

M. P. MUSORGSKIJ

QUADRI DI UNA
ESPOSIZIONE

PER PIANOFORTE

NUOVA EDIZIONE CRITICA A CURA DI
LUIGI DALLAPICCOLA

19817

CARISCH S.p.A. - MILANO

M. P. MUSORGSKIJ

**QUADRI DI UNA
ESPOSIZIONE**

PER PIANOFORTE

**NUOVA EDIZIONE CRITICA A CURA DI
LUIGI DALLAPICCOLA**

19817

CARISCH S.p.A. - MILANO

Prefazione

La presente edizione è destinata sopra tutto ai giovani pianisti e agli alunni delle scuole musicali. In essa abbiamo voluto raccogliere le varie osservazioni fatte durante il lungo periodo da noi dedicato allo studio di questa importantissima opera pianistica, durante le varie esecuzioni pubbliche che ne abbiamo dato e durante l'attenta audizione di parecchie esecuzioni altrui.

Sarebbe stato nostro desiderio far uscire questo lavoro entro il 1939, primo centenario della nascita di Modest Petrovič Musorgskij — quasi un modestissimo omaggio al suo grande genio — ma varie circostanze ce lo hanno impedito. Oggi, vogliamo, in primo luogo, ringraziare pubblicamente la Casa Editrice Carisch S.A. di Milano, che ne ha permesso la realizzazione.

Parlare ancora di Modest Petrovič Musorgskij equivarrebbe a portare nottole ad Atene. Pure, ben lontani con ciò, dal voler assumere il tono dello *scopritore* o quello del *rivelatore*, crediamo necessaria qualche parola sulla produzione pianistica, in generale, del grande musicista russo.

Non apparteniamo alla categoria dei fanatici, al gruppo di coloro che accettano o respingono *in blocco* un autore. (Atteggiamenti di questo genere sono comuni a quei cronisti dei quotidiani che, pieni piuttosto di spirito e di formule demagogiche che non di gusto e di senso critico, parlano per esempio del rossiniano «*Mosè*» esattamente con la stessa ammirazione totale che si potrebbe nutrire per il «*Barbiere di Siviglia*» o per il «*Guglielmo Tell*»). Pure si vorrebbe contribuire a rimuovere quel luogo comune che grava ancora sulle opere per pianoforte di Musorgskij: che cioè esse siano di gran lunga inferiori, in quanto valore estetico, alle sue creazioni teatrali e — sopra tutto — alle sue liriche per canto e pianoforte.

D'accordo sul fatto che brani come «*Una lacrima*» o «*La cucitrice*» sono composizioni di scarsissima importanza. Ma, fra le liriche per canto e pianoforte, con quale coraggio si vorrà portare alle stelle la parodia intitolata «*Il classico*» o la dolciastre «*Visione*»? Un paragone fra le pur bellissime «*Impressioni del viaggio in Crimea*», per pianoforte, e la straordinaria «*Ninna Nanna*» dei «*Canti e danze della morte*», per voce e pianoforte, si risolverà senza dubbio a vantaggio della «*Ninna-Nanna*». Eppure, nonostante ciò, consideriamo indizio per lo meno di leggerezza il parlare di «*inferiorità*» della produzione pianistica musorgskijana senz'altro, quando di tale produzione fa parte quella grande, geniale e singolarissima opera intitolata «*Quadri di una esposizione*».

Il valore *musicale* di tale opera non è stato negato da alcuno, che noi si sappia, intendiamoci. Ma fu negato spesso il suo valore pianistico, ed è sopra tutto questo valore ancora in parte misconosciuto che, con la nostra edizione, si vorrebbe mettere in luce. Siamo convinti che, appunto le sue qualità timbriche, la sua audacia, la sua novità rappresentino elementi di tale importanza da poter costituire un capitolo a parte nella storia del pianoforte. Quando mai, prima di Musorgskij, si è realizzato col pianoforte il suono dei brani «*Gnomus*» o «*Bydlo*»? Un episodio come quello intitolato «*Catacombe*» ha aperto molte strade e, per quanto ermetico possa sembrare a una prima lettura (appunto per l'estrema novità del suo *aspetto*), è a tutt'oggi un modello insuperato di *sonorità pianistica*.

L'interprete dei «*Quadri di una esposizione*» dovrà talvolta rinunciare ad alcune delle sue prerogative di *strumentista*, senza con ciò cadere nella puerile concezione di coloro che vorrebbero ridurre il pianoforte a *simbolo dell'orchestra*. Una esecuzione strettamente *pianistica* risulterà probabilmente fredda; una esecuzione non perfettamente corretta dal punto di vista strumentale sarà per altre ragioni ugualmente da riprovarsi. Crediamo che l'esecutore, per realizzare una buona interpretazione di quest'opera che offre, strumentalmente parlando, così pochi addentellati col passato, debba un po' *inventare le sonorità*, necessità questa che s'impone anche per altre musiche, per esempio per le ultime cinque *Sonate beethoveniane*.

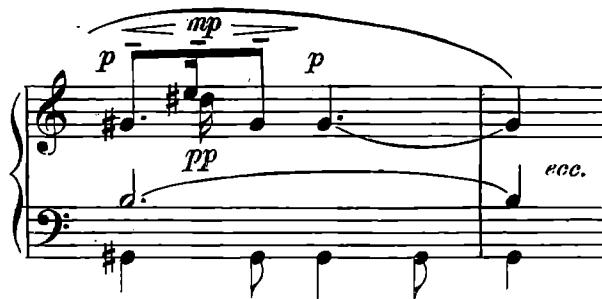
La ricchezza e la novità dei timbri di quest'opera hanno indotto vari musicisti a trascriverla per orchestra: ricorderemo le interpretazioni strumentali di Tušmalov, di Rimskij-Korsakov, di Leonida Leonardi e, in tempi a noi vicinissimi, quelle di Maurice Ravel (1922) e di Sir Henry Wood (1926). La partitura raveliana è di gran lunga la più nota al pubblico dei concerti; partitura senza dubbio geniale, a volte addirittura portentosa: tuttavia continuiamo a credere che la semplice, nuda versione originale abbia un suo *tono* che nè le partiture citate, nè altre che potrebbero seguire in futuro riusciranno a superare nè ad uguagliare. Nella nostra edizione non abbiamo voluto ignorare le «*interpretazioni orchestrali*» dei «*Quadri di una esposizione*»: anche da queste può essere portata un po' di luce e siamo persuasi che, per affrontare il problema dell'interpretazione, il veder chiaro sia condizione altrettanto fondamentale che per quello della composizione.

Le nostre note esplicative mirano sopra tutto a illuminare un testo che, per la sua « magrezza », può sembrare talvolta misterioso. Nè, in una edizione destinata sopra tutto ai giovani, abbiamo voluto addentrarci in altri particolari che pure avrebbero meritato un attento esame.

Ci trattenne un po' l'istintivo pudore, che ogni artista deve avere, di fronte al grande mistero della creazione e della scrittura; un po' il timore che una smania di indagare spinta oltre il giusto limite ci facesse confondere con certi secondari autori di *vite romanze*; che — senza batter ciglio — riferiscono al lettore anche i sogni dei personaggi biografati. Indagini di questo genere possono talvolta ravvivare una lezione; scritte, staccate quindi dalla vibrazione della voce, perdono quasi sempre buona parte della loro efficacia.

Vorremmo, in ogni caso, insistere su di un caso speciale: il *Mi* de « Il vecchio castello » (cfr. Nota f) a pag. 12), che nell'edizione Peters, riveduta da Walter Niemann, è segnato *Re ♯*.

