

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI

Fryderyk Franciszek Chopin

N. 7

Deux Polonaises op. 26

Introduzione, testo, diteggiatura e commento

a cura di

Franco Luigi Viero

NUOVA EDIZIONE INTERAMENTE RIFATTA



Edizioni Gratuite Audacter.it

Franco Luigi Viero © 2022

NOTA DELL'EDITORE. — Dacché le Edizioni Gratuite Audacter.it, essendo virtuali, consentono correzioni e modifiche migliorative a mano a mano che imperfezioni e refusi vengono rilevati per segnalazione o direttamente, indichiamo qui di seguito la data dell'ultimo intervento: DICEMBRE 2023.

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

Rispetto alla seconda edizione da noi pubblicata nel 2002, quest'edizione 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 come appaiono negli originali; il che elimina alla radice ogni possibile errore di trascrizione. In secondo luogo, la recensio, pur restando invariata nell'impostazione, propone una più dettagliata filiazione delle fonti, onde il testo musicale che ne risulta, può essere considerato, sotto l'aspetto filologico, pressoché definitivo, tenendo peraltro conto che le correzioni inserite nell'autografo in tempi diversi e le innumerevoli modifiche apportate durante la revisione delle bozze, resa ancor più laboriosa dall'incuria dell'incisore parigino, lasciano spazio a qualche dubbio su taluni dettagli di cui si dà ben conto nel Commento. Terzo, superando l'inconsistenza di taluni luoghi comuni, crediamo d'aver definito la questione relativa alla struttura della prima Polacca in do # minore. Quarto, sotto l'aspetto pianistico abbiamo curato, come sempre, la diteggiatura e proposto, ove opportuno, le soluzioni più consone alla scuola chopiniana, che permane ai più ignota.

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

Dorno, dicembre 2022.



IN UN ABOZZO di lettera datato 30 giugno 1835 si legge: «Seguendo i consigli del mio amico Probst, offro ai Sigg. Breitkopf & Härtel di Lipsia la proprietà per la Germania delle opere qui di seguito nominate»;¹ l'elenco comprende i numeri d'*opus* dal 22 al 28;² il n. 26 è costituito da «2 *Polonaises mélanc[oliques]*».³ Siccome Chopin non aveva l'abitudine di vendere opere non compiute, dobbiamo ritenere che alla fine di giugno del 1835 tutte le composizioni elencate, comprese le due *Polacche*, fossero pronte. Purtroppo la raccolta della corrispondenza tra la casa tedesca ed il suo agente a Parigi, Heinrich Probst, non offre alcun documento epistolare tra il novembre del 1834 e il marzo del 1837,⁴ né dalle lettere di Chopin si può desumere alcunché.

Dell'op. 26 non abbiamo la ricevuta della cessione dei diritti a Schlesinger, ma possiamo datarla fra il 7 agosto 1835, data in cui Chopin vende a Schlesinger il suo primo *Scherzo*, il *Concerto in fa min.* (op. 21), quattro *Mazurche* (op. 24) e la *Polonaise* op. 22,⁵ e il 29 gennaio 1836, che è la data della ricevuta del pagamento di 300 franchi da parte di Breitkopf & Härtel per l'acquisto delle *deux Polonaises mélancoliques*.⁶ In Inghilterra Wessel, dopo aver sottoscritto il 5 aprile 1836 il contratto di acquisto (per 8 sterline, insieme con l'op. 27),⁷

¹ Cf. *KrFrCh* 2 I, p. 459. Quest'abbozzo di lettera, il cui facsimile è pubblicato in M. Mirska, W. Hordyński, *Chopin na obczyźnie*, Kraków (PWM) 1965, p. 174, è sì firmato da Chopin, ma la grafia non è la sua: che sia quella di Probst? Anche l'espressione confidenziale «del mio amico Probst» non è attribuibile al formalissimo Chopin, che tuttavia l'ha sottoscritta. Questa strana lettera occulta qualcosa, ma è pressoché impossibile divinare che cosa.

² L'op. 28 è descritta come «*X Sonate à 4/m*». Questa «famosa» *Grande Sonate à 4 mains* altro non era che la versione a 4 mani di quella che sarebbe poi divenuta la *Sonata* op. 35.

³ È molto probabile che l'insolita qualificazione di *mélancoliques*, a stento attribuibile allo Chopin parigino, fosse una trovata dell'estensore della lettera, che aveva verosimilