

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI

Fryderyk Franciszek Chopin

N. 8

Deux Polonaises op. 40

Introduzione, testo, diteggiatura e commento

a cura di

Franco Luigi Viero

NUOVA EDIZIONE INTERAMENTE RIFATTA



Edizioni Gratuite Audacter.it

Franco Luigi Viero © 2024

In copertina: scultura della mano sinistra di Chopin, realizzata sulla base del calco eseguito da Jean-Baptiste Clésinger poco dopo la morte del Compositore.

Prefazione

*L*a vendita delle opere stampate da Troupenas, fra cui l'op. 40, chiude un periodo infernale, durante il quale Chopin subì, nell'ordine, la brusca rottura del fidanzamento con Maria Wodzińska, l'aggravamento delle condizioni di salute, le ingenti spese sostenute per una tragica vacanza ed il voltafaccia di Pleyel. Tutto ciò non poteva non ripercuotersi sul processo compositivo ed editoriale, che oggi impegna l'editore di dette opere in una recensio problematica.

Come per l'op. 26, rispetto alla seconda edizione da noi pubblicata nel 2002, la presente si differenzia sotto svariati aspetti. In primo luogo, l'apparato critico – come nelle precedenti edizioni pubblicate da “Edizioni Gratuite Audacter.it” – non trascrive le fonti ma le riporta mostrando i documenti originali; il che elimina alla radice ogni possibile errore di trascrizione. In secondo luogo, la recensio, pur restando invariata nell'impostazione, propone una più probabile filiazione delle fonti, onde il testo musicale riserva al nostro Lettore alcune novità.

Occorre, infine, aggiungere che l'insoddisfazione manifestata da Fontana per un episodio della Polacca in do minore, le faticose trattative e l'incalzare dei tempi indussero Chopin a redigere alla fine un autografo poco curato (A2). Per di più, in bozze egli introdusse un gran numero di correzioni, lasciando, così, le copie destinate a Londra e a Lipsia prive delle migliorie introdotte nell'edizione parigina, che, per converso, risultò assai meno curata nei dettagli. Tutto questo è documentato nell'apparato e spiegato nel commento. Il nostro testo, dunque, riunisce in parte i dettagli presenti nel primo autografo (A1) insieme con la nuova versione rappresentata dall'edizione parigina (F1).

Ci auguriamo che questa nostra fatica possa suscitare l'interesse dei meritevoli.

Dorno, gennaio 2024.



IN UNA LETTERA a Sophie Gay del 22 ottobre 1838 Astolphe de Custine scrive: «Costui [*scil.* Chopin] parte per Valenza in Ispagna, vale a dire per l'altro mondo. Voi non avete idea di quel che M^{me} Sand ne ha fatto

in un'estate! La consunzione s'è impossessata di questa figura e ne ha fatto un'anima senza corpo. Egli ha suonato per dirci addio con l'espressività che conoscete: prima di tutto, una *Polacca* che aveva appena composto, e che è piena di forza e di brio, un tumulto gioioso. [...] Poi, per finire, delle marce funebri che, mio malgrado, mi hanno fatto profondere in lacrime». ¹ Di qui, non solo sappiamo che la *Polacca in la maggiore* era stata composta prima della partenza per le vacanze infernali, ² ma apprendiamo altresì che le condizioni di salute del Compositore erano visibilmente compromesse.

A Valldemossa la mancanza d'uno strumento adeguato era penalizzante e non favoriva certo il lavoro. Il 21 novembre, infatti, Chopin scrive a Pleyel: «Il mio pianoforte non è ancora arrivato. Come l'avete spedito? Via Marsiglia o via Perpignan[?] Invento musica ma non ne faccio, perché qui non vi sono pianoforti... è un paese selvaggio sotto questo aspetto». ³ Nella lettera del 14 dicembre 1838 la Sand scrive: «Il suo pianoforte gli manca molto. Infine, ne abbiamo avuto notizia oggi. È partito da Marsiglia e l'avremo forse in una quindicina di giorni». ⁴ Di nuovo all'amica Marliani, presumibilmente il 28 dicembre, ella scrive: «Il suo pianoforte è finalmente arrivato. Ma è ancora tra le grinfie della Dogana, che chiede da 5 a 600 fr. per diritti d'entrata e che si mostra intrattabile. [...] Chopin suona su un misero pianoforte maiorchino che mi ricorda quello di Bouffé in *Pauvre Jac-*

ques». ⁵ Il 22 gennaio 1839 – ma la data potrebbe essere errata – la scrittrice informa la Marliani che «il solo evento notevole dall'ultima lettera è l'arrivo del pianoforte tanto atteso! Dopo quindici giorni di trattative e d'attesa, abbiamo potuto ritirarlo dalla dogana per trecento franchi di diritti». ⁶ Quindi, il pianoforte arrivò a Valldemossa tra il 28 dicembre 1838 e il 22 gennaio 1839. Ma il 28 dicembre Chopin scrive a Fontana che «il pianoforte è fermo al porto da 8 giorni in attesa della decisione della dogana, che vuole una montagna di soldi per questo dannato strumento...». ⁷ Il che ci permette di collocare l'arrivo dello strumento, verosimilmente fra l'8 e il 15 gennaio, poiché 28 dicembre meno 8 gg. = 20 dicembre, cui vanno aggiunti 15 gg. di trattative, i giorni riservati alle festività natalizie, di capodanno, e all'epifania. In altre parole, per completare i *Preludi* su un vero pianoforte, Chopin ebbe a disposizione due sole settimane circa. È quello ch'egli afferma nella citata lettera a Pleyel del 22 gennaio 1839: «Vi invio infine i miei *Preludi*, che ho terminato sul vostro *pianino* arrivato nelle migliori condizioni possibili nonostante il mare, il brutto tempo e la dogana». Poi egli prosegue notando che, «avendo voluto, carissimo, assumervi l'onere d'essere mio editore, occorre che vi avverta che vi sono ancora (*il y a encore*) dei manoscritti à vos ordres: 1° la *Ballata* [...]; 2° due *Polacche*; 3° un terzo *Scherzo*...». ⁸ L'espressione à vos ordres pare qui ambigua, poiché, mancando ogni indicazione temporale, non si capisce se i brani citati fossero già pronti o meno. Se infatti fossero già stati pronti, il presente *il y a* enterebbe in conflitto con quanto il Compositore, lo stesso giorno, comunica a Fontana: «In qualche settimana riceverai la *Ballata*, le *Polacche* e uno *Scherzo* (*Za par tygodni dostaniesz Ballad, Polonezy i Scherzo*)». ⁹ Non solo questo: nella lettera del 2 marzo 1839 a Fontana, Chopin

¹ Cf. Marquis de Luppé, *Astolphe de Custine*, Monaco (Éditions du Rocher) 1957, p. 202. Le parole che seguono sono quasi profetiche: «Era il corteo che lo conduceva alla sua ultima dimora; ed al pensiero che non l'avrei forse più rivisto, il mio cuore sanguinava. L'infelice non vede che questa donna ha l'amore di un vampiro! La segue in Ispagna, dove lei lo precede. Non ne uscirà più. Non ha osato dirmi che andava lì: parlava solamente del bisogno di un buon clima e di riposo! Di riposo, con una *goule* nei panni di Corinna!» (le *goules*, dall'arabo *ghoûl* – spiega il Robert, s.v. – «assumevano la forma di giovani donne, seducevano gli uomini e ne bevevano il sangue.»). Ed, in effetti, la salute del Compositore, fra alti e bassi, non si riprese più.