Quel *Mi* arriva esattamente nel punto più espressivo di un lungo brano basato sempre sul rapporto *Re ♯* - *Sol ♯* o *Sol ♯* - *Re ♯*. Musorgskij sembra aver cercato, dopo tanta insistenza sul detto rapporto (insistenza che, anziché giustificare un *taglio* nel pezzo, lo rende anche più irriverente), qualche cosa di nuovo. Che cosa si può argomentare su questo punto? È nostra profonda convinzione che quel *Mi* non debba essere né un *Mi* né un *Re ♯*. Crediamo di poter segnalare qui uno dei non molti casi in cui « il quarto di tono bussa alla nostra porta ». Nè Musorgskij nè altri potevano trovare una notazione *pianistica* che suggerisse questo effetto ideale. Al pianista, nei limiti delle possibilità dello strumento e nei limiti del suo coraggio di esecutore sta di ricercare la soluzione del non facile problema che noi, dal canto nostro, abbiamo tentato di risolvere così:



Un caso non molto lontano da questo, per quanto di ben diverso carattere e di ben più facile soluzione, ci si presenta nel *Blues* (II tempo della « Sonata per violino e pianoforte », ed. Durand et Fils, Parigi) di Maurice Ravel. Si esaminino le battute 20 - 24 di tale composizione:

A musical score for violin and piano. The top staff is for the violin, which starts with a grace note followed by a eighth-note pattern. The bottom staff is for the piano, featuring sustained notes and chords. The score consists of two systems of music, each with four measures. The piano part provides harmonic support for the violin's melodic line.

Se il violinista vorrà eseguire il *Do* + un quarto di tono più alto, siamo convinti che il pensiero dell'autore non soltanto non sarà tradito, ma sarà più fedelmente interpretato.

Ci auguriamo che dai nostri sommari cenni lo studioso si sentirà invogliato a intraprendere un lavoro amoroso e paziente su quest'opera. La sua tecnica, la sua cultura, il suo spirito, ne avranno un considerevole arricchimento.

Covigliaio (Firenze), 18 Luglio 1940

LUIGI DALLAPICCOLA.

Nota alla nuova edizione

Quando, nel luglio del 1940, licenziai la mia prima revisione non ero a conoscenza, né alcun altro lo era in Italia*, del fatto che dieci anni avanti, nell'Unione Sovietica era uscita l'edizione dei *Quadri di una esposizione* a cura di Paul Lamm, « basata sull'autografo n. 48, conservato nella sezione manoscritti della Biblioteca Statale Pubblica di Leningrado - n. 37 degli archivi fondamentali ».

Il lavoro condotto da Paul Lamm è tale da imporsi all'ammirazione e da meritare la gratitudine di ogni studioso: basterebbe l'averci egli rivelata la *vera conclusione* del sesto episodio (« Due ebrei polacchi; l'uno ricco e l'altro povero ») per giustificare pienamente la sua edizione. Per merito suo ora sappiamo finalmente come Musorgskij annotasse i trilli (cfr. « Balletto di pulcini nei loro gusci »), notazione rimasta oscura a tutti per decenni e origine di tutte le interpretazioni errate; Lamm ci dà la riproduzione di due brevi testi (poi cancellati nell'autografo) che avrebbero dovuto costituire il *programma* de « Il mercato di Limoges »; riporta a pié di pagina la prima stesura (più tardi cancellata con l'inchiostro) di sei passi: tre di « Gnomus », uno di « Baba-Yaga », due de « La gran porta di Kiev ». A proposito delle correzioni di maggiore ampiezza (l'una di 13 battute in « Baba-Yaga », l'altra di 17 ne « La gran porta di Kiev ») c'informa che la prima stesura, oltre che esser stata cancellata con l'inchiostro, è stata coperta con una striscia di carta gommata.

Il revisore sovietico, in una parola, ci presenta Musorgskij vivo e, in alcuni momenti, ci dà l'illusione preziosa di vedere il grandissimo compositore al lavoro.

Ma Lamm non si limitò a rettificare le non poche divergenze di carattere musicale esistenti tra l'autografo e la prima edizione a stampa, uscita a cura di Rimskij-Korsakov (1886), cinque anni dopo la morte dell'autore, che costituì la sola base per quelle che seguirono. Finalmente sappiamo che *Andantino* e non *Andante* è la principale indicazione di tempo nel brano intitolato « Il vecchio castello » e che la parte centrale del già citato sesto episodio porta pure l'indicazione *Andantino*; per merito di Lamm sappiamo che due soli dei cinque brani che, per tradizione, sono intitolati « Promenade » portano in realtà questo titolo. Gli altri non portano se non l'indicazione del tempo. Fra le tre edizioni a me note « basate sull'edizione di Paul Lamm », quella di Alfred Kreutz (Schott, Mainz, 1954) è la sola che tenga conto di questo fatto, indicando tre volte « Promenade » tra parentesi. (Nella presente edizione seguo l'esempio di Kreutz).

Lamm ci presenta le indicazioni originali di tempo e di dinamica: così leggiamo « *commodo* », « *legiero* », etc. Non ho creduto mio dovere correggere tale ortografia, come non correggerei per nessuna ragione il temine « *spiritoso* » (né quello « *obligato* », qualora mi avvenisse di occuparmi di un'opera del secolo XVIII), in quanto si tratta dell'ortografia di uso corrente nelle edizioni musicali centro-europee del secolo scorso. Musorgskij aveva appreso i termini italiani studiando le musiche degli altri, dei compositori cioè, che si servivano di un gergo elementare conosciuto e compreso dovunque si facesse musica. Se aveva bisogno di un termine che non faceva parte dell'uso corrente, lo inventava: come ha inventato l'avverbio « *pesamente* », di chiara derivazione francese; come ha inventato l'impagabile « *russico* », di evidente derivazione tedesca. (Una volta mi avvenne di trovarlo trasformato in *rustico!*) Ho conservato pure i titoli « *Catacombe* » e « *Con mortuis in lingua mortua* », quali appaiono nel manoscritto di Musorgskij, which he apparently thought was acceptable Latin, (così scrive Alfred V. Frankenstein nella interessante prefazione all'edizione « *fingered by Isidor Philipp* » - uscita presso la International Music Company di New York nel 1952).

*) Soltanto nel 1942 Alfredo Casella, venuto casualmente in possesso di una copia dell'edizione Lamm, grazie a una sua allieva, ne dava notizia in un importante articolo: « Versione autentica dei *Quadri di una esposizione* di Musorgskij » su *La Rassegna Musicale*, N. 4, Anno XV, aprile 1942. A questo segnì — due anni dopo la sua morte — la pubblicazione della notevolissima sua edizione critica (G. Ricordi & C., 1949).

◆ ◆ ◆

In questo momento urge in me una domanda: quanti manoscritti musicali sono del tutto privi di errori? E, a questa domanda, è necessario farne seguire una supplementare: quante prime edizioni non contengono qualche errore?

In data 24 febbraio 1915, Debussy — intento alla preparazione di una edizione delle opere di Chopin — scriveva a Monsieur Durand: « Mon cher Jacques, Décidément, les *manuscrits* de Chopin me font peur...! Comment voulez-vous que *trois* manuscrits qui, certainement, ne sont pas tous de la main de Chopin, soient exacts? ... Chopin, impressionnable et nerveux, devait *corriger* sur épreuves, — quand il en avait le temps, le *pôvre!* — ».

Ora, per quanto l'autografo musorgskijano porti sulla copertina l'indicazione a lapis blu (è sempre il Lamm che ce ne informa): « Pour l'impression. Musorgskij. Le 26 juillet 74. Pétrograd » (sic), i *Quadri di una esposizione* non furono pubblicati vivente l'autore. Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la correzione delle bozze di stampa sa come, attraverso queste — appunto perché così diverse in quanto aspetto generale dalla pagina manoscritta — vengano in luce sviste di maggiore o di minore entità, errori di note e di segni, etc.: cose queste che difficilmente si notano anche dopo ripetuti esami dell'autografo. Musorgskij non vide mai le bozze dei *Quadri* e certo nell'autografo esistono sviste di vario genere: se in alcuni casi non può sorgere il dubbio che si tratti di sviste e, come tali, sono di facile correzione, altri casi costituiscono dei seri punti interrogativi. Di ciò, come di alcuni errori di stampa nell'edizione Lamm, si parlerà in modo particolareggiato nelle note a pié di pagina: se ne parlerà con molta prudenza, s'intende, perché l'ultima parola sarebbe possibile, forse, soltanto dopo un esame della copia fotografica dell'autografo.

Spetterà all'interprete, nei casi dubbi, la responsabilità della scelta.

