo tendremos por ejemplo:* , *es decir un compás dividido en 4 negras, otro en 3 negras, otro en 12 semicorcheas, etc.*

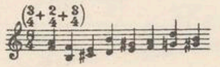
De esta manera. a una mayor precisión corresponderá una mas clara comprensión, porqué sabremos a la primera ojeada no solo de cuantos elementos el autor ha constituido el tiempo, sino tambien en cuantas partes quiere que el compàs sea subdividido, determinando asi, sin más, tambien la acentuación rítmica.

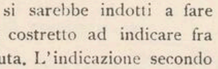
De hecho, el tiempo ordinario podremos indicarlo con , *o bien* , *o bien* , *o bien* , *determinando igualmente que la subdivisión y asi mismo la acentuación debe ser en uno, en dos, en cuatro o en ocho.*

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 8 𝅘𝅥𝅯, 2 𝅗𝅥, 1 𝅝 ecc.) tempo e ritmo e rapporti sono d'una chiarezza assoluta.

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

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

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

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

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

ATTILIO BRUGNOLI

el autor quiere que los valores de corchea sean equivalentes. Sin una nota al márgen esto seria dificilmente comprensible, mientras con los signos por mí propuestos (en este caso   , *equivalentes a* 8 𝅘𝅥𝅯, 2 𝅗𝅥, 1 𝅝 *etc.) tiempo y ritmo y sus relaciones son de una claridad absoluta.*

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

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

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

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

Tratándose, sobre todo, como se vé, de eliminar contrasentidos, y de remediar errores verbales — lo cual no altera en nada ni ofende en algún modo la esencia de toda clase de música, ántes bien servirá para lograr su interpretación más clara — por esto me decido a introducir tal reforma en esta edición mia de Chopin
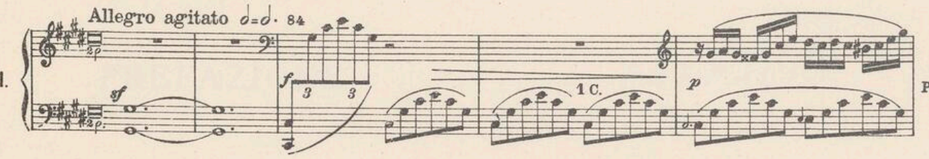
Introduzco en la edición otra modificación pequeña en la indicación del pedal, para lograrla siempre más clara y precisa: cuando lo considero oportuno (y la oportunidad resulta evidente de por si) añado a ciertas notas una ligadura que indica prolongación en el sostenimiento de la tecla, haciendo coincidir con el fin de este el ataque del pedal de la derecha. Se evitarán asi muchas cacofonias, aún prolongando ciertos sonidos todo el tiempo necesario.

TAVOLA TEMATICA
TABLA TEMÁTICA
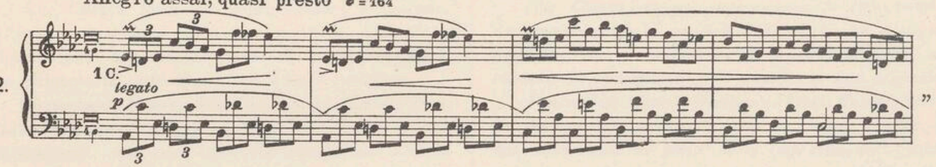
Instytut Fryderyka Chopina

I. FANTASIA - IMPROVVISO

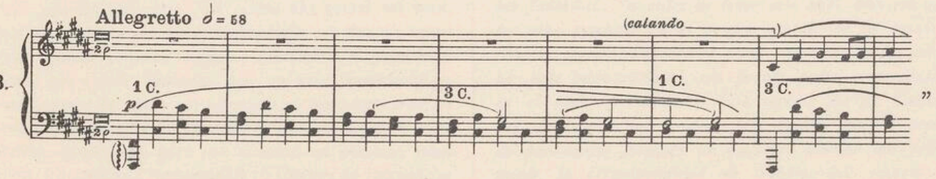
Allegro agitato 𝅗𝅥=𝅗𝅥. 84

1.  Pag. 1
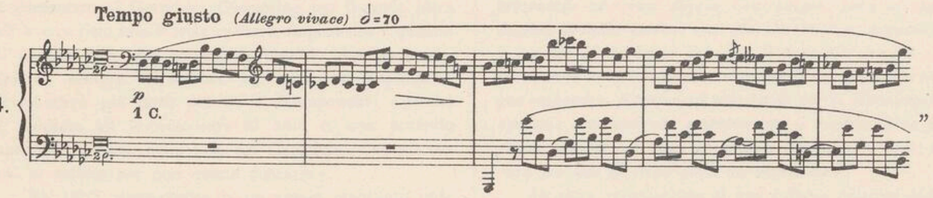
Allegro assai, quasi presto 𝅗𝅥 = 164

2.  „ 13

Allegretto 𝅗𝅥 = 58

3.  „ 22

Tempo giusto *(Allegro vivace)* 𝅗𝅥=70

4.  „ 30

Instytut Fryderyka Chopina

PREFAZIONE

Che Chopin fosse un improvvisatore è risaputo. L'improvvisazione è un'arte, una moda, uno sfogo d'ambizione, una manifestazione di trascendentalismo, un elemento di virtuosismo, ma è anche mestiere.

Frescobaldi, Mozart, Beethoven, Liszt, Busoni, Bossi, tutti i più grandi d'ogni tempo e d'ogni paese si sono abbandonati alla gioia dell'improvvisazione. Chopin cominciò ad improvvisare forse per gioco infantile, forse per far piacere agli adulti che si compiacevano delle sue fantasticherie. Già prima che avesse sei anni, pur senza essere un bambino prodigio nel comune senso della parola (Niecks scrisse: «Suonava il pianoforte come gli uccelli cantano, con un'arte incosciente»), non appena lo poteva si rifugiava al pianoforte e ce ne voleva per staccarnelo. Quando fu affidato alle cure dello Zywni, questi, che pure era ritenuto un pedante, intuì tanto felicemente l'eccezionalità di Chopin da raccogliere e trascrivere le composizioni che il suo piccolo allievo sapeva concepire ma non ancora scrivere. Ad otto anni, è presentato al Granduca Costantino per il quale, oltre all'aver scritto una Marcia militare, improvvisa e quando il fratello dello Zar gli chiede perchè, improvvisando, guarda sempre il soffitto, egli non sa rispondere. Risponderà più tardi per lui il Karasowski: «perchè è abituato ad improvvisare al buio e, non potendo spegnere i lumi nella sala del Granduca, alza gli occhi al soffitto per non essere distratto».

Nel 1825, come risulta da un ampio resoconto pubblicato dalla *Allgemeine Zeitung* di Lipsia prese parte a due concerti di beneficenza eseguendo ed improvvisando sull'Aeolopantaleon, uno strumento (combinazione del pianoforte con l'Aeolomelodicon) inventato dall'ebanista Dlugosz di Varsavia. Poco dopo giunge a Varsavia l'Imperatore e Chopin, incaricatone da Brunner e Hoffmann, inventori dell'Aeolomelodicon, improvvisa su questo strumento alla presenza augusta, nel tempio protestante, in modo tale che lo Zar, conquistato, gli regala un anello con brillante. Ganche narra che, ancora

PREFACIO

Que Chopin era un improvisador es bien sabido. La improvisación es un arte, una moda, un desfogue ambicioso, una manifestación de trascendentalismo, un elemento de virtuosismo; pero también es una profesión.

Frescobaldi, Mozart, Beethoven, Liszt, Busoni, Bossi, las más grandes figuras de todos los tiempos y paises se han abandonado al placer de la improvisación. Chopin empezó a improvisar quizá por prurito infantil, quizá para satisfacer a los más adultos que se complacían en sus fantasías. Ya antes de tener seis años, aún sin ser un niño prodigio en el común sentido de la palabra (Niecks escribe; «Tocaba el piano como cantan las aves, por arte inconsciente»), tan pronto podía se refugiaba en el piano y costaba trabajo sacarlo de él. Cuando fué confiado a los cuidados de Zywni, éste, a pesar de permanecer siempre un pedante, adivinó tan felizmente la excepcionalidad de Chopin, que recogió y transcribió las composiciones que su pequeño discípulo sabía concebir, pero no escribir. A los ocho años, es presentado al Gran Duque Constantino, para el cual, después de haber escrito una Marcha militar, improvisa, y cuando el hermano del Zar le pregunta porqué improvisando mira siempre el artesonado del techo, no sabe que responder. Responderá más tarde por él Karasowski: «porqué acostumbrado a improvisar a oscuras, y no pudiendo apagar las luces de la sala del Gran Duque, alzaba los ojos al techo para no distraerse».

En 1825, como resulta de una extensa relación publicada en la Allgemeine Zeitung *de Leipzig, tomó parte en dos conciertos de beneficencia, ejecutando e improvisando sobre el Aeolopantaleón, un instrumento (combinación del piano con el Aeolomelodicón), inventado por el ebanista Dlugosz de Varsovia. Poco después llega a Varsovia el Emperador, y Chopin, por encargo de Brunner y Hoffmann, inventores del Aeolomelodicón, improvisa sobre este instrumento en la augusta presencia, en el templo protestante, de tal modo que el Zar, entusiasmado, le regala un anillo con un diamante. Ganche cuenta, que*

E. R. 1767

bambino, nel collegio tenuto da suo padre, Chopin calma una gazzarra organizzata dagli allievi contro un professore: «Racconta loro una storia di ladri e comincia il suo racconto con una improvvisazione al pianoforte. Suona dolcemente, sempre più dolcemente e così dolcemente che gli allievi s'addormentano. A quel risultato, Chopin esce, conduce parecchie persone e colpisce il pianoforte con due o tre accordi sonori. Gli allievi si svegliano, e la rivolta finisce fra le risate».

Nel 1826 è ospitato nello splendido castello del Principe Radziwill, buon musicista, e là si abbandona ad improvvisazioni che avvincono le Principessine Elisa e Wanda oltre a sbalordire gli adulti. Fontana scriverà poi: «Dalla più tenera età egli sbalordiva per la ricchezza delle improvvisazioni. Si guardava bene dal farne pompa, ma quelli che lo sentivano improvvisare per ore intere, nel modo più meraviglioso, senza ripeter mai una frase qualunque di nessun compositore, senza riferirsi nemmeno alle sue opere, non ci contraddiranno se asseriamo che le sue composizioni più belle non furono che riflessi ed echi delle sue improvvisazioni».

«In quei momenti, scrive il Salvaneschi, la sua mano docile diventa la tattile eco di quelle armonie che l'anima respira nelle invisibili sfere dell'ideale. Non sa nè dove sia, nè con chi si trovi: è solo con la sua musica, che diventa l'onda misteriosa di un oceano divino. Del resto l'artista è un'emanazione viva e ardente di questo fuoco ch'egli solo vede, sente e conosce. Il suo *démon* intimo si annuncia già in queste improvvisazioni, che hanno un carattere di magia soprannaturale e durante le quali, a detta dei tecnici, supererà lo stesso Liszt. Chi lo ascoltava in tali momenti vedeva riflessa sul suo pallido viso la luce del suo ideale. E tutti tacevano, convinti di assistere ad un miracolo di trasfigurazione. La sua anima si preparava così a ricevere il battesimo divino dell'amore e del dolore del mondo. E tutta presaga si tendeva verso questo supremo ideale».

Nel 1828, di ritorno dal viaggio fatto in Germania col Dott. Jarocki amico di suo padre, a Zullichan, piccola stazione tra Francoforte sull'Oder e Posen, mentre attende che cambino i cavalli, visto un pianoforte in un angolo vi si avvicina e comincia ad improvvisare. Il pubblico non è certo quello dei concerti: un vetturale, l'oste e la sua famiglia, sguatteri, qualche cliente in attesa, come lui, del cambio dei cavalli. Ciascuno occupato alle proprie faccende e non invitato ad ascoltare. Però uno alla volta, tutte queste persone, subiscono il fascino dell'artista; si avvicinano allo strumento senza far rumore o guardano nella stanza allungandosi sulla punta dei piedi. Quando Chopin finisce di suonare scoppia un applauso irrefrenabile; nessuno gli chiede più il passaporto, l'oste vuole offrirgli una cena e siccome Chopin preferisce non attardarsi, quegli mette a sua disposizione

aún niño, en el colegio de su padre, Chopin calma una ruidosa algazara organizada por los alumnos contra un profesor: «Les cuenta una historia de ladrones y empieza su narración con una improvisación en el piano. Toca dulcemente, siempre más dulcemente, tanto, que los alumnos se duermen. Al ver este resultado, Chopin se levanta, conduciendo con él varias personas y golpea el piano con dos o tres acordes sonoros. Los alumnos se despiertan, y la revuelta acaba entre risas».

En 1826 es huésped en el expléndido castillo del Príncipe Radziwill, buen músico, y allá se abandona a improvisaciones que encantan a las Princesitas Elisa y Wanda y asombran a los jóvenes. Fontana escribirá después: «Desde la más tierna edad él asombraba por la riqueza de sus improvisaciones. Se guardaba bien de hacer ostentación de ello, pero los que le otan improvisar durante horas enteras, del modo más maravilloso, sin repetir nunca una frase cualquiera de algún compositor, ni referirse tampoco a sus propias obras, no nos contradecirán si aseguramos que sus composiciones, las más bellas, no fueron sinó reflejos y ecos de sus improvisaciones».

«En aquellos momentos (dice Salvaneschi) su mano dócil parece, con el tacto, convertirse en un eco de aquella armonía que el alma respira en las invisibles esferas del ideal. Chopin ni sabe donde está, ni con quién se halla: solo con su música, ésta fluye como la onda misteriosa de un océano divino. Por otra parte, el artista es una emanación viva y ardiente del mismo fuego que él solo vé, siente y conoce. Su demonio *íntimo se anuncia ya en Chopin con estas improvisaciones, de magia sobrenatural y con las cuales, al decir de los técnicos, superará al mismo Liszt. Quién le escuchaba en tales momentos, veía reflejarse en su pálido rostro la luz del ideal. Y todos callaban, convencidos de asistir a un milagro de transfiguración. Su alma se preparaba así a recibir el bautismo divino del amor y del dolor del mundo, y todo presagiaba la tendencia a este supremo ideal».*

En 1828, de vuelta de un viaje por Alemania, hecho con el Doctor Jarocki, amigo de su padre, llega a Zullichan, pequeña estación entre Francfort sobre el Oder y Posen, y mientras aguarda que cambien los caballos y viendo un piano en un ángulo de la habitación, se acerca a él y empieza a improvisar. El público no es ciertamente el habitual de los conciertos: un arriero, el huésped y su familia, marmitones, y algun cliente en espera, como Chopin, del cambio de los caballos. Cada cual ocupado en sus propias tareas y sin ser invitado a escuchar. Pero cada uno a su vez, y todos, experimentan la fascinación del artista: se acercan al instrumento sin hacer rumor, o bien tienden la vista por la estancia, alejándose sobre la punta de los pies. Cuando Chopin concluye de tocar estalla un aplauso irrefrenable; ya no le piden el pasaporte; el huésped quiere ofrecerle una cena, pero como Chopin prefiere no retardarse, entonces pone a su dispo-

altri cavalli perchè con un cambio più fresco e più presto rinnovato, possa guadagnar tempo nella corsa: ma, intanto, suoni ancora! Un cliente che si dichiara musicista quasi si genuflette dinanzi a lui e gli dichiara che se Mozart lo avesse sentito gli avrebbe di certo stretta la mano cosa che lui, oscuro musicista, non osa fare. L'oste, quando Chopin vuol partire, lo solleva sulle braccia e lo depone nella diligenza. Il suo primo, vero, inconfondibile successo è ottenuto quale improvvisatore.

Innamorato di Costanza Gladkowska, suona per lei l'Adagio del Concerto in *Fa min.* da lei ispirato e le racconta fole straordinarie improvvisando senza risparmiarsi.

Nel 1829, nel concerto dato l'11 Agosto a Vienna, non avendo l'orchestra saputo decifrare le sue *Krakowiacs* per pianoforte ed orchestra che erano in programma insieme alle Variazioni sul *Don Giovanni* improvvisa prima su un tema della *Dama bianca* poi sull'aria polacca di Chmiel, ottenendo, come scrisse lui stesso a Tito Wojciekowski, un successo clamorosissimo.

A Teplitz, nel castello del Principe Clary, pregato dalla Principessa, improvvisa su un tema del *Mosè* di Rossini ed ottiene un tale successo che per quattro volte ancora deve rimettersi al pianoforte. Quando, amando Maria Wodzinska, deve separarsi da lei, improvvisa un Valzer che poi scriverà e le spedirà da Parigi e che la dolce Maria chiamerà *Il Valzer dell'Addio.* E quando, condotto in casa Rotschild dal Principe Radziwill incontrato a caso una sera in cui, depresso per non trovare a Parigi la possibilità di affermarsi secondo il suo sogno, aveva deciso di recarsi in America, sono ancora le improvvisazioni che avvincono quanto le composizioni ponderate e determinano un successo tale da rendere inutile il viaggio progettato.

Si può dire che ogni episodio importante, decisivo nella vita di Chopin, sia legato ad una improvvisazione. Il Conte Wodzinski ci narra come avvenne il primo incontro fra Chopin e George Sand. I minimi dettagli di quella riunione gli restavano impressi nella memoria. Dopo aver salutato la padrona di casa, egli cercò un posto un po' in disparte; sperava riposare il suo spirito con quel via vai, col clamore delle voci e con quelle facce diverse delle quali cercava di divinare i sentimenti: ma avvenne che la sua anima traboccava di emozione, che la sua ispirazione saliva potente e dolce, affascinandolo, chiamandolo, simile alla voce incantata del Re degli Ontani. Allora, obbedendo al suo genio, pallido sotto quel soffio divino del quale sentiva la fredda impronta scivolargli sulla fronte, si alzò e senza che lo avessero pregato si sedette al pianoforte. Subito un profondo silenzio si stabilì. Egli *improvvisava* su un tema nazionale: *Pozegnanie ulana* (L'addio del lancere). Nulla di più semplice di questa

sición otros caballos, porqué con un cambio más fresco y más pronto renovado pueda ganar tiempo en la carrera: y, mientras tanto, Chopin toca aún! Un cliente que se declara músico, casi se arrodilla ante él, y le dice que si Mozart le hubiera oído ciertamente le estrechara la mano, cosa que él, oscuro músico, no se atreve a hacer. El huéspued, cuando Chopin quiere partir, le lleva en sus brazos y le coloca en la diligencia. Así su primero, verdadero e inconfundible éxito, fué obtenido como improvisador.

Enamorado de Constanza Gladkowska, toca para ella el Adagio del Concierto en Fa men. *por ella inspirado, y le cuenta cosas extraordinarias improvisando abundantemente.*

En 1829, en el concierto dado el 11 de Agosto en Viena, la orquesta no habiendo sabido descifrar su Krakowiacs *para piano y orquesta, que estaba en el programa junto a las Variaciones sobre* Don Juan, *improvisa primeramente sobre un tema de* La Dama blanca *y luego sobre el aria polaca de Chmiel, obteniendo, como escribe él mismo a Tito Wojciekowski, un éxito clamoroso.*

En Teplitz, en el castillo del Príncipe Clary, rogado por la Princesa, improvisa sobre un tema de Moisés *de Rossini y obtiene un éxito tal que cuatro veces aún debe volver al piano. Cuando, amando a Maria Wodzinska, debe separarse de ella, improvisa un Vals que después escribirá, remitiéndoselo desde París, y al cual la dulce María llamará el* Vals del Adiós. *Y cuando, conducido a casa Rotschild por el Príncipe Radziwill, una noche, casualmente, está Chopin apenado por no encontrar en París la posibilidad de establecerse según soñaba, y habiendo decidido trasladarse a América, son aún las improvisaciones, insinuantes cual las composiciones más ponderadas, las que determinan un tal éxito que hace inútil el proyectado viaje.*

Puede decirse que cada episodio importante y decisivo en la vida de Chopin está ligado a una improvisación. El Conde Wodzinski nos cuenta como tuvo su primer encuentro con Chopin y Jorge Sand: «Los más pequeños detalles de aquella reunión han quedado impresos en mi memoria. Después de haber saludado Chopin a la señora de la casa, buscó un puesto algo retirado; esperaba reposar su espíritu con aquel vaivén, con el clamor de las voces y con aquellas fisonomías diversas de las cuales trataba de adivinar los pensamientos; pero sucedió que su alma desbordaba de emoción y que su inspiración latía potente y dulce, fascinándole, llamándole, semejante a las voces encantadas del Rey de los Ontanos. Entonces, obedeciendo a su genio, pálido bajo aquel soplo divino, del cual sentía la fría impresión resbalar sobre su frente, se levantó, y sin que se lo hubieran rogado se sentó al piano. Súbitamente se estableció un profundo silencio. Improvisaba *sobre un tema nacional:* Pozegnanie ulana *(El adiós de los lanceros). Nada más simple que esta*

poesia popolare. Un soldato ha lasciato il suo focolare. All'improvviso torna sui suoi passi per abbracciare i genitori, poi si allontana e torna di nuovo indietro perchè desidera stringere la sorella tra le braccia. Di nuovo il galoppo del cavallo si affievolisce nello spazio e di nuovo si riavvicina al villaggio. Questa volta è alla porta della fidanzata che il lanciere si ferma e per gran tempo il silenzio della notte non è turbato da alcun rumore..... Soltanto all'alba la strada risuona sotto gli zoccoli del corsiero. Ella ascolta; tutto si affievolisce, tutto si cancella..... egli non tornerà più!

Intorno all'artista si ascoltava colla stessa emozione. Non mai la sua musica era sembrata più espressiva e più tenera, poichè egli raccontava la sua storia. Era lui, il povero soldato che se ne andava ai rischi ed ai pericoli delle battaglie e che giammai, giammai rivedrebbe la bella che aveva creduto sua fidanzata. Sembrava perduto nella sua visione; vedeva paesaggi sconosciuti, quei paesaggi frementi del fresco verde della primavera, pieni dei gridi amorosi degli uccelli che fra i rami preparano i loro nidi, pieni di aliti profumati salenti dall'erba umida e dalla scorza degli alberi gonfi di linfa. Egli aspira con delizia questi odori: è ancora il profumo delle viole che lo perseguita: è ancora la muta carezza degli occhi di Maria, più dolce e tiepida di quella del sole primaverile.

Allora, questo dolore di ricordarsi del tempo felice nella miseria, lo richiama alla realtà delle cose; le sue mani toccano gli ultimi accordi; si alza e scorge dinanzi a lui due occhi brucianti fissati sui suoi. No, non si sbaglia, non è affatto un sogno..... È Maria che egli scorge, che quasi sfiora, della quale sente, per così dire, l'alito; Maria non quale gli appariva nella sua snellezza e nella sua placidità di vergine, ma quale gli sarebbe piaciuto figurarsi nel pieno sbocciare delle sue seduzioni e nella sua bellezza di donna. Sono gli stessi capelli neri, gli stessi occhi, lo stesso ovale del viso, lo stesso pallore delle guancie che l'incarnato delle labbra metteva in rilievo; tutto, fin quel profumo che un giorno era fine e discreto e oggi turba di più e dà al capo; come se tutto avesse seguito la stessa gradazione, in quella maturità e in quell'improvviso ardore che accendeva le caste grazie della giovane.

Questa fortuita somiglianza – poichè non si trattava che di somiglianza – ci spiega uno di quei bruschi mutamenti di cuore che altri ha attribuito all'oblio, e che al contrario non fu in Chopin se non la potenza della fedeltà del ricordo. Prima di amare Aurora per sè stessa, prima di attaccarsi a lei con tutte le fibre del cuore, con l'ardore dei desideri e tutta la gratitudine per le gioie concesse, egli amò in lei l'immagine di Maria. Perchè – ho bisogno di dirlo al lettore? – era George Sand, l'autrice di *Lelia*, che venuta lì durante l'improvvisazione del Maestro, del quale aveva sentito parlare e che ardentemente desiderava conoscere,

poesía popular. Un soldado ha abandonado su hogar. De pronto vuelve sobre sus pasos para abrazar a sus padres, después se aleja, pero vuelve de nuevo hacia atrás porqué desea también estrechar a la hermana entre sus brazos. De nuevo el galope del caballo se pierde en el espacio, mas de nuevo vuelve a acercarse a la aldea. Esta vez es a la puerta de su prometida donde se detiene el lancero, y por largo tiempo ningún rumor turba el silencio de la noche..... Solamente al despuntar el día el camino resuena bajo los hierros del corcel; ella escucha; todo se desvanece y se borra..... él ya no volverá!

Alrededor del artista se escuchaba con la máxima emoción. Nunca su música había parecido más tierna y expresiva, puesto que él contaba su propia historia. El era el pobre soldado que marchaba hacia los riesgos y peligros de las batallas de la vida, y que nunca, nunca volvería a ver la bella que había esperado fuese su prometida. Chopin parecia abstraído en su visión; veía paisajes desconocidos, aquellos paisajes coloridos por el fresco verdor de la primavera, animados por los píos amorosos de las avecillas que entre las ramas preparan su nido, por el perfumado aliento que exhala la húmeda yerba y la corteza de los árboles henchidos de sávia. Chopin aspira con delicia estos olores, el perfume de las violetas que le alcanza, y hasta la muda caricia de los ojos de María, más dulce y tibia que la del sol primaveral.

Entonces, este dolor de recordar el tiempo feliz en la miseria, le llama a la realidad de las cosas; sus manos tocan los últimos acordes; se levanta y percibe frente a él dos ojos ardientes fijos en los suyos. No, no se equivoca, no es puramente un sueño..... Es María la que él vé, que casi acaricia y de la cual siente, por decirlo así, el hálito; María, no cual se le aparecía con su gracia y placidez de vírgen, sino tal como le habría placido imaginársela en el pleno desarrollo de sus seducciones y en su belleza de mujer. Son los mismos cabellos negros, los mismos ojos, el mismo óvalo del rostro, la misma palidez de las mejillas que el encarnado de los labios hace resaltar; todo, hasta aquel perfume que un dia era fino y discreto y hoy perturba y embriaga, como si todo hubiera seguido igual gradación en la madurez e imprevisto ardor que enciende ahora las castas gracias de la jóven.

Esta fortuita semejanza – puesto que sólo de semejanza se trataba – explica uno de aquellos bruscos cambios del corazón que algunos han atribuído a olvido, y que al contrario, no fué en Chopin sino la potencia y fidelidad del recuerdo. Antes de amar a Aurora por sí misma, antes de entregarse a ella con toda la fiebre del corazón, con todo el ardor del deseo y toda la gratitud por el amor concedido, Chopin amó en ella la imágen de María. Porqué – ¿es preciso decirlo al lector? – esta mujer era Jorge Sand, la autora de Lelia, *que habiendo llegado allí durante la improvisación del Maestro, del cual había oído hablar y a quién deseaba ar-*

spinta da una segreta intuizione e subito soggiogata dall'incomparabile bellezza di quella musica, e dalla poetica grazia di quel viso, si sentiva trascinata anche essa verso di lui.

Ella gli prese le mani, gliele serrò nelle sue, flessuose e calde, e fu come una presa di possesso. Artista che aveva la divinazione del bello, in tutte le forme, ella gli parlò della sua arte in termini tali che lo fecero trasalire. Si sentì compreso, e qual gioia più grande poteva esservi per un'anima simile alla sua?

Nel 1827, mentre le sue composizioni sono eseguite dai maggiori pianisti del tempo, Chopin sa che «ascoltarlo nelle sue improvvisazioni notturne è privilegio ambitissimo di aristocratici che dominano in ogni campo la vita intellettuale di Parigi» (Mariotti – «Chopin»).