² Lo conferma, invero, Chopin stesso nella lettera a Pleyel del 22 gennaio 1839: «... Due *Polacche* (di cui ne conoscete una, in *la maggiore*)...», cf. *KrFrCh* II/2, p. 796; *CFC* II, p. 292.

³ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 757; *CFC* II, p. 271.

⁴ Cf. *CGS* IV, p. 531.

⁵ Cf. *ibid.* p. 537. Bouffé è l'attore che ebbe un insolito successo nella citata commedia-vaudeville.

⁶ Cf. *ibid.* p. 558 s. Con «dall'ultima lettera» l'autrice allude a quella sopra citata del 28 dicembre 1838.

⁷ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 788. Non possiamo fare a meno di notare che mentre *CFC* e la *Kobyłańska* traducono *świnstwo* rispettivamente 'cochonnerie' e 'Schweinerei', *CPL*, che, stando alla *Prefazione* di Jeffrey Kallberg, dovrebbe restituire ai lettori inglesi il vero Chopin, svuota la forza del vocabolo polacco rendendolo con 'vileness', attenuando così, per non dire censurando, la stizza di Chopin. Meglio traduce lo Hedley: «... for the damned thing». Parlando, oggi diremmo: «(un sacco di soldi) per questo fottuto piano». Ovviamente, non è contro il pianoforte che Chopin era adirato!

⁸ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 796; *CFC* II, p. 292.

⁹ Cf. *ibid.* II/2, p. 793; *CFC* II, p. 288, ove la lettera è erroneamente datata 12 gennaio 1839.

scrive: «... Ti ho mandato da Palma due mesi fa i miei *Preludi* (*Postałem Ci z Palmy temu dwa miesiące moje Preludia*)». ¹⁰ Ma, se la lettera è del 2 marzo, «due mesi fa» significa i primi di gennaio, non il 22. Una soluzione verisimile è che i pezzi erano sì pronti, non però in bella copia.

Tuttavia, per Chopin i guai non si limitano all'estenuante attesa del pianoforte, ma gli deriveranno dal comportamento oltremodo scorretto – un eufemismo, ovviamente! – di Pleyel. Questi, infatti, che voleva sostituirsi a Schlesinger nel fare affari sulle spalle del Compositore, s'era proposto come nuovo ed unico editore, promettendo compensi più adeguati, non da strozzino come quelli erogati dall'«ebreo» Schlesinger. Chopin lo prese alla lettera senza sospettare alcuna manovra occulta. Quando, però, fu il momento di mettere alla prova la parola di Pleyel, che lo aveva attirato nel trabocchetto pagando per i *Preludi* il prezzo richiesto, questi fece orecchi da mercante. D'altro canto, era già tardi per recuperare la situazione precedente, dacché Schlesinger, che aveva sicuramente seguito le varie fasi della manovra, non era tipo da farsi menare per il naso. Quando Chopin se ne rese conto (a Grzymała, infatti, confessa in una lettera del 27 marzo 1839: «Quest'imbecille di Pleyel mi ha messo nei guai, ma che farci?» ¹¹), s'era ormai avviata un'irreversibile reazione a catena. ¹² Il 12 marzo egli s'illude ancora di poter sistemare le cose: «[...] Se Pleyel fa anche la minima difficoltà, va da Schlesinger e digli che gli do la *Ballata* per la Francia e l'Inghilterra per 800 fr. (non te ne darò mille), e le *Polacche* per la Germania, l'Inghilterra e la Francia per 1500 (se non te li vuol dare, allora per 1400 o 1300 o anche 1200)...». ¹³ Ma Schlesinger tergiversa: la cessione dei *Preludi* a Pleyel gli era rimasta nello stomaco... L'exasperazione del Compositore è

¹⁰ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 804; *CFC* II, p. 303, ove la lettera è erroneamente datata 7 marzo 1839.

¹¹ Cf. *KrFrCh* II/2 p. 833; *CFC* II, p. 322. Conversando, oggi diremmo: «... mi ha messo nei casini».

¹² Eigeldinger (cf. *Chopin et Pleyel*, Paris [Fayard] 2010, p. 117) riduce tutta la vicenda ad un «raffreddamento passeggero», ad una «crisi momentanea». In realtà Pleyel causò un danno gravissimo alle finanze del Compositore, il quale fu giocoforza costretto a mantenere buoni rapporti, solo perché Pleyel era anche il costruttore dei pianoforti prediletti. È verisimile supporre che, se non fosse stato per i pianoforti, la presunta amicizia si sarebbe trasformata in formale indifferenza. Del resto, in cambio di tutti gli strumenti che Pleyel vendette grazie a Chopin, vivente e defunto, il Compositore non ricevette che briciole e, quando fu nel bisogno perché non era più in grado di lavorare, Pleyel – per quel che ne sappiamo – non sganciò un centesimo. Ma che bella amicizia!

¹³ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 815; *CFC* II, p. 307.

ben palesata dalla lettera a Fontana successiva al 16 aprile 1839: «Quando si è a tal punto giudei, blocca tutto, fino al mio ritorno. [...] quanto alla *Ballata* e alle *Polacche*, non venderle né a Schlesinger né a Probst. [...] sono furente...». ¹⁴ Alla fine Chopin sarà costretto a svendere i suoi manoscritti a Troupenas: 300 franchi al pezzo!

Dalla citata lettera a Fontana del 2 marzo 1839 apprendiamo che «gli altri manoscritti [*dopo quello dei Preludi*] devono esserti arrivati, senza dubbio, solo adesso...». Il che è confermato da una comunicazione di Probst, l'agente di Breitkopf a Parigi, del 24 marzo: «Chopin è a Marsiglia. In merito alle sue nuove opere attendo con inquietudine una Vostra risposta. La *Ballata* e le 2 *Polacche* sono già qui, ma tutti gli editori devono respingere le nuove esorbitanti pretese; anche Pleyel si tira indietro, perché evidentemente non vuole perdere il suo denaro». ¹⁵ Verosimilmente, della *Ballata* e delle *Polacche* Probst non ha in mano gli autografi, bensì le copie: quella della *Ballata* fatta da Gutmann e quella delle *Polacche* da Fontana.