LUIGI DALLAPICCOLA

Firenze, dicembre 1970

MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ:
QUADRI DI UNA ESPOSIZIONE

Il motivo che determinò questa singolare composizione pianistica del grande musicista russo fu, come spiega una annotazione posta sulla prima pagina della edizione originale, l'esposizione dei disegni dell'architetto Hartmann (1874) che per molti anni era stato amico intimo di Musorgskij. Si tratta di una serie di dieci pezzi ispirati ciascuno a un soggetto particolare e preceduti da una introduzione cui l'autore dà il nome caratteristico di *Passeggiata*, che torna varie volte anche nel corso della composizione, fra i singoli episodi, per quanto senza criterio di ricchezza regolare e costante... Ecco la descrizione dei vari disegni, a cui si riferiscono i singoli episodi della composizione musicale, quale fu apposta alla prima edizione.

PASSEGGIATA - *Allegro giusto, nel modo russico, senza allegrezza, ma poco sostenuto.*

1) **Gnomus** - *Sempre vivo*

Uno gnomo dalle piccole gambe rattrappite allunga goffi passi.
PASSEGGIATA - *Moderato commodo assai e con delicatezza.*

2) **IL VECCHIO CASTELLO** - *Andantino molto cantabile e con dolore.*

Castello medioevale davanti al quale un trovatore canta la sua canzone.
PASSEGGIATA - *Moderato non tanto, pesamente.*

3) **TUILERIES** - *Allegretto non troppo, capriccioso.*

Un nugolo di fanciulli e di governanti in un viale delle Tuileries.

4) **BYDŁO** - *Sempre moderato, pesante.*

Un carro polacco dalle enormi ruote, tirato da buoi.
PASSEGGIATA - *Tranquillo.*

5) **BALLETTO DI PULCINI NEI LORO CUSCI** (Scherzino) - *Vivo, leggiero.*

Disegno di V. Hartmann per una scena del balletto « Trilby ».

6) **DUE EBREI POLACCHI UNO RICCO L'ALTRO POVERO** - *Andante.*

PASSEGGIATA - *Allegro giusto, nel modo russico, poco sostenuto.*

7) **IL MERCATO DI LIMOGES** - *Allegretto vivo, sempre scherzando.*

Donne che disputano animatamente sulla piazza.
Senza interruzione attacca:

8) **CATACOMBAE** (Sepulcrum romanum) - *Largo - Andante non troppo, con lamento.*

Hartmann aveva rappresentato nel disegno se stesso, intento a visitare l'interno delle Catacombe di Parigi, al lume di una lanterna. Nel manoscritto originale, Musorgskij ha scritto in testa all'andante « Con mortuis in lingua mortua »: « Lo spirito creatore di Hartmann defunto mi guida verso i crani, rivolge loro la parola. Una luce soave s'accende dentro a questi ».

9) **BABA-YAGA** (La capanna su zampe di gallina) - *Allegro con brio, feroce - Andante mosso - Allegro molto.*

Disegno rappresentante un orologio pubblico che ha la forma della capanna di Baba-Yaga, strega leggendaria russa. Nella musica Musorgskij aggiunge la descrizione del corteo della strega.
Senza interruzione attacca:

10) **LA GRAN PORTA DI KIEV** - *Maestoso con grandezza..*

Disegno rappresentante un progetto di costruzione d'una porta per la città di Kiev, di stile russo, con una cupola in forma di casco slavo.

a VLADIMIR STASSOV

QUADRI DI UNA ESPOSIZIONE

MODEST PETROVIĆ MUSORGSKIJ

Nuova edizione critica
a cura di
Luigi Dallapiccola

PASSEGGIATA

Allegro giusto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto a) ($\text{♩} = 88-92$)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. Measure 1 starts with a dynamic *f tenutamente*. Measure 2 begins with a measure repeat sign. Measures 3-5 show a sequence of chords. Measure 6 starts with a dynamic *Ad. a ogni*. The score ends with a measure repeat sign.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. Measure 1 starts with a dynamic *sim.*. Measures 2-4 show a sequence of chords. Measure 5 starts with a dynamic *sim.*. The score ends with a measure repeat sign.

Passeggiata

a) Alfred Cortot, nelle note a un suo programma di concerto, faceva osservare il particolare « sapore » di questa indicazione di movimento. Sapore derivante non tanto dal termine « russico » (corretto in « russo » nell'edizione riveduta da Harold Bauer), quanto dall'apparente contraddizione esistente tra l'indicazione « Allegro giusto » e il « senza allegrezza » che segue. Il metronomo ($\text{♩} = 152$) proposto dal Bauer non mi sembra accettabile.

b) Pedale quanto basta per sostenere il suono il più possibile (« quasi Trombe »). Si faccia attenzione: forte, non fortissimo!

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. Measure 1 starts with a dynamic *f tenutamente quasi* and a instruction *senza pedale*. Measures 2-3 show a sequence of chords. The score ends with a measure repeat sign.

Questa disposizione pianistica è preferibile a quella originale.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. Measure 1 starts with a dynamic *f tenutamente quasi* and a instruction *senza pedale*. Measures 2-3 show a sequence of chords. The score ends with a measure repeat sign.

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat. Measure 1 starts with a dynamic *f tenutamente quasi* and a instruction *senza pedale*. Measures 2-3 show a sequence of chords. The score ends with a measure repeat sign.

Musical score for piano, page 10, measures 15-20. The score consists of two staves: treble and bass. Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (A, C), (B, D), (C, E). Bass staff has eighth-note pairs (D, F), (E, G), (F, A), (G, B). Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (A, C), (B, D), (C, E). Bass staff has eighth-note pairs (D, F), (E, G), (F, A), (G, B). Measure 17: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (A, C), (B, D), (C, E). Bass staff has eighth-note pairs (D, F), (E, G), (F, A), (G, B). Measure 18: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (A, C), (B, D), (C, E). Bass staff has eighth-note pairs (D, F), (E, G), (F, A), (G, B). Measure 19: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (A, C), (B, D), (C, E). Bass staff has eighth-note pairs (D, F), (E, G), (F, A), (G, B). Measure 20: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (A, C), (B, D), (C, E). Bass staff has eighth-note pairs (D, F), (E, G), (F, A), (G, B).

e) Così si legge nell'autografo (ed. Lamm). Il  manca in quasi tutte le vecchie edizioni; ma l'errore è così evidente (si confronti il passo simmetrico alla battuta 13 e il passo analogo nella *Passeggiata* a pag. 26) che, tanto il Bauer (Ed. Schirmer, New York) quanto io nella edizione precedente avevamo corretto, pur non conoscendo l'autografo.

1. GNOMUS

(d. = 76) **Sempre vivo**

ff articolato

sf

p

*una corda
senza ped.*

Sempre vivo

ff

sf *sf*

b) sf

sf *sf* *ff*

tre corde

sf

sf *sf*

b) sf

sf *sf* *sf*

(123)

Gnomus

a)

f

corta

corta

b)

ff

corta

(d. = 66) c)

(con malignità)
sf sf (non pesante) sf sf sf sf
poco sf sf poco poco sf sf poco

ten.

dolce ma marc.

45

ten.

c) Tutto questo passo merita un'attenzione speciale: nell'autografo, nell'edizione Bessel & C. (Mosca) e in quasi tutte le edizioni moderne alla decima battuta segue un ritornello, eliminato — come tanti altri — da Harold Bauer. Scrivendo il passo per esteso crediamo di poter incoraggiare l'interprete a ricercare quattro ben distinte gradazioni di colore: *sf, non pesante*; *poco sf*; *dolce, ma marcato*; *più dolce*. Sarà utile riportare le battute 11-19 di questo episodio, come appaiono nella geniale trascrizione per orchestra di Maurice Ravel (Ed. Russe de Musique), anche per chiarire le lievi modificazioni da noi apportate al testo originale.

Clar. B.
(*Sib*)

Cor.
(*F#*)

Celesta

Arpa

Div. in s

Violini

Viole

Vcelli

Cb.

p

pp

p

o

I.

PIZZ.

II.

ARCO

pp

sulla tast.

TUTTI ARCO

pp, sulla tastiera

DIV. in s

PIZZ. p

ARCO

sulla tast.

pp

DIV.

PIZZ. p

più dolce
una corda
ten.
1/2 ten.

$\text{d} = 76$
pp pp ff

sf
sf sf d) sf

lunga
 $\text{d} = 58$
Poco meno mosso, pesante-

sf
mf 1 c.
lunga
poco

lunga
mf 1 c. 3 c.