Nel 1830, in una lettera affettuosa e nostalgica a Matuszynski, dopo aver narrato d'una visita notturna alla Chiesa di S. Stefano a Vienna, fra le tombe che vedeva dappertutto ed aver narrato del suo peregrinare «la prima cosa che ho fatto, oggi, è stata di abbandonarmi a tristi fantasie al pianoforte».

Nel 1839, invitato con Moscheles a suonare a St. Cloud, applaudito ed ammirato come una favorita, suona ed *improvvisa* su *La Folle* di Grisar; ed ancora nel '44 il celebre poeta polacco Bohdan Zalewski, scrivendo le sue impressioni su una visita a Chopin, dice che questi suonò un Preludio, la *Berceuse*, una Mazurka, una Polonese «ed infine, in mio onore, una improvvisazione nella quale evocò tutte le voci dolci e dolorose del passato. Cantò i pianti dei *dumka* e finì col canto nazionale *La Polonia non è morta*, in tutti i toni, dal tono guerriero fino a quello dei bambini e degli angeli. Avrei potuto scrivere un libro intero su quella improvvisazione».

Quante volte George Sand ce lo ha descritto seduto al pianoforte attanagliato dalla febbre dell'improvvisazione! Com'è vera e viva la visione che ci dà di Chopin il quale, solo, nella cella di Valdemosa, immagina d'esser morto e, abbandonandosi alle sue fantasticherie, suona e si astrae tanto che quando George Sand rientra con i figli egli si leva dal pianoforte quasi ossessionato gridando: «Lo sapevo che eravate tutti morti!» E quanto è bello immaginarlo così come ce lo descrisse la Sand nelle *Dernières pages*, in cui, dopo aver ricordato una pantomima inventata da Chopin, scrive: «Egli era al pianoforte e improvvisava, mentre i ragazzi recitavano alcune scene e danzavano balletti comici. Vi lascio immaginare se queste improvvisazioni mirabili e affascinanti montavano la testa e scioglievano le gambe dei nostri esecutori. Egli li conduceva a suo talento e li faceva passare, secondo la sua fantasia, dal faceto al severo, dal burlesco al solenne, dal grazioso all'appassionato. S'improvvisavano costumi al fine di recitare più parti e quando Chopin vedeva comparire gli attori,

dientemente conocer, movida por una secreta intuición y súbitamente subyugada por la incomparable belleza de aquella música y por la poética gracia de aquel rostro, se sintió también ella atraída hacia él.

Sand le cogió las manos, las estrechó entre las suyas, flexible y ardorosa, y esto fué como una toma de posesión. Artista que poseía la adivinación de lo bello, en todas sus formas, le habló de su arte en tales términos que le enardeció. Se sintió comprendido, y, ¿que gozo más grande podía haber para un alma semejante a la suya?

En 1827, mientras sus composiciones son ejecutadas por los más grandes pianistas de la época, Chopin sabe que «oirle en sus improvisaciones nocturnas es privilegio anhelado por las aristocrácias dominantes en todos los campos de la vida intelectual de París (Mariotti – «Chopin»)».

En 1830, en una carta afectuosa y nostálgica a Matuszynski, después de haber contado su visita nocturna a la iglesia de San Esteban, en Viena, entre las tumbas que doquier se vetan, y toda su peregrinación, dice: «la primera cosa que hoy he hecho, ha sido abandonarme a tristes fantasías en el piano».

En 1839, invitado con Moscheles a tocar en St. Cloud, aplaudido y admirado como una favorita, toca e improvisa *sobre* La Folle *de Grisar; y aún en el año '44 el célebre poeta polaco Bohdan Zalewski, escribiendo sus impresiones de una visita a Chopin, dice que éste tocó un Preludio, la* Berceuse, *una Mazurca, una Polonesa, «y al fin, en honor mío, una improvisación en la cual evocó todas las voces dulces y dolorosas del pasado. Cantó el llanto de los* dumka *y acabó con el canto nacional* La Polonia no está muerta, *en todos los tonos, desde el guerrero hasta el de los niños y los ángeles. Podría escribirse un libro entero sobre aquella improvisación».*

¡Cuantas veces Jorge Sand nos lo ha descrito sentado al piano, atenaceado por la fiebre de la improvisación! Cuan viva y verdadera la visión que nos dá de Chopin, que solo, en la celda de Valldemosa, imagina estar muerto, y abandonándose a sus fantasías, toca y se abstrae tanto, que cuando Jorge Sand entra con sus hijos se levanta del piano casi obsesionado, gritando: «Lo sabía, habían muerto todos!». Y como es bello imaginarlo tal como lo describe la Sand en sus Dernières pages, *en las cuales, después de haber recordado una pantomima inventada por Chopin, escribe: «El estaba al piano e improvisaba, mientras los jóvenes recitaban alguna escena y danzaban* balletti *cómicos. Puédese imaginar como estas improvisaciones admirables y fascinadoras exaltaban la cabeza y daban movimiento a las piernas de nuestros ejecutantes. El les conducía a su guisa y les hacia pasar, según su fantasía, de lo chancero a lo severo, de lo burlesco a lo solemne, de lo gracioso a lo apasionado. Se inventaban más bailes, con el fin de recitar sucesivamente más partes, y cuando*

adattava meravigliosamente i suoi accenti al loro carattere»

Naturalmente, l'improvvisazione soprattutto quando non era scherzosa, richiedeva uno speciale stato d'animo che non sempre il musicista ritrovava in sè e che cercava di crearsi anche a mezzo di influenze esteriori. Il Salvaneschi, nel suo simpatico *Tormento di Chopin*, così ci descrive uno dei momenti in cui Chopin si abbandonava all'estro creativo; «Nel salotto già tutto striato di voci femminili garrule e argentine si faceva improvvisamente silenzio. Si vedeva allora Chopin alzarsi dal suo posto e lentamente, con quell'incedere caratteristico, far segno di abbassare maggiormente le luci affinchè l'atmosfera fosse più propizia. Poi odorava le rose che erano quasi sempre in qualche vaso vicino al pianoforte e sedeva alla tastiera. Allora, dopo un attimo di raccoglimento, cercava una nota che definiva *azzurra* colla quale metteva in accordo la sua anima con l'anima collettiva degli ascoltatori, quella che gli inglesi chiamano *over-soul*. Spesso trovava subito questa «nota azzurra» spiritualmente intonata con il suo pubblico e partiva da quella per improvvisare, lanciandosi nelle praterie iridescenti dei suoi sogni. Si sprofondava così nello *zal* preferito e in compagnia del suo *démon* intimo si elevava di orizzonte in orizzonte verso il suo ideale. In quei momenti il suo viso, che aveva sempre un'espressione dolce, sembrava quasi trasfigurato; non era più un uomo che suonava e il piano non aveva più la solita voce: uomo e strumento fusi in una cosa sola vibravano ai venti di quella ispirazione dove passavano ondate di nostalgia e raffiche di angoscia».

Persino Liszt, che amava Chopin, non comprendeva bene in quale cielo di tormenti e di inquietudini si specchiasse quella musica accorata. Questo solo sapeva, per ora, il Polacco piaceva alle donne. E Franz Liszt che s'intendeva molto bene e di musica e di donne, aveva subito intuito che con quel suo temperamento Chopin sarebbe andato lontano. In quanto al pubblico, preso dall'ondata della musica soffusa di malinconia, spruzzata di ritmi di Mazurke polacche, lacerata da gridi di angoscia, echeggiante di richiami verso il sogno, capiva sempre più Chopin, guardava al di là della vita, nelle regioni eterne dell'amore e del dolore.

Dopo, quando l'ultimo accordo si dissolveva nella sala, Chopin aveva l'abitudine, di passare rapidamente la mano da una parte all'altra della tastiera come per cancellare il sogno. Questo era anche il segnale del suo risveglio: l'anima discendendo così dalle alte vette raggiunte, riprendeva contatto con la realtà. «Escluso Liszt (dice De Pourtalès), nessuno ha mai improvvisato come Chopin».

Le circostanze esteriori, però, mentre potevano influire su lui stimolando le facoltà creative, potevano talvolta influire in senso inverso, come quella sera in cui, accingendosi ad improvvisare, vedendo di fronte

Chopin veía comparecer a los actores adaptaba maravillosamente sus acentos y temas a todos los caractéres».

Naturalmente, la improvisación, especialmente si no es de carácter jocoso, requiere un especial estado de ánimo que no siempre el músico encuentra en sí mismo, y busca el modo de crearlo por medio de influencias exteriores. Salvaneschi, en su simpático Tormento de Chopin *describe así uno de los momentos en que Chopin se abandonaba al estro creador: «En el salón, lleno aún del eco de voces femeninas argentinas y gárrulas, se hacía súbito silencio. Se veía entonces a Chopin levantarse de su sitio, y lentamente, con aquel su andar característico, hacer señal de atenuar más las luces, para que la atmósfera fuera más propicia. Luego olía las rosas que había casi siempre en algún vaso cercano al piano, y se sentaba al teclado. Entonces, después de un instante de recogimiento, buscaba una nota, que definía* la azul, *y con la cual ponía su alma en acorde con el alma colectiva de los oyentes, la nota que los ingleses llaman* over-soul. *A menudo encontraba súbitamente esta «nota azul», espiritualmente acordada con su público, y partía de ella para improvisar, lanzándose en la pradera irisada de sus sueños. Se sumergía así en el* zal *preferido, y en compañía de su* demonio *íntimo se elevaba de horizonte en horizonte hacia su ideal. En aquellos momentos su rostro, de expresión siempre dulce, parecía transfigurado; no era ya un hombre el que tocaba, ni el piano tenía la misma acostumbrada voz: hombre e instrumento, fundidos en una sola cosa, vibraban al viento de aquella inspiración donde pasaban ondas de nostalgia y ráfagas de angustia».*

Hasta Liszt, que amaba a Chopin, no comprendía bien que cielo de tormentos e inquietudes reflejaba aquella música apesarada. Esto solo sabía, entonces: que el Polaco placía a las mujeres. Pero Franz Liszt, entendido en mujeres como en música, había súbitamente adivinado que Chopin, con su temperamento, sabría llegar muy lejos. En cuanto al público, cautivo con aquella ola de música llena de melancolía, sembrada de ritmos de Mazurcas polacas, lacerada por gritos de angustia, resonante de aspiraciones soñadoras, comprendía siempre que Chopin tendía su mirada más allá de esta vida, en las eternas regiones del amor y del dolor.

Después, cuando el último acorde se disolvía en la sala, Chopin tenía la costumbre de pasar rápidamente la mano de una a otra parte del teclado como para borrar el sueño. Esta era también la señal de su despertar: el alma, descendiendo de las alturas alcanzadas, tornaba a su contacto con la realidad. «Excepto Liszt (dice De Pourtalès), nadie ha improvisado jamás como Chopin».

Las circunstancias exteriores, no obstante, que podían influir en él estimulando su facultad creadora, podían a veces influir en sentido inverso, como en cierta noche, en que disponiéndose a improvisar, y viendo frente a

a sè, una bella signora con la testa adorna da una bellissima piuma, non riesciva a distoglierne lo sguardo e tutto a un tratto disse: Finchè quella signora non si toglie quella piuma, non riescirò a suonare».

Altra prova dell'influenza che avevano sul suo spirito i fattori esterni quando era in istato di grazia, è l'episodio riferito dalla Streicher, che fu sua allieva, la quale narra di aver visto che a Chopin, interrotto a metà di una improvvisazione dal cameriere che gli recava un biglietto, si rizzavano i capelli in capo quasi eccitati da una corrente elettrica, rimanendo così per molto tempo.

Talvolta l'improvvisazione è distratta; l'artista segue un ragionamento extramusicale e non soltanto non ritrova sè stesso, ma non riesce nemmeno a concretare una visione qualsiasi. George Sand narra un episodio al quale ha assistito, svoltosi fra il pittore Delacroix e Chopin. «Delacroix si prova anche a stabilire quali rapporti esistono fra pittura e musica: «l'armonia in musica non consiste soltanto nella costruzione degli accordi, ma anche nelle loro relazioni, nella loro logica successione, nel loro fascino, in ciò che chiamerei i loro riflessi auditivi. Ebbene, la pittura non può procedere altrimenti». E la Sand aggiunge: «Il riflesso del riflesso ci lancia nell'infinito e Delacroix lo sa bene, ma giammai potrà dimostrarlo».

Chopin non capisce certe astruserie – «è un po' dell'alchimia!» ha osservato – e mentre Delacroix si affanna a spiegare che invece si tratta di chimica pura, va al pianoforte e improvvisa. Ad un tratto si ferma. «Ebbene? grida Delacroix, non è finita». Risponde garbatamente Chopin: «Non è cominciata. Niente mi viene..... nient'altro che riflessi; ombre, rilievi che non vogliono fissarsi. Cerco il colore e non trovo nemmeno il disegno». «Non troverete l'uno senza l'altro, riprende Delacroix, e state per trovarli tutt'e due». «Ma non trovo che chiaro di luna!» «Avrete trovato il riflesso di un riflesso», risponde Maurizio.

L'idea piace al divino artista, continua la Sand. Egli riprende senza aver l'aria di ricominciare, tanto è vago il suo disegno e come incerto. I nostri occhi si riempiono a poco a poco di dolci tinte che corrispondono a soavi modulazioni colte dall'udito. Poi la nota *bleu* risuona ed eccoci nell'azzurro e nella notte trasparente. Leggere nuvole prendono tutte le forme della fantasia, riempiono il cielo, vengono a pigiarsi intorno alla luna che getta loro grandi dischi di opale e sveglia il colore addormentato. Sogniamo una notte d'estate; attendiamo il rosignolo».

È facile credere che prodigandosi così senza misura, l'artista molte volte si esauriva e gli amici, preoccupati per la sua salute, quasi presi dal rimorso per averlo spinto a dare tanto di sè, ricorrevano ad un mezzo per farlo smettere, senza che l'intenzione potesse apparire meno che riguardosa: lo pregavano di ese-

él una hermosa señora con la cabeza adornada de una bella pluma, no alcanzaba a desviar de ella sus ojos, diciendo de pronto; «Hasta que aquella señora no se quite la pluma, no podré tocar».

Otra prueba de la influencia que tenían sobre su espíritu los factores externos cuando estaba en momentos de inspiración, es el episodio referido por la Streicher, que fué su discípula, la cual cuenta que a Chopin, interrumpido a la mitad de una improvisación por un camarero que le traía un billete, se le erizaron los cabellos, como excitado por una corriente eléctrica, permaneciendo así mucho tiempo.

A veces la improvisación está distraída; el artista sigue un razonamiento extra musical, y no solamente no se halla a sí mismo, sino que tampoco alcanza a concretar una visión cualquiera. Jorge Sand cuenta un episodio al cual asistió, desenvuelto entre el pintor Delacroix y Chopin. «Delacroix prueba de establecer las relaciones existentes entre pintura y música: «la armonía en la música no consiste solamente en la construcción de los acordes, sino también en sus relaciones, su lógica sucesión, su conjunto, lo que yo denominaría sus reflejos auditivos. Pues bien, la pintura no procede de otro modo». Y la Sand añade: «El reflejo del reflejo nos lanza al infinito; Delacroix lo sabe bien, pero jamás podrá demostrarlo».

Chopin no entiende estas frases abstrusas – «¡esto tiene algo de alquimia!» observa – y mientras Delacroix se afana en explicar que no, que se trata de química pura, Chopin se dirige al piano e improvisa. De pronto se detiene. «Y bien? dice Delacroix, no está acabado». Responde graciosamente Chopin: «No está empezado. Nada me acude; nada más que reflejos: sombras, relieves que no quieren fijarse. Busco el color y ni tan solo encuentro el dibujo». «No encontrareis el uno sin el otro, replica Delacroix, y casi estais para encontrar los dos». «¡Pero no encuentro más que el claro de luna!». «Habreis encontrado el reflejo de un reflejo».

La idea place al divino artista, continúa la Sand. Vuelve al piano, casi sin tener el aire de empezar, tan vago e incierto es su diseño. Nuestros ojos se velan poco a poco con suaves tintas, que corresponden a suaves modulaciones enlazadas en el conjunto. Luego la nota bleu *resuena, y henos ya en lo azul y en la noche transparente: ligeras nubes revisten todas las formas de la fantasía; llenan el cielo; se agrupan en torno a la luna, que irradia su gran disco de ópalo y despierta los adormecidos colores. Soñamos una noche de estío; aguardamos al ruiseñor».*

Es fácil prever que prodigándose así sin medida, el artista se agotaba muchas veces, y que los amigos, preocupados por su salud, casi llenos de remordimiento por haberle inducido a tal extremo, recurrían a un medio para que cesara, sin que la intención pudiera revelar tal cuidado; le rogaban ejecutara la Marcha fúnebre

guire la *Marcia Funebre* della Sonata op. 35. Egli la suonava con tutta la passione di cui era capace, poi, pallido, chiudeva il pianoforte e si allontanava, quasi a voler portare via con sè, il suo spirito angosciato.

Non si giudichi eccessivo un tanto vasto commento ad un'opera ritenuta generalmente meno significativa nella produzione chopiniana. Val la pena di constatare se veramente essa sia tale e studiarne le cause; perchè non si riesce agevolmente a concepire uno Chopin improvvisatore mirabile ed al tempo stesso poco felice proprio in quella forma di componimento che con l'improvvisazione ha i più stretti rapporti. Che così sia, ce lo dice l'autore stesso il quale ha concepito queste composizioni ed ha assegnato loro liberamente il titolo che avrebbe potuto scegliere diversamente.

Intanto, riaffermo quanto in altri miei scritti ho cercato di mostrare, cioè che l'uomo non realizza quanto pensa, ma quanto le possibilità di realizzazione permettono di realizzare. È naturale quindi che Chopin realizzasse negli *Improvvisi,* scritti a somiglianza delle improvvisazioni, almeno un poco meno di quanto realizzava nelle composizioni architettate e costruite con intendimenti meno estemporanei. Ora, le improvvisazioni differivano molto dagli *Improvvisi*? Io penso di no, malgrado le notizie dei successi ottenuti da Chopin quale improvvisatore siano tali da far supporre che quelle sorpassassero di molto questi.

A spiegare il diverso apprezzamento concorrono due considerazioni; l'una spirituale, l'altra formale e costruttiva. Per la prima, non si può fare astrazione dalle sensazioni suscitate nell'ascoltatore dal solo fatto di veder nascere e svilupparsi e prendere consistenza sotto i propri occhi un'opera d'arte. Una meraviglia uguale lo spettatore la prova vedendo crescere avanti ai propri occhi una pianta, col procedimento noto a più d'un giocoliere: non per questo quella pianta sarà bella come la più bella pianta che la natura ci ha data. A suscitare la nostra meraviglia ha concorso il fattore pianta, ma anche il fattore estemporaneità e nel compiacimento la parte spettante a questo è certamente più forte di quella spettante all'altro; altrimenti, il primo nostro moto sarebbe di raffronto e di critica, mentre esso è di meraviglia.

L'altra considerazione non è meno importante e riguarda, se così si può dire, il mestiere. Per poter con tanta facilità improvvisare, è indispensabile saper con sicurezza come procedere. Per abbandonarsi ai sogni della fantasia, per poter camminare con la testa nelle nuvole senza perciò incespicare, è necessario aver sotto i piedi un terreno solido e noto. Qui entrano in funzione la forma e la costruzione. Senza di ciò non si potrebbe concepire l'improvvisazione della Fuga, in cui Bach era sommo, ma in cui anche musicisti meno grandi di lui raggiunsero fama considerevole. Chopin si era certamente costituito una formula sulla quale

de la Sonata op. 35. El la ejecutaba con toda la pasión de que era capaz; después, pálido, cerraba el piano y se alejaba, llevando consigo su angustiado espíritu.

No se juzgue excesivo tan vasto comento a una obra considerada generalmente menos significativa en la producción chopiniana. Vale la pena de constatar si realmente es tal, y estudiar sus causas; porqué no se alcanza fácilmente a concebir un Chopin improvisador admirable y al mismo tiempo poco feliz en aquella forma de composición que tiene relación más estrecha con las improvisaciones. Que puede no sea así nos lo dice el mismo autor, que ha concebido estas composiciones y les ha asignado libremente su título, el cual hubiera podido escoger diversamente.

Mientras tanto, vuelvo a afirmar cuanto en otros escritos he procurado mostrar, esto es, que el hombre no realiza cuanto piensa, sino lo que las posibilidades le permiten. Es natural así que Chopin en los Impromptus, *escritos a semejanza de las improvisaciones, realizara algo menos de lo realizado en las composiciones arquitectónicas y construídas con entendimiento menos extemporáneo. Ahora bien, ¿las improvisaciones diferían mucho de los* Impromptus*?. Pienso que no, a pesar de que las noticias de los éxitos obtenidos por Chopin como improvisador sean tales, que puedan hacer suponer que aquellas superaron en mucho a éstos.*

A explicar esta diversa apreciación concurren dos consideraciones; la una espiritual, la otra formal y constructiva. En cuanto a la primera, no se puede hacer abstracción de las sensaciones susciladas en los oyentes por el solo hecho de ver nacer, desarrollarse y adquirir consistencia bajo los propios ojos una obra de arte. Maravilla igual experimenta el espectador viendo crecer ante él una planta, por el procedimiento familiar a más de un prestidigitador; no por esto aquella planta será bella como la más bella planta que pueda darnos la naturaleza. A suscitar nuestra impresión maravillosa ha concurrido el factor planta, pero también el factor de la novedad, y en la complacencia de la parte nuestra espectante, ha sido este factor más fuerte que el otro; de otra manera, nuestro primer movimiento sería de ataque y de crítica, mientras que lo es de maravilla y estupor.

La otra consideración no es menos importante y tiene en cuenta, si así puede decirse, la profesión u oficio. Para poder con tanta facilidad improvisar, es indispensable saber con seguridad como proceder. Para abandonarse a los sueños de la fantasía y andar con la cabeza en las nubes sin por esto tropezar, es necesario tener bajo los pies un terreno sólido y conocido. Aquí intervienen en sus funciones la forma y la construcción. Sin esto no podría concebirse la improvisación de la Fuga, en la cual Bach era grande, pero en la cual también músicos menos grandes que él adquirieron fama considerable. Chopin se había ciertamente constituído una fórmula so-

BIBLIOTECA ISTITUTO FRIEDERICO CHOPIN

adagiava i voli della fantasia e su quella, ben costruita e solidamente costruita, si lasciava andare. Ammesso ciò, si vede con chiarezza che gli *Improvvisi* meritano davvero il titolo che hanno perchè fra le composizioni di Chopin sono le meno varie fra di loro, così dal lato formativo come da quello spirituale. Perfino l'andamento e la figurazione sono comuni a tre su quattro di essi, cosa che non si verifica in nessuna altra raccolta di composizioni che non abbiano origine dalla danza. Ed anche in queste, quale maggiore varietà di carattere! Del resto, il carattere di improvvisazione deve essere fortissimo nella musica di Chopin se Fétis, che pure voleva esaltarla, potè scrivere di molte sue composizioni: «Troppo lusso nelle modulazioni, qualche disordine nell'incatenamento delle frasi, sicchè talvolta sembra di ascoltare un'improvvisazione invece che musica scritta; questi sono i difetti che si mischiano alle qualità or ora segnalate». Difetti sublimi, affermo io, poichè l'arte vera è proprio quella che ti fa dimenticare l'artificio, cioè il mestiere; e ti dà la sensazione dell'opera compiuta per generazione spontanea con assoluta indipendenza dal tormento che l'ha accompagnata nell'acquistar forma.

E che tale tormento fosse spasmodico in Chopin non può esser dubbio: lo dicono i manoscritti, in cui cancellature e pentimenti sono frequenti oltre ogni supposizione, lo dicono le varie versioni d'una stessa composizione, e le notizie che abbiamo di lui. Ecco quanto a questo proposito scrive la Sand: «La sua creazione era spontanea, miracolosa; la trovava senza cercare, senza prevedere. Essa veniva sul suo pianoforte improvvisa, completa, sublime, oppure gli cantava nel cervello durante una passeggiata ed egli aveva fretta di farla sentire a sè stesso, gettandola sullo strumento. Ma allora cominciava il più straziante lavoro al quale io abbia mai assistito. Era un susseguirsi di sforzi, d'irresoluzioni, d'impazienze, per riafferrare certi dettagli del tema. Quello che aveva concepito tutto d'un fiato lo analizzava troppo quando voleva scriverlo e il dispiacere di non trovarlo senza difetti, secondo lui, lo gettava nella disperazione. Egli si chiudeva per intere giornate nella sua camera, piangendo, camminando, spezzando le penne, ripetendo e cantando cento volte una misura, scrivendola e ricancellandola altrettante volte e ricominciando l'indomani con una perseveranza minuziosa e disperata. Passava sei settimane su una pagina per tornare a scriverla come l'aveva tracciata di primo getto!».

Queste composizioni, veri *Improvvisi,* sono assai meno elaborate delle altre; esse sono costruite, se vogliamo, su una formula, ma hanno in ogni modo la freschezza delle creature nate di getto. Minore tormento, dunque minore perfezione; ma non inferiore slancio, nè limitata fantasia. Liszt ci dice anch'egli che, come i *Notturni,* le *Ballate* e gli *Scherzi,* sono pieni di raffinatezze armoniche tanto inattese quanto mai intese.

bre la cual adaptaba los vuelos de la fantasía, y sobre la cual, bien solidamente construída, se dejaba llevar. Admitido esto, se vé con claridad que los Impromptus *merecen verdaderamente este título, porqué entre las composiciones de Chopin son las menos varias, así por la parte formativa como por la espiritual. Por fin, el movimiento y la figuración son comunes a tres entre cuatro de ellos, lo que no se verifica en ninguna otra colección de composiciones que no tengan su origen en la danza. Y aún en éstas, ¡que mayor variedad de caractéres! Por otra parte, el carácter de improvisación debe de ser grande en la música de Chopin cuando Fétis, que también quería exaltarla, pudo escribir de muchas composiciones suyas: «Demasiado lujo de modulaciones; algun desórden en el encadenamiento de las frases, de tal modo que a veces nos parece escuchar una improvisación y no música escrita; estos son los defectos que se mezclan a las cualidades señaladas hasta ahora». Defectos sublimes, afirmo yo, puesto que el arte verdadero es aquel que nos hace olvidar el artificio, esto es, el* oficio; *y nos dá la sensación de la obra nacida por generación expontánea, con absoluta independencia del tormento que la ha acompañado al adquirir forma.*

Y que tal tormento era espasmódico en Chopin no puede dudarse: nos lo dicen sus manuscritos, en los cuales los borrones y cambios son frecuentes sobre toda ponderación, lo dicen las varias versiones de una misma composición y las noticias que tenemos de él. He aquí cuanto a este propósito escribe la Sand: «Su creación era expontánea, milagrosa; la encontraba sin buscar, sin prever. Chopin la vertía al piano improvisada, completa, sublime, o bien cantaba en su cerebro durante un paseo, con prisa por su parte para hacerla oír a sí mismo, trasladándola al instrumento. Pero entonces empezaba el más atormentador trabajo al cual yo haya asistido. Era una sucesión de esfuerzos, de irresoluciones, de impaciencias, para coger ciertos detalles del tema. Lo que había concebido todo de un aliento lo analizaba demasiado al querer escribirlo, y el desplacer de no encontrarlo sin defectos, según él, le lanzaba a la desesperación. Se encerraba días enteros en su cámara, llorando, andando, rompiendo las plumas, repitiendo y cantando cien veces un compás, escribiéndolo y borrándolo otras tantas, y volviendo a empezar la mañana siguiente con perseverencia minuciosa y desesperada. Pasaba seis semanas con una página, para volver a escribirla tal como la había trazado en el primer momento».