Il 13 marzo giunge a Marsiglia la notizia che Adolphe Nourrit, famoso tenore ed amico, s'era suicidato a Napoli. Durante il servizio funebre nella chiesa di Notre-Dame-du-Mont (24 aprile), Chopin suona l'organo. ¹⁶ Il 3 maggio i presunti amanti, con i figli di lei, s'imbarcano per Genova, donde ritornano il 18. Indi, il 1° giugno raggiungono Nohant.

Passa l'estate, e l'8 ottobre Chopin, in cambio d'una lunga lista di commissioni per il suo rientro a Parigi, promette a Fontana di modificare «la seconda parte della *Polacca* [*in do min.*] fino alla morte. Forse non ti piacerà neppure la versione di ieri, sebbene mi sia scervellato per almeno ottanta secondi». ¹⁷ La copia con la prima versione della seconda *Polacca*, che il 24 marzo 1839 Probst afferma di avere già in mano, fu probabilmente restituita a Chopin, e Fontana ne preparò una seconda (C^F).

Il 2 dicembre 1839 Probst informa l'editore lipsiense che «ieri finalmente ho avuto un *rendez-vous* con Chopin: ha pronti 7 manoscritti, ossia *Grande Sonata*, ¹⁸ *Seconda Ballata*, *Due Notturmi*, *Terzo Scherzo*, *Quattro Mazurche*, *Due Polacche*, un *Improvviso*, e ne chiede 3500 franchi. L'avergli fatto presente che non era possibile accettare un

¹⁴ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 868; *CFC* II, p. 315, ove la lettera è erroneamente datata «martedì [!], marzo 1839».

¹⁵ Cf. LENN. [1990] p. 107.

¹⁶ Cf. *KrFrCh* II/2, p. 872; *CFC* II, p. 328.

¹⁷ Cf. *KFC* I, 365; *CFC* II, p. 371.

¹⁸ Il titolo quasi certifica che la *Grande Sonata a quattro mani op. 28* altro non era che la prima versione dell'op. 35!

prezzo così esorbitante, è stato inutile». ¹⁹ A proposito di questo *rendez-vous* Marie d'Agoult il 25 gennaio 1840 scrive a Liszt: «Koreff mi ha detto di Chopin qualcosa, cui credo solo a metà: sostiene che è rovinato. Chopin sarebbe stato da un amico (Propst [*sic!*] suppongo) per chiedere in prestito 150 franchi. Avrebbe inoltre insistito affinché gli si aumentasse il prezzo di uno dei suoi pezzi; al che l'amico spazientito avrebbe risposto: "Sentite, per delicatezza non volevo dirvelo, ma Voi mi forzate a farlo: ho qui una lettera di Breitkopf che mi dice di non comprarvi più nulla se non a un prezzo molto moderato, perché i Vostri pezzi in Germania non si vendono più".» ²⁰ Un pettegolezzo del tutto credibile, certamente diffuso da Probst che, quanto alle vendite, afferma il falso.

Finalmente, dopo che Chopin s'era risolto ad interpellare direttamente Breitkopf, ²¹ l'estenuante trattativa si concluse il 15 gennaio 1840 – data della ricevuta ²² che, si badi bene, non è la data della pubblicazione ²³ – con la vendita dei sette manoscritti per la somma complessiva di 2500 franchi. Due mesi dopo (il 25 marzo 1840) un lapidario Probst avrebbe comunicato a Breitkopf, con una certa perfidia, che «Chopin ha venduto le 7 opere a Troupenas per 2100 franchi». ²⁴ Di detta transazione, ne fa menzione il Compositore stesso in una lettera del 23 aprile 1840 a Fontana che si trovava a Bordeaux: «Troupenas ha comprato sette mie composizioni e tratterà direttamente con Wessel, così non preoccupartene». ²⁵ Ma il contratto di cessione a Wessel dei diritti della *Ballata*, dello *Scherzo* e delle *Polacche* risale al 31 ottobre 1839, anche se, a quanto pare, la registrazione alla Stationers' Hall è dell'anno successivo. ²⁶

Ma perché Troupenas? La risposta si ricava dal rapporto settimanale, che Friederike Müller inviò dopo il 23 febbraio 1840 alle zie rimaste a Vienna. Ignorando i retroscena, ella candidamente ri-

¹⁹ Cf. LENN.[1990] p. 110.

²⁰ Cf. *Correspondance Franz Liszt - Marie d'Agoult*, présentée et annotée par S. Gut et J. Bellas, Paris (Fayard) 2001, p. 503.

²¹ Cf. KFC I, p. 370; CFC II, p. 376.

²² Cf. KALLB.[1983] p. 822, ove peraltro i numeri d'*opus* dei 2 *Notturmi* e delle 2 *Polacche* sono invertiti.

²³ Cf. ACCFE p. xlv.

²⁴ Cf. LENN.[1990] p. 113.

²⁵ Cf. KFC II, p. 8; CFC III, p. 22.

²⁶ Il documento originale è riprodotto in KALLB.[1982] p. 361; cf. KALLB.[1983] p. 554; ACCFE p. lv. — Siccome sappiamo per certo che Gutmann redasse non solo la copia della *Ballata*, ma anche quella dello *Scherzo* (cf. G.-STR.[2018] p. 169), è quanto mai probabile che sia sua anche la copia delle *Polacche* destinata a Wessel (v. stemma).

ferisce a Chopin d'aver detto a Schlesinger che questi doveva essere molto felice d'aver acquisito sette nuove composizioni di Chopin. La reazione del Compositore fu: «Non le ha ancora... Non siamo d'accordo su alcuni punti». «Ciò che a me interessa – ribatte l'allieva – è che siano pubblicate». A questo punto Chopin aggiunge una preziosa osservazione: «Sì, certo, lo saranno di sicuro, e le studieremo insieme; e se la cosa dovesse andare per le lunghe, vi presterò il mio manoscritto, ma in tal caso occorrerà badare di non mostrarlo a nessuno». ²⁷ Dunque, Schlesinger, contrariato per la cessione dei *Preludi* a Pleyel (che ormai s'era fatto uccel di bosco) e determinato ad infliggere una bella lezione al Compositore, gli aveva rifiutato i sette manoscritti. Il povero Chopin, finito nelle sabbie mobili, chiese aiuto al solo editore attrezzato e disponibile, Troupenas, il quale, però, dettò le sue condizioni senza alcuna possibilità di trattare, 300 franchi al pezzo, come già più sopra precisato: prendere o lasciare! Chopin, dopo tutti i soldi persi per un giro turistico all'inferno, preso per il collo, non poté far altro che cedere. Il 14 marzo 1840 egli sottoscrisse la seguente ricevuta: «Ricevo dai Sigg. Troupenas & C. ¹⁰ la somma di mille franchi in acconto sui manoscritti che ho loro consegnato. Parigi, il 14 marzo 1840» (v. *infra*, p. 23).