Red. 2 volte per battuta

(poco movendo)
Vivo (d. = 76)
molto ff

$\text{d} = 58$
Poco meno mosso, pesante
mf 1 c.
3 c.
Red. c.s.

(poco)
1 c. 3 c.
(molto)
Vivo (d. = 76)
ff
3 4 5

d)

Paul Lamm fa notare il *do* benolle: nel passo analogo alle battute 9 e 16 c'è il *si* hemolle.

(d = 58)

Meno mosso e)

Meno mosso (d = 58) **Vivo (d. = 76)**

1 c. *3 c.* *ff*

marc. *ff*

ben tenuto
2 volte per battuta

ben tenuto

appena rit. *poco a poco accelerando* (d. = 63)

marcato, ma leggero

dim. *1 c.* *3 c.* *f*

tr. *6* *tr.* *6* *tr.* *6*

3121 *3* *2* *1* *4* *3* *2* *1312*

(d. = 66)

1 c. *3 c.* *1 c.*

tr. *6* *tr.* *6* *tr.* *6*

3121

(d. = 69)

1 c. *3 c.* *1 c.*

tr. *6* *tr.* *6* *tr.*

3 *2* *1* *4* *3* *2*

Td. sim.

e) Così nell'ed. Lamm.

più marc.
tr. cresc. 6 3 c. *mf* *tr.*
f
cresc. molto
tr.
1312

$(d = 72)$
sempre vivo
g) $\begin{smallmatrix} \wedge \\ b \\ \frac{4}{2} \\ 5 \\ \frac{4}{2} \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \wedge \\ b \\ \frac{4}{2} \\ 5 \\ \frac{4}{2} \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \wedge \\ b \\ \frac{4}{2} \\ 5 \\ \frac{4}{2} \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$
f; stridulo $\begin{smallmatrix} \wedge \\ b \\ \frac{4}{2} \\ 5 \\ \frac{4}{2} \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \wedge \\ b \\ \frac{4}{2} \\ 5 \\ \frac{4}{2} \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} \wedge \\ b \\ \frac{4}{2} \\ 5 \\ \frac{4}{2} \\ 1 \\ 2 \end{smallmatrix}$
1 *ff*
in tempo
velocis.
con tutta

$(d = 76)$ - - - - - - - -
simo
forza
 $(d = 80)$ - - - -
 $(d = 84)$
sf

f) Questa disposizione rende il crescendo assai più agevole:

g) Si faccia attenzione alla diteggiatura.

*h) Questo straordinario pezzo appartiene a quel genere che potrebbe essere definito grottesco. Forse nessun altro genere presenta più di questo il pericolo di esecuzioni che, per essere bizzarre a tutti i costi, finiscono con l'essere sciocche e antimusicali. (Quante volte non si è obbligati ad ascoltare per esempio « Minstrels » di Debussy tradito nella lettera e nello spirito!). La musica « grottesca », « caricaturale », ha la sua costruzione e le sue leggi come tutta la musica degna di questo nome. E la sua interpretazione dev'essere rigorosa come quella di tutta la musica. (Si rileggia quanto Busoni dice chiudendo il commento al Preludio XXI della prima parte del « Clavicembalo ben temperato »). Con le nostre indicazioni di metronomo non abbiamo voluto dar saggio di uno zelo che potrebbe confinare con la pedanteria, e ciò soprattutto nelle ultime 28 battute, ma far notare come, attraverso il « *poco a poco accelerando* », si deve arrivare, cinque battute prima della fine, al $\text{d} = 76$, tempo principale del pezzo.*

[PASSEGGIATA]

Moderato commodo assai e con delicatezza ($\text{♩} = 72-76$)

The musical score consists of five staves of music. Staff 1 starts with p un poco espress. and senza $\ddot{\text{a}}\text{d}$. Staff 2 starts with p 3 c. and senza $\ddot{\text{a}}\text{d}$. Staff 3 starts with p più p 1 c. and $\ddot{\text{a}}\text{d. a ogni ♩}$. Staff 4 starts with p 3 c. and $\ddot{\text{a}}\text{d. a ogni ♩}$. Staff 5 starts with p rit. (gli accenti appena sensibili) and ends with dim. pp 1 c.

[Passeggiata]

a) $re \natural$ nell'ed. Lamm,
 $re b$ in quella di Rimskij-Korsakov.

b) Nelle battute 10 e 11 dell'edizione Lamm notiamo due evidentissimi errori di stampa: nella prima il la bemolle basso è spostato di una semiminima a destra; nell'altra il terzo accordo della mano sinistra è indicato Rimane in discussione, forse, il bequadro al re (4° accordo della mano destra alla battuta 10). Osservando le dodici battute di cui si compone il pezzo sarà facile vedere come i due tronconi del tema della Passeggiata vengano ripetuti integralmente: il primo nelle battute 3-4, il secondo nelle battute 7-8, il primo — nuovamente — nelle due battute finali. In tutte e tre le ripetizioni si riscontra una sola e medesima variante: l'ultima \bullet è sostituita da una ♪ seguita da γ . In considerazione della conformità di cui si è parlato si può accettare il re bequadro: tuttavia il bemolle di Rimskij-Korsakov toglie quel senso di conclusione anticipata che viene dato dal bequadro. Ecco uno dei casi in cui l'interprete dovrà scegliere a seconda della sua convinzione.

2. IL VECCHIO CASTELLO^{a)}

Andantino molto cantabile e con dolore^{b)}

Il vecchio castello

a) In italiano nell'originale.

b) Harold Bauer segna $\text{♩} = 60$. Proporrei un movimento un po' più lento; forse $\text{♩} = 52$. In ogni caso è assai difficile stabilire un tempo di fronte a un brano musicale di intensa poesia come questo. La massima parte delle mie aggiunte dinamiche riguarda la linea melodica; si raccomanda tuttavia all'esecutore attento di non perdersi mai di vista le armonie delle parti centrali. Credo anzi che soltanto osservando rigorosamente queste ed a librandole col basso (insistente durante tutto il pezzo) si possa arrivare a una esecuzione artisticamente prezzabile.

un poco largamente c)

poco meno p

(un poco più)

molto piano

c) Questa indicazione, dovuta a Walter Niemann (Ed. Peters, Leipzig), dev'essere intesa « cum grano salis » per non cadere in una esecuzione « troppo espressiva ».



Questa versione può essere di ottimo effetto.

3 c. 1 c.

Vi e)

(poco meno p)

(più p)

e) Gli esecutori, si sa, temono talvolta che una esecuzione integrale de « Il vecchio castello » possa stancare il pubblico: lo giudicano troppo lungo. Noi non consigliamo mai un « taglio ». Però per dovere di precisione ricorderemo che Alfred Cortot omette, a partire da questo punto, diciannove battute. Harold Bauer riduce addirittura le 107 battute della composizione a 79.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time with a key signature of four sharps. Measure 11 begins with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. The bass staff has sustained notes throughout. Measure 12 continues with eighth-note pairs in the treble staff and sustained notes in the bass staff. The vocal line is indicated by a wavy line above the staff.