Estas composiciones, verdaderos Impromptus, *son bastante menos trabajadas que las otras, y son construídas, si se quiere, sobre una fórmula; pero tienen, de todos modos, la frescura de creaciones nacidas de un solo rasgo. Menor tormento, y así menor perfección, pero no inferior transporte ni limitada fantasía. Liszt dice también que igual a los* Nocturnos, *las* Baladas *y los* Scherzos, *son piezas estas de refinamientos armónicos tan inesperados*

Ganche scrive che gli *Improvvisi* sgorgano dallo spirito mordace e fine della razza. Essa ha una mobilità estrema di sentimenti e non conosce che il parossismo nell'allegrezza, la disperazione e la passione.

Valetta dice che l'*Improvviso* di Chopin più che altro è un rapido ricordo di un momento lirico, ma non si può dire veramente una istantanea fissata al preciso momento del suo apparire; la levigatura di queste composizioni non permette di giudicarle veramente genuina significazione di quella estemporaneità che costituì uno dei fascini dell'artista.

Sono convinto che chi studi gli *Improvvisi* dopo aver *letto tutto* quanto precede, si accorgerà che essi costituiscono gemme minori, ma non meno pregevoli nell'incomparabile diadema costruito da Chopin con tutta la sua opera mirabile.

como desconocidos. Ganche escribe que los Impromptus *dimanan del espiritu mordaz y fino de la raza. Esta tiene una extrema movilidad de sentimientos y no conoce sino el paroxismo de la alegria o el desespero en la pasión.*

Valetta dice que el Impromptu *de Chopin es, más que otra cosa, un rápido recuerdo de un momento lírico, pero no se puede decir que verdaderamente sea una instantánea fijada en el preciso momento de su aparición; la igualdad y corrección de estas composiciones, no permite juzgarlas verdaderamente como genuina significación de aquella espontaneidad que constituyó uno de los encantos del artista.*

Estoy convencido de que quien estudie los Impromptus *después de haber* leído todo *lo que precede, convendrá en que constituyen diamantes menores, pero no menos estimables, en la incomparable diadema construida por Chopin con toda su obra admirable.*

E. R. 1767

Instytut Fryderyka Chopina

a Pasquale Pucci, il Revisore
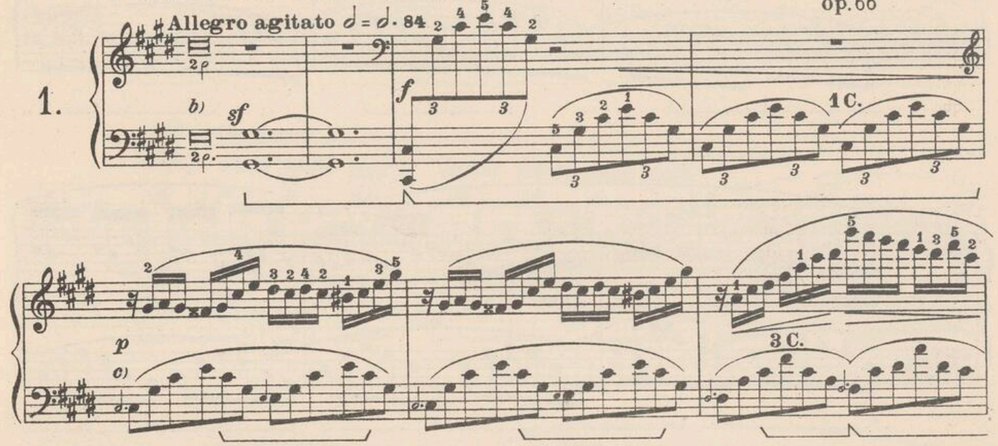
FEDERICO CHOPIN

(Attilio Brugnoli)

IMPROVVISI

(*scritto nel 1834*)
(pubblicazione postuma 1855)
op. 66

I. FANTASIA - IMPROVVISO



a) Il grande amore e la devozione sconfinata non bastarono a salvare Giulio Fontana dal severo giudizio dei feticisti ed il suo nome sarebbe passato alla storia come quello del più implacabile, se pur inconscio, denigratore di Chopin, se la verità non si facesse strada inesorabilmente. Il giudizio sul Fontana è ingiusto perchè, oltre tutto, il suo fervore ci ha fatto conoscere più di una bella composizione di Chopin che sarebbe stato deplorevole restasse ignorata. Ne è prova, fra l'altro, questa *Fantasia-Improvviso* sulla quale tutti i critici si son trovati d'accordo.

Niecks infatti dice ch'essa è *la favorita dei pianisti*, e ciò basti a dare un'idea della diffusione che ha avuto fino ai nostri tempi. Valetta, che pure rimprovera a Fontana d'aver pubblicato una quantità di lavori che secondo lui avrebbe dovuto togliere dalla circolazione, afferma che questo ha ottenuto così grande e meritata unanimità di suffragio, che "basterebbe da solo a far dare il *bill* d'indennità per tutto il rimanente a Giulio Fontana".

"Forse il carattere più spiccato di *Improvviso* si trova nel 4°, fatto conoscere dal Fontana come op. 66. Del resto, secondo quanto asserì Gutmann, questa pagina sarebbe stata messa in carta nel 1834, il che spiegherebbe perfettamente la minore artifiziosità sua di fronte agli altri *3 Improvvisi*. (?) Certo, non si comprende come Chopin avesse di proposito dimenticato nel portafoglio questa ispirazione di così vivida potenza suggestiva ove tutto è così fuso ed armonico, e che purtroppo è fra i pezzi più comunemente straziati, perchè pochi sono persuasi che l'enfasi deve essere assolutamente proscritta nell'*Allegro agitato* e che nel *Moderato cantabile* la sonorità è sempre relativa e discreta."

Ganche dice che delle *opere postume* la *Fantasia-Improvviso* è la migliore. "Una vita ardente si manifesta in questa composizione: è uno scatenamento di gioia delirante, uno sparpagliamento di luce calda attraverso il fogliame. Perchè Chopin trascurava quest'opera? Può darsi attendesse di perfezionare la melodia piazzata in mezzo e che poteva non soddisfarlo completamente?' opinione quest'ultima che può anche non essere condivisa.

b) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, C.

C) Klindworth indica *sestine* e ne prolunga le prime note così: |𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝅗𝅥|𝅝 |𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯| *ecc.* Adotto il prolungamento che mi permette un razionale impiego del pedale rinunziandovi soltanto dove, anzichè giovare a ciò, si risolve nell'aggiunta di un disegno non pensato dall'autore. Tanto più che, ad indicare certi effetti di pedale, giova assai la piccola legatura di prolungamento da me proposta ed usata molto spesso.

a) El gran amor y la devoción sin límites a Chopin, no bastaron para salvar a Julio Fontana del severo juicio de los fetichistas, y su nombre habría pasado a la historia como el del más implacable, si bien inconsciente, denigrador de Chopin, si la verdad no se hubiera abierto camino inexorablemente. El juicio sobre Fontana es injusto porqué, sobre todo, su fervor nos ha hecho conocer más de una bella composición de Chopin que hubiera sido deplorable permaneciera ignorada. Es buena prueba de esto, entre otras, esta Fantasía-Impromptu, *sobre la cual todos los críticos están de acuerdo.*

En efecto, Niecks dice que ésta es la favorita de los pianistas, *y esto basta para dar una idea de lo difundida que ha sido hasta nuestros días. Valetta, que también reprueba a Fontana el haber publicado una cantidad de trabajos que hubiera debido excluir de la circulación, afirma que éste ha obtenido tan grande y merecida unanimidad de sufragios, que "bastaría esto sólo para dar el* bill *de indemnidad por todo lo demás a Julio Fontana".*

"Quizá el carácter más genuino de Impromptu *se encuentra en este 4°, dado a conocer por Fontana como op. 66. Por otra parte, según lo que aseguró Gutmann, esta página habría sido confiada al papel en 1834, lo cual explicaría perfectamente su menor artificio comparado con los otros* 3 Impromptus. *(?) Ciertamente, no se comprende como Chopin hubiese, de propósito, olvidado en su cartera esta inspiración de tan vívida potencia sugestiva, donde todo es fundido y armónico, y que por serlo demasiado se cuenta entre las piezas más comunmente maltratadas, ya que pocos se persuaden de que el énfasis debe ser absolutamente proscrito del* Allegro agitato, *y que en el* Moderato cantabile *la sonoridad debe ser siempre relativa y discreta."*

Ganche dice, que de las obras póstumas *la* Fantasía - Impromptu *es la mejor. "Una ardiente vida se manifiesta en esta composición: es un desbordamiento de gozo delirante, un esparcimiento de cálidas luces a traves del follaje de un árbol. ¿Porqué Chopin descuidó esta pieza? Podría ser que esperara perfecionar la melodía de enmedio y que podía no satisfacerle completamente," opinión ésta última que puede también no ser compartida.*

b) En la primera Ed. crit. Breitkopf, C.

C) Klindworth indica sextillos *y alarga así las primeras notas: |𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝅗𝅥|𝅝 |𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯|𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯| etc. Adopto la prolongación, que me permite un racional empleo del pedal, renunciando solamente a ella donde, más bien que ayudar a esto, se resuelve en la añadidura de un diseño no pensado por el autor. Tanto más, que a indicar ciertos efectos de pedal, ayuda bastante la pequeña ligadura de la prolongación propuesta por mí, y usada muy a menudo.*

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

E.R. 1767

1 C.

3 C.

cresc:

dim.

a)

f

poco tratt:.....

b)

1 C.

....(indugiando)

b)

p

2

cresc:

f

3 C.

a) Il prolungamento ♩ ♩ *ecc.*, può darsi sia di Klindworth. Nella prima Ed. crit. Breitkopf non c'è, ma ci si trovano in corrispondenza gli accenti che quattro misure più avanti appariscono all'acuto.

b) In Scholtz non c'è la codetta.

a) La prolongación ♩ ♩ etc., *puede que sea de Klindworth. En la primera Ed. crit. Breitkopf no está, pero hay allí, en correspondencia, acentos que cuatro compases antes aparecen en lo agudo.*

b) En Scholtz no hay el corchete.

dim:.....

a)

(più indugiando)

rit.

a tempo

pp

p

3 C.

1 C.

cresc:.....

b)

b)

3 C.

b)

a) Klindworth raddoppia in basso, così: ed alla terza misura così: *ecc.*:
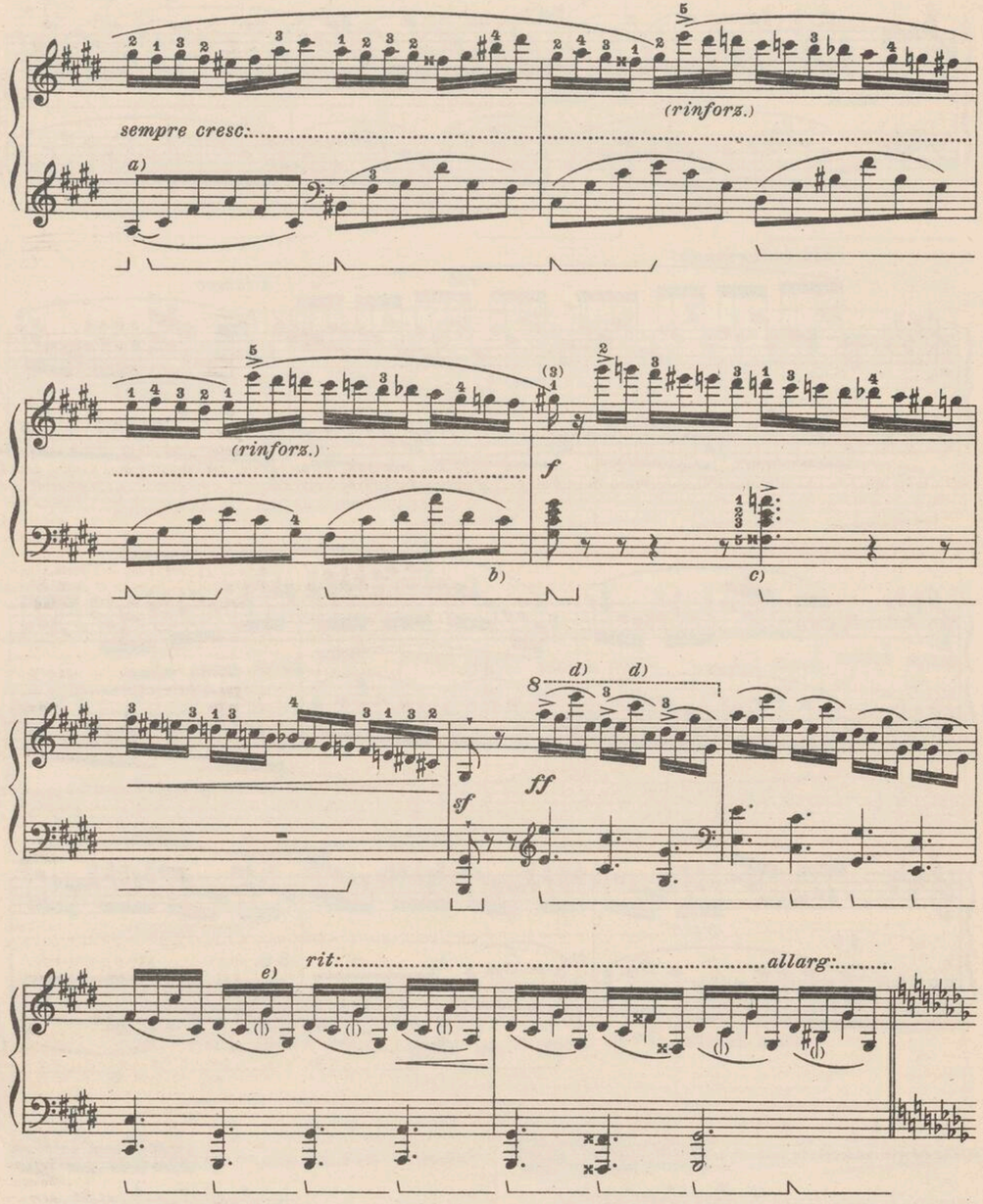
A me pare preferibile conservare per le prime due misure il disegno all'acuto e passarlo al basso soltanto alla terza misura. In Breitkopf, dalla misura successiva, nessuna indicazione più: nè di valori aggiunti nè di accenti. Per la *m.s.* lo stesso Klindworth dà: |.

b) Klindworth qui, anzichè prolungare, mette un punto di abbreviazione, per me ingiustificabile.

a) Klindworth dobla en el bajo, así: *y en el tercer compás así:* etc:.

A mi me parece preferible conservar para los dos primeros compases el diseño en el agudo, y pasarlo al bajo solamente en el tercer compás. En Breitkopf, desde el compás siguiente, ninguna indicación más: ni de valores añadidos ni de acentos. Para la m. i. *el mismo Klindworth dá:* |.

b) Klindworth aquí, más bien que alargar, pone un punto de abreviación, para mí injustificable.



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

b) Klindworth collega il *Do*♯:

c) In Klindworth: 𝄽.

d) Klindworth stacca la terza semicroma d'ogni *quartina*.

e) Nè Breitkopf, nè Mikuli, nè Scholtz prolungano i suoni acuti.

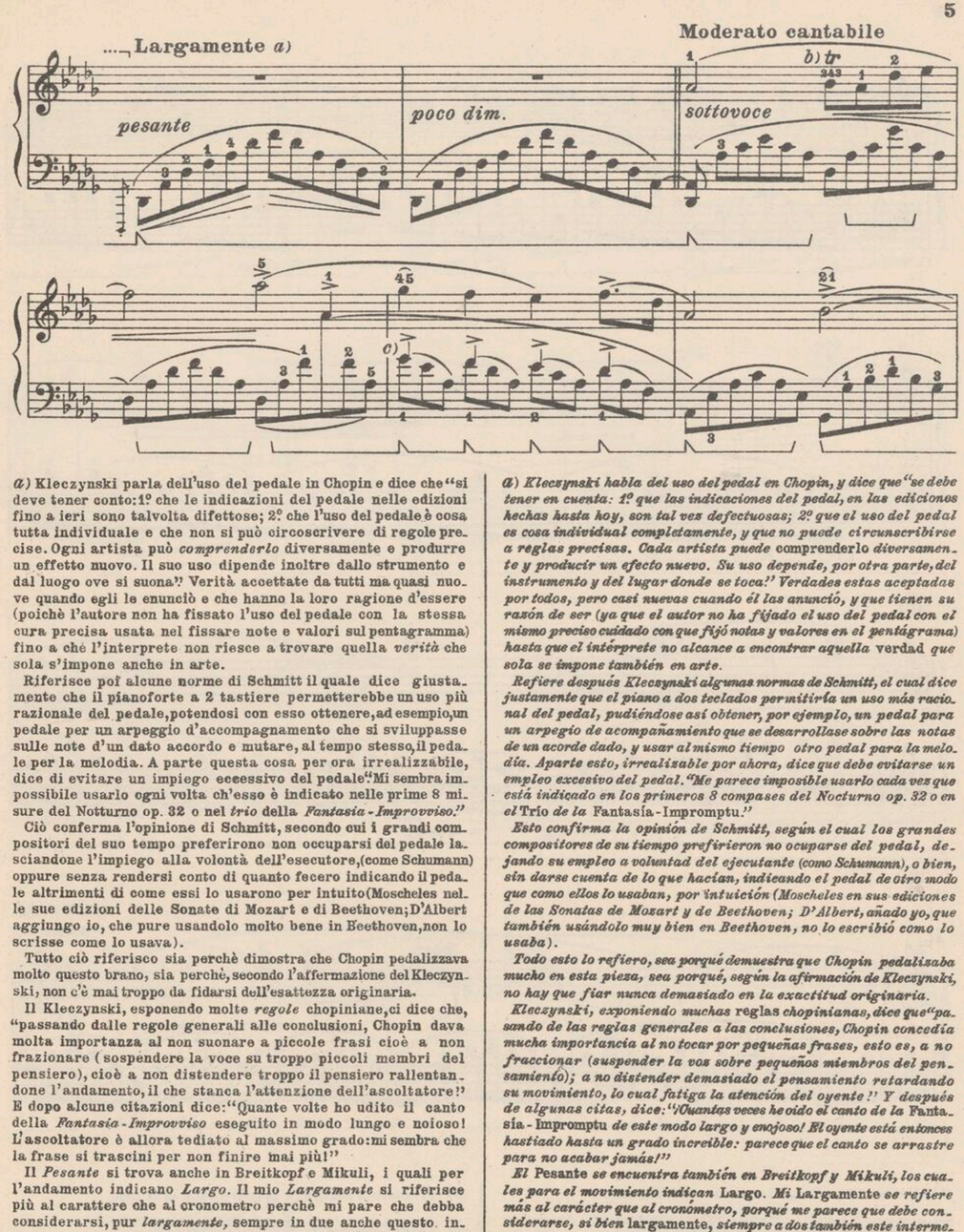
a) *Véase nota b), pág. 3.*

b) *Klindworth liga el* Do♯:

c) *En Klindworth:* 𝄽.

d) *Klindworth destaca la tercera semicorchea de cada* cuatrillo.

e) *Ni Breitkopf, ni Mikuli, ni Scholtz alargan los sonidos agudos.*



a) Kleczynski parla dell'uso del pedale in Chopin e dice che "si deve tener conto: 1º che le indicazioni del pedale nelle edizioni fino a ieri sono talvolta difettose; 2º che l'uso del pedale è cosa tutta individuale e che non si può circoscrivere di regole precise. Ogni artista può *comprenderlo* diversamente e produrre un effetto nuovo. Il suo uso dipende inoltre dallo strumento e dal luogo ove si suona". Verità accettate da tutti ma quasi nuove quando egli le enunciò e che hanno la loro ragione d'essere (poichè l'autore non ha fissato l'uso del pedale con la stessa cura precisa usata nel fissare note e valori sul pentagramma) fino a ché l'interprete non riesce a trovare quella *verità* che sola s'impone anche in arte.

Riferisce poi alcune norme di Schmitt il quale dice giustamente che il pianoforte a 2 tastiere permetterebbe un uso più razionale del pedale, potendosi con esso ottenere, ad esempio, un pedale per un arpeggio d'accompagnamento che si sviluppasse sulle note d'un dato accordo e mutare, al tempo stesso, il pedale per la melodia. A parte questa cosa per ora irrealizzabile, dice di evitare un impiego eccessivo del pedale "Mi sembra impossibile usarlo ogni volta ch'esso è indicato nelle prime 8 misure del Notturno op. 32 o nel *trio* della *Fantasia - Improvviso*."

Ciò conferma l'opinione di Schmitt, secondo cui i grandi compositori del suo tempo preferirono non occuparsi del pedale lasciandone l'impiego alla volontà dell'esecutore, (come Schumann) oppure senza rendersi conto di quanto fecero indicando il pedale altrimenti di come essi lo usarono per intuito (Moscheles nelle sue edizioni delle Sonate di Mozart e di Beethoven; D'Albert aggiungo io, che pure usandolo molto bene in Beethoven, non lo scrisse come lo usava).

Tutto ciò riferisco sia perchè dimostra che Chopin pedalizzava molto questo brano, sia perchè, secondo l'affermazione del Kleczynski, non c'è mai troppo da fidarsi dell'esattezza originaria.

Il Kleczynski, esponendo molte *regole* chopiniane, ci dice che, "passando dalle regole generali alle conclusioni, Chopin dava molta importanza al non suonare a piccole frasi cioè a non frazionare (sospendere la voce su troppo piccoli membri del pensiero), cioè a non distendere troppo il pensiero rallentandone l'andamento, il che stanca l'attenzione dell'ascoltatore!" E dopo alcune citazioni dice: "Quante volte ho udito il canto della *Fantasia - Improvviso* eseguito in modo lungo e noioso! L'ascoltatore è allora tediato al massimo grado: mi sembra che la frase si trascini per non finire mai più!"

Il *Pesante* si trova anche in Breitkopf e Mikuli, i quali per l'andamento indicano *Largo*. Il mio *Largamente* si riferisce più al carattere che al cronometro perchè mi pare che debba considerarsi, pur *largamente*, sempre in due anche questo intermezzo. Klindworth e Scholtz indicano in quattro. *Moderato cantabile*, si trova anche in Breitkopf, Mikuli, Klindworth e Scholtz. Il *Re*♭ grave, appoggiatura, è aggiunto da Klindworth.

b) Tradizionalmente:

C) Breitkopf e Mikuli non prolungano: Scholtz sì. Il prolungamento mi sembra giustificato, anche graficamente, da quello esistente anche in tali edizioni riferentesi al precedente *La*♭, che inizia il rinforzo della melodia. Adotto tali prolungamenti perchè costituiscono rinforzo pur senza accentuazione.

a) *Kleczynski habla del uso del pedal en Chopin, y dice que "se debe tener en cuenta: 1º que las indicaciones del pedal, en las ediciones hechas hasta hoy, son tal vez defectuosas; 2º que el uso del pedal es cosa individual completamente, y que no puede circunscribirse a reglas precisas. Cada artista puede* comprenderlo *diversamente y producir un efecto nuevo. Su uso depende, por otra parte, del instrumento y del lugar donde se toca!" Verdades estas aceptadas por todos, pero casi nuevas cuando él las anunció, y que tienen su razón de ser (ya que el autor no ha fijado el uso del pedal con el mismo preciso cuidado con que fijó notas y valores en el pentágrama) hasta que el intérprete no alcance a encontrar aquella* verdad *que sola se impone también en arte.*

Refiere después Kleczynski algunas normas de Schmitt, el cual dice justamente que el piano a dos teclados permitirla un uso más racional del pedal, pudiéndose así obtener, por ejemplo, un pedal para un arpegio de acompañamiento que se desarrollase sobre las notas de un acorde dado, y usar al mismo tiempo otro pedal para la melodía. Aparte esto, irrealizable por ahora, dice que debe evitarse un empleo excesivo del pedal. "Me parece imposible usarlo cada vez que está indicado en los primeros 8 compases del Nocturno op. 32 o en el Trío *de la* Fantasía - Impromptu."

Esto confirma la opinión de Schmitt, según el cual los grandes compositores de su tiempo prefirieron no ocuparse del pedal, dejando su empleo a voluntad del ejecutante (como Schumann), o bien, sin darse cuenta de lo que hacían, indicando el pedal de otro modo que como ellos lo usaban, por intuición (Moscheles en sus ediciones de las Sonatas de Mozart y de Beethoven; D'Albert, añado yo, que también usándolo muy bien en Beethoven, no lo escribió como lo usaba).
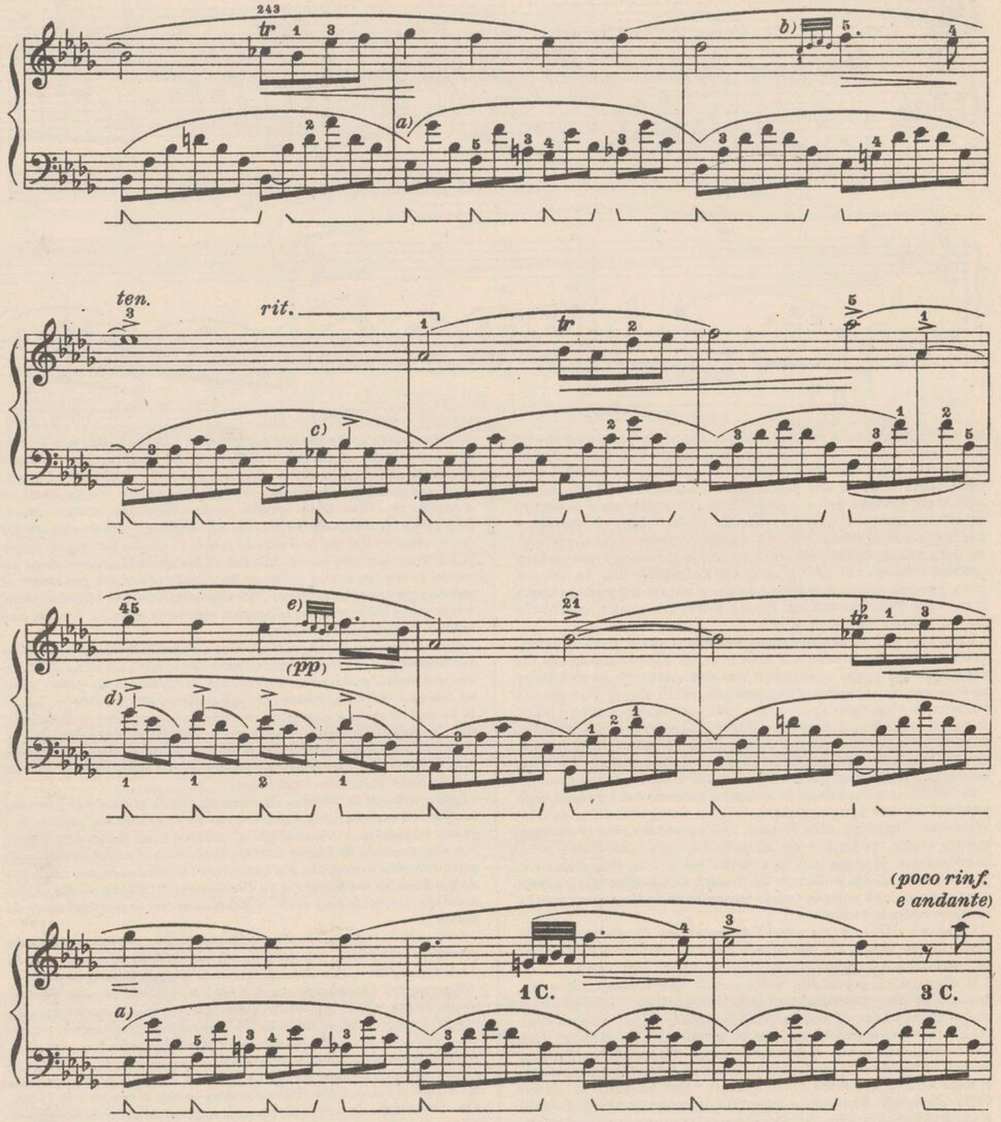
Todo esto lo refiero, sea porqué demuestra que Chopin pedalizaba mucho en esta pieza, sea porqué, según la afirmación de Kleczynski, no hay que fiar nunca demasiado en la exactitud originaria.