* * *

La *recensio* si basa, dunque, sui seguenti documenti:

AI¹ autografo ora perduto, di cui resta una copia fotografica. Noi utilizziamo il facsimile pubblicato in Leopold Binental, *Chopin*, Stockholm (Seelig & C.) 1940, p. 106. L'autore della monografia dichiara che quest'autografo è integralmente riprodotto per la prima volta (l'edizione polacca, di cui quella in nostro possesso è la traduzione svedese, è del 1937) e che fu scoperto tra i documenti di famiglia lasciati da Tadeusz Jentys. Inizialmente il brano era stato dedicato all'amico Tytus Woyciechowski.

AI² autografo della prima versione della *Polacca in do min.*, ora perduto ma leggibile in una «chiara fotografia» proveniente dall'Archivio Paderewski e conservata nell'Archiwum Akt Nowych a Varsavia. Noi lo leggiamo su una pessima fotocopia, talmente scura da essere pressoché illeggibile. Su questa fonte, tornata alla luce in tempi relativamente recenti, cf.

²⁷ Cf. G.-STR.[2018] p. 130.

l'esauriente esposizione di Jim Samson, *An Unknown Chopin Autograph*, in "The Musical Times" CXXVII (1986) pp. 376÷378.

A2 autografo conservato presso il British Museum con segnatura "Egerton MS. 3040". Noi lo leggiamo su una pallida xerocopia fornita dalla Biblioteca del Museo.

C^F copia di **A1** (con le modifiche ad **A1**²) eseguita da Julian Fontana. Cf. KOB.[1979] p. 94 ss.

Fo prima tiratura – che va considerata una bozza (cf. GRAB.[1992] p. 35; ACCFE p. 319) – dell'edizione francese stampata da Troupenas nel dicembre del 1840 col n. 977. A tal proposito, Friederike Müller ci informa che «... il 1° di ottobre escono incise le 2 *Polonaisen* di Chopin, il che mi rallegra molto...».²⁸

F1 seconda tiratura con parecchie modifiche introdotte dal Compositore, stampata da Troupenas agli inizi del 1841 con lo stesso numero di **Fo**, cf. ACCFE p. 319.

G1 prima edizione tedesca stampata da Breitkopf & Härtel col n. 6331. La ricevuta del pagamento è del 15 gennaio 1840 (cf. KALLB.[1983] p. 822), ma la stampa va collocata verso la fine dell'anno). Seguono una ristampa ed una seconda edizione (cf. ACCFE p. xlv e 321 s.), assolutamente irrilevanti ai fini della *recensio*.

E1 prima edizione inglese stampata da Wessel col n. 3557. La registrazione è del 31 ottobre 1840, mentre il contratto di vendita è dell'anno precedente (se ne veda la riproduzione in KALLB. [1982] p. 361).

T1 *Collection | des | Œuvres pour le Piano | par | Frédéric [sic!] Chopin | 9 POLONAISES | 4.^e LIVRAISON, PUBLIÉ [sic!] PAR T. D. A. Tellefsen, Paris (Richault) s.d. (ma 1860), pp. IV+94. Fra gli errori dell'incisore (ad es. stando alla pagina dell'indice le *Polonaises* sarebbero 8, poiché manca l'*incipit* dell'op. 26 n. 2!) si scorge anche la mano di Tellefsen.*

K1 *ŒUVRES DE FR. CHOPIN. | REVUES, DOIGTÉES ET SOIGNEUSEMENT CORRIGÉES D'APRÈS LES ÉDITIONS DE PARIS, LONDRES, BRUXELLES ET LEIPSIC | par Charles Klindworth | SEULE ÉDITION AUTHENTIQUE. Tome III, Moscou chez Jurgenson 1873. Traiamo il titolo dal Tome II, contenente i nn. d'*opus* dal 12 al 21. La seconda edizione (quella da noi consultata) raccoglieva le opere per genere. A noi interessa sottolineare che, dopo la *collection* edita da Tellefsen, quella di Klindworth precede tutte le altre; la sua importanza non ri-*

siede nel testo, bensì nell'"interpretazione" che egli, quale allievo di Liszt e grande estimatore di Chopin, ne dà. Liszt la considerava la migliore edizione possibile.²⁹

Mk1 *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli. Band 5. Polonaisen. Leipzig (Fr. Kistner, n. 5304) s.d. (ma 1879 o 1880), frontespizio + pp. 111. Copia consultata su microfilm fornito dalla British Library (segnatura: h.471.w).*

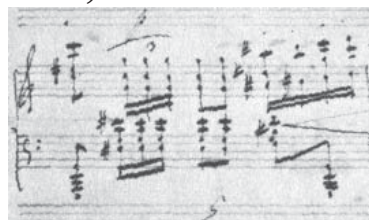
BH^{cw} v. *Bibliografia*.

Si ritiene che **Fo** dipenda da **A2**, **G1** da **C^F**, mentre **E1** da una copia non meglio identificata. Vedremo che la parentela tra le fonti è molto più complessa a causa sia della lunga ed estenuante trattativa di vendita, provocata dal voltafaccia di Pleyel, sia dalla modifica richiesta da Fontana alla seconda *Polacca*, la quale spezzò in due parti l'iniziale unità del manoscritto, generando così confusione nella preparazione delle copie sostitutive.

Che l'incisore di Troupenas fosse molto negligente, non v'ha dubbio. Distinguere, però, se gli errori di lettura dipendano dalla negligenza o da un diverso antografo, è compito del filologo.

M. 5: A2

Fo



l'incisore non ricopia *p*, omette il n. 3 della terzina e tralascia l'ultimo *sol*^b. È solo negligenza?

M. 8:



l'evidente *staccato* sulla prima ottava è omesso e l'ultima ottava diviene una settima (*si*⁴, anziché *la*⁴, è una distrazione dell'incisore).

M. 14:



²⁸ Lettera del 27 settembre 1840, cf. G.-STR.[2018] p. 335.

²⁹ Si veda, in questo stesso sito, la nostra introduzione all'edizione dei *Preludi*, p. XII ss.

l'errore di Chopin viene corretto – l'incisore, dunque, non era proprio un incompetente –, ma non si integrano i # mancanti, e sulla seconda terzina la posizione dell'accento e della legatura è invertita.

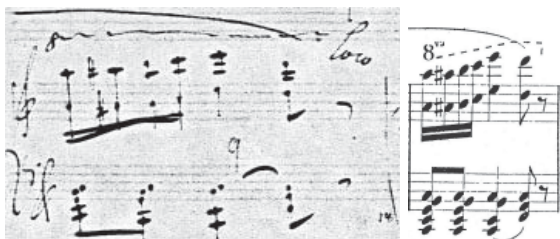
In questa prima sezione Chopin scrive la m. 2 una sola volta; nelle riprese, infatti, essa viene richiamata col n. 2. Vediamo com'è ricopiata:



non una di queste misure è uguale all'altra! La m. 2 corrisponde ad A₂; nella m. 18 scompare lo *staccato semplice* e la legatura è spostata; nella m. 82 il punto dello *staccato* diventa un cuneo; nella m. 98 la legatura torna al suo posto, ma senza lo *staccato*. Tale confronto consente di valutare fin dove si spinga la negligenza dell'incisore.

Finora, la sola misura che non sembra provenire da A₂ è la citata m. 5: scritta una sola volta essa è richiamata con lo stesso numero nelle mm. 21, 85 e 101, ove manca sempre *sol*^b.

M. 40:



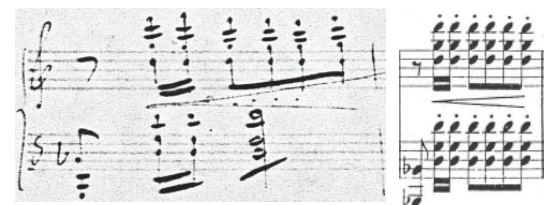
qui l'incisore sposta la legatura (m. sin.), cambiando la natura; e farà lo stesso nelle mm. 56 e 80.

M. 57:



la chiarissima forcilla *intensiva* viene omessa come pure i puntini dello *staccato*.

M. 58:



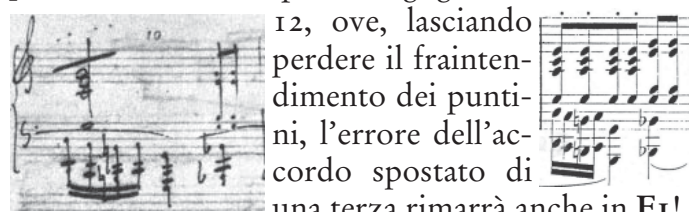
Chopin, quando utilizza una minima barrata da smembrare in crome, aggiunge talvolta tanti puntini quante sono le crome, qui quattro. Ma l'incisore che cosa stava leggendo? Una risposta certa non può essere data. In ogni caso, il suo operato, anche se aggiunge con ragione il *b* a *si*⁷, è inqualificabile.

Siamo pertanto costretti a confermare la dipendenza di Fo da A₂.

Nella m. 1 della *Polacca n. 2* non viene copiato



p. A conferma della palese negligenza citiamo la m.

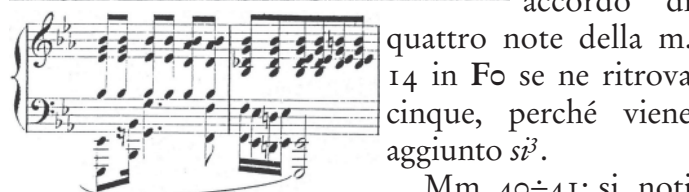


12, ove, lasciando perdere il fraintendimento dei puntini, l'errore dell'accordo spostato di una terza rimarrà anche in F1!

Tra le mm. 12 ÷ 13 A₂ ha due legature, che l'incisore

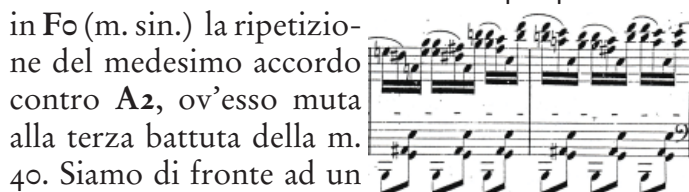


re ritiene di poter unire in una sola. Ma non basta: il quarto



accordo di quattro note della m. 14 in Fo se ne ritrova cinque, perché viene aggiunto *si*³.

Mm. 40 ÷ 41: si noti

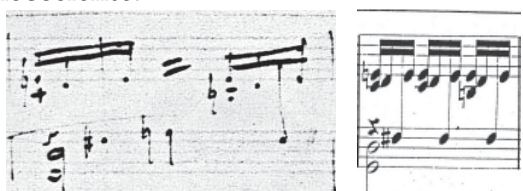


in Fo (m. sin.) la ripetizione del medesimo accordo contro A₂, ov'esso muta alla terza battuta della m. 40. Siamo di fronte ad un



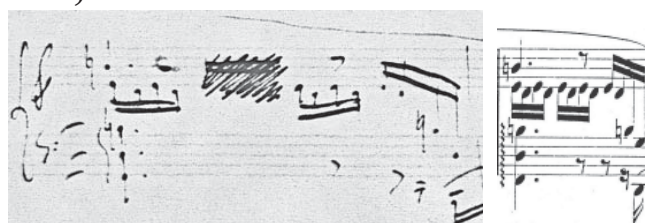
incisore incosciente.

M. 49:



qui in Fo, m. sin., mancano la legatura e, soprattutto, *la*³.

M. 52: l'ultima semicroma della m. destra in A₂ è



un chiarissimo *re*³ che in *Fo* diviene un *sol*^β!

Stando così le cose, pur essendovi discrepanze sufficienti a sostenere che *Fo* potrebbe dipendere da una copia di *A2*, non da *A2*, l'irresponsabile prestazione dell'incisore impedisce ogni conclusione condivisibile.

Ed ora passiamo a *G1* ed al suo presunto anti-grafo, ossia la copia di Fontana (*C^F*).

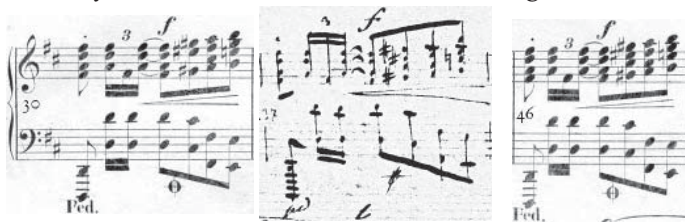
M. 12:



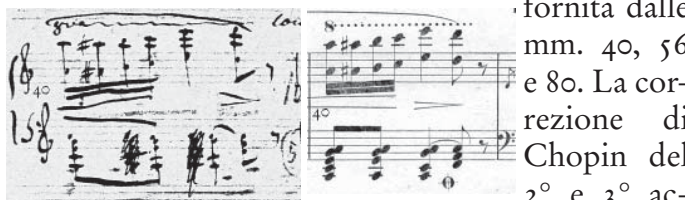
Si può ben notare che *G1* non ricopia il terzo accordo ed omette il pedale; ma nella m. 92, richiamata col n. 12, il testo è copiato correttamente.



La stessa cosa accade nella m. 30, ove *do*⁵ del terzultimo accordo non viene ricopiato, mentre lo è nelle mm. 46 e 70, che richiamano la m. 30 con la lettera *f*, fraintesa dall'incisore come segno dinami-



co. Osservando in *C^F* entrambe le misure con attenzione, le note mancanti in *G1* sembrano essere un'aggiunta successiva; il che porta a supporre che: 1. o la copia di Fontana fu richiamata dal Compositore per introdurvi alcune modifiche; oppure: 2. l'incisione fu iniziata su un precedente manoscritto, sostituito da *C^F* quando la prima lastra era già stata incisa. La conferma di quest'ipotesi potrebbe essere



fornita dalle mm. 40, 56 e 80. La correzione di Chopin del 2° e 3° accordo della mano sin. viene riportata anche nella m. 80, sebbene in *C^F* manchi la correzione. Si noti ancora che nella m. 56 manca, come in *C^F*, l'accento intensivo, ma il 3° accordo della

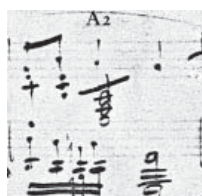
m. sin. viene corretto; ancora, nella m. 80 ove gli accordi sono corretti, la prima forcella è omessa.

Nella *Polacca n. 2* le differenze possono essere attribuite all'incuria dell'incisore (mm. 77, 82 e 109) o ad interventi del correttore (m. 118). Che Fontana abbia riscritto la sua prima copia, per introdurvi la modifica richiesta, pare quasi ovvio. Tuttavia nella m. 12, ad es., l'assenza della forcel-



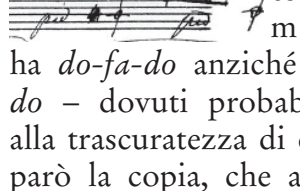
la e dei bemolli mancanti all'ottava *si*¹-*si*² della m. sin., che pure sono ben chiari sia in *A1*² che in *C^F*, insieme con la diversa distribuzione delle note sui rigli, fanno sospettare che l'incisore iniziasse il suo lavoro non già su *C^F*, ma su un'altra copia di *A1*² redatta da un ignoto copista.

M. 118: Fontana commette un errore che non sfuggì al correttore lipsiense. Ma ciò che importa è che lo stesso errore ricorre in *Fo*, causato da una distratta stesura di *A2*; ciò indurrebbe a ritenere che l'antigrafo di Fontana fosse *A2*, ma non è così: qui manca una legatu-



ra ed il pedale è assente. E nemmeno *A1*² fu l'antigrafo di *C^F*, poiché la m. 118 vi è scritta correttamente. È così provata l'esistenza di un terzo autografo non pervenuto che servì da antigrafo sia per *C^F* che per **C^G* (v. *infra*).

Da ultimo, resta *E1*. Ebbene, l'antigrafo per la *Polacca n. 1* parrebbe essere stato una copia di *A1*: ciò si evince dalla m. 1 che ha *ff* come in *A1*, mentre *A2* e *C^F* hanno *f*; e dalla m. 16, ove (quarto ottavo) manca quel *re*⁴, che Chopin aggiungerà sia in *A2* sia in *C^F*. Non mancano banali errori – ad es., nella m. 5 la penultima semicroma ha *do-fa-do* anziché *do-sol-do* – dovuti probabilmente alla trascuratezza di chi preparò la copia, che a nostro



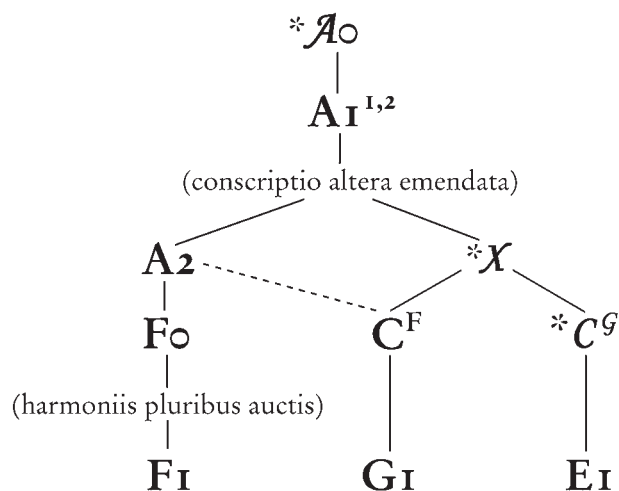
parere fu affidata a Gutmann, allora attivo come copista.³⁰

In **E1** le mm. 40, 56 e 80, collazionate con **A1**, rivelano che l'incisore londinese non leggeva gli accordi della m. sin. in una copia di **A1**. Molto probabilmente Chopin diede a Gutmann da copiare la brutta copia di **A1**. Il che verrebbe confermato dalla m. 80, ove il terzo accordo, cancellato, era probabilmente di 5 note: Chopin, accortosi – nel terminare **A1** – di aver meccanicamente copiato l'accordo che, invece, andava modificato, lo corresse subito. Ciò consente altresì di affermare che la lezione iniziale di 5 note del terzo accordo non può essere considerata una *varia lectio*.

Concludendo, fra la negligenza dell'incisore parigino e l'intreccio delle copie sostitutive, dobbiamo considerare i tempi. Abbiamo visto che nell'ottobre del 1839 le *Polacche* vengono cedute a Wessel. Il 2 dicembre 1839 Probst comunica d'aver presso di sé sette manoscritti di Chopin, che saranno pagati il 15 gennaio 1840, data della ricevuta. Il 14 marzo 1840 si conclude la vendita a Troupenas, il quale stando alla dichiarazione di Friederike Müller (*v. supra*) aveva terminato l'incisione delle *Polacche* il 1° ottobre. Chopin, toltasi la preoccupazione di trovare un editore per la Francia, anche se a condizioni molto sfavorevoli, durante la lettura delle bozze (**F0**) si rilassa ed arricchisce sotto l'aspetto armonico entrambe le *Polacca*. Dunque l'edizione di Troupenas, ancorché vi manchi il pedale, resta la sola attendibile e fa scadere le altre due, testimoni di una versione precedente e superata. Ovviamente nessuno può impedire che la *Polacca in la maggiore* sia eseguita seguendo il testo di **G1** o **E1**; tuttavia, a nostro parere, chi lo fa, dovrebbe segnalarlo all'uditorio. Quanto alla mancanza del pedale, non è escluso che Chopin lo ritenesse, tutto sommato,

inutile. In effetti, solo un pianista senza musicalità non saprebbe pedalizzare queste *Polacche*.

E veniamo ad un possibile *stemma*, ove cerchiamo di dipanare la filiazione delle fonti, tenendo comunque presente che molto verosimilmente i rapporti furono assai più complessi:



Precisando che l'asterisco (*) indica le fonti non disponibili, ***A0** è l'autografo, su cui Chopin mise a punto le *Polacche*; ***X** è una copia o un terzo manoscritto, che la collazione impone di congetturare (*v. supra*); ***C^G** è la copia certa, verosimilmente di Gutmann (*v. supra*, n. 26).

Ciò che costituisce un *unicum*, quanto alla *Polacca in la maggiore*, non sono le differenze fra le tre edizioni, ossia **F0**, **G1** ed **E1**, bensì quelle all'interno della stessa prima edizione, cioè tra **F0** ed **F1**. In altre parole, la superiorità di **F1**, sotto l'aspetto filologico ed a dispetto del pessimo lavoro dell'incisore, è incontrovertibile.³¹ La sola fonte autorevole sarebbero le bozze corrette dal Compositore, che però non abbiamo.

Un ultimo richiamo a Friederike Müller. Nel rapporto settimanale del 20 dicembre 1840, ella scrive che il giorno prima era stata invitata a casa del banchiere Leo per un tè... musicale. Erano presenti anche i pianisti Wolff, Rosenhain e Dessauer. Siccome s'ignorava se Chopin sarebbe venuto, Friederike fu sollecitata ad aprire, per così dire, le danze. Quindi, sedutasi al pianoforte, ella suona la *Sonata* «dalla A alla Z a memoria». ³² Terminata l'esecuzione, giunge anche Chopin, il quale le

³⁰ Sappiamo per certo – lo ribadiamo – che Gutmann preparò la copia dello *Scherzo* op. 39 destinata a Wessel e che Chopin non ne fu contento (*cf.* in questo stesso sito il nostro articolo *Gutmann era davvero l'allievo prediletto di Chopin? E Mathias, che allievo era?*). Quindi, essendo Fontana altrimenti impegnato, è quanto mai probabile che Gutmann abbia preparato per Wessel anche la copia dell'op. 40.

³¹ Anche W. Bargiel aveva compreso che la copia di cui disponeva (quella di Fontana), «non poteva essere d'importanza maggiore dell'edizione francese» (*cf.* *BH^{fw}*, *Revisionsbericht. Polonaisen.*)

³² *Cf.* G.-STR.[2018] p. 402 ss.

dice: «Bene bene, vi ho ascoltata, voglio dire... la seconda parte». Più tardi, tutti chiedono a Chopin di suonare qualcosa, ma egli non sa che cosa: si siede comunque al pianoforte ed esegue «meravigliosamente (*wunderschön*)» la *Mazurca in la min.*, quella dedicata a Gaillard, cui seguono alcuni *Preludi* e «una nuova *Polacca in la maggiore*, che però è di una difficoltà pazzesca; l'ha suonata in un tal *tempo furioso* [sic!], con una tale forza ed energia, bravura e grazia, che non lo si poteva ammirare a bastanza: Rosenhain... a stento riprese fiato, Leo era al settimo cielo, Dessauer esultava, tutto era elettrizzato, solo Wolff mi è sembrato nella sua ammirazione un po' compassato: forse crede

d'essere al livello di Chopin. Bah!». La descrizione dell'esecuzione di Chopin richiama quella del marchese de Custine citata all'inizio. Il Compositore suonò, poi, anche la seconda *Polacca*, e, dopo i *Notturmi* op. 32, a gran richiesta dovette ripetere la prima *Polacca*.

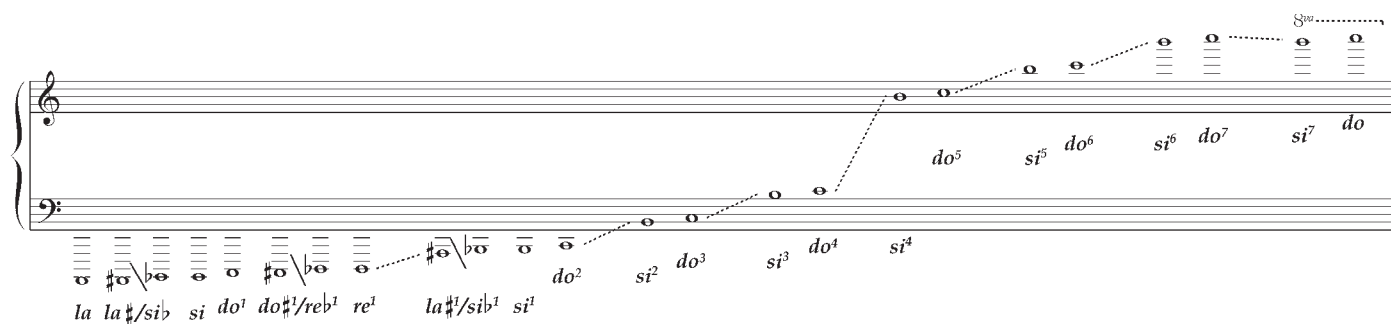
Vi è forse un pianista, oggi, che sappia suscitare le emozioni che Chopin sapeva trasmettere a tutti quelli che l'ascoltavano?

Per quanto concerne i criteri ispiratori della presente edizione ed i dettagli che la caratterizzano, rimandiamo lo Studente a quanto dicemmo nell'*Introduzione* all'op. 26, p. x ss.



Questo disegno di Elyza Radziwiłł, datato 1826, è prezioso, soprattutto perché mostra la vera posizione che Chopin assumeva quando suonava.

Note e tasti



[Per stabilire un rapporto semplice ed immediato tra le note sul pentagramma ed i tasti corrispondenti, abbiamo preferito un sistema di facile comprensione per lo studente pianista: le note senza numero in esponente sono quelle dei tasti posti alle estremità della tastiera, che non appartengono ad ottave complete; le altre sono numerate da 1 a 7 a seconda dell'ottava di appartenenza ($do\div si$), dalla più grave alla più acuta.]

Abbreviazioni e bibliografia

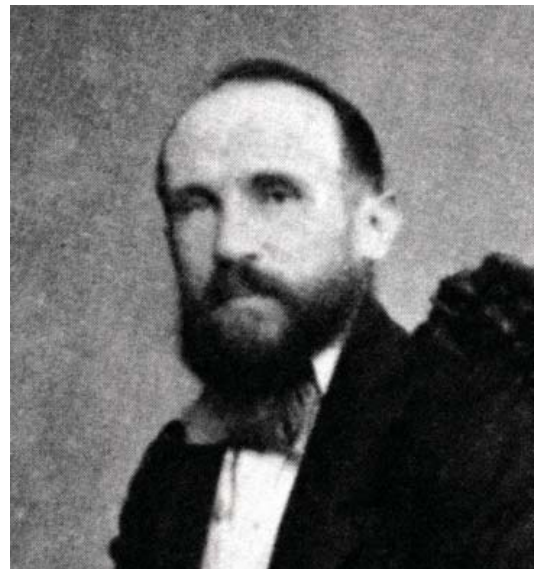
- ACCFE** CHR. GRABOWSKI & J. RINK, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions*, Cambridge (Cambridge University Press) 2010.
- BEL.[1974]** GASTONE BELOTTI, *F. Chopin, l'uomo*, I-III, Milano (Sapere Edizioni) 1974.
- BEL.[1977]** GASTONE BELOTTI, *Saggi sull'arte e sull'opera di F. Chopin*, Bologna (Centro Italo-Polacco di Studi Musicologici) 1977.
- BEL.[1984]** GASTONE BELOTTI, *Chopin*, Torino (EDT) 1984.
- BH^{cw}** *Fr. Chopin's Werke* (hg. von W. Bargiel, J. Brahms, A. Franck, F. Liszt, C. Reinecke, E. Rudorff – erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe), Band V (*Polonaisen für das Pianoforte*), Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1878.
- BRON.[1935]** LUDWIK BRONARSKI, *Harmonica Chopina*, Warszawa (Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej) 1935.
- BROWN[1972]** MAURICE J.E. BROWN, *Chopin. An Index of His Works in Chronological Order*, Second, Revised Edition, London (Macmillan) 1972.
- CFC** *Correspondance de Frédéric Chopin*. Recueillie, révisée, annotée et traduite par BRONISLAS ÉDOUARD SYDOW en collaboration avec SUZANNE et DENISE CHAINAYE et IRÈNE SYDOW. ÉDITION DÉFINITIVE, REVUE ET CORRIGÉE, I-III, Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO** *CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE: www.chopinonline.ac.uk/cfo/*
- CGS** George Sand, *Correspondance (mai 1837-mars 1840)*, tome IV. Textes réunis, classés et annotés par GEORGES LUBIN, Paris (Garnier) 1968.
- CPL** *Chopin's Polish Letters*, translated by DAVID FRICK, Warsaw (The Fryderyk Chopin Institute) 2016.
- EIGELD.[2006]** JEAN-JACQUES EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Nouvelle édition mise à jour, Paris (Fayard) 2006.
- EK** Fr. Chopin, *Polonaises*, Urtext, herausgegeben von Gabor Csalog, Budapest (Konemann Music Budapest) 1996.
- G.-STR.[2018]** UTA GOEBL-STREICHER, *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld*, München (Musikverlag Katz-bichler) 2018.
- GRAB.[1992]** KRZYSZTOF GRABOWSKI, *L'oeuvre de Frédéric Chopin dans l'édition française*, I-II, Thèse de doctorat en musicologie, Paris - Sorbonne, juin 1992.

- GRAB.[1996] CHRISTOPHE GRABOWSKI, “*Les éditions originales françaises des œuvres de Frédéric Chopin*”, in “*Revue de Musicologie*” 82 (1996), pp. 213÷243.
- GRAB.[2001] CHRISTOPHE GRABOWSKI, “*Wessels’ Complete Collection of the Compositions of Frederic Chopin: the history of a title-page*”, in “*Early Music*” 2001, pp. 424÷433.
- HN Fr. Chopin, *Polonaisen*, nach Eigenschriften, Abschriften und Erstaussgaben herausgegeben von Ewald Zimmermann, Fingersatz von Hans-Martin Theopold, München-Duisburg (G. Henle Verlag) s.d. [1970?]. [Il relativo *Kritischer Bericht*, München-Duisburg (G. Henle Verlag) 1970, redatto da E. Zimmermann, fu inizialmente stampato in un fascicolo separato.]
- HOES.[1968] FERDYNAND HOESICK, *Życie i twórczości*, I-IV, Kraków (PWM) 1966÷1968 (ristampa annotata dell’edizione in 3 voll. pubblicata a Varsavia nel 1910÷1911).
- KALLB.[1982] JEFFREY KALLBERG, *The Chopin Sources: Variants and Versions in Later Manuscripts and Printed Editions*, [dissertation], Chicago (The University of Chicago) 1982.
- KALLB.[1983] JEFFREY KALLBERG, “Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part I: France and England”, in “*Notes*” 39/3 (1983) pp. 535÷569.
- JEFFREY KALLBERG, “Chopin in the Marketplace: Aspects of the International Music Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century. Part II: The German-speaking States”, in “*Notes*” 39/4 (1983) pp. 795÷824.
- KALLB.[1996] JEFFREY KALLBERG, *Chopin at the Boundaries*, Cambridge (Harvard University Press) 1996.
- KFC *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i opracował BRONISŁAW EDWARD SYDOW, I-II, Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1955.
- KrFrCh *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opracowanie: ZOFIA HELMAN, ZBIGNIEW SKOWRON, HANNA WRÓBLEWSKA-STRAUS, I-II/I-II/2, Warszawa (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego) 2009÷2017.
- KOB.[1979] *Fr. Chopin. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis* von KRYSZYNA KOBYLAŃSKA, München (Henle) 1979.
- LEICHT.[1921] HUGO LEICHTENTRITT, *Analyse von Chopins Klavierwerken*, I, Berlin (Max Hesses Verlag) 1921.
- LENN.[1990] *Breitkopf und Härtel in Paris: the Letters of their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840*, Translation and Commentary by HANS LENNEBERG [LA VIE MUSICALE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE, v], Stuyvesant (Pendragon Press) 1990.
- OP.[1931] *Chopin’s Letters*, Collected by HENRYK OPIEŃSKI, Translated... by E. L. VOYNICH, New York (Alfred A. Knopf) 1931; ristampa: New York (Vienna House) 1973. A nostro parere questa resta la miglior traduzione inglese, perché più di ogni altra aderisce al testo polacco.
- PW F. F. Chopin, *Dziela Wszystkie [Complete Works]*. VIII. *Polonezy [Polonaises]*, ed. by L. Bronarski & J. Turczyński, Warsaw (PWM) 1951 (edizione inglese).
- “RGM” “*Revue et Gazette Musicale de Paris*”, Paris 1834-.
- UT Frédéric Chopin, *Polonaisen*. Nach den Quellen herausgegeben und mit Fingersätzen und Hinweisen zur Interpretation versehen von Christian Ueber, Wien (Wiener Urtext Edition) 2018.
- WN Fryderyk Chopin, *Polonezy Op. 26, 40, 44, 53, 61*, ed. by Jan Ekier, Kraków (PWM) 1995.
- ZIEL.[1995] TADEUSZ A. ZIELIŃSKI, *Frédéric Chopin*, Paris (Librairie Arthème Fayard) 1995 (traduzione francese di: Id., *Fryderyk Chopin*, Warszawa [PWM] 1993).





Tytus Wojciechowski
cui era stata inizialmente dedicata la Polacca in la maggiore
[Fotografia degli anni 70 dell'800 - Biblioteca Nazionale, Varsavia]



Julian Fontana
cui sono dedicate entrambe le Polacche op. 40
[Particolare d'una fotografia databile al 1850 ca.]

DEUX POLONAISES

Pour

Le Piano

Dédiées à

à M^r Jules Fontana,

P. A. R.

FRED. CHOPIN.

A. L.

Op: 40.

Prix : 6!

à PARIS, chez E. TROUPENAS & C^{ie} Rue Neuve Vivienne 40.

Londres, chez Wessel.

Leipzig, chez Breitkopf & Haertel.

Siglorum notarumque conspectus

A₁	autographum amissum (<i>v. Intr.</i>)
A₂	autographum alterum
F₀	prima Gallica impressio
F₁	prima Gallica editio
F	F₀ = F₁
G₁	prima Germanica editio
E₁	prima Anglica editio
<...>	quae addenda
(...)	et explicanda esse videntur vel e superioribus fontibus hausta
<i>v.</i>	<i>vide</i>