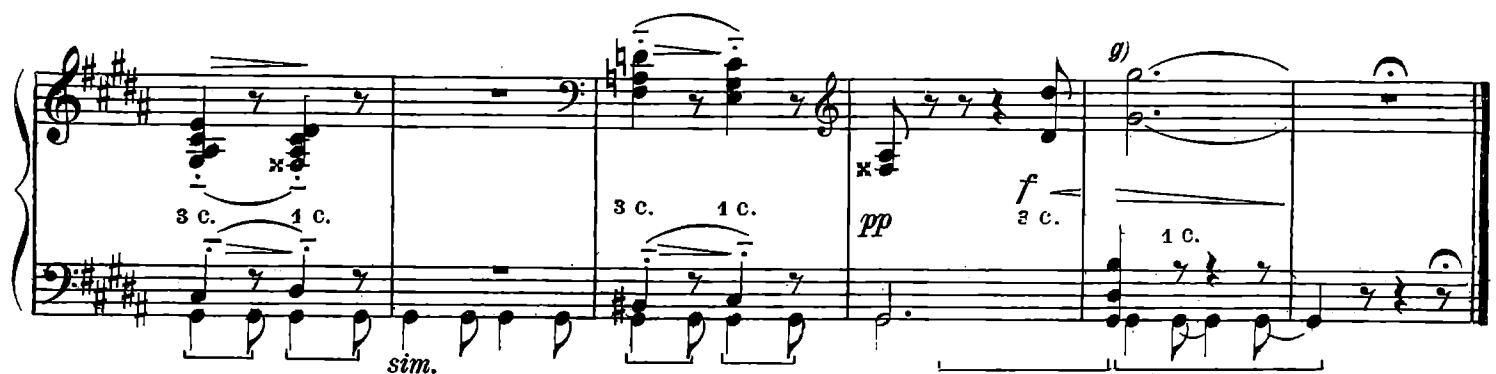
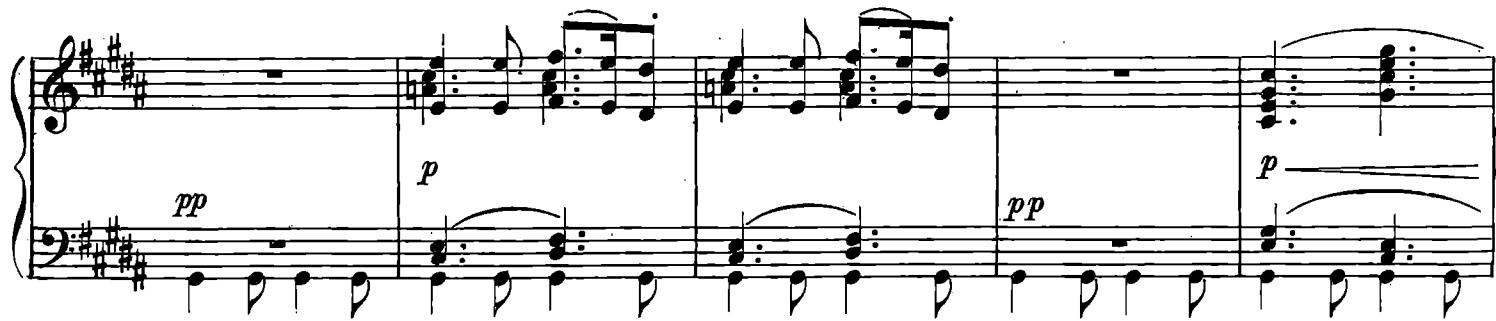
Musical score for piano, page 10, measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a dynamic marking *f*. The bottom staff is in bass clef. The music features various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal lines above or below them. Measure 11 ends with a fermata over the bass note. Measure 12 begins with a bass note followed by a series of eighth-note chords.

poco meno *p*

più p

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and has a key signature of four sharps. The bottom staff uses a bass clef. Measure 11 begins with a half note in the treble staff followed by a dotted half note marked with an 'x'. The bass staff has eighth-note patterns. Measure 12 begins with a dotted half note marked with an 'x' in the treble staff, followed by a sixteenth-note pattern. The bass staff continues its eighth-note pattern.

f) Walter Niemann ritiene, evidentemente, che questo *mi* sia un errore: nella sua edizione abbiamo *re ♯*. Certo il Niemann è arrivato alla sua conclusione per ragioni di « simmetria » musicale. Siamo piuttosto d'accordo con Maurice Ravel che conserva il *mi*, anche considerando che la « simmetria » non è stata certo la massima delle aspirazioni artistiche di Musorgskij. Si veda, in ogni modo, a questo proposito quanto è stato detto nella prefazione alla prima edizione. L'autografo ci dà un *mi*, senza possibilità di dubbi.



g) Di buon effetto per il « *diminuendo* »:

g) Di buon effetto per il « *diminuendo* »:

f *1 c. (mute)* *perdendosi*

[PASSEGGIATA]

Moderato non tanto, pesamente ($\text{♩} = 84-88$)

marc.

f non legato

3 c.

Rit. a ogni ♩

marc.

dim. e rit. a)

senza Rit.

[Passeggiata]

a) Personalmente preferisco un'esecuzione in tempo sino all'ultima nota.

3. TUILLERIES
DISPUTE DI BAMBINI CHE GIOCANO

Allegretto non troppo, capriccioso ($\text{♩} = 108-112$) a)

p

b

3 c. 1 c.

3 c. 1 c. ecc.

Rit. sim.

Tuilleries.

a) L'indicazione « capriccioso » sottintende la possibilità di adottare un tempo alquanto flessibile.

b) Accettando la scrittura pianistica originale non si arriverà né a una esecuzione corretta né a una « messa in luce » di tutti i particolari squisitissimi di questa non facile composizione. Propongo perciò un'altra versione:

The musical score consists of four staves of piano music. The first two staves begin with a dynamic of *b*, followed by a section where the right hand plays eighth-note chords and the left hand provides harmonic support. The third staff starts with *poco più* and includes markings *c)* and *3. c.*. The fourth staff begins with *staccatiss.* and *pochissimo rit.*, followed by *p*. The fifth staff starts with *1 c. senza Ped.* and *ped.* *appena abbassato*, then *3 c.*. The sixth staff begins with *d)* and *appena abbassato*, followed by *un poco più ritenuto* and *p espress.* The seventh staff starts with *3 c.* and ends with *1 c.* The eighth staff concludes with *scherzando* and *5*.

d) L'accordo non dovrà essere in alcun modo arpegiato. Le mani piccole potranno tentare una delle due versioni seguenti:



e) « *un poco largamente* », suggerisce Walter Niemann. Cfr. la nota c) de « *Il vecchio castello* ».

4. BYDLO

Sempre moderato; pesante ($\text{♪} = \text{s}2$)

a) *p poco a poco cresc.*

3 c.
senza ſd. (molto ten.)

simile

(opp. senza ſd.)

1 c. *pp*

a poco a poco

sim.

sempe pesante

cresc.

3 c.

ſd. segue

Bydlo.

- a) Nell'autografo: *ff*.
Casella propende per il *p* tradizionale.

forte dim: sf cresc.

sf sf sf con tutta forza sempre pesante e poco allarg.
vibratiss.

p senza Ped.

pp (Ped. appena abbassato)

pp dim. e rit. b) ppp c) perdendosi.
1 c. senza Ped.

b) A questo « rit. » originale preferisco una esecuzione rigorosamente in tempo sino alla fine.

c) Il dito abbandoni il tasto *a poco a poco*, in modo da lasciar risuonare il *re* ♯ durante almeno due crome della battuta successiva. Questo è non altro si vuole ottenere con la legatura a vuoto aggiunta, indicazione che a tutta prima, in un passo « senza Pedale », potrebbe apparire priva di senso.

[PASSEGGIATA]

Tranquillo ($\text{d} = 80$) a)

b) 8

1 c. *p e molto legato*

cresc.

3 c.

f

dim.

p *mf*

senza Ped.

pp e poco rit.

1 c.

[Passeggiata.]

a) Ho stabilito il metronomo in modo che la d sia uguale alla d del pezzo seguente.

b) « Il segno di 8^a alta dovrebbe finire con la terza semiminima della seconda battuta. Confessiamo però che, pur trovandoci di fronte a un evidente errore di stampa, nelle nostre esecuzioni non lo abbiamo mai voluto correggere ». Così scrivevo nella edizione precedente. Che non si tratti di un errore di stampa, invece, risulta dall'autografo.

c) Molto chiara questa « cellula musicale » che dà vita al « Balletto di pulcini nei loro gusci » !

5. BALLETTO DI PULCINI NEI LORO GUSCI

Scherzino

($\text{d} = 160 - 168$)

pp 1 c.

sempre senza Ped.

sempre staccatiss.

come prima

mf *cresc:* *f* *m.s. sf*

Trio

p, giocando

(3 c.)

1 c.

Balletto di pulcini nei loro gusci.

a) Paul Lamm c'informa che questa  era la maniera di Musorgskij di annotare i trilli che cominciano sulla nota fondamentale.
Consiglio quattro gradazioni di sonorità, ben udibili nei periodi di otto battute: piano, pianissimo, quasi pianissimo, più pianissimo.
La ripresa sia ancora più aerea che non l'inizio del pezzo.

quasi pp

più pp

dim. ancora

sim.

sempre staccatiss.

come prima

mf

cresc: . . .

Coda

f

m.s. sf

mf

p

dim.

pp

attacca

6. DUE EBREI POLACCHI, L'UNO RICCO E L'ALTRO POVERO^{a)}

Andante, Grave - energico ($\text{♩} = 50-52$)

Due ebrei polacchi: l'uno ricco e l'altro povero.

a) Ci sfuggono le intenzioni « umoristiche » che alcuni commentatori dell'opera musorgskijana hanno voluto vedere in questo pezzo. Il quale, a parer nostro, non è meno tragico nel trionfo declamato del ricco che nel piagnucoloso lamento del povero. (Nella pur così corretta edizione del Kreutz è conservato il titolo dell'ed. Rimskij-Korsakov « Samuele Goldenberg e Schmuyle »).

b) L'errore seguente, verosimilmente dell'autografo, è sfuggito persino al minuzioso esame di Paul Lamm. Risulta corretto, viceversa, nell'interpretazione orchestrale di Ravel; ma nelle edizioni pianistiche — a quanto mi risulta — soltanto Alfred Kreutz l'ha rettificato.

c) Disponendo di un pianoforte munito di *pedale tonale* si potrà adottare, con grande vantaggio, la versione seguente:

Andantino ^{d)}

e) *(querulo)*



simile

molto legato

quasi f



meno f

dim.

ed. come prima

mp

3 4 5

dim.

p, allontanandosi

pp

mf

f

sf

3

3

ed. sim.

d) Così nell'ed. Lamm.

e) Si raccomanda che il passo della mano destra non abbia neppure lontanamente il carattere di un passo « a note ribattute » !

f) Ritengo utile ripetere il \natural al *do* perché ho osservato varie volte come gli scolari si facciano un dovere di suonare *do b*.

Andante. Grave

non troppo *f*
marc.
sf

mf
sf

f
mf
cresc.
fad. sim.

g) Ravel, nella sua interpretazione orchestrale, ha in questo punto *fa x*.
Tušmalov conserva il *sol b* di tutte le edizioni pianistiche.



3
h) p
con Pd.
sf
3
sf
f
3 5 3
3 1 2
ff
3
t)
1 c.
3 c.
sf

h) Così nell'edizione Lamm (e in quella di Kreutz). Le altre a me note hanno la versione seguente:



Non va dimenticato, tuttavia, che Ravel — nella già tanto citata interpretazione orchestrale — aveva omesso il *fa* centrale vari anni prima della pubblicazione del Lamm. Ragioni di condotta delle parti, non disgiunte da un orecchio di eccezionale finezza gli hanno permesso di intuire la versione autografa, senza conoscerla.

I.Oboe, VI.I
VI.II Cor. Ingl.
Viole
I.Clar.
Vclelli
Cl.Basso

i) Nell'autografo non si trova il bequadro né a questo *do*, né a quello della seguente battuta. Casella, nell'articolo citato, discute ampiamente il passo: dopo di che conclude di propendere per la versione tradizionale. Kreutz aggiunge dei piccoli bequadri fra parentesi in tutti e due i casi.

j) Qui finisce, in un certo senso, la prima parte della composizione. Consiglio una pausa abbastanza lunga. Dopo di che si riprenda la *Passeggiata* con energia anche maggiore della prima volta.

PASSEGGIATA ^{a)}Allegro giusto, nel modo russico, poco sostenuto ($\text{♩} = 88$)

The musical score consists of six staves of piano music. Staff 1 starts with a forte dynamic (f) and a tempo of $\text{♩} = 88$. Staff 2 begins with a dynamic of $\frac{3}{4}$ and $\frac{3}{4}$, followed by $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$. Staff 3 features a dynamic of $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$, with a tempo of $\text{♩} = 88$. Staff 4 starts with a dynamic of $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$, followed by $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$. Staff 5 starts with a dynamic of $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$, followed by $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$. Staff 6 starts with a dynamic of $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$, followed by $\frac{5}{4}$ and $\frac{6}{4}$.

Passeggiata.

a) Perché mai questa « Passeggiata » viene spesso omessa dagli esecutori e talvolta dai trascrittori (Ravel. p. es.)? Forse perché è troppo simile a quella che inizia l'opera? Eppure basterebbe un effetto straordinario, per la sua novità, come il si b finale a giustificarla pienamente.

b) Nell'edizione Lamm che Casella considera « evidentemente erroneo ». Si paragoni questa battuta alla quattordicesima della prima Passeggiata per convincersene.
c) Il pedale potrà venire impiegato soltanto quando sarà svanita anche la più lieve risonanza dell'accordo precedente.

7. IL MERCATO DI LIMOGES

Allegretto vivo, sempre scherzando ^{a)}
(incominciare ♩ = 100... poco movendo.....) tempo: ♩ = 104-108

Il mercato di Limoges.

a) « Allegretto vivo, sempre scherzando » è il tempo originale. Ciò basterebbe a mio modo di vedere, per togliere qualunque giustificazione a certi movimenti eccessivamente rapidi che talvolta viene fatto di udire. (Ravel, nella prima edizione della sua interpretazione orchestrale, segna ♩ = 116 e questo tempo non è da considerarsi esagerato, se si tiene conto delle speciali esigenze dell'orchestra). In primo luogo non è stato ancora dimostrato che un aumento di velocità porti a un corrispondente aumento di brio nell'esecuzione. Poi, qualora si vogliano addirittura raggiungere l'« Allegro vivace (sic), sempre scherzando » e la ♩ = 132, proposti da Harold Bauer, è necessario ricorrere a *facilitazioni*, che sono da rifiutarsi perché poco rispettose del pensiero dell'Autore. Che questo brano presenti altissime difficoltà è fuori dubbio. Ma è altrettanto fuori dubbio che sia eseguibile, al tempo sopra indicato. Le facilitazioni suggerite dal Bauer sono varie. Ne indico alcune:

Se qualche esecutore osasse facilitare in modo simile la tecnica p. es. di qualche *Sonata* di Beethoven, tutto il mondo musicale griderebbe allo scandalo. E sarebbe giusto. Perché un simile modo di procedere dovrebbe essere ammesso per il grandissimo musicista russo? Si vuol concludere che *non sapeva* scrivere per il pianoforte? E molte delle sue mirabili innovazioni in materia timbrica sarebbero forse anche da ascriversi al fatto che *non sapeva* scrivere per il pianoforte?

This page contains six staves of musical notation for piano, arranged vertically. The music is primarily in common time, with some measures in 2/4 or 5/4 indicated by the numerals below the staff. The key signature varies throughout the piece. The notation includes various dynamic markings such as *sf*, *f*, *sf*, *p*, and *sf*. Fingerings are shown above and below the notes. Performance instructions include *m.d.*, *a tempo*, *sim.*, *(burlesco)*, *pochiss. rit.*, and *in rilievo*. The music consists of six staves of musical notation, with the first three staves on the left and the last three on the right. The first staff begins with a dynamic *sf* and a tempo marking *m.d.*. The second staff begins with a dynamic *sf*. The third staff begins with a dynamic *sf*. The fourth staff begins with a dynamic *f*. The fifth staff begins with a dynamic *sf*. The sixth staff begins with a dynamic *sf*. The music continues with various dynamics and performance instructions. The music ends with a dynamic *sf*.

b) Questo e lo *sf* seguente nell'edizione Lamm sono spostati una croma prima.

c) Quasi non sensibile questo « *pochiss. rit.* », dovuto a Walter Niemann.

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 (top) starts in 2/4 time with dynamic *sf p*, followed by measures with *sf p*, *sf p d)*, *sf p*, and *f*. It ends with a measure labeled *senza Ped.*. Staff 2 (second from top) starts with *sf p*, followed by *f*, *f*, *sf p*, *f*, *f*, and *f*. It ends with *senza Ped.* Staff 3 (third from top) shows a series of measures starting with *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, and *f*, followed by a dynamic instruction *cresc.* Staff 4 (fourth from top) starts with *ff*, followed by a measure with *dim.* and a dynamic instruction *sf v*. Staff 5 (bottom) starts with *con Ped.*, followed by a measure with *molto dim.*

d) Ho messo in parentesi l'ultima nota perché quasi ineseguibile.

e) Si ricorra soltanto in *caso disperato* alla seguente versione del Bauer:



Questa, come la versione a batt. 1.



ha un carattere *albeniziano* troppo marcato e, in ogni modo, suona troppo diversa da tutto il resto dei « Quadri di una esposizione » per essere convincente.

come prima

mf

f *senza 2d.*

sf

m. d. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

f *f* *f* *f*

p sub. *f* *f*

sf

(p sub.) *f* *f* *f* *f*

f cresc. *sf* *sf* *sf* *sf*

f) Questa la versione dell'edizione Lamm.

Confesso che quella di Rimskij-Korsakov e delle vecchie edizioni () per il suo deciso carattere di « ripresa » (si vedano le battute 2 e 9), mi convince assai di più. Anche in questo caso, scelga l'interprete.

Meno mosso, sempre capriccioso

poco accel.

attacca

g) Versione autografa. In molte edizioni (compresa quella di Alfredo Casella e la mia precedente) è accettata la lezione seguente:

h) Concludendo, non si raccomanderà mai abbastanza allo studioso di approfondire il più possibile la tecnica di questo pezzo. Ch. M. Widor, nel suo «Trattato di strumentazione moderna», al capitolo sul flauto scrive: «*dans le défilé des Corporations, Meistersinger pag. 460, Wagner a écrit cette batterie peu remarquée dans l'ensemble*

orchestral: La 1.re Flûte se sert des sons harmoniques et non du doigté ordinaire; quant à la seconde, comme tout ce qui gravite autour du mi est très difficile, elle s'en tire comme elle peut. Allo stesso modo, se a un passo della m. s., ad esempio, per causa di una tastiera troppo pesante, dovesse mancare una nota sarà un male; ma un male molto minore di quanto non sarebbe l'adottare le facilitazioni esposte più sopra, le quali — oltre al resto — svisano il ritmo e il carattere della composizione.

8. CATAcombe SEPULCRUM ROMANUM

Largo ($\text{d} = 84-88$)

Catacombe

- a) Durata delle note con la corona: 5/4.
 b) Durata della battuta: 7/4 (6/4 la nota, 1/4 la pausa).

c) Secondo l'edizione Lamm:

Già l'aspetto del passo è curioso: come si vedé, nel primo accordo manca la terza nel basso; mentre i due che seguono presentano tre terze, percosse a distanza di un'ottava l'una dall'altra.

Casella, nel citato articolo, osserva il fatto, ma si astiene da commenti. E' sintomatico, tuttavia, che nella sua edizione aggiunga la terza nel basso del primo accordo, accettando con ciò la « correzione » che probabilmente risale a Rimskij-Korsakov (contrariamente a quanto hanno fatto Isidor Philipp e Alfred Kreutz).

Personalmente debbo dichiararmi incapace di comprendere l'omissione del si grave e sono convinto trattarsi di un errore del manoscritto. Quante volte Musorgskij ha usato le terze nel basso, così caratteristiche per il loro particolare « peso » e quanto gli furono rimproverate da certe diligenti « commissioni di lettura »!

La presenza della terza nel basso significava per Musorgskij, evidentemente, tenebra — come in questo caso — ma anche ottenebramento, come si può notare in modo particolare nella scena della « Taverna al confine con la Lituania » nel *Boris Godunov*. Si veda, in questa scena, come le terze nel basso caratterizzino il personaggio di Varlaam che, ubriaco e sonnacchioso, ripete il ritornello « Conosco un uom, ... un galantuom... », terze che appaiono una prima volta isolate e molto distanziate dagli arpeggi della parte acuta (l'oboe, coi suoi tre brevi interventi, s'incarica di empire tanta distanza); più tardi raddoppiate all'ottava superiore; infine su tre ottave (come nel caso che c'interessa in « Catacombe »), là dove Varlaam, durante la scena coi poliziotti, prorompe: « Voglion ch'io sia Grischa? »

Varlaam

(Ed. Bessel & C. 1877 -
St. Petersburg, pag. 76)

- d) Sugli strumenti di grande sonorità sarà opportuno non ribattere il *la*, ma legarlo a quello precedente.



CON MORTUIS IN LINGUA MORTUA

Andante non troppo, con lamento $\text{♩} = 69$

e) Si faccia attenzione al Pedale: il sol basso non deve costituire la base dell'accordo seguente!

f) Suggerisco all'esecutore intelligente un effetto non privo di interesse: l'accordo venga percosso con molta violenza e, dopo un momento, abbandonato. Il pedale permetterà alle vibrazioni di diffondersi liberamente. Premesso che tale accordo debba durare 5/4 (vedi nota a), alla 3^a semiminima l'esecutore riabbasserà *appena* i tasti, (*note mute*) sollevando di conseguenza *appena* gli smorzatori. Alla prima semiminima della battuta seguente si tolga il pedale, per rimetterlo (mezzo Ped.) più tardi. Così il «diminuendo» è assicurato e inoltre si otterrà un suono *cuvré*, in perfetto carattere col resto del pezzo.

Ex. {

g) Non ci siano malintesi sulla durata di questo «tremolo»: 3/4 e non 6/4, come si legge nell'edizione di Harold Bauer e nella interpretazione orchestrale di Ravel.

h) Mezzo Pedale, cioè appena abbassato. Si studi con infinita cura tutto questo passo. La sonorità che se ne può trarre è meravigliosa. Come mai il Calvocoressi parlò a questo proposito di un «inefficace trémolo aigu»? (Moussorgsky; Paris, 1908, Alcan, Éditeur).

i) Durata del tremolo con corona: 3/4 e rallentando poco.

tranzillo
l)

(poco rall:) pp
il canto ben marcato tutto il 2o. soave

rit. e perdendosi
m)

PPP ma sonoro
n) lunga lunga (aereo)
perdendosi

l) Suggeriamo l'interpretazione seguente del tremolo:

il canto molto espress.

ecc.

m) Il sol x e il la #, eventualmente in ottava, con la mano sinistra. In questo caso il 2o. dovrà essere usato in modo da lasciar vibrare per tutta la battuta il basso si-fa #.

n) Suggeriamo l'interpretazione seguente del tremolo

semire in tempo
danza poco rall:
(aereo)

9. BABA-YAGA
LA CAPANNA SU ZAMPE DI GALLINA

Allegro con brio, feroce ^{a)} (♩ = 144)

Baba-Yaga

a) Nessun commento a questo magnifico brano musicale potrebbe essere più efficace dell'indicazione originale « feroce ». E appunto per la loro impossibilità di ridare il senso della *ferocia* sono da rifiutarsi senz'altro le comode disposizioni pianistiche che talvolta vengono adottate. P. es. a batt. 17-18:

b) Il pedale non deve togliere nulla alla violenza dell'accento: si *respiri* sempre tra nota e nota.

più cresc.
sf *sf* *(sempre selvaggiamente)* *sim.*
sim. (ad. brevissimo)

opp!

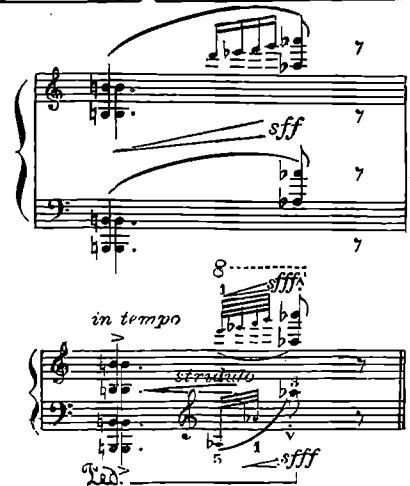
sff *sff*

$\frac{12}{8}$ *vibrante* *sf* *sim.* *sf* *sf*

Musical score for piano, page 8, measures 8-12. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. Measure 8 starts with a forte dynamic (sf) in both hands. The right hand has a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides harmonic support. Measure 9 continues with a melodic line in the right hand and harmonic support in the left. Measure 10 begins with a dynamic instruction "non leg." (non legato). Measure 11 shows a continuation of the melodic line in the right hand. Measure 12 concludes the section with a dynamic instruction "sf". The score includes various performance markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes. Measure 13 is indicated at the bottom of the page.

c) Versione di Musorgskij. In tutte le edizioni si trova aggiunto il « sibilo » dovuto probabilmente a Rimskij-Korsakov, che è senz'altro accettabile. Nella prima edizione suggerivo, eventualmente, la seguente modificazione:

d) Nell'ed. Lamm mancano i \flat ai due *mi*. Semplice errore di stampa.



e)

f) senza rallentare!

g) Andante mosso ($\text{\textit{♩}} = 72$)
 $\frac{3}{3}$
 $\frac{4}{2}$
 p (misterioso)
mezzo $\text{\textit{♩}}$. non legato

e) Versione originale (Lamm), senza dubbio di molto preferibile a quella tramandata da Rimskij-Korsakov. Noterò di passaggio, che, grazie al suo orecchio infallibile, Ravel intuì la versione di Musorgskij che gli era sconosciuta.



f) O per amore di simmetria o, cosa più probabile, per meglio graduare il *diminuendo*, Ravel ripete queste due battute:

(ff) II Tromba (senza sord.) f I Tromba con sord.

g) Mai forse la musica è riuscita come in questo passo a rendere il senso della *paura*. E' lo sgomento del « primordiale »; ben diverso dunque da quello che p. es. nel *preludio* del secondo atto di « Siegfried » esprime il « colto » Riccardo Wagner. Questo terrore degli uomini è molto lontano anche da quello così mirabilmente espresso dallo stesso Musorgskij, interpretando l'anima dei bambini (cfr. *Enfantines*, per canto e pianoforte; N. 1; batt. 6-13). Raccomandiamo allo studioso di leggere attentamente questo capolavoro della musica vocale.

Musical score page 39, measures 1-2. Treble and bass staves. Key signature changes from G major to A major.

Musical score page 39, measures 3-4. Treble and bass staves. Measure 4 starts with "sim."

Musical score page 39, measures 5-6. Treble and bass staves. Measure 6 ends with "eventualmente: 1 C. 3 C. 1 C."

Musical score page 39, measures 7-8. Treble and bass staves. Measures end with "m.s." and "m.d." markings.

h) Consigliamo la sovrapposizione delle mani (in verità, non troppo comoda) nell'interesse dell'uguaglianza del tremolo.

Score for piano, page 40, featuring four systems of music:

- System 1:** Treble and bass staves. Dynamics: (poco rit.), (cattivo), a Tempo m.s., 1 c. ten., ten., m.s. Articulation: >. Performance instruction: come prima.
- System 2:** Treble and bass staves. Dynamics: m.s., m.s. Articulation: >.
- System 3:** Treble and bass staves. Dynamics: 3 c., sonoro. Articulation: &d. a ogni d.
- System 4:** Treble and bass staves. Dynamics: 3 c., 1 c., f, sf, 1 c., f, spp, 1 c., dim., ppp e perdendosi. Articulation: &.

i) Togliere a poco a poco il &d., seguendo la linea tratteggiata.

l) Il rapidissimo cambiamento di &d. non deve diminuire l'intensità del mi basso.

Allegro molto (*I Tempo*)

41

f s.c.

1 1

sf sf

sf sf *cresc.*

molto cresc.

mf sf *sf* *sf* *sf* *sf* *f (come prima)*

sf *sf*

sf *sf*

(sempre come la prima volta)

sf *sf*

m) Nell'edizione Lamm si legge: Casella, giustamente, considera questo un errore di stampa. Se l'autografo presentasse per davvero questa versione, così diversa da quella incontrata alla batt. 43, il Lamm l'avrebbe senza dubbio segnalato. (Cfr. Nota d) in *Gnomus*.

Musical score page 42, featuring five staves of music. The score includes dynamic markings such as *sf*, *sf*, *sf*, *martell.* (*non legato*), *non leg.*, *sf*, *sf*, *sf*, and *n)*. Measure 8 begins with a dynamic *sf*.

n) Vedi Nota *c*).

ff martellato

8

(a capofitto)

// *incominciare il „crescendo”*

sff

mf sub.

senza Td.; tumultuoso

8

poco ritard.

fff

attacca

10. LA GRANDE PORTA DI KIEV

Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza. ($d = 63-66$)

a)

f

Ped. due volte per battuta

Ped. come prima

b)

mf

f

cresc.

ff

La grande porta di Kiev

a) Si stabilisca il nuovo tempo al primo accordo e non si aspetti la terza battuta, come avviene spesso a certi esecutori, evidentemente ancora « trascinati » dall'ultimo impetuoso passo del pezzo precedente.

b) Disponendo di un pianoforte munito di pedale tonale è consigliabile la seguente esecuzione:

m.d.

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Ped. tonale tenuto

Lo stesso nel caso analogo (nota *p*; pag. 49 e fra le batt. 3 - 6, pag. 45).

c)

p senza
espress.

1 C.

fond. a oyni

Musical score for piano, page 10, measures 8-12. The score consists of two staves. The top staff uses treble clef and has a key signature of one flat. The bottom staff uses bass clef and has a key signature of one flat. Measure 8 starts with a dotted half note followed by a sixteenth-note pattern. Measure 9 begins with a forte dynamic (**f**) and a tempo marking **energico**. Measure 10 starts with a bass note and a tempo marking **3 C.**. Measure 11 starts with a bass note. Measure 12 starts with a bass note. The score includes a dynamic instruction **molto marc. e sost.** and a performance note **sempre con "zio"**.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a bass clef and has a key signature of one flat. It contains a series of eighth-note patterns and rests. The bottom staff also uses a bass clef and has a key signature of one flat. It contains eighth-note patterns and rests, with some notes having stems pointing upwards. The music is divided into measures by vertical bar lines.

c) Su certi pianoforti questo passo « a guisa di corale » potrà venire eseguito con « tre corde ».

marc. molto e sost.

(poco movendo) *corta*

ff *d)*

Rit. come prima, a ogni accordo.

dim. *1. C.*

mf v metallico

3 c. sf. (non troppo)

sf >

simili

d) Preferisco eseguire *piano* anche questo passo, come il precedente.

e) « Quasi campani » (sic) indica Walter Niemann. Come non pensare alla Scena dell'Incoronazione di Boris?

non troppo legato

p 1.c.

1) segue

(meno legato)

pp 1.c.

cresc. a poco a poco

(poco)

sempre più crescendo

A) sempre 1.c.

f

sim.

3 c.

ancora più marc.

cresc.

cresc. ancora

f) Ci rendiamo conto delle difficoltà che s'incontrano parlando di *Pedale*. Bisognerebbe parlare sempre di « combinazione di tocco e di pedale ». Quando l'esecutore avrà raggiunto l'assoluta sicurezza di dita in tutto questo difficile passo e il « non legato » voluto potrà adottare i lunghissimi pedali da noi proposti, senza nulla sacrificare della chiarezza.

g) Molto in rilievo il tema della « Passeggiata » !

simile

poco a poco più cresc, ma non pesante

sff *ma non pesante!*

corta

Meno mosso sempre maestoso

opp.

opp.

i)

h) Tremolando col Pedale.

i) Consigliamo di cominciare questo lungo crescendo dal *pp*. S'intende che anche il *pp* dovrà avere grande « intensità ». Si faccia particolare attenzione onde ottenere il più perfetto equilibrio sonoro fra il 5° dito della mano destra e quello della mano sinistra.

The musical score consists of five staves of music for a grand piano. The staves are arranged vertically, with the top two staves sharing a common bass clef and key signature, and the bottom three staves sharing another common bass clef and key signature. The music includes various dynamics such as *sim.*, *crescendo insensibilmente*, *cresc. a poco a poco*, *f*, *poco a poco rall.*, *cresc. sempre*, *più f*, *ff*, and *Grave, sempre allarg.*. Articulations include slurs, grace notes, and dynamic markings like *m)*, *n)*, *o)*, *p)*, and *q)*. The score also features several measures of rests and specific performance instructions like *Le note con la corona raddoppino il loro valore. Tutto il resto in tempo.*

l) Cfr. la nota *g*) riguardante la combinazione di tocco e di pedale.

m) Questo *si b* potrà essere eseguito all'8^a bassa.

n) Dopo 26 battute di crescendo qui si raggiunge la massima sonorità, sonorità che deve continuare sino alla fine.

o) Le note con la corona raddoppino il loro valore. Tutto il resto in tempo.

p) Si rileggia la nota *b*) sul *F#* tonale.

q) Questa grande opera pianistica fu terminata il 22 giugno 1874.