Kleczynski, exponiendo muchas reglas *chopinianas, dice que "pasando de las reglas generales a las conclusiones, Chopin concedía mucha importancia al no tocar por pequeñas frases, esto es, a no fraccionar (suspender la voz sobre pequeños miembros del pensamiento); a no distender demasiado el pensamiento retardando su movimiento, lo cual fatiga la atención del oyente!" Y después de algunas citas, dice: "¡Cuantas veces he oído el canto de la* Fantasía - Impromptu *de este modo largo y enojoso! El oyente está entonces hastiado hasta un grado increible: parece que el canto se arrastre para no acabar jamás!"*

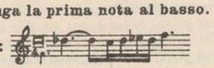
El Pesante *se encuentra también en Breitkopf y Mikuli, los cuales para el movimiento indican* Largo. *Mi* Largamente *se refiere más al carácter que al cronómetro, porqué me parece que debe considerarse, si bien* largamente, *siempre a dos también este intermedio. Klindworth y Scholtz lo indican a cuatro.* Moderato cantabile *se encuentra también en Breitkopf, Mikuli, Klindworth y Scholtz. El* Re♭ *grave, apoyatura, es añadido por Klindworth.*
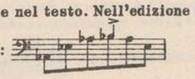
b) *Tradicionalmente:*

C) *Breitkopf y Mikuli no alargan, Scholtz sí. La prolongación me parece justificada, también gráficamente, por lo existente en tales ediciones referente al anterior* La♭, *que inicia el refuerzo de la melodía. Adopto tales prolongaciones porqué constituyen refuerzo, mas sin acentuación.*

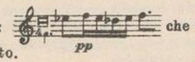


a) Klindworth prolunga la prima nota al basso.

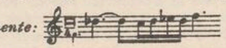
b) Tradizionalmente: 
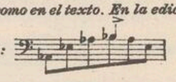
c) L'edizione di Varsavia, come nel testo. Nell'edizione di Fontana, *Sol*. Secondo Klindworth: 

d) Vedi nota *c)*, pag. 5.

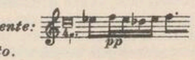
e) Tradizionalmente:  che Klindworth mette senz'altro nel testo.
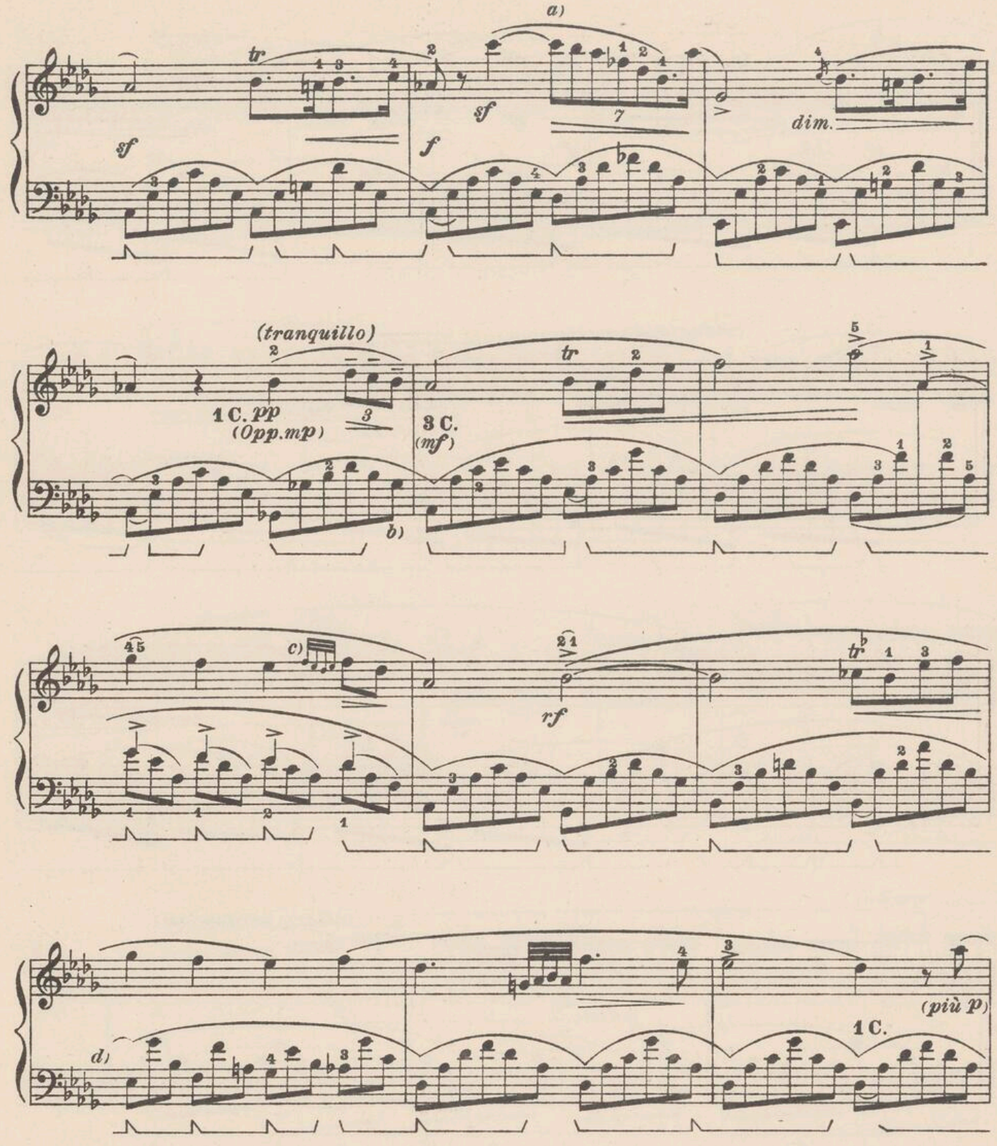
a) Klindworth alarga la primera nota en el bajo.

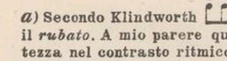
b) Tradicionalmente: 

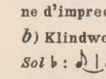
c) En la edición de Varsovia, como en el texto. En la edición de Fontana, Sol. *Según Klindworth:* 

d) Véase nota c), pág. 5.

e) Tradicionalmente:  *que Klindworth pone sin dudar en el texto.*



a) Secondo Klindworth  Koczalski consiglia il *rubato*. A mio parere quel che preme, soprattutto è l'esattezza nel contrasto ritmico, dal che risulta quella sensazione d'impreciso cercata dal Koczalski col *rubato*.

b) Klindworth prolunga nella misura successiva questo *Sol* ♭ :  *ecc.*

c) Vedi nota *e)*, pag. 6. All'ultimo movimento, qui, in Klindworth: 
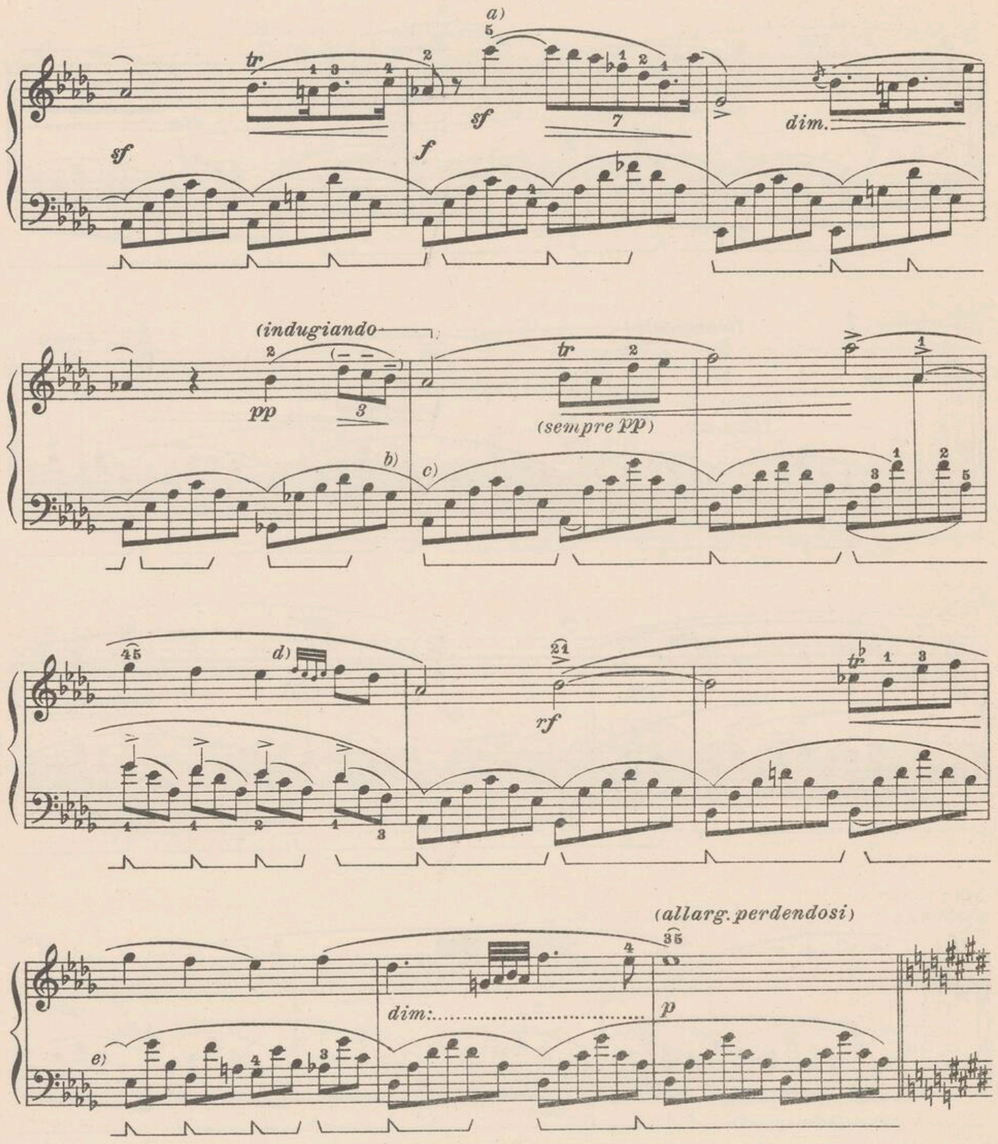
d) Vedi nota *a)*, pag. 6.

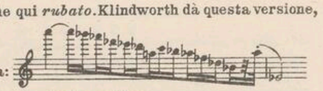
a) Según Klindworth *Koczalski aconseja el* rubato. *A mi parecer lo importante, sobre todo, es la exactitud en el contraste rítmico, del cual resulta aquella sensación de tiempo impreciso anhelada por Koczalski con el* rubato.

b) Klindworth alarga en el compás siguiente este Sol ♭: etc.
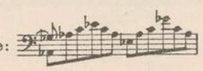
c) Véase nota e), pág. 6. En el último movimiento, aquí, en Klindworth:

d) Véase nota a), pág. 6.



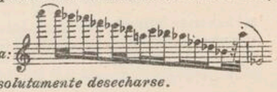
a) Koczalski indica anche qui *rubato*. Klindworth dà questa versione, non so quanto autentica:  che però non è assolutamente da scartare.

b) Vedi nota *b*), pag 7.
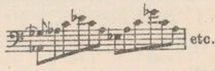
c) Klindworth dà questo oppure:  ecc.

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

e) Vedi nota *a*), pag. 6.
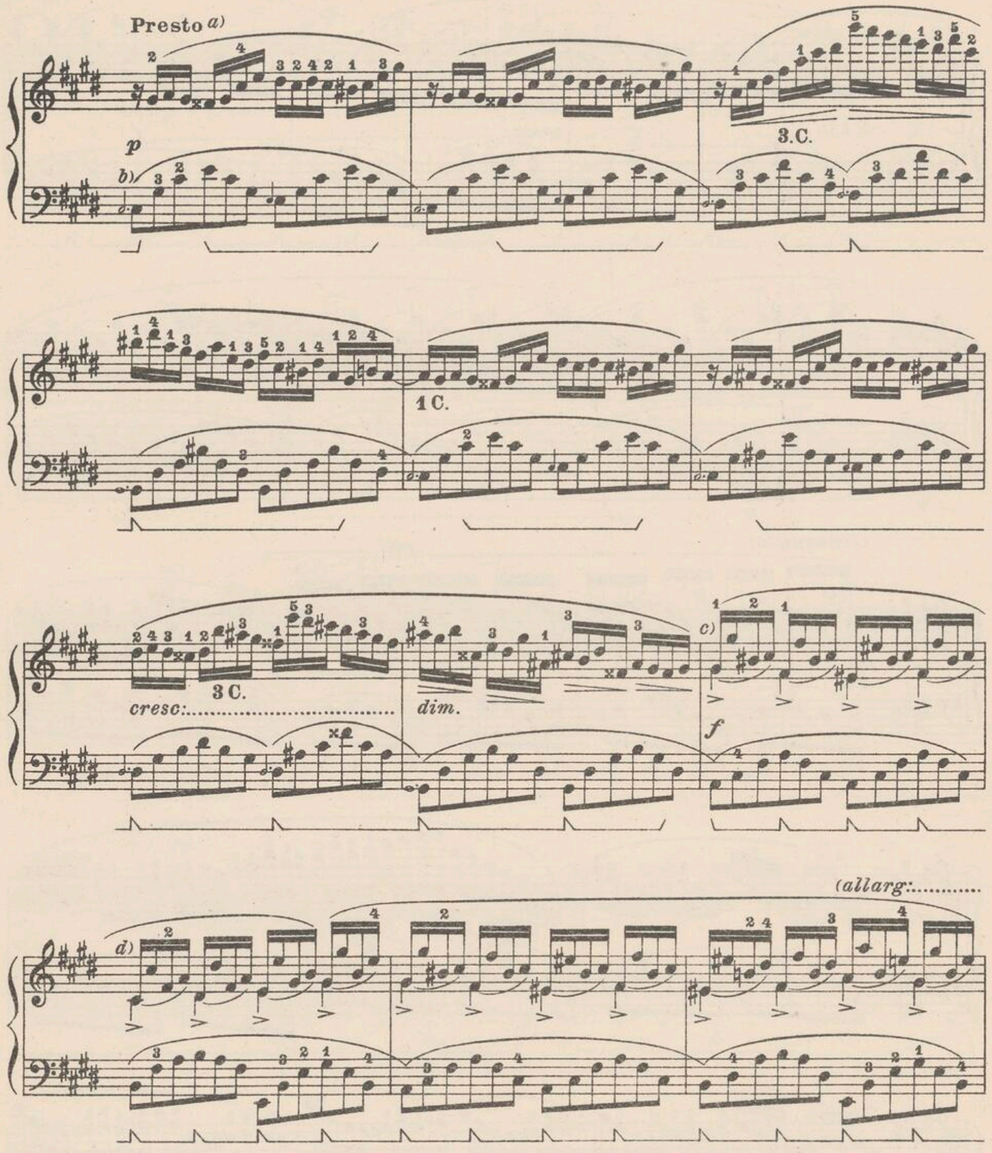
a) Koczalski indica también aquí rubato. *Klindworth dá esta versión, no sé hasta que grado auténtica:*  *que, no obstante, no puede absolutamente desecharse.*

b) Véase nota b), pág. 7.

c) Klindworth dá este oppure:  etc.

d) Véase nota c), pág. 7.

e) Véase nota a), pág. 6.



a) Koczalski osserva che questo *Presto* è fuori luogo perchè, a suo parere, la ripresa dev'essere come il principio ed enuncia la supposizione che anche in principio l'Autore avesse voluto scrivere *Presto*.

A me sembra, invece, che come stato d'animo i due punti differiscano e che qui pervada un senso d'eccitamento che non si riscontra in principio, malgrado la velocità. In sostanza, non si tratta di cronometro, ma d'accento: però la differenza c'è.

b) Vedi nota *c*), pag. 1.

c) Vedi nota *a*), pag. 2.

d) Vedi nota *b*), pag. 2.

a) Koczalski observa que este Presto *está fuera de lugar, porqué, según su parecer, la repetición debe ser como al principio, y adelanta la suposición de que también en el principio el autor había querido escribir* Presto.

A mí me parece, en cambio, que como estado de ánimo los dos puntos difieren, y que aquí se muestra un sentimiento de excitación que no se encuentra al principio, a pesar de la velocidad. En substancia, no se trata de cronómetros, sino de acento; pero la diferencia existe.

b) Véase nota c), pág. 1.

c) Véase nota a), pág. 2.

d) Véase nota b), pág. 2.

....indugiando)

(a tempo)

a)

p 1 C.

cresc:

2

3 C.

f

dim:

b)

(tranquillo)

rit.

pp

1 C.

p

1 C.

cresc:

c)

c)

3 C.

c)

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

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

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

a) *Véase nota b), pág. 2.*

b) *Véase nota a), pág. 3.*

c) *Véase nota b), pág. 3.*

sempre cresc:

(rinforz.)

(rinforz.)

a)

b)

f

c)

8

d)

sf

ff

(allarg.)

(a tempo)

e)

ff

f)

p

1 C.

ff

3 C.

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

b) Vedi nota *b)*, pag. 4.

c) Vedi nota *c)*, pag. 4.

d) Klindworth stacca le terze note di ciascuna *quartina* ed il basso. Il prolungamento in 𝅗𝅥 e 𝅗𝅥 che propongo, serve a rinforzare il disegno della sinistra senza che sia necessario accentare.

e) Koczalski raccomanda di ben rilevare qui la melodia alla *m.s.* (ma non vedo tale melodia) e di rallentare sino alla fine. Mikuli, senza alcun prolungamento. Klindworth prolunga a 𝅗𝅥 i *Do*♯ iniziali *m.s.*

f) Subordinatamente, mi pare si debba concludere attraverso le note che distinguo con la piccola legatura. Klindworth prolunga a 𝅗𝅥 anche questi tre *Sol* accentati.

a) *Véase nota a), pág. 4.*

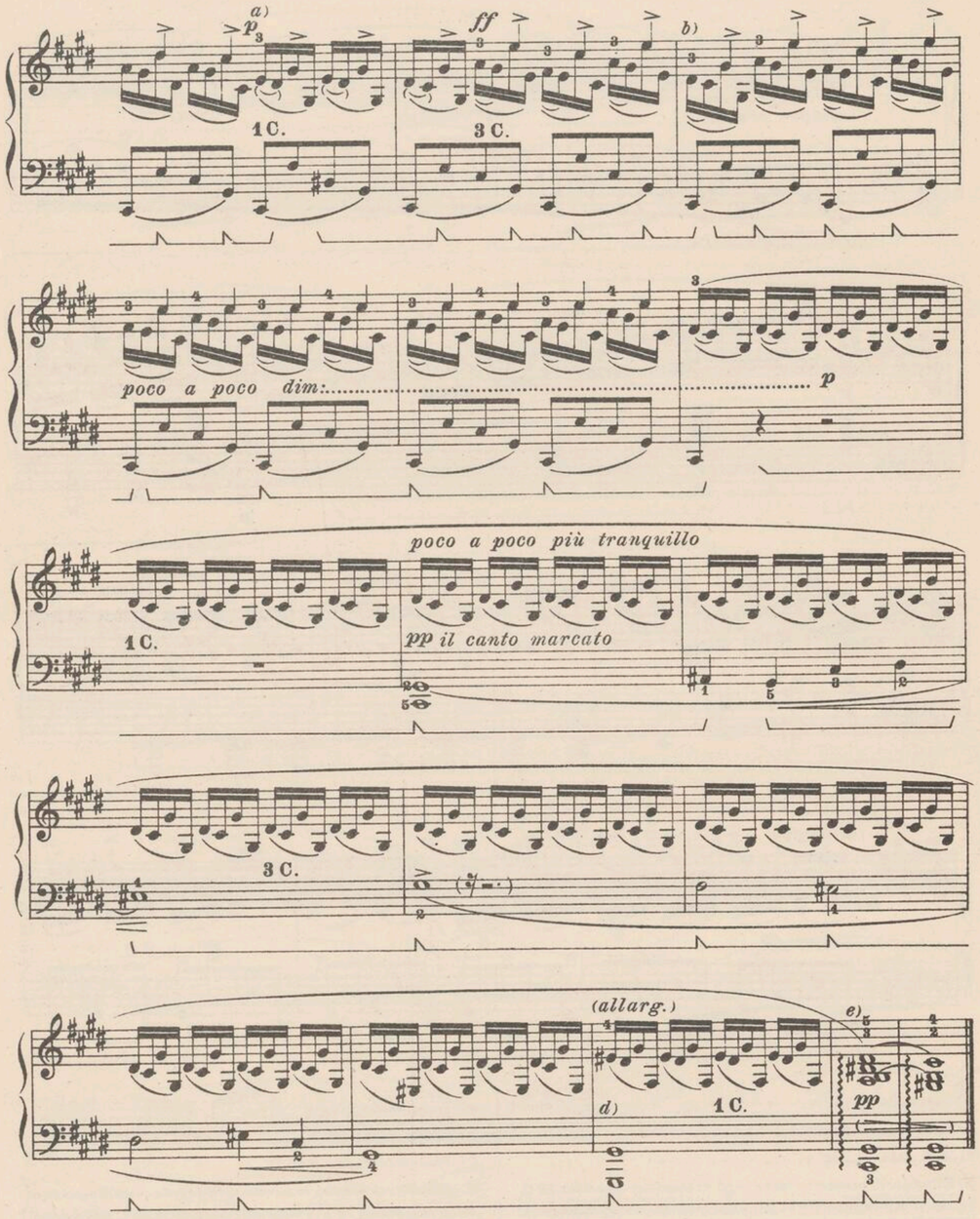
b) *Véase nota b), pág. 4.*

c) *Véase nota c), pág. 4.*

d) *Klindworth destaca la tercera nota de cada* cuatrillo *y el bajo. La prolongación en* 𝅗𝅥 *y* 𝅗𝅥 *que propongo, sirve para reforzar el diseño de la izquierda, sin que sea necesario acentuar.*

e) *Koczalski recomienda poner aquí bien de relieve la melodía en la* m. i. *(aunque no veo tal melodía) y retardar hasta el fin. Mikuli, sin ninguna prolongación. Klindworth alarga en* 𝅗𝅥 *los* Do♯ *iniciales,* m. i.

f) *Subordinadamente, me parece que se debe concluir a través de las notas que distingo con la pequeña ligadura. Klindworth alarga en* 𝅗𝅥 *tambien estos tres* Sol *acentuados.*



a) Vedi nota *f*), pag. 11.

b) Breitkopf non accenta più.

c) In Klindworth, senza il *Do* ♯ grave.

d) Klindworth lega questi due *Sol* ♯

e) In Breitkopf, senza il *Si* ♯. Consiglio d'eseguire assai meno rapido l'arpeggiato dell'ultima misura.

a) *Véase nota f), pag. 11.*

b) *Breitkopf no acentúa más.*

c) *En Klindworth, sin el* Do ♯ *grave.*

d) *Klindworth liga estos dos* Sol ♯.
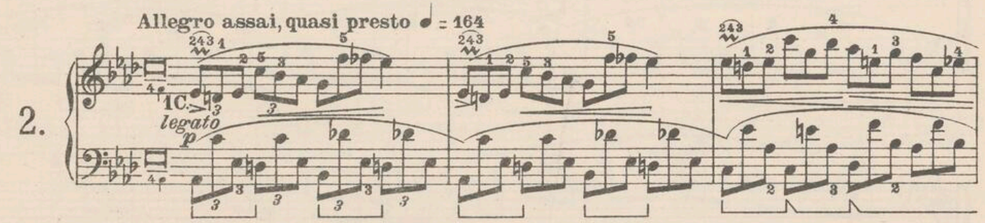
e) *En Breitkopf, sin el* Si ♯. *Aconsejo ejecutar mucho menos rápido el arpegiado en el último compás.*

dedicata alla Baronessa Carolina von Loban

(pubblicato nel 1837)

Instytut Fryderyka Chopina

Op. 29



a) Il 2 dicembre 1838, quasi ad un anno dalla sua pubblicazione, il critico francese Henri Blanchard, dedicò a questo *Improvviso* nella "Gazette Musicale" un simpatico articolo in cui dice: "Come diversivo all'esame d'uno studio scolastico noi abbiamo una di queste numerose e brillanti scintille d'un pianista celebre..... Senza dubbio allo scopo di riposarsi dalla produzione seria ch'egli scrisse per pianoforte, Chopin in un momento di *letizia* ha lasciato cadere dalla sua penna una di queste composizioni leggere che formano l'incanto delle riunioni intime. È un vaporoso pensiero intitolato *Improvviso*..." Segue una minuta descrizione ed un apprezzamento entusiastico, forse primo d'una lunga serie, non terminata neppure oggi.

Già il Kleczinski, alla fine della sua bella dissertazione sul *tempo rubato* in cui riferisce, oltre la pittoresca similitudine di Liszt ("Immaginate un albero che il vento faccia piegare. Tra le foglie passano i raggi del sole e la luce tremolante che ne risulta è il *tempo rubato*") l'affermazione che per Chopin "la mano sinistra doveva essere il direttore d'orchestra mentre la destra si abbandonava alla fantasia" e l'assicurazione che Paganini, suonando con l'orchestra, esigeva che questa rispettasse rigorosamente la misura mentre lui se ne allontanava e vi ritornava, cita questo *Improvviso* come uno dei più begli esempi di *tempo rubato*. "Qui tutto tremola, dalla base alla cima, e tutto è ciò non di meno così bello e chiaro!" Avverte però che il *rubato* non si appropria che a brevi composizioni: in quelle lunghe può divenir monotono.

Il Valetta ci dice che "il pezzo è caloroso, ornato, snello, qualità (osserva Huneker) indicate fin dall'inizio. L'effetto del Re ♮ nelle terzine è assai originale, il cromatismo interessa, il rilievo dell'episodio in *Fa* min. col forte contrasto ritmico, è molto efficace!"

De Pourtalés, dopo aver narrato che, all'epoca in cui questa composizione fu scritta, George Sand era andata più volte a Parigi ed aveva rivisto Chopin, soggiunge: "Ed 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 storia. Ma in Chopin tutto è restato avvolto nel silenzio e la sua musica soltanto ne ha preservato l'interrogativo e lo slancio segreto. Tutta la produzione dell'epoca ne è testimonianza. Di tale produzione fanno parte appunto questo Improvviso op. 29, il 2º Scherzo op 31, i 2 Notturni op. 32, le 4 Mazurche op. 30, i 3 Valzer op. 34 e le 4 Mazurche op. 33.

Secondo Koczalski, l'*Improvviso* in *La* ♭ magg. "sveglia in noi l'idea d'un chiaro mattino, bagnato dal sole, un fresco ruscello mormora dolcemente, tutto nella natura spira pace; una brezza leggera agita di tanto in tanto le foglie degli alberi e curva le spighe ingiallite.

Il *Trio* è una larga cantilena in *Fa* min. che risuona calma e maestosa, ornata da graziosi arabeschi, poi la seconda parte riprende di nuovo e l'Improvviso si chiude in un soffio leggero."

Ma più di tutto mi pare possa interessare quanto scrisse Schumann. Questi, a proposito di chi parlava di una *maniera* Chopiniana come di cosa che avrebbe tutto uguagliato nella sua produzione, disse: "Ora che vi ha dato una serie delle sue più rare creazioni, ora che lo capite più facilmente, esigete tutt'a un tratto che sia diverso da quello che è? Sarebbe come abbattere un albero col pretesto che tutti gli anni ci dà gli stessi frutti. Del resto, in lui questi frutti non sono mai gli stessi; il tronco resta identico, ma i frutti, come sapore e come volume, sono i più differenti!" "Così a stento saprei paragonare l'Improvviso in *La* ♭, per poca che sia la sua importanza nel ciclo totale delle sue opere, ad un'altra composizione dello stesso Chopin: è una volta di più delicato di forma, con una cantilena incastonata, al principio e alla fine, in un incantevole lavoro di figure d'ogni sorta: è un vero improvviso, niente di più, nulla di meno, e non c'è sia pure un'altra sola composizione da mettergli accanto."

Max Reger ha ridotto questo *Improvviso* a Studio in doppie note. L'arbitrio commesso non gli ha attirato gli anatemi invocati dai feticisti; però è assai discutibile il gusto di trasformare una composizione piana e scorrevole come questa in una manifestazione certamente non concepita nè voluta dell'autore, il quale ha dimostrato assai prima del Reger, di saper concepire problemi del genere e di saperli realizzare con musica appropriata. Vedi gli Studi op. 25 Nº 6 e Nº 8; op. 10 Nº 7 ecc., nonchè un notevole brano della Fantasia, brani dei Concerti, ecc.

a) Casi un año después de su publicación, el 2 de Diciembre de 1838, el crítico francés Henri Blanchard dedicó a este Impromptu, *en la "Gaceta Musical", un simpático artículo, en el cual dice: "Como un diversivo al exámen de estudios escolásticos, tenemos hoy una de estas numerosas y brillantes chispas geniales de un pianista célebre.... Sin duda con el objeto de descansar en las serias producciones que escribe para piano, Chopin, en un momento de* loisir, *ha dejado caer de su pluma una de estas composiciones ligeras que son el encanto de las reuniones íntimas. Es un vaporoso pensamiento titulado* Impromptu...? *Sigue aquí una minuciosa descripción y una apreciación entusiasta, quizá la primera de una larga série, no terminada aún hoy.*

Ya Kleczinski, en su bella disertación sobre el tempo rubato, *al cual se refiere por otra parte la pintoresca comparación de Liszt ("Imaginad un árbol que el viento hace doblar. Entre las hojas pasan los rayos del sol, y la temblorosa luz que resulta es el* tempo rubato"), *Kleczinski, repito, afirma que para Chopin la mano izquierda era el director de orquesta, mientras la derecha se abandonaba a la fantasía; asegura también que Paganini, tocando con la orquesta, exigía que esta respetase rigurosamente la medida, mientras él se alejaba de ella y volvía a ella; y cita este* Impromptu *como uno de los más bellos ejemplos del* tempo rubato: "¡Aquí todo tiembla, desde la base a la cima, pero todo es igualmente claro y bello!", *advirtiendo Kleczinski, no obstante, que el* rubato *no es propio sino de breves composiciones, pudiendo a la larga engendrar monotonía.*

Valetta dice que "la pieza es cálida, rica y ligera, cualidad esta (observa Huneker) indicada ya desde el principio. El efecto del Re ♮ *en los tresillos es muy original, el cromatismo interesante, y el relieve del episodio en* Fa *menor, con el fuerte contraste rítmico, es altamente eficaz!"*

De Pourtalés, después de narrar que en la época en que fué escrita esta composición, Jorge Sand había ido muchas veces a París y había vuelto a ver a Chopin, añade: "El drama del placer, de las dificultades y de los dolores se había anudado entre ellos. La Sand y Chopin escapaban los dos de demasiados sufrimientos, para no abrir con desconfianza la nueva página de su historia. Pero en Chopin, todo ha permanecido envuelto en el silencio, y su música solamente ha encerrado todas las interrogaciones y transportes secretos. Toda su producción de esta época es de esto un magnífico testimonio. De tales producciones forman parte, juntamente con este Impromptu op. 29, el 2º Scherzo op. 31, los 2 Nocturnos op. 32, las 4 Mazurcas op. 30, 3 Valses op. 34 y 4 Mazurcas op. 33

Según Koczalski, el Impromptu *en* La ♭ *may. "despierta en nosotros la idea de una clara mañana, bañada de sol; un fresco arroyo murmura dulcemente y todo en la naturaleza respira paz; una brisa ligera agita de cuando en cuando las hojas de los árboles y curva las amarillentas espigas.*

El Trio *es una larga cantilena en* Fa *men. que resuena calma y majestuosa, ornada por preciosos arabescos; luego la segunda parte la repite nuevamente y el Impromptu concluye como un soplo ligero?"*

Mas, sobre todo, me parece puede interesar cuanto escribe Schumann. Este, a propósito de quién hablaba de una manera *chopiniana como de algo que siempre era igual en sus producciones, dice: "Ahora que os he mostrado una serie de sus más raras creaciones, ahora que le comprendeis más fácilmente, exigis otra vez que sea diferente de lo que es? Esto sería como cortar un árbol con el pretexto de que todos los años dá idénticos frutos. Por otra parte, en él estos frutos, no son jamás los mismos; el tronco permanece igual, pero los frutos, como sabor y como grandor, son siempre diferentes. Así, el Impromptu en* La ♭, *por poca que sea su importancia en el ciclo total de sus obras, con trabajo podría parangonarse con otra composicion del mismo Chopin; es, digámoslo otra vez, delicado de forma, con un canto desarrollado, del principio al fin, en un encantador trabajo con figuras de toda variedad; es un verdadero Impromptu, nada más ni menos, y puede competir con toda otra composición."*

Max Reger ha transformado este Impromptu *en Estudio con dobles notas. El arbitrio cometido no le ha procurado los anatemas invocados por los fetichistas, pero es bastante discutible el gusto de transformar una composicion llana y fluída como ésta, en una manifestación ciertamente no concebida ni querida por el autor, el cual ha demostrado bastante, antes que Reger, saber concebir problemas de este género y realisarlos con música apropiada. Véanse los Estudios op. 25, Nums. 6 y 8; la op. 10, Nº 7, así como un notable fragmento de la Fantasía, fragmentos de los Conciertos, etc.*

3 C.

a)

b)

1 C.

c)

3 C.

d)

dim.

1 C.

d)

(spiegato)

3 C.

e)

1 C.

a) Breitkopf e Mikuli, e così credo tutti gli altri interpreti, usano un solo portamento fino al *Sol* ♭. Osservo che nella misura seguente, dal primo *Mi* ♮, s'inizia il disegno riprodotto al terzo movimento successivo, il che è confermato due misure dopo.

b) In Breitkopf, senza codetta al *Si* ♭, (♩) codetta che si ritrova invece in Mikuli.

c) Scholtz usa la diteggiatura di Mikuli: *m. d.* 512412 X X X - *m. s.* 312412 X X X che è probabile sia di Chopin.

d) Breitkopf e Mikuli non interrompono le legature, anzi, il portamento usato da Mikuli in ★ (♩♩♩♩) indica proprio una assoluta continuità, in contrasto con la struttura del disegno.

e) In Breitkopf, non più semiminime. Mikuli dà quella figurazione soltanto al *Re* ♭.

a) *Breitkopf y Mikuli, y creo que todos los otros intérpretes, usan un solo portamento hasta el* Sol ♭. *Hago observar que en el compás siguiente, desde el primer* Mi ♮, *se inicia el diseño reproducido en el tercer movimiento siguiente y que se confirma dos compases después.*

b) *En Breitkopf, sin corchete* (♩) *en el* Si ♭, *el cual se encuentra, en cambio, en Mikuli.*

c) *Scholtz usa la digitación de Mikuli:* m.d. 512412 X X X - m. i. 312412 X X X *que es probable sea de Chopin.*

d) *Breitkopf y Mikuli no interrumpen las ligaduras; antes, el portamento usado por Mikuli en* ★ (♩♩♩♩) *indica propiamente una absoluta continuidad, en contraste con la estructura del diseño.*

e) *En Breitkopf, no más negras. Mikuli dá esta figuración solo hasta el* Re ♭.

p

3 C.

cresc:

a)

f

b)

poco rit.

accelerando

dim.

p

c)

1 C.

smorzando

a) Anche Mikuli e Klindworth diteggiano così. Consiglio di prolungare i suoni acuti come indico qui. Se ne otterrà un più facile rilievo, senza perciò esser costretti ad eccedere nell' accentuazione.
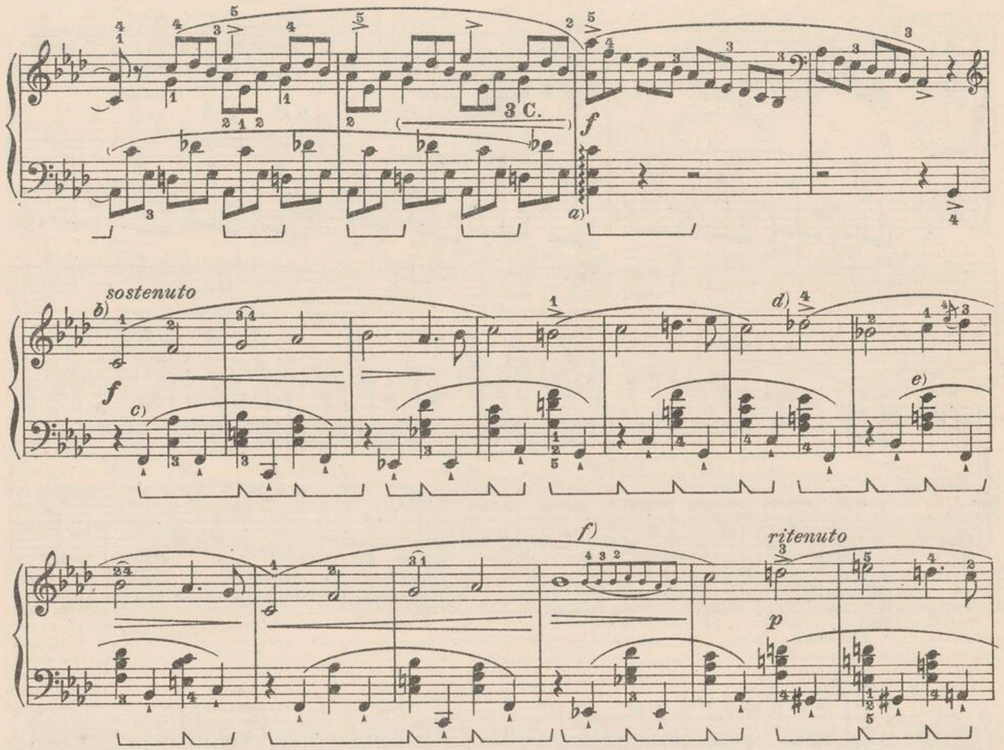
b) Secondo Mikuli, 251-515-141-312.

c) Questo prolungamento, che si ritrova anche in Breitkopf, è vaghissimo e permette di diminuire al massimo l'intensità sonora.

a) *También Mikuli y Klindworth digitan así. Aconsejo alargar los sonidos agudos tal como indico. Se obtendrá así un más fácil relieve, sin estar constreñidos a excedernos en la acentuación.*

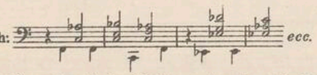
b) *Según Mikuli,* 251-515-141-312.

c) *Esta prolongación, que se encuentra también en Breitkopf, es muy vaga y permite disminuir en su grado máximo la intensidad sonora.*



a) Mikuli non arpeggia.

b) Nel rifacimento di Max Reger, in questo punto si trovano imitazioni a canone, parti aggiunte ed altri ben di Dio che, se dimostrano che il Reger sa maneggiare contrappuntisticamente la penna, costituiscono in confronto all'originale un' ingiuria più forte delle doppie note aggiunte al resto, perchè, mentre quelle alterano, del pensiero di Chopin, soltanto la semplicità strutturale, queste ne deformano proprio il concetto. Questo *Trio* è citato da Kleczinski come uno dei dettagli in cui Chopin usò maravigliosamente i due pedali.

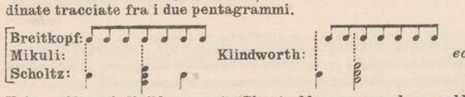
c) Secondo Klindworth:  ecc.

il che è superfluo, perchè realizzato implicitamente col pedale, il cui impiego è qui indispensabile.

d) Klindworth mette anche qui un portamento di quattro misure, al quale preferisco quello di due, esistente già in Breitkopf ed in Mikuli. Alla *m. s.*, nella prima Ed. crit. Breitkopf, il primo accordo è senza il *Do*.

e) In Breitkopf non c'è il *Fa*.

f) Nessuna indicazione tranquillizzante per l'esecuzione di questo *ricamo*, dato che per il ritmo non ci dicono niente le differenze che le varie edizioni presentano, osservandole attraverso le coordinate tracciate fra i due pentagrammi.



Unica guida, quindi, il buon gusto. Si potrebbe pensare ad una suddivisione in terzine, considerando *in levare* il primo *Si* ♭; ma, pur consigliando di iniziare il melisma dopo il primo *Mi* ♭ grave, mi pare sia preferibile lasciargli il ritmo di sette note.

a) Mikuli no arpegia.

b) En el rifacimento *de Max Reger, se encuentran en este punto imitaciones en canón, partes juntadas a otras y otras bellas cosas, que si demuestran que Reger sabe manejar contrapuntisticamente la pluma, constituyen frente al original una injuria mayor que las dobles notas añadidas, porqué mientras estas alteran solamente la simplicidad estructural del pensamiento de Chopin, aquellas deforman propiamente su concepto. Este* Trio *lo cita Kleczinski como uno de los detalles donde Chopin usó maravillosamente los dos pedales.*

c) Según Klindworth: etc.

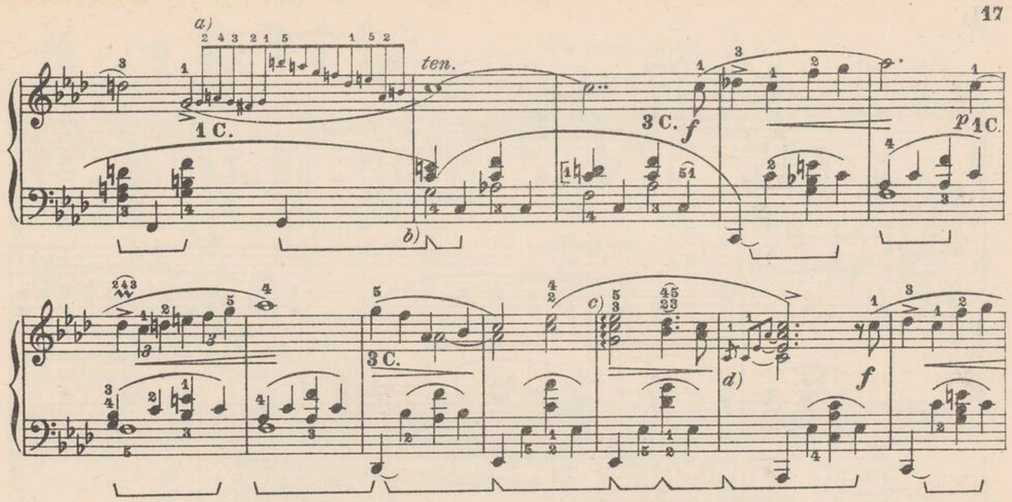
lo cual es superfluo, porqué se realiza implicitamente con el pedal, cuyo empleo es aquí indispensable.

d) Klindworth pone también aquí un portamento de cuatro compases, al cual prefiero el de dos existente ya en Breitkopf y en Mikuli. En la m. i., *en la primera Ed. crit. Breitkopf, el primer acorde es sin el* Do.

e) En Breitkopf no hay el Fa.

f) Ninguna indicación hay clara para la ejecución de este adorno, *ya que por el ritmo nada nos dicen las diferencias que las varias ediciones presentan, observándolo a tráves de las coordinadas trazadas entre los dos pentágramas.*

La única guia, aquí, debe ser el buen gusto. Podría pensarse en una subdivision en tresillos, considerando in levare *el primer* Si ♭; *pero, aun aconsejando iniciar el melismo después del primer* Mi ♭ *grave, creo es preferible dejarle el ritmo de siete notas.*



a) Qui il melisma mi pare debba incorporarsi al valore della minima, facendo coincidere il *Si* acuto col *Sol* grave ed eseguendo con equivalenza tutte le notine. Ne risulterà un misurato e ragionevole *rallentando*, che cesserà all'inizio della misura successiva. Klindworth precisa così:

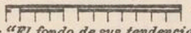
Kleczinski scrive: "Il fondo delle sue tendenze musicali (di Chopin) era giustamente la ricerca d'uno stile largo e pieno di nobiltà. Questo bello stile, col tempo, gli era divenuto assolutamente personale... Si sa con quale cura abbia studiato Bach; egli trovava negli Adagi di Beethoven questa chiarezza di pensiero e questa serenità che seppe tanto bene appropriarsi... Questo stile risiede soprattutto nella semplicità e ripudia ogni affettazione, e per conseguenza cambiamenti troppo rapidi di andamento. Questa è una condizione assoluta per l'esecuzione di tutto Chopin in generale, e delle opere della sua giovinezza, dei Concerti in particolare; la ricchezza e la varietà dei ricami potrebbero produrre alcunchè di prezioso e di affettato, se l'esecuzione non ne fosse tanto semplice quanto il pensiero... Così, ad esempio, questi tratti, questi arabeschi tanto frequenti non sono in lui puro ornamento e banale eleganza come in Herz, fra gli altri, ma essi sono, per così dire, ricami trasparenti attraverso i quali ci sorride l'idea principale che ne guadagna un fascino di più. È quanto non si deve dimenticare eseguendoli. Questi tratti, questi gruppetti d'un certo numero di note, appariscono più spesso quando lo stesso motivo si riproduce più volte; dapprima semplice e nudo, si riveste in seguito di tali ornamenti, sempre più ricchi ad ogni ritorno. Bisogna dunque rendere questi motivi con le stesse sfumature, press' a poco, qualunque sia la sua forma" e cita ad esempio questo *Intermezzo*. Aggiunge poi che i suoi tratti non debbono essere rallentati ma piuttosto accelerati verso la fine, ma ciò a mio giudizio non è da erigere a dogma; perchè talvolta la fine ha proprio quell'importanza che lui vorrebbe non le fosse data, mentre altre volte essa "deve fondersi col pensiero e sparire in esso come un ruscelletto che si perde in una grande spiaggia."

b) Nelle più antiche edizioni a questa grafia corrisponde il pedale segnato soltanto dal 1° al 2° accordo, il che mi fa supporre che Chopin, anzichè volere in rilievo le minime (ipotesi a mio parere da scartare per la povertà armonica che ne deriverebbe) abbia prolungato i suoni inferiori di ciascun accordo perchè fosse possibile collegare tutti i suoni senza l'ausilio del pedale. Klindworth riduce a minime tutte le note di ciascun accordo.

c) Non rapido l'arpeggiare.

d) Mikuli mette l'accento al secondo dei *Do* inferiori. Se tutte le altre edizioni antiche non concordassero per l'accento sull'ultimo *Do*, ci sarebbe da pensare ad uno spostamento della linea melodica. D'altra parte, l'autorità del Mikuli, il quale afferma d'avere non soltanto ricordi personali, ma l'ausilio di tutti gli allievi ed amici di Chopin da lui consultati per la propria edizione, induce a non scartare con leggerezza la sua interpretazione ed a riflettere quando essa non risulta chiara. Qui l'accento spostato può significare non il portamento in giù della melodia, ma soltanto la concomitanza con in *La* ♭ grave del *Do* distinto dall'accento. Cioè, si dovrebbe considerare fuori misura e quindi come appoggiatura, soltanto il primo *Do* ed eseguire quanto segue come un accordo arpeggiato *in battere*. Ciò confermerebbe l'interpretazione da me sempre proposta circa l'esecuzione anticipata di tutto ciò che ha carattere arpeggiato; quindi, contrariamente a quanto faccio in casi consimili, conservo qui la grafia comune alle altre edizioni, richiamando però l'attenzione su quanto ho detto.

a) Aquí el melismo me parece debe incorporarse al valor de la blanca, haciendo coincidir el Si *agudo con el* Sol *grave, y ejecutando con equivalencia todas las notitas. Resultará de esto un mesurado y razonable* rallentando, *que cesará al principio del compás siguiente. Klindworth precisa así:*
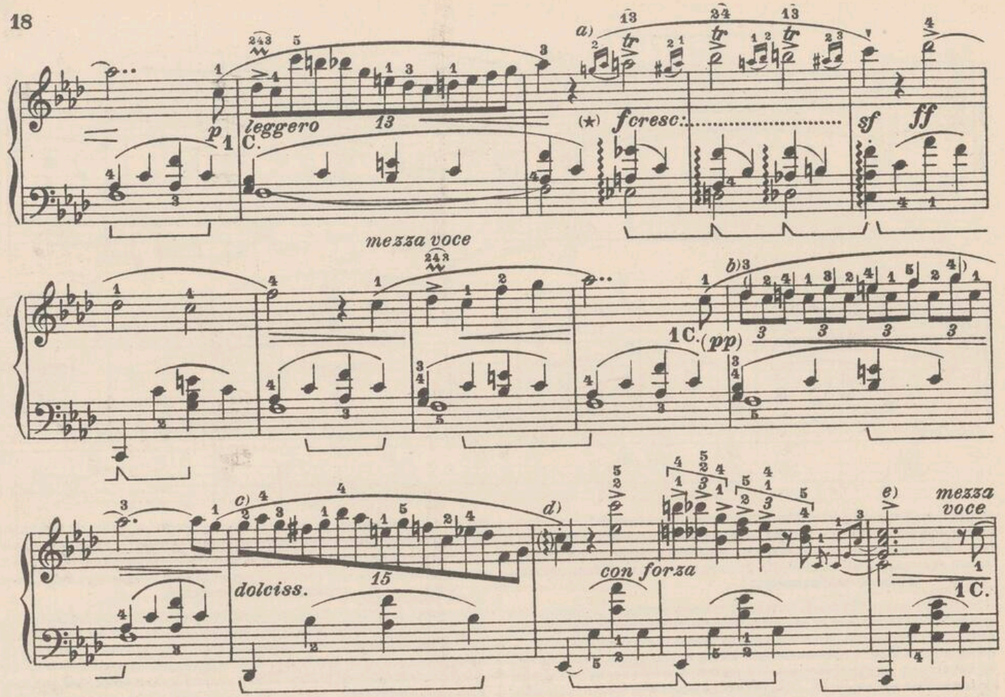


Kleczinski escribe: "El fondo de sus tendencias musicales (de Chopin) era justamente adquirir un estilo largo y lleno de nobleza. Este bello estilo, con el tiempo, habia llegado a serle absolutamente personal.... Se sabe con que afán habia estudiado a Bach, y como encontraba en los Adagios de Beethoven la claridad de pensamiento y serenidad que también supo apropiarse... Tal estilo reside, sobre todo, en la simplicidad, repudiando toda afectación, y, como consecuencia, los cambios demasiado rápidos de movimiento. Esto es una condición absoluta para la ejecución de Chopin, en general, y de las obràs de su juventud, de los Conciertos, en particular; la riquesa y variedad de los adornos podría producir algo de pretencioso y afectado, si la ejecucion no fuese tan simple como el pensamiento... Así, por ejemplo, estos rasgos, estos arabescos tan frecuentes no son en él puro ornato y banal elegancia, como en Herz, entre otros, sino que son, para así decirlo, adornos transparentes a través de los cuales sonrie la idea principal, que adquiere así un encanto más. No debe olvidarse esto al ejecutar Chopin. Estos rasgos, estos grupetos de un cierto número de notas, aparecen más a menudo cuando el mismo motivo se reproduce; simple y desnudo al principio, se reviste luego de tales adornos, siempre más ricos a cada repetición. Conviene así hacer oir estos motivos con los mismos matices a poca diferencia, cualquiera que sea su forma"; y cita como ejemplo este Intermezzo. *Añade después Kleczinski que sus rasgos no deben retardarse, sino más bien acelerarse hacia el final; pero esto, a mi juicio, no debe erigirse en dogma, porqué tal vez el final tiene propiamente aquella importancia que él quisiera no le fuese dada, mientras las otras veces ésta "debe fundirse con el pensamiento y desaparecer en él como un arroyuelo que se pierde en una gran playa."*

b) En las antiguas ediciones, corresponde a esta grafia el pedal, indicado solamente del 1er acorde al 2º, lo cual me hace suponer que Chopin, más bien que querer el relieve de la blanca (hipótesis que debe descartarse, según mi parecer, por la pobreza armónica que así resultaría), habia prolongado los sonidos inferiores de cada acorde para que fuese posible ligar todos los sonidos sin el auxilio del pedal. Klindworth reduce a blancas todas las notas de cada acorde.

c) No rápido al arpegiar.

d) Mikuli pone el acento al segundo de los Do *inferiores. Si todas las otras ediciones antiguas no concordasen para el acento sobre este último* Do, *podría pensarse en un desvío de la línea melódica. Por otra parte, la autoridad de Mikuli, que afirma poseer no solamente recuerdos personales, sino los de todos los discípulos y amigos de Chopin consultados por él para aquella edición, todo induce a no descartar con ligereza su interpretación, y a reflexionar cuando ésta no resulte clara. Aquí el acento desviado puede significar, no el portamento hacia lo bajo de la melodía, sino solamente la concomitancia del* Do *distinto del acento con el* La ♭ *grave. Esto es, se deberia considerar fuera de compás, y por lo tanto como apoyatura, solamente el primer* Do, *y todo lo que sigue ejecutarlo como un acorde arpegiado* in battere. *Esto confirmaría la interpretación propuesta siempre por mi acerca la ejecución anticipada de todo lo que tiene caracter arpegiado; ahora, contrariamente a cuanto hago en casos semejantes, conservo aquí la grafía común a las otras ediciones, reclamando, no obstante, la atención sobre cuanto he dicho.*



a) Nell' antica Ed. Breitkopf: ecc.

In Mikuli: ecc. In

Scholtz: ecc. Klindworth semplifica tutto, proponendoci ecc. che però non convince più degli altri, non essendo spiegabile che soltanto il primo trillo abbia un prefisso. Per mio conto, avanzo la supposizione che il ♮ al primo *La* sia un errore di scrittura e che le due notine iniziali costituiscano l'ideale risoluzione d'un inesistente trillo sul *La*♭. Tutto quanto segue, allora, si spiega benissimo: ecc. tanto più che, se si presume identità di versione con i trilli alla fine di questo breve intermezzo, (★ a pag. 19) si trova anche colà la giusticazione alla mia proposta. Tale proposta è avvalorata anche dal fatto che tanto Breitkopf come Mikuli ripetono il ♮ al *La reale*, il che sarebbe una superfluità qualora anche la notina precedente fosse ♮. Inoltre, non accettando la mia versione, si avrebbe che soltanto il primo trillo comincerebbe dalla nota superiore, mentre gli altri tutti s'inizierebbero dalla nota reale. Al basso è Klindworth che prolunga a minima il *Re* ed il *Re*♭.

b) I prolungamenti aggiunti non hanno nella mia intenzione carattere di rilievo, ma semplicemente lo scopo di delineare il disegno ascendente evitando però la sgradevolezza che potrebbe derivare dal *martellare*.

c) Anche questa volatina, come quasi sempre in Chopin, va considerata melodicamente. Quindi, nè sorvolare nè suddividere numericamente, ma *spiegare* bene tutto il disegno (senza con ciò declamizzarlo) assegnandogli proprio un ritmo di 15 contro 4.

d) Mi piace considerare nota terminale il *La*♭ ed il *Do* armonico di risonanza. Così il successivo *Do* superiore non sembrerà una ripetizione. Perciò consiglio di arpeggiare lievemente all' acuto.

e) Qui, invece, Mikuli mette chiaramente l' accento all' acuto ed io ritorno senza esitazione alla mia versione preferita.

a) En la antigua Ed. Breitkopf: etc.

En Mikuli: etc. *En*
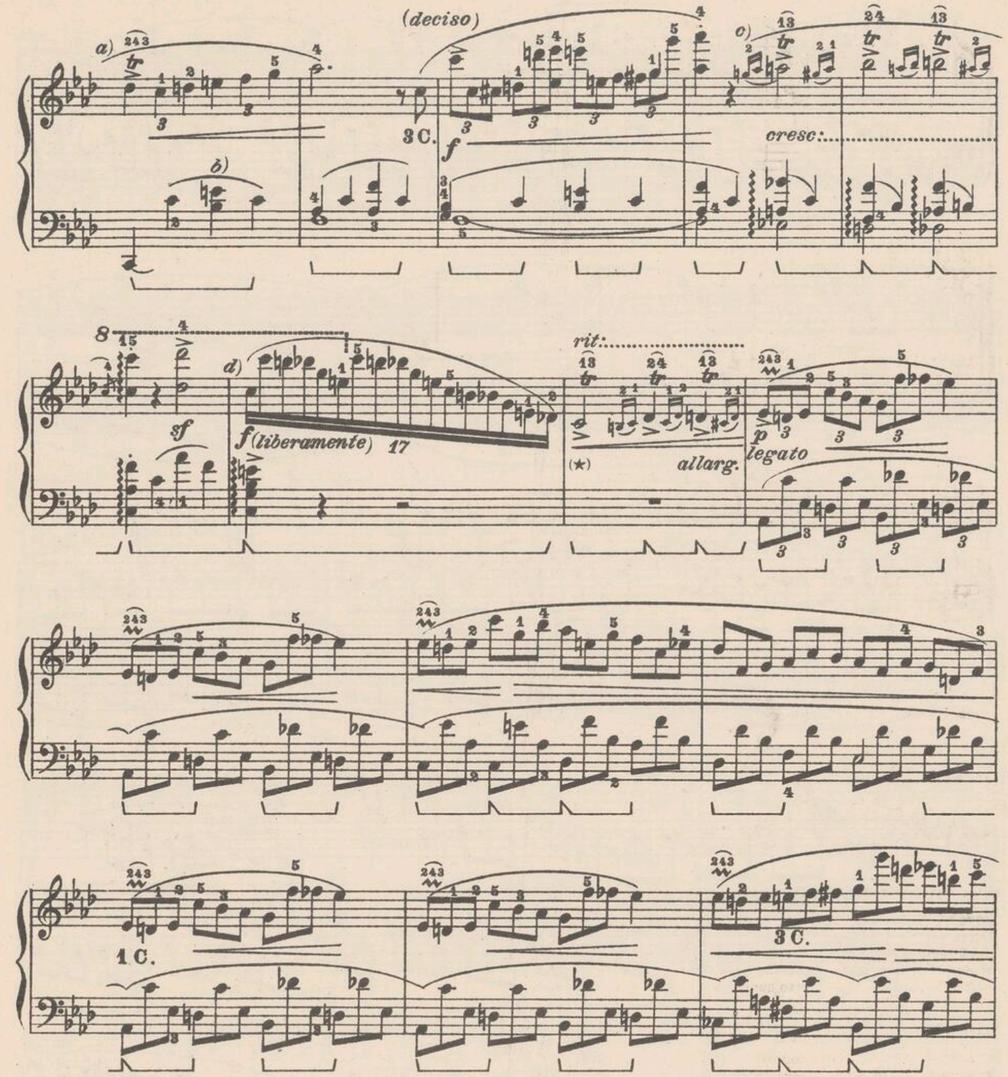
Scholtz: etc. *Klindworth lo simplifica todo, proponiendo* etc. *que, no obstante, no convence más que las otras soluciones, no siendo explicable que solamente el primer trino tenga un prefijo. Por mi cuenta, adelanto la suposición de que el* ♮ *en el primer* La *es un error de escritura, y que las dos notitas iniciales constituyen la ideal resolución de un inexistente trino sobre el* La♭. *Todo lo que sigue, entonces, se explica muy bien:* etc. *tanto más que, si se presume identidad de versión con los trinos en el final de este breve* intermezzo (★ *a pág. 19*) *se encuentra entonces allá la justificación de la propuesta mía. Tal propuesta está avalorada también con el hecho de que tanto Breitkopf como Mikuli repiten el* ♮ *al* La real, *lo cual sería una superfluidad si también la notita anterior fuese* ♮. *Por otra parte, no aceptando mi versión, tendríamos que solamente mi trino empezaría por la nota superior, mientras que los otros, todos, se iniciarían por la real. En el bajo, Klindworth alarga en blancas el* Re *y el* Re♭.

b) Las prolongaciones añadidas no tienen, según pienso, carácter de relieve, sino sencillamente el fin de delinear el diseño ascendente, evitando, empero, el desagrado que podría derivar del martellare.

c) También esta volatina, como casi siempre en Chopin, debe considerarse melódicamente. Aquí, no conviene imprecisar ni subdividir numéricamente, sino desplegar *bien todo el diseño (pero sin declamar) asignándole propiamente un ritmo de 5 contra 4.*

d) Me place considerar el La♭ *final y el* Do *como armónico de resonancia. Así el siguiente* Do *superior no parecerá una repetición. Por esto aconsejo arpegiar levemente al agudo.*

e) Aquí, en cambio, Mikuli pone claramente el acento al agudo, y yo vuelvo sin dudar a mi versión preferida.



a) Consiglio considerare il ♮ quale 𝆹.

b) In Scholtz, con un *Sol* inferiore nell'accordo.

c) Nella prima Ed. crit. Breitkopf: ecc. che, designando l'inizio dalla nota reale, rende dubbiosa la versione precedente - nota *a)* pag. 18 - e giustifica in sua vece quella proposta da me. Mikuli e Klindworth mettono *Sol*♮ come sola notina, il che disorienta nuovamente perchè può trattarsi di errore di stampa (mancanza del taglio per designare un *La*) ma può essere anche un segno precauzionale, dato il ♭ al *Sol* della mano sinistra. Io però insisto per la mia versione, che mi sembra ragionevole. Al basso, Klindworth come a nota *a)* pag. 18.

d) Diteggiatura di Chopin che, secondo la testimonianza di Kleczinski, era giunto a tale agilità del pollice e del palmo da far restare questo perfettamente nella posizione normale anche nel passaggio dal primo al quinto dito.

a) Aconsejo considerar el ♮ *como* 𝆹.

b) En Scholtz, con un Sol *inferior en el acorde.*

c) En la primera Ed. crit. Breitkopf: etc. *lo cual, designando el principio por la nota real, vuelve dudosa la versión anterior - nota a) pág. 18 - y justifica a la vez la propuesta por mí. Mikuli y Klindworth ponen el* Sol ♮ *como una sola notita, lo que nuevamente desorienta, porqué puede tratarse de un error de grabado (defecto del corte para señalar un* La) *pero puede ser también un signo de precaución, dado el* ♭ *en el* Sol *de la mano izquierda. Yo insisto, no obstante, en mi versión, que creo razonable. Klindworth, en el bajo, como en la nota a) pág. 18.*

d) Digitación de Chopin quién, según el testimonio de Kleczinski, tenía tal movilidad en el pulgar y en la palma de la mano, que hacía permanecer a ésta perfectamente en la posición normal, aún en el paso del primer dedo al quinto.

1C. a) b) 3C. c) d) dim. (spiegato) e) 1C. p cresc. 3C.

a) Vedi nota a), pag. 14.
b) Vedi nota b), pag. 14.
c) Vedi nota c), pag. 14.
d) Vedi nota d), pag. 14.
e) Vedi nota e), pag. 14.

a) Véase nota a), pág. 14.
b) Véase nota b), pág. 14.
c) Véase nota c), pág. 14.
d) Véase nota d), pág. 14.
e) Véase nota e), pág. 14

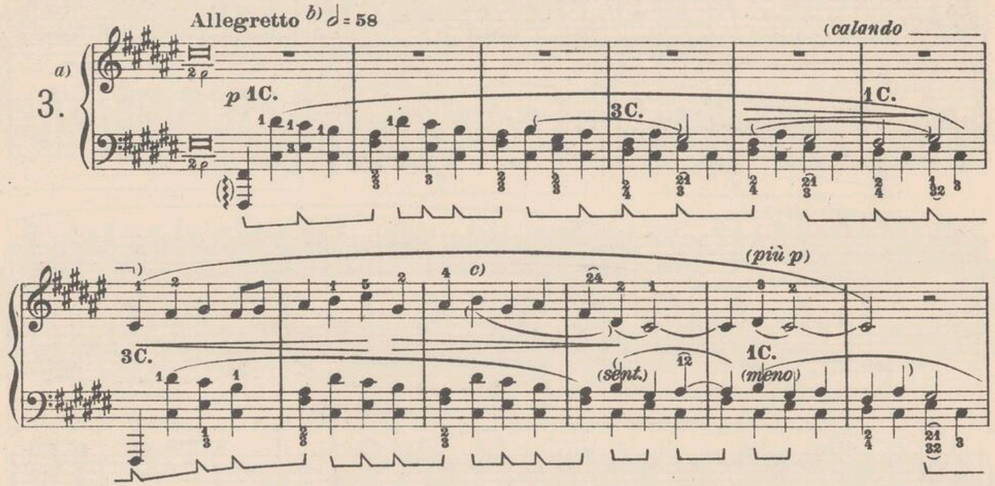
poco rit. accelerando a) b) f dim. p 1C. smorzando c) p 3C. sottovoce d) 1C. pp 3C e) calando 1C. pp

a) Vedi nota a), pag. 15.
b) Vedi nota b), pag. 15.
c) Vedi nota c), pag. 15.
d) Malgrado l'apparenza contraria è proprio il successivo accordo lato che consiglia questa diteggiatura, contrariamente a quanto pensano molti altri interpreti, che dànno: 342 1 | 5 2 1.
e) Tener conto che un rallentando è già matematicamente realizzato dall'autore con l'intercalare pause agli accordi. Quindi il *calando* qui deve aver più valore di carattere, d'intensità, che di tempo.

a) *Véase nota a), pág. 15.*
b) *Véase nota b), pág. 15.*
c) *Véase nota c), pág. 15.*
d) *A pesar de contrarias apariencias, es propiamente el siguiente amplio acorde lo que aconseja esta digitación, contrariamente a lo que opinan muchos otros intérpretes, que dán:* 342 1 | 5 2 1.
e) *Téngase en cuenta que un* rallentando *está ya matemáticamente realizado por el autor con la intercalación de pausas en los acordes. Así, aquí el* calando *debe tener más valor de carácter o intensidad que de tiempo.*

(pubblicato nel 1840)

Op. 36.



a) In una lettera a Fontana, cui impartisce istruzioni per compere ed abbigliamenti, Chopin dice anche d'aver «copiato i nuovi manoscritti in buon ordine e che son sei, senza contare il settimo, un *Improvviso* che può essere senza valore. Non ne so niente io stesso perchè è troppo recente.» Sublime scrupolo del genio, che si astiene dal giudicare intempestivamente la propria opera, anche quando si tratta di un capolavoro, quale è indubbiamente questa composizione, che unisce al pregio della bellezza quello dell'assoluta originalità.

Questo *Improvviso* fu descritto dal Valetta prima, poi dal Koczalski, assai efficacemente ed in modo così anologo che l'una descrizione può benissimo integrarsi nell'altra. Due voci di basso continuo si snodano a guisa di *ninna nanna* e ad esse, ad un certo punto, s'inserisce e si svolge un breve canto ornato di melismi e chiuso da un ritornello armonizzato squisitamente. Sembra una scena campestre paragonabile, secondo il Koczalski, ad una delle deliziose tele di Fr. Boucher. « Tutto vi è calmo, niente viene a turbare il dolce sogno di due cuori uniti da un solo sentimento.» Il quadro cambia: si percepisce lo scalpiccio di cavalli che si avvicinano e su di esso si eleva e domina un canto eroico e severo. « È il corteo dei fieri cavalieri che s'avanza, per scomparire subito dopo.» Una ingegnosa ed alquanto enigmatica non meno che originale transazione armonica ci riporta alla canzone iniziale, ma sorretta da un elemento di terzine, tenue velo che si snoda sul primitivo basso continuo a due parti.

La chiusa si svolge quale delicatissima filagrana leggera come un soffio. Un vento lieve giuoca tra le foglie degli alberi; la sera cala. Si percepiscono ancora una volta le soavi armonie che hanno preceduto la sfilata dei guerrieri e due potenti accordi chiudono il « fuggitivo quadro che, senza dubbio, si snodò repentino avanti agli occhi del compositore quando sognò, seduto al pianoforte traducente in suoni le visioni della sua fertile immaginazione.»

Valetta dice che, quale concezione, questo *Improvviso* è vicino al dominio della Ballata. Io non sono di questo parere, differendo tali composizioni nella genesi e nel contenuto.

Poirée osserva che in questo *Improvviso* « la melodia è trasportata al basso, come se fosse affidata ad un violoncello: disposizione di cui si trovano numerosi esemplari nell'opera del musicista che aveva per questo strumento una predilezione tutta speciale.» Tal rilievo però ha valore, a mio parere, soltanto per il penultimo episodio, non potendo essere considerata *una melodia trasportata al basso* il *duo* iniziale.

Fu un anno fecondissimo per Chopin il 1840, avendo durante il suo corso pubblicato, oltre a questo Improvviso, la Sonata op. 35, i Notturni op 37, la Ballata op. 38, lo Scherzo op. 39, le Polonesi op. 40, le Mazurche op. 41 ed il Valzer op. 42.

b) Secondo Koczalski, *Andante* più che *Allegretto* e di carattere calmo. In Mikuli, *Andantino*.

c) Questo dettaglio derivante dalla 3ª misura dà origine al breve disegno che segue alla mano sinistra ed è degno di rilievo.

a) En una carta a Fontana, que contiene también instrucciones para compras y para amueblar, Chopin dice haber «copiado los nuevos manuscritos en buen orden, los cuales son seis, sin contar el séptimo, un Impromptu *que puede no tenga valor. No lo sé yo mismo, por qué es demasiado reciente.» Sublime escrúpulo del genio, que se abstiene de juzgar intempestivamente la obra propia, aún cuando se trata de una obra maestra del género, como lo es indudablemente esta composición, que junta al valor de la belleza el de la absoluta originalidad.*

Este Impromptu *fué descrito primeramente por Valetta, y luego por Koczalski, tan eficazmente y por modo tan análogo, que una descripción puede muy bien integrarse con la otra. Dos voces del bajo continuo se anudan a guisa de* ninna nanna, *y con ellas, en cierto punto, se inserta y desarrolla un breve canto adornado de melismos y cerrado por un* ritornello *armonisado exquisitamente. Parece una escena campestre, parangonable, según Koczalski, a una de las deliciosas telas de Fr. Boucher. «Todo es calmoso, y nada viene a perturbar el dulce sueño de dos corazones unidos en un solo sentimiento.» El cuadro cambia: se perciben las pisadas de caballos que se avecinan, y sobre ellas se eleva y predomina un canto heróico y severo. « Es el cortejo de los fieros caballeros que avanza, para desaparecer después súbitamente.» Una ingeniosa, cuanto enigmática no menos que original transacción armónica, nos conduce a la canción inicial, pero apoyada en un elemento de trecillos, tenue velo que se anuda con el primitivo bajo continuo a dos partes.*

La conclusión se desarrolla como delicadísima filigrana, ligera como un soplo. Un leve viento juguetea entre las hojas de los árboles; la noche decae. Se oyen aún otra vez las suaves armonías que han precedido al desfile de los guerreros, y dos potentes acordes cierran el «fugitivo cuadro, que sin duda se desarrolló repentinamente ante los ojos del compositor, cuando soñó, sentado al piano, y tradujo las visiones de su fértil imaginación.»
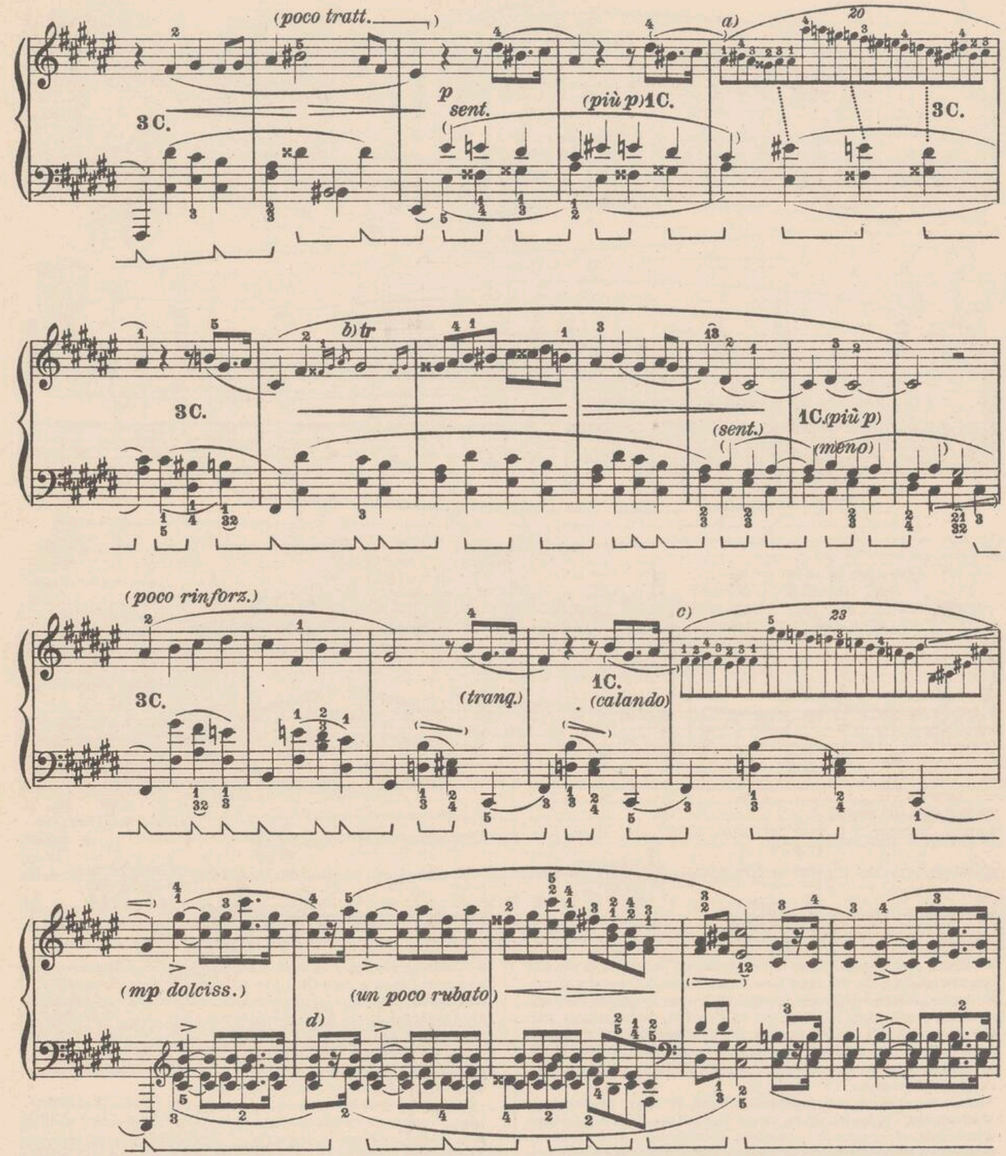
Valetta dice que, como concepción, este Impromptu *se avecina al dominio de la Balada. Yo no soy de este parecer, difiriendo esta composición tanto en su génesis como en su contenido.*

Poirée observa que en éste Impromptu *« la melodía está transportada al bajo, como si fuese confiada al violoncelo: disposición de la cual se encuentran numerosos ejemplos en la obra del músico, que tenía para este instrumento una especial predilección.» Tal relieve, no obstante, solo tiene valor para el penúltimo episodio, no pudiendo considerarse* una melodía transportada al bajo *el* dúo *inicial.*

Fué un año muy fecundo para Chopin el de 1840, habiendo durante su curso publicado, a más de este Impromptu, la Sonata op. 35, los Nocturnos op. 37, las Baladas op. 38, el Scherzo op. 39, las Polonesas op. 40, las Mazurcas op. 41 y el Vals op. 42.

b) Según Koczalski, Andante *más que* Allegretto, *y de carácter calmoso. En Mikuli,* Andantino.

c) Este detalle derivado del 3er compás dá orígen al breve diseño que sigue en la mano isquierda, y que me parece digno de relieve.



a) Qui il rilievo fatto a nota *f)* pag. 16 va mitigato, inquantochè soltanto la fine della volatina acquista carattere melodico. Le linee punteggiate indicano la sincronia che si riscontra nell'Ed. Breitkopf; non consigliabile.

b) Breitkopf e Mikuli : Scholtz: La prima grafia fa pensare all'inizio dalla nota superiore, secondo me giusto; la seconda, da quella reale. Klindworth : .

c) Secondo Klindworth : .
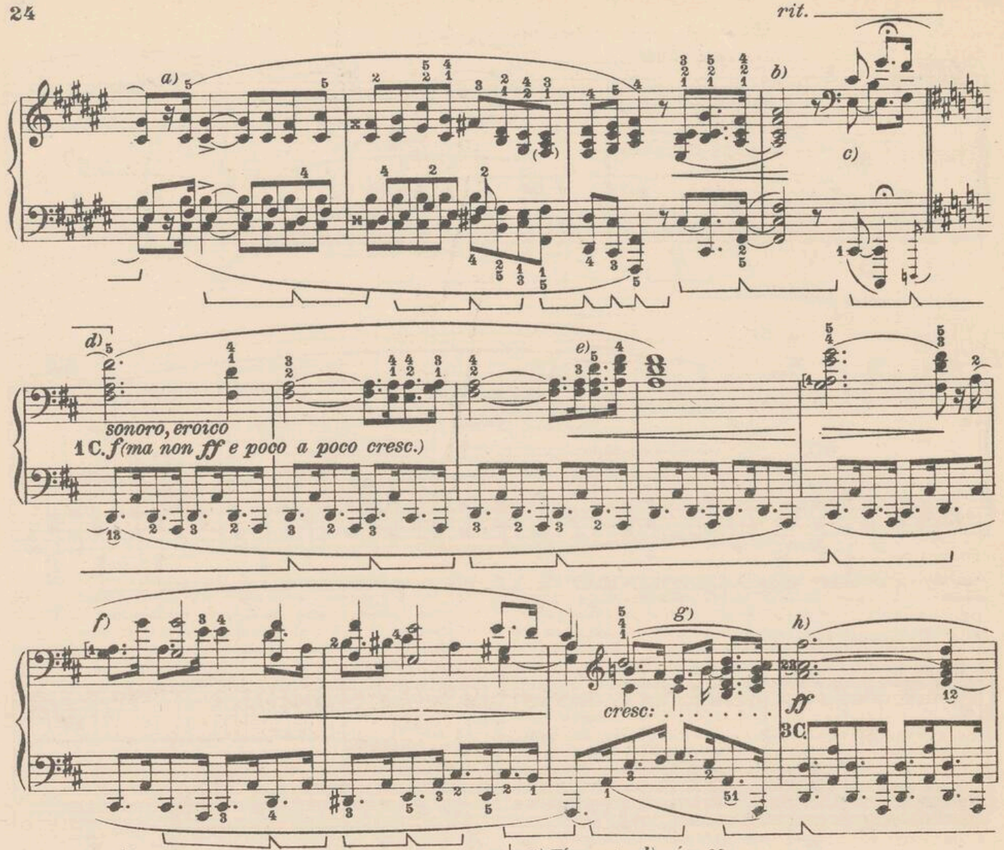
d) Secondo Breitkopf : - Nelle antiche edizioni il portamento è unico. La suddivisione che propongo ha soltanto lo scopo di eliminare una contraddizione grafica, inquantochè la pausa significa interruzione. Ma il concetto generale del disegno dev'essere continuativo.

a) Aquí el relieve de la nota f) pág. 16 debe atenuarse, ya que solamente el fin de la volatina adquiere caracter melódico. Las lineas punteadas indican el sincronismo que se encuentra en la Ed. Breitkopf.

b) Breitkopf y Mikuli: Scholtz: La primera grafia hace pensar en principiar por la nota superior, justamente, según yo creo; la segunda, por la real. Klindworth: .

c) Según Klindworth: .

d) Según Breitkopf: - En las antiguas ediciones el portamento es único. La subdivisión que propongo tiene solamente por objeto eliminar una contradicción gráfica, ya que la pausa significa interrupción. Pero el concepto general del diseño debe ser continuativo.



a) Vedi nota *d)* pag. 23.

b) Breitkopf lega tutto :

c) Breitkopf, senza il punto al *Mi*♯. Mikuli : Scholtz, assai impropriamente :

d) Anche senza tener conto delle immagini suscitate in più d'un commentatore e da me riportate in principio, il carattere di questo brano, indiscutibilmente imperniato su un *crescendo*, mi fa escludere che il *forte* indicato qui dall'Autore debba essere preso alla lettera. Si tratta più che altro, a mio parere, di imprimere subito al nuovo episodio un carattere rude e ritmico in netto contrasto con quanto precede. Il *f* verrà dopo, a mezzo di un adeguato *crescendo*.

In alcune edizioni, eccettuato Breitkopf, si trova *Sostenuto*, ma io penso che l'episodio debba avere invece carattere piuttosto scorrevole ed impulsivo. Sgambati considerava questo brano in quattro (𝅗𝅥 = 82) eseguendolo sempre meno mosso man mano che procedeva nel *crescendo*. Opinione discutibile.

e) Nella prima Ed. crit. Breitkopf, senza il *La*. Klindworth lega i *La*, che Mikuli invece lascia sciolti.

f) Secondo Klindworth : *ecc.*

g) Secondo Klindworth : Mikuli non ha il *Sol* prolungato, che si ritrova in Breitkopf.

h) Qui io suono *forte*, riservando il *ff* alla settima misura, là dove cadenza in *Sol* magg. confortato in ciò dall'osservare che, legando alcuni suoni comuni ad accordi diversi, lo stesso autore determina una certa limitazione d'intensità. Klindworth abolisce le legature.

a) Véase nota d), pág. 23.

b) Breitkopf lo liga todo:

c) Breitkopf, sin punto al Mi♯. *Mikuli:* *Scholtz, bastante impropiamente:*

d) También sin tener en cuenta las imágenes suscitadas en más de un comentador, y referidas por mí anteriormente, el carácter de esta pieza, indiscutiblemente construído sobre un crescendo, *me hace rechazar que el* forte *indicado aquí por el autor deba ser tomado al pié de la letra. Se trata, más que de otra cosa, a mi parecer, de imprimir súbitamente al nuevo episodio un carácter rudo y rítmico, en claro contraste con cuanto precede. El f vendrá luego, en medio de un adecuado* crescendo.

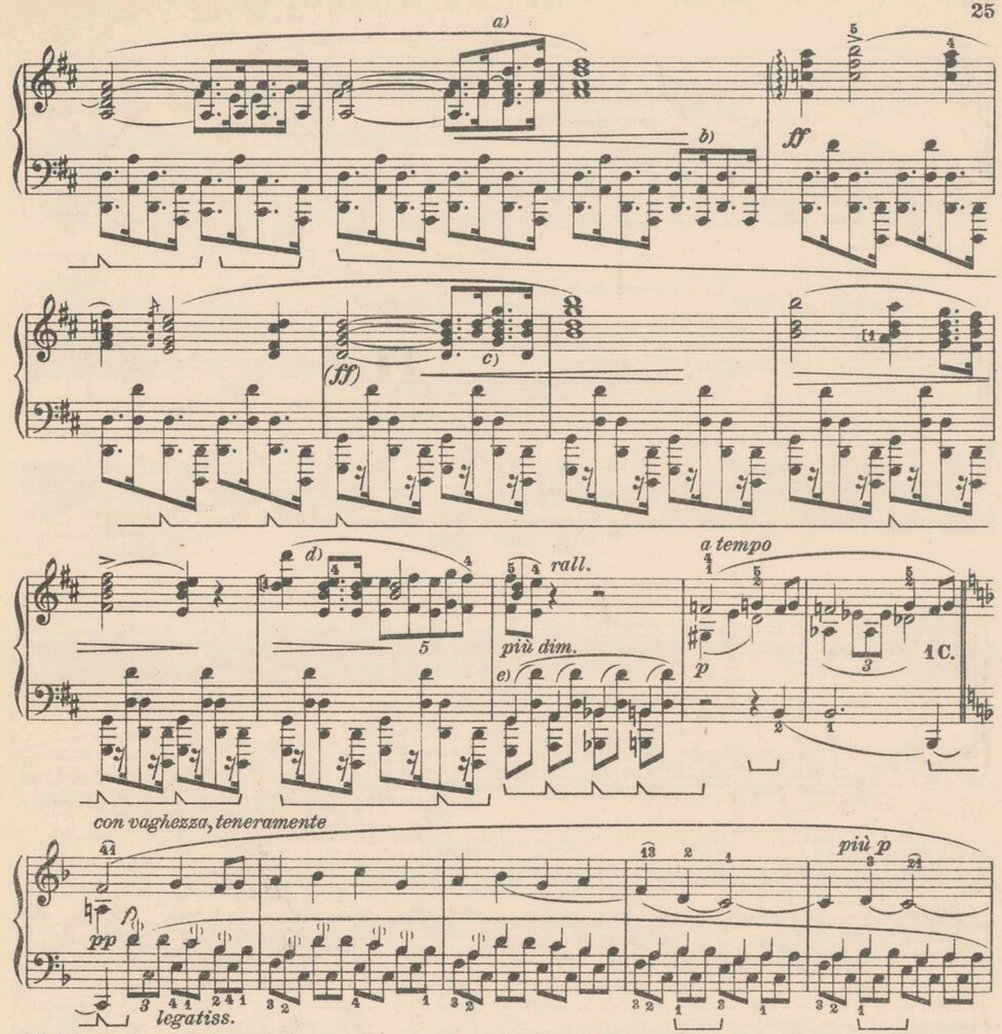
En algunas ediciones, exceptuando Breitkopf, se encuentra Sostenuto, *pero yo opino, en cambio, que el episodio debe tener más bien carácter fluyente e impulsivo. Sgambati consideraba este fragmento a cuatro (𝅗𝅥 = 82) ejecutándolo siempre menos movido, gradualmente, que en el* crescendo. *Opinión discutible.*

e) En la primera Ed. crit. Breitkopf sin el La. *Klindworth liga los* La *que Mikuli, en cambio, deja sueltos.*

f) Según Klindworth: etc.

g) Según Klindworth: *Mikuli no tiene el* Sol *alargado, que se encuentra en Breitkopf.*

h) Aquí yo toco forte, *reservando el ff para el séptimo compás, donde hay la cadencia en* Sol *may.; confirmado en esto al observar que ligando algunos sonidos comunes a los acordes diversos, el mismo autor determina una cierta limitación de intensidad. Klindworth suprime las ligaduras.*



a) Breitkopf e Klindworth legano i *La*.

b) Trovo ragionevolissima questa versione esistente nelle edizioni di Breitkopf e di Mikuli e non mi spiace affatto in confronto dell'altra : proposta da Klindworth, Scholtz ecc. Il *ff*, a mio parere, più tardi.

c) Breitkopf lega i *Re* e, diversamente da tutte le altre edizioni, stabilisce da questo punto la nuova grafia per la *mano sinistra*. La variante può avere la sua ragione nell'osservanza scrupolosa dei valori. La breve pausa, permettendo una più ampia azione d'avambraccio, determina spontaneamente la maggiore intensità voluta dall'Autore e perciò io l'adotto. Se, come suppongo, la preziosità grafica è nell'autografo, rappresenta una nuova prova del *pianismo* innato e cosciente di Chopin.

Alla mano destra, Klindworth: .

d) Breitkopf senza alcun *Si* negli accordi. Mikuli lo mette soltanto nell'ultimo, alla misura successiva.

e) Il disegno al grave è delineato da Klindworth.

f) Consiglio di prolungare lievemente le note controsegnate 𝅗𝅥. Sarà così, senza bisogno di accentarle (il che non si deve fare) delineato il disegno iniziale, del quale questo costituisce una variazione.

a) Breitkopf y Klindworth suprimen los La.

b) Encuentro muy razonable esta versión existente en las ediciones de Breitkopf y Mikuli, y no me place absolutamente, en su comparación, la otra: propuesta por Klindworth, Scholtz, etc. El ff, según mi parecer, más tarde.
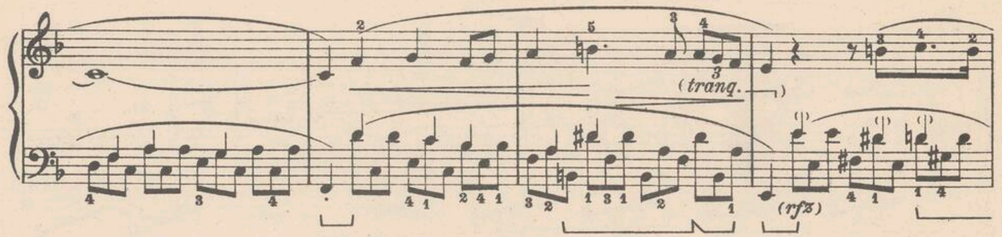
c) Breitkopf liga los Re, *y diferentemente de todas las otras ediciones, establece desde aquí la nueva grafía para la* m. i. *La variante puede tener su razón de ser en la observación escrupulosa de los valores. La breve pausa, permitiendo una más amplia acción del antebrazo, determina espontáneamente la mayor intensidad querida por el autor y por esto la adopto. Si, como supongo, la preciosidad gráfica está en el autógrafo, representa una nueva prueba del* pianismo *innato y consciente de Chopin.*
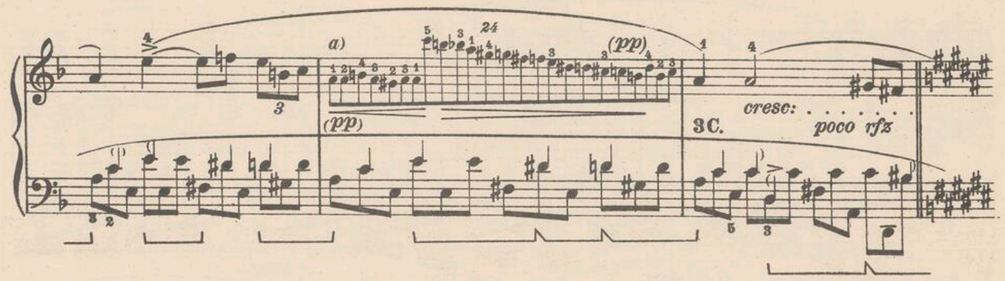
En la mano derecha, Klindworth: .

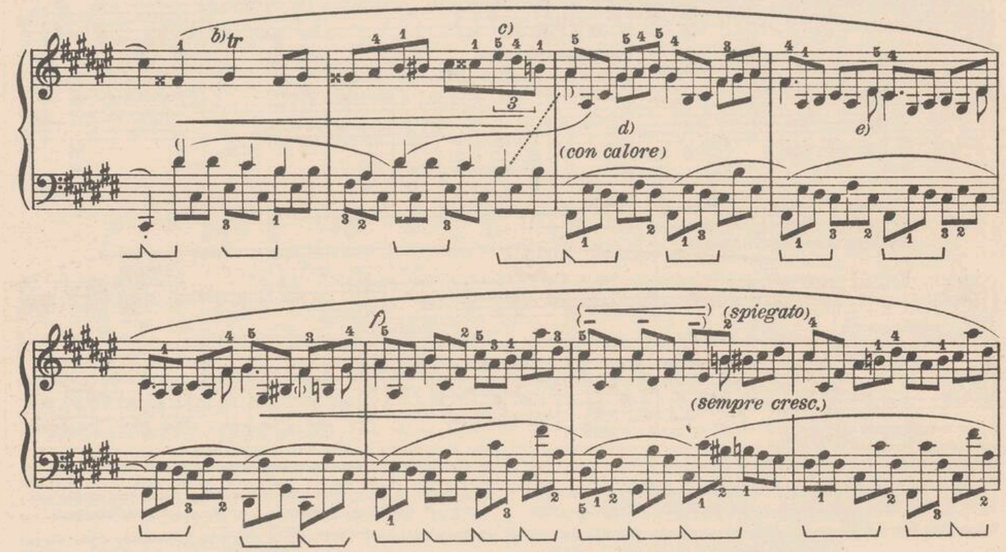
d) Breitkopf, sin ningún Si *en los acordes. Mikuli lo pone solamente en el último, en el compás siguiente.*

e) El diseño al grave es delineado por Klindworth.

f) Aconsejo alargar levemente la nota señalada 𝅗𝅥. *Así quedará delineado el diseño inicial del cual este constituye una variación, sin necesidad de acentuarlo, lo cual no debe hacerse.*







a) Vedi nota *a)*, pag. 23. Secondo Klindworth:

b) Il carattere ascendente per gradi congiunti consiglia di iniziare il trillo, contro la tradizione, dal *Sol* ♯. Klindworth invece:

c) Secondo Mikuli: In Breitkopf ed in Klindworth:

d) Per mani molto piccole, è consigliabile la diteggiatura di Scholtz: 45 - 5. Klindworth delinea, giustamente, con la codetta in basso.

e) Secondo Breitkopf e Mikuli: ecc.

f) Anche Breitkopf e Mikuli qui dànno ecc.

a) *Véase nota a), pág. 23. Según Klindworth:*

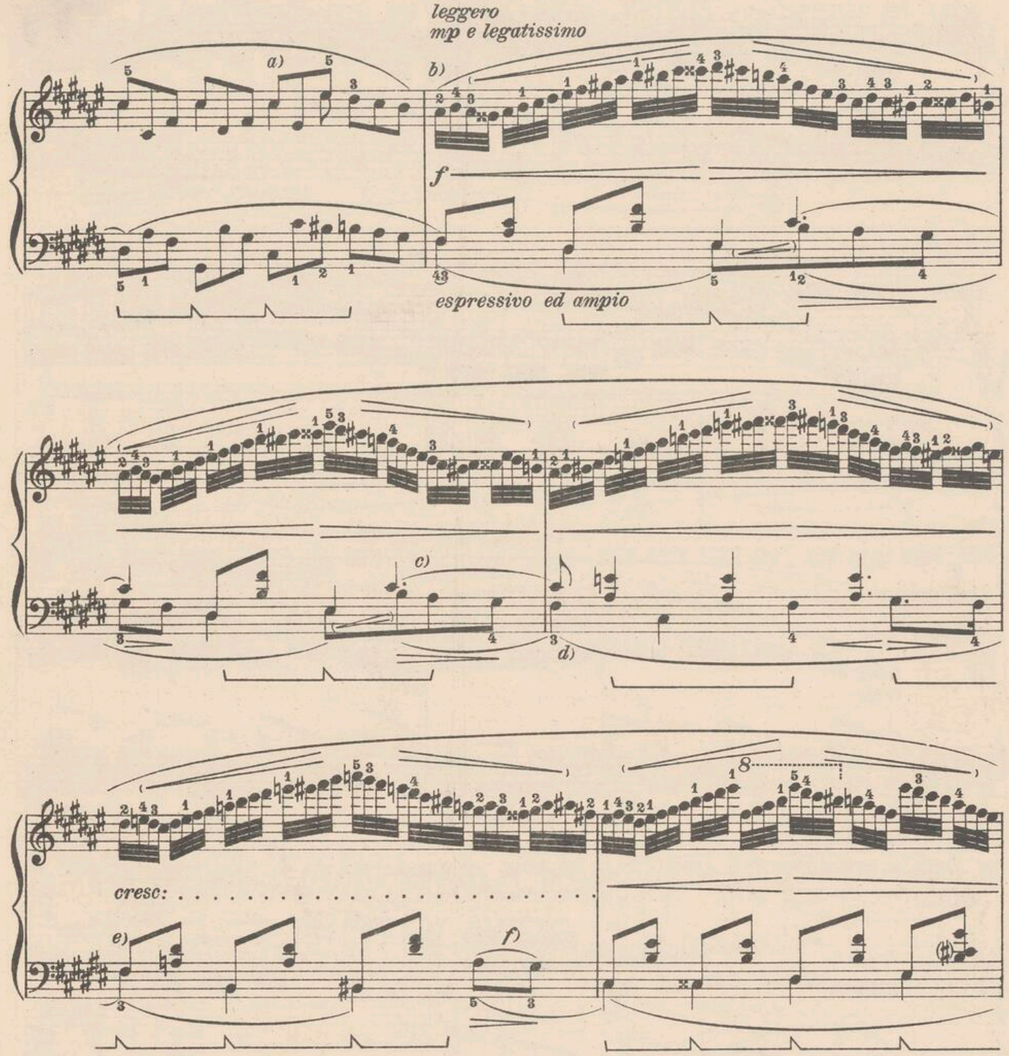
b) *El carácter ascendente por grados conjuntos aconseja iniciar el trino, contra la tradición, por el* Sol ♯. *Klindworth, en cambio:*

c) *Según Mikuli:* *En Breitkopf y en Klindworth:*

d) *Para manos muy pequeñas, es aconsejable la digitación de Scholtz:* 45 - 5. *Klindworth delinea, justamente, con el corchete debajo.*

e) *Según Breitkopf y Mikuli:* etc.

f) *También Breitkopf y Mikuli dan aquí:* etc.



a) In Breitkopf senza valori prolungati.

b) In Mikuli nessuna indicazione di colore. Sgambati considerava in quattro anche questo brano e sostituiva un *Sol* ♯ al 𝄪.
Breitkopf indica soltanto *leggero* (alla *m.d.*) È mia opinione che Chopin voglia *f* la melodia alla *m. s.* e *p* il *ricamo* alla destra, che la seconda volta lo ripeterà *pp*.

c) Mikuli: Klindworth prolunga a minima il *Mi* 𝅗𝅥 della *m. s.* Alla *m. d.* dà questo *opp:* ma ignoro se esso sia di Chopin.

d) Breitkopf continua: *ecc.*

e) Klindworth:

f) Secondo Mikuli:

a) *En Breitkopf sin valores alargados.*
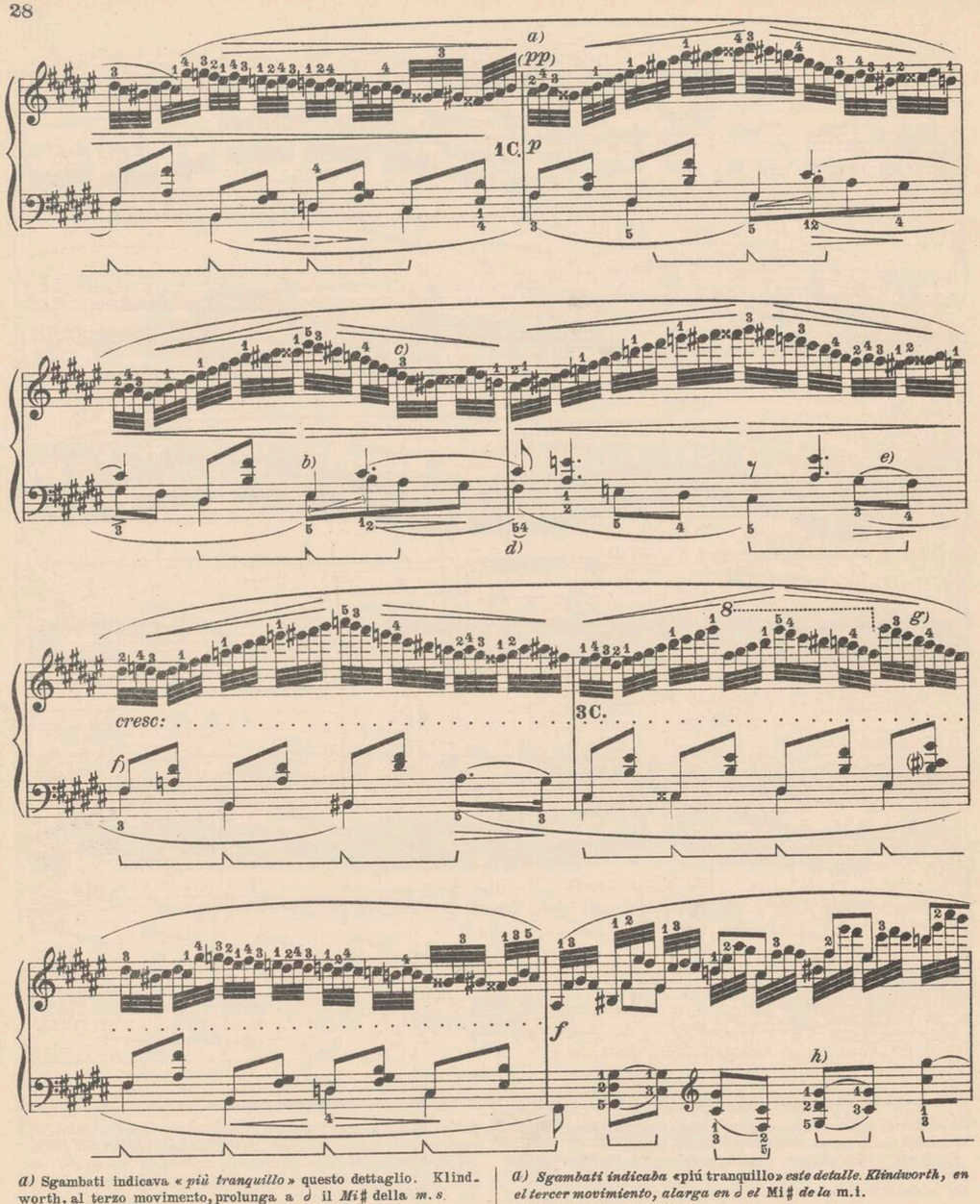
b) *En Mikuli ninguna indicación de colorido. Sgambati consideraba también a cuatro este fragmento, y substituía un* Sol ♯ *al* 𝄪.
Breitkopf indica solamente leggero (*en la* m.d.) *Mi opinión es que Chopin quería f la melodía en la* m. i., *y p el* adorno *en la* m.d., *que la segunda vez repetirá pp.*

c) *Mikuli:* *Klindworth alarga a blanca el* Mi 𝅗𝅥 *de la* m. i. *En la* m.d. *da este* oppure: *pero ignoro si ésto es de Chopin.*

d) *Breitkopf continúa:* etc.

e) *Klindworth:*

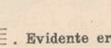
f) *Según Mikuli:*



a) Sgambati indicava «*più tranquillo*» questo dettaglio. Klindworth, al terzo movimento, prolunga a 𝅗𝅥 il *Mi*♯ della *m. s.*

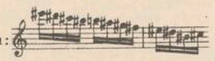
b) Klindworth prolunga a 𝅗𝅥 il *Mi*♯.

c) Vedi nota *c)*, pag. 27.

d) Secondo Mikuli: . Evidente errore.

e) Secondo Breitkopf, Mikuli e Klindworth: 

f) Vedi nota *e)*, pag. 27.

g) Secondo Mikuli e Klindworth:  *ecc.*

h) Breitkopf e Mikuli, senza il *Re*♯. Mikuli non lega i *Sol*♯.

*a) Sgambati indicaba «*piú tranquillo*» este detalle. Klindworth, en el tercer movimiento, alarga en* 𝅗𝅥 *el* Mi♯ *de la* m. i.

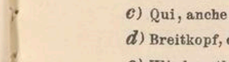
b) Klindworth alarga en 𝅗𝅥 *el* Mi♯.

c) Véase nota c), pág. 27.
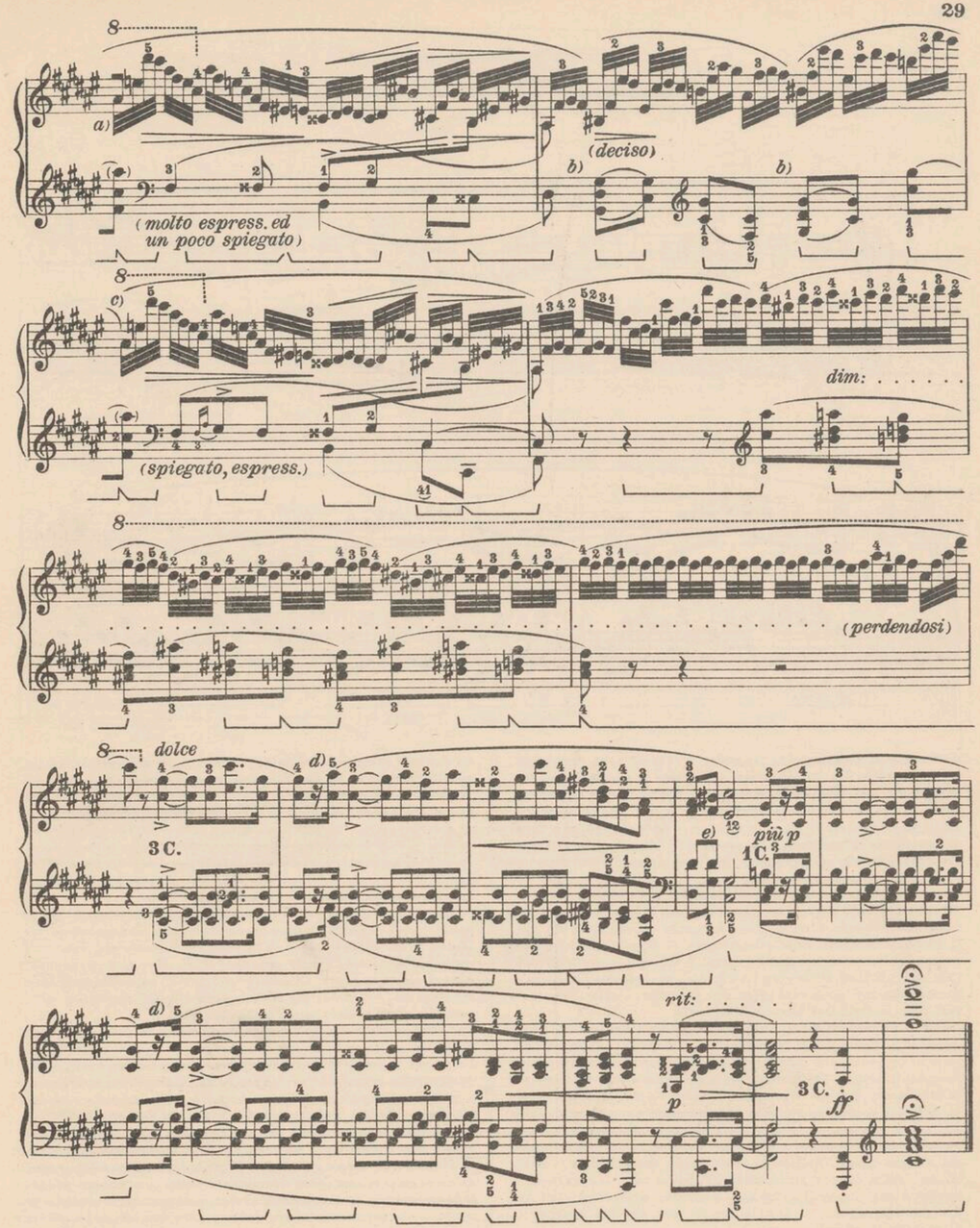
d) Según Mikuli: . *Evidente error.*

e) Según Breitkopf, Mikuli y Klindworth: 

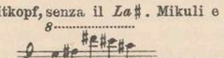
f) Véase nota e), pág. 27.

g) Según Mikuli y Klindworth:  etc.

h) Breitkopf y Mikuli, sin el Re ♯. *Mikuli no liga los* Sol ♯.



a) Breitkopf, senza il *La*♯. Mikuli e Klindworth, come nel testo.

Scholtz:  *ecc.* meno convincente.
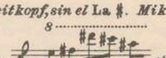
b) Breitkopf e Mikuli, senza il *Re*♯.

c) Qui, anche Breitkopf come Mikuli.

d) Breitkopf, col punto di valore invece della pausa 𝄾.

e) Klindworth, senza il *Re*♯.

a) Breitkopf, sin el La ♯. *Mikuli y Klindworth, como en el texto.*

Scholtz:  etc. *menos convincente.*

b) Breitkopf y Mikuli, sin el Re ♯.

c) Aquí, también Breitkopf como Mikuli.
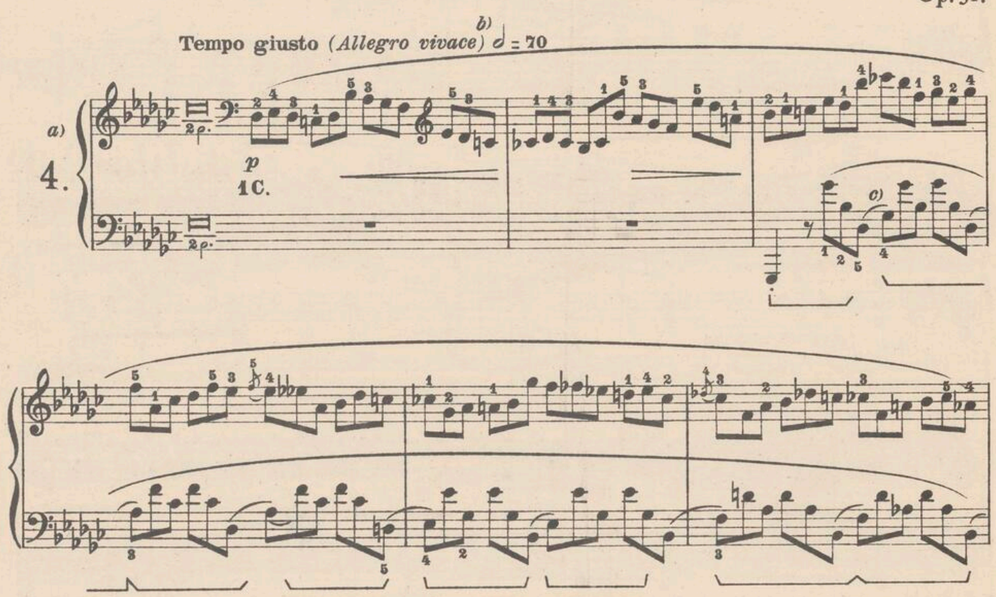
d) Breitkopf, con el punto de valor en vez de la pausa 𝄾.

e) Klindworth, sin el Re ♯.

(dedicato alla Contessa Esterhazy)

(scritto nel 1842 - pubblicato nel 1843)

Op. 51.



a) Per uno di quegli strani fenomeni frequenti nella critica, questo *Improvviso* non è stato finora apprezzato al giusto valore. Probabilmente, esso non fu giudicato con benevolenza al suo apparire e chi ha dovuto occuparsene dopo si è adagiato sul giudizio precedente. Valetta lo dichiara « ultimo d'ordine e forse di merito, meno spontaneo dei precedenti; strano nello sviluppo, alquanto rilevato nel *Sostenuto*, ma in complesso, lavoro che non si direbbe che a stento uscito dalla penna di Chopin; sarebbe appena notevole se fosse una imitazione del suo genere ».

Giudizio, a mio parere, troppo avventato. Questo *Improvviso* rispecchia anch'esso tutto l'intimo tormento accentuatosi poi quasi spasmodicamente, nelle ultime opere di Chopin. Ma in questa vedo, come in tutte le altre del periodo successivo, una polifonia spontanea, chiara, complessa ed elevata, una *ricerca* ma anche una *realizzazione* armonica oltre che melodica, sottile, elegante e raffinata, nel più bel senso della parola

Questo scorrer di flutti rapidi, convoglianti belle ninfe che a momenti affiorano o si sommergono e le cui voci dialoganti pare si rincorrano per integrarsi e completarsi, mai sopraffacendosi, che ristagna brevemente nel nostalgico ed un poco accorato intermezzo, per poi riprendere il lieto fluire, giudicatelo alla luce del Valzer op 70 N°3 (specialmente nei riguardi della sua prima parte), che è una delle più belle divagazioni Chopiniane; mettetelo vicino a certe preziosità della Polonese Fantasia e della Quarta Ballata e, constatando che qui siamo nello stesso ordine di cose, sullo stesso piano, si considererà questa composizione con molto rispetto, con molta attenzione e si vedrà che v'è ragione di amarla perchè essa sta fra le creazioni veramente ed intimamente belle.

Ganche, denunziando la poca cura messa nel copiare il manoscritto e nel correggere le bozze da chi ne aveva l'incarico da Chopin, dice che ciò fu causa di un'inversione di pagine nella pubblicazione di questo *Improvviso* - avvenuta nella «Gazette Musicale » del 9 giugno 1843. L'inversione può più ragionevolmente essere imputata, mi sembra, all'impaginatore.

b) In Breitkopf *Tempo giusto* L'*Allegro vivace* è di Mikuli.

c) Klindworth prolunga a semiminima la prima di ogni 6 crome alla *m. s.*

a) Por uno de aquellos extraños fenómenos frecuentes en la crítica, este Impromptu *no ha sido hasta ahora apreciado en su justo valor. Probablemente no fué juzgado con benevolencia al aparecer, y los que después se han ocupado de él se han adaptado indolentemente al anterior juicio. Valetta lo declara « último de orden y quizá de mérito, menos expontáneo que los anteriores, extraño en su desarrollo y un poco realzado en el* Sostenuto; *pero, en conjunto, trabajo que no parece haber salido de la pluma de Chopin, y sería apenas notable como una imitación del género. »*
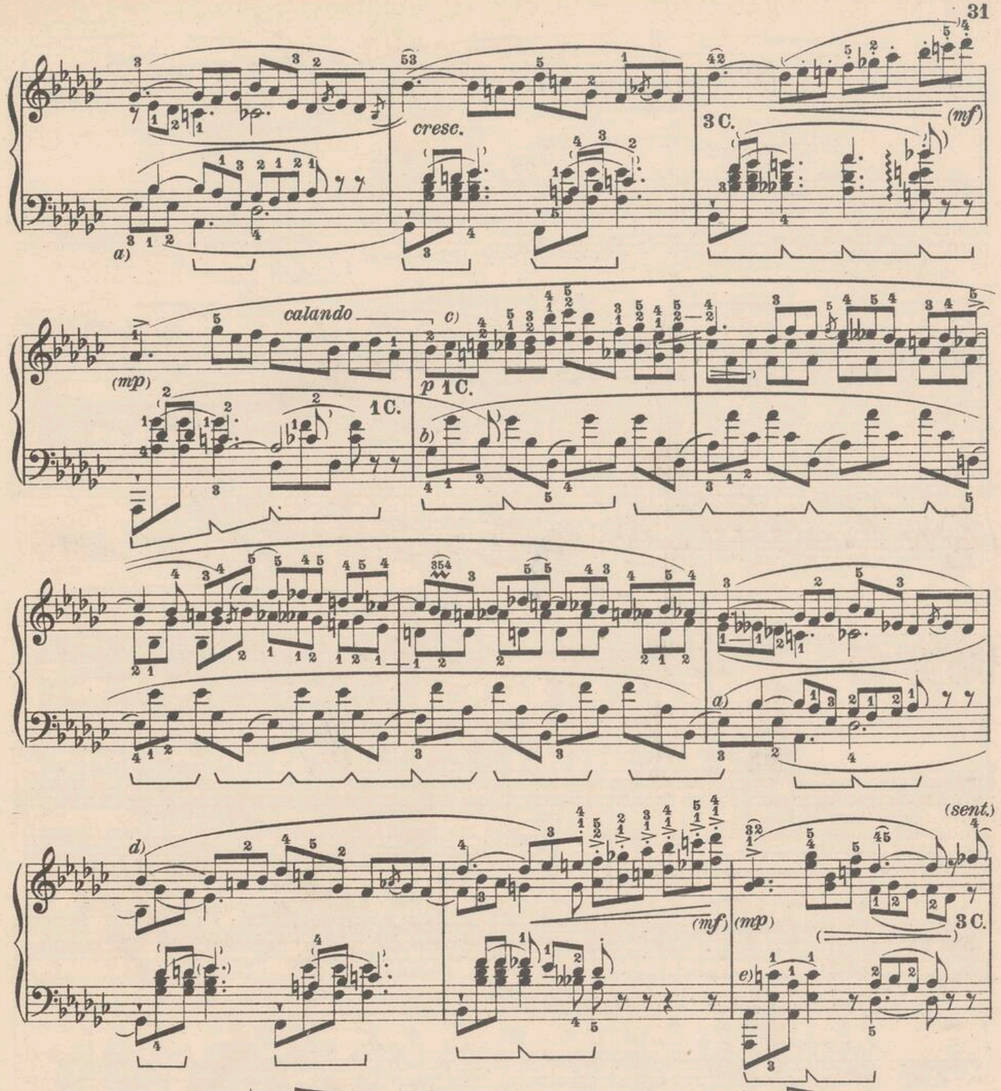
Juicio este, a mi parecer, muy aventurado. Este Impromptu *refleja también todo el íntimo tormento que se acentuó, casi espasmódicamente, en las últimas obras de Chopin. Pero en esta veo, como en todas las otras del período siguiente, una polifonía expontanea, clara, compleja y elevada, una* investigación, *mas también una* realización, *armónica a más de melódica, sutil, elegante y refinada, en el más bello sentido de la palabra.*

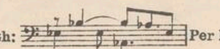
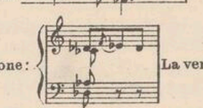
Es cual un fluir de rápidas olas, invitando a bellas ninfas, que ora salen a flor de agua, ora se sumergen, y cuyas voces dialogantes parece se persiguen para integrarse y completarse, nunca oscureciéndose mutuamente; visión que se desvanece brevemente en el nostálgico y un poco apesarado intermedio, para después renovar su alegre fluidez. Esto, juzgadlo a la luz del Vals op. 30, Nº 3 (especialmente en su primera parte), que es una de las más bellas divagaciones Chopinianas; mostradlo semejante a ciertas bellezas de la Polonesa Fantasía y de la Cuarta Balada, constatando que aquí estamos en el mismo órden de cosas y situados en el mismo plano, y entonces consideraremos esta composición con mucha atención y respeto, y se verán los motivos que hay para amarla, ya que forma parte de las creaciones verdadera e íntimamente bellas.

Ganche, declarando el poco cuidado puesto al copiar el manuscrito y al corregir las pruebas de imprenta, por quién tenia este encargo de Chopin, dice que esto fué causa de una inversión de páginas al publicarse este Impromptu *en la «Gaceta Musical» del 9 de Junio de 1843. La inversión puede imputarse más razonablemente, me parece, al compaginador.*

b) En Breitkopf: Tempo giusto. *El* Allegro vivace *es de Mikuli.*

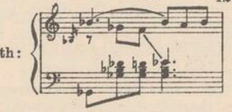
C) Klindworth alarga como negra la primera de cada 6 corcheas en la m.i.



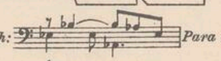
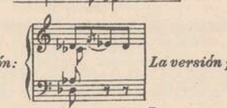
a) Secondo Klindworth:  Per l'ultimo movimento, dà questa versione:  La versione da me proposta, però, permette di delineare il disegno inferiore e concluderlo nel *Si*♭.

b) Vedi nota *c)*, pag. 30.

c) In Breitkopf con il *La*♭. Mikuli diteggia: 2-234345 12112 *ecc.*
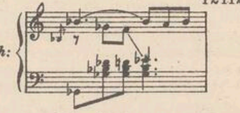
d) Secondo Klindworth: 

e) Secondo Klindworth:  e come *opp.* quanto è nel testo.
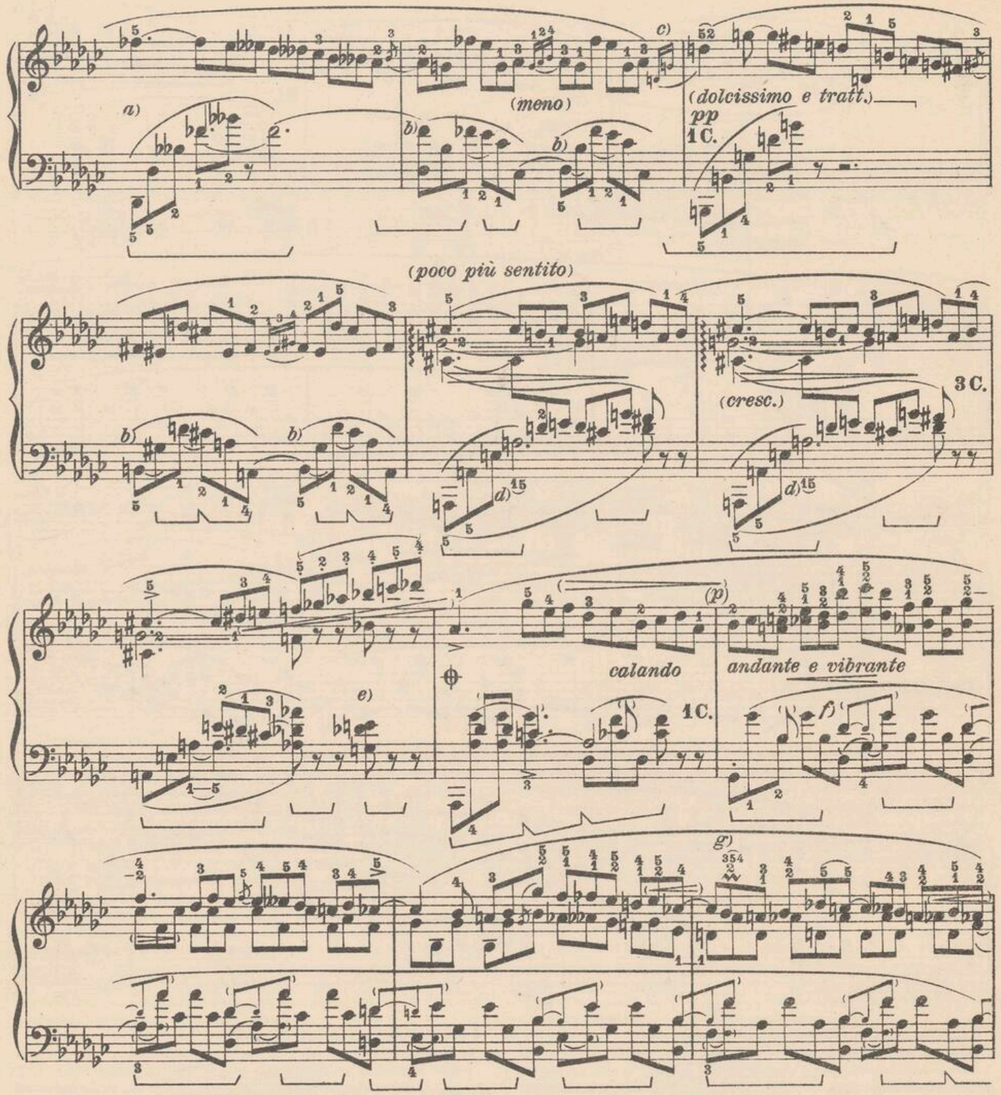
a) Según Klindworth:  *Para el último movimiento, dá esta versión:*  *La versión propuesta por mí, no obstante, permite delinear el diseño inferior y concluirlo en el* Si ♭.

b) Véase nota C), pág. 30.

C) En Breitkopf con el La ♭. *Mikuli digita:* 2-234345 12112 etc.

d) Según Klindworth: 

e) Según Klindworth:  *y como* oppure *cuanto hay en el texto.*



a) Da questo punto a ⊕, Klindworth riproduce senza niente in chiave e con diesis accidentali.

b) Klindworth prolunga a 𝅗𝅥. Le due note superiori, vanno considerate quasi rinforzo della melodia.

c) Klindworth dà un accordo arpeggiato. Al terzo movimento prolunga a 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 il *Re* inferiore.

d) Secondo Mikuli e Breitkopf : 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

e) Klindworth assegna alla *m. s.* anche il *Si* ♭ inferiore della *m. d.*

f) Klindworth, con molto buon gusto e con opportunità, delinea, sia pure impropriamente dal lato cronografico, il disegno a crome, che risulta potenzialmente in ottave interpretando fedelmente, a mio parere, l'intenzione di Chopin come fa supporre l'ottava dei *Re*. L'intenzione è meglio realizzabile, mi sembra, con la grafia che propongo nel testo. Nelle altre edizioni i suoni son tutti espressi in semplici crome.

g) Mikuli, senza il 𝆔.

a) Desde este punto a ⊕, *Klindworth reproduce sin nada en la clave y con* sostenidos *accidentales.*

b) Klindworth alarga en 𝅗𝅥. *Las dos notitas superiores deben considerarse casi como refuerzo de la melodía.*
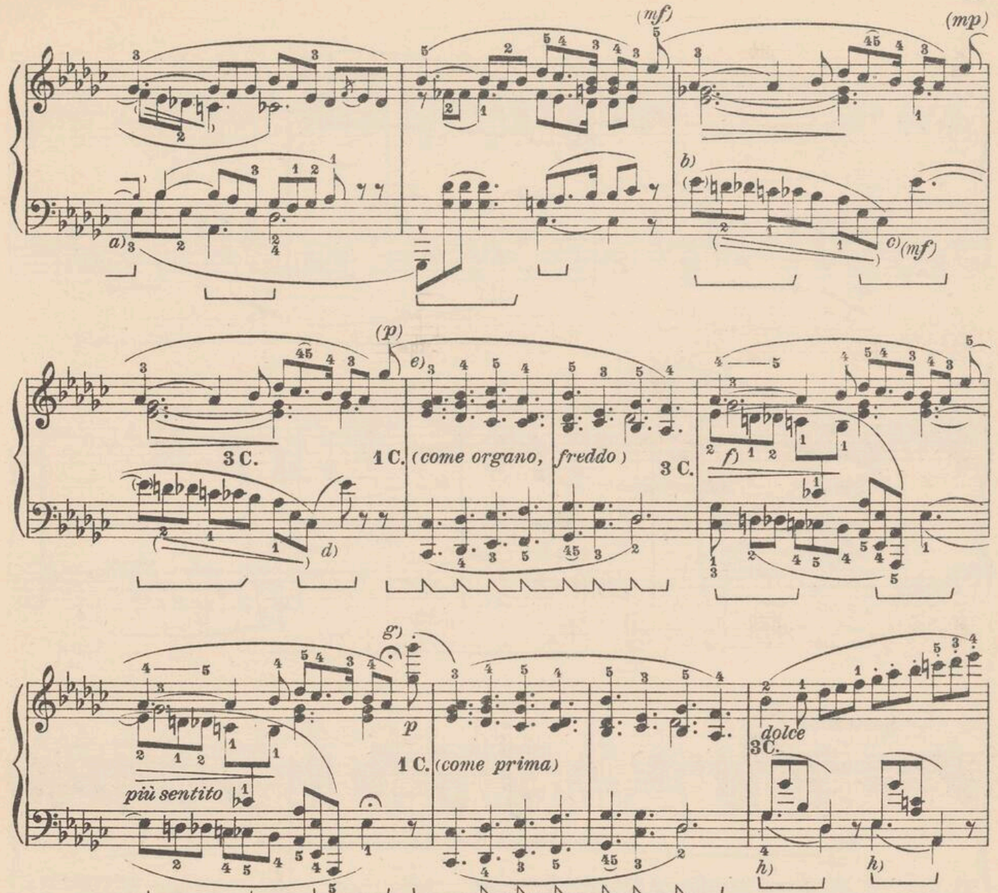
c) Klindworth dá un acorde arpegiado. En el tercer movimiento alarga en 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 *el* Re *inferior.*

d) Según Mikuli y Breitkopf: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

e) Klindworth asigna a la m. i. *también el* Si ♭ *inferior de la* m. d.

f) Klindworth, con muy buen gusto y oportunidad delinea, aunque sea impropio desde el punto de vista cronográfico, el diseño en corcheas que resulta potencialmente en octavas, interpretando así fielmente, a mi parecer, la intención de Chopin, como hace suponerlo la octava de los Re. *La intención es más realizable, me parece, con la grafia que propongo en el texto. En las otras ediciones están expresados todos los sonidos en sencillas corcheas.*

g) Mikuli, sin el 𝆔.



a) Vedi nota *a)*, pag. 31. Qui la risoluzione del *Do* ♭, però, non è contemplata.

b) Secondo Breitkopf e Mikuli : 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 *ecc.* il che fa escludere la pausa 𝄾 di Klindworth e Scholtz e giustifica il mio portamento.

c) Secondo Klindworth : *ecc.*

d) Secondo Klindworth : *ecc.*

e) Notare l'affinità fra questo dettaglio e quello dello stesso genere nella Sonata in *Si* ♭ min. (primo episodio).

f) Mikuli diteggia tutto 111111, ma credo meglio come propongo nel testo. Klindworth mette 𝄾 anche alla *m. d.*, così:

ecc.

In tutte le altre edizioni la scala cromatica superiore non è divisa fra le due mani.

g) Le altre edizioni mettono 𝆔 fra le due misure. Mikuli lo mette su questo *La* ♭. Ciò è assai più di buon gusto e giustificato in rapporto al periodo corrispondente quattro misure prima.

h) Klindworth prolunga i suoni gravi.

a) Véase nota a), pág. 31. Aquí la resolución del Do ♭, *em pero, no es prevista.*

b) Según Breitkopf y Mikuli: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 etc. *lo cual excluye la pausa* 𝄾 *de Klindworth y Scholtz, y justifica mi portamento.*

c) Según Klindworth: etc.

d) Según Klindworth: etc.

e) Nótese la afinidad entre este detalle y el del mismo género en la Sonata en Si ♭ *men. (primer episodio).*

f) Mikuli lo digita todo 111111, *pero creo sea mejor como propongo en el texto. Klindworth pone* 𝄾 *también en la* m. d., *así:*

etc.

En todas las otras ediciones la escala cromática superior no es dividida entre las dos manos.

g) Las otras ediciones ponen 𝆔 *entre los dos compases. Mikuli lo pone sobre este* La ♭. *Esto es de bastante buen gusto, y justificado en relación con el período correspondiente cuatro compases antes.*

h) Klindworth alarga los sonidos graves.

dim. 1 C. 3 C. b)

Sostenuto c) d)

1 C. espress.

espress. e) meno

a) Vedi nota *h)*, pag. 33.

b) Klindworth prolunga il *Do*♭ a 𝅝.

c) Grafia di Klindworth.

d) Secondo Klindworth:

e) Breitkopf, Mikuli e Klindworth senza il *La*♭. L'*intenzione* all'acuto fu già delineata in parte da Klindworth.

a) Véase nota h), pág. 33.

b) Klindworth alarga el Do♭ *en* 𝅝.

c) Grafía de Klindworth.

d) Según Klindworth:

e) Breitkopf, Mikuli y Klindworth sin el La♭. *La* intención *en el agudo fué ya delineada, en parte, por Klindworth.*

3 C. poco cresc.

a) mf 1 C. (poco tratt.)

cresc. f 3 C. b) c) (spiegato)

a) Mi pare opportuno delineare il breve disegno all'acuto, già accennato da Klindworth. Egli prolunga anche il *Mi*♭ dell'ultimo accordo precedente fino al *Re*♭ successivo; cosa non consigliabile perchè costituisce una vera parte aggiunta.

b) Vedi nota *e)*, pag. 34.

c) In Klindworth, ♩ al *Si*♭.

a) Me parece oportuno delinear el breve diseño al agudo, ya indicado por Klindworth, que alarga también el Mi♭ *del último acorde anterior hasta el* Re♭ *siguiente: no aconsejable esto porqué constituye una verdadera parte añadida.*

b) Véase nota e), pág. 34.

c) En Klindworth, ♩ *al* Si♭

(andante)

(andante)

ff

(molto intenso, non duro; appassionato)

a)

b)

dim.

(concitato)

rit.

all.

all.

a tempo
scorrevole come prima

1C. p

c)

a) Breitkopf e Mikuli prolungano a 𝅗𝅥 il *Do*.
b) Breitkopf prolunga il *Si* ♭.
c) Klindworth prolunga a 𝅗𝅥.

a) *Breitkopf y Mikuli alargan en* 𝅗𝅥 *el* Do.
b) *Breitkopf alarga el* Si ♭.
c) *Klindworth alarga en* 𝅗𝅥.

a)

(calando)

3 C.

1C.

b)

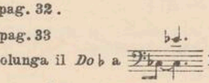
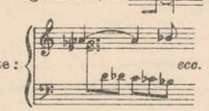
c)
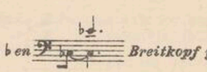
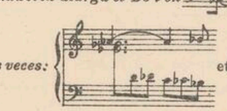
d)

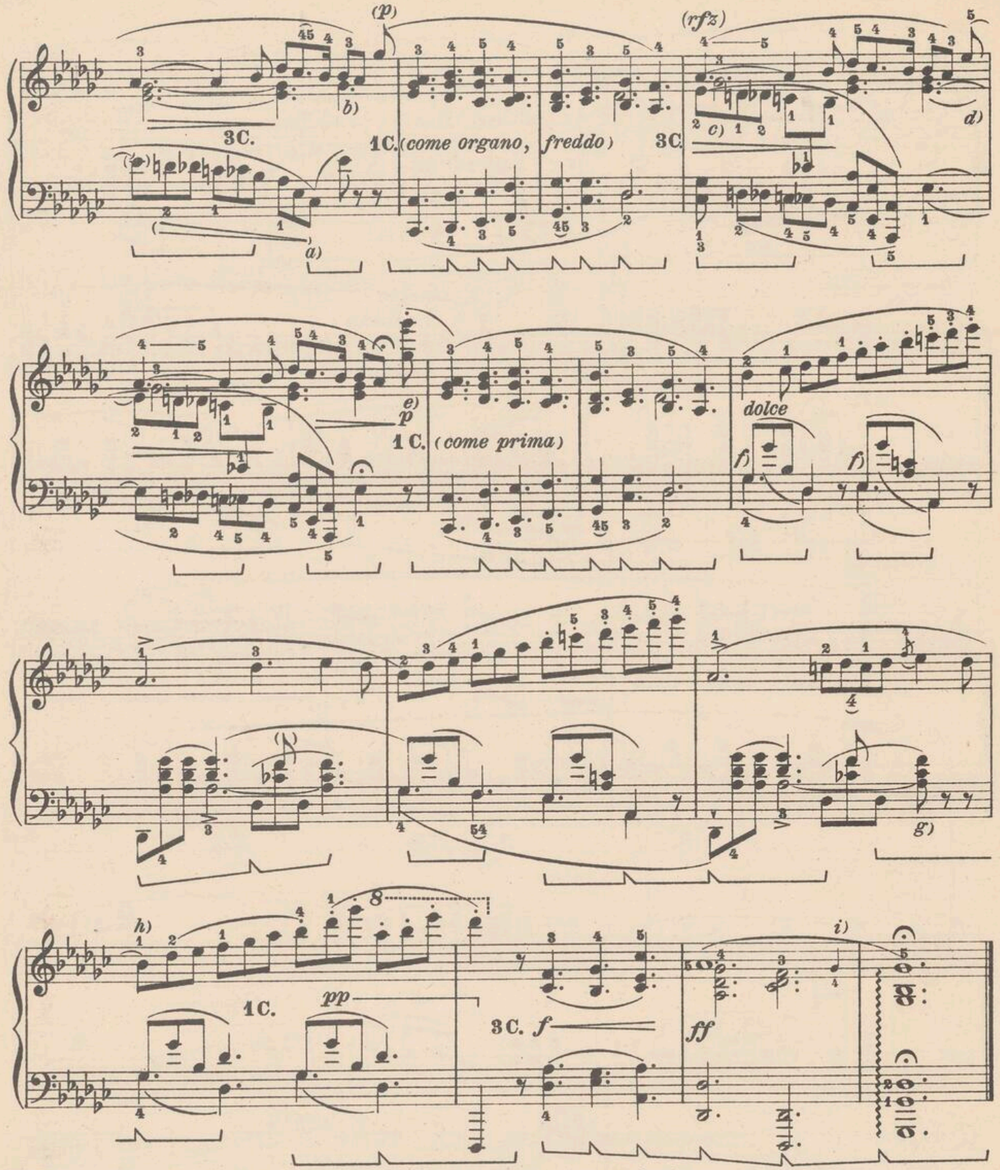
3 C.

e)

f)

a) Vedi nota *a)*, pag. 31.
b) In Breitkopf ed in Mikuli, 𝄫, non 𝄪.
c) In Breitkopf ed in Mikuli, con il *La* ♭.
d) Vedi nota *f)*, pag. 32.
e) Vedi nota *a)*, pag. 33
f) Klindworth prolunga il *Do* ♭ a  Breitkopf e Mikuli, tutt'e due le volte:  *ecc.* chiaramente indicante il disegno dal *Mi* ♭.

a) *Véase nota a), pág. 31.*
b) *En Breitkopf y en Mikuli,* 𝄫, *no* 𝄪.
c) *En Breitkopf y en Mikuli, con el* La ♭.
d) *Véase nota f), pág. 32.*
e) *Véase nota a), pág. 33.*
f) *Klindworth alarga el* Do ♭ *en*  *Breitkopf y Mikuli, las dos veces:*  etc. *claramente indicador el diseño del* Mi ♭.



a) Vedi nota *d)*, pag. 33.

b) Klindworth, 𝄾 al posto del punto e 𝄽 𝄾 al basso.

c) Vedi nota *f)*, pag. 33.

d) Mikuli non lega i *Mi* ♭.

e) Breitkopf col *Mi* ♭ segnato in piccolo e che, a mio giudizio, è assolutamente estraneo.

f) Klindworth prolunga a 𝅗𝅥.

g) Secondo Klindworth: 𝄽 𝄾.

h) Klindworth prolunga a 𝅗𝅥.

i) Klindworth, senza la notina alla quale va, a mio parere, assegnato il valore di 𝅗𝅥. (| 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅝 ‖).

a) Véase nota d), pág. 33.

b) Klindworth, 𝄾 en lugar del punto y 𝄽 𝄾 en el bajo.

c) Véase nota f), pág. 33.

d) Mikuli no liga los Mi ♭.

e) Breitkopf con el Mi ♭ *señalado en pequeño carácter, lo que, a mi juicio, es completamente extraño.*

f) Klindworth alarga en 𝅗𝅥.

g) Según Klindworth: 𝄽 𝄾.

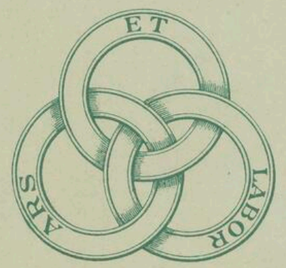
h) Klindworth alarga en 𝅗𝅥.

i) Klindworth, sin notita, a la cual vá, según mi parecer, asignado el valor de 𝅗𝅥 (| 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅝 ‖).

E.R. 1767

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA WARSZAWA

ODKWASZONE - 2008


ET
LABOR
ARS

F 2395/n
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

590

E. R. 1767

Instytut Fryderyka Chopina
508
2395

F. CHOPIN

IMPROVVISI

PER PIANOFORTE

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

TESTO ITALIANO
TESTO ESPAÑOL

1936
G. RICORDI & C.
MILANO
ROMA - NAPOLI - PALERMO
LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI
LONDON: G. RICORDI & Co., (LONDON) LTD.
NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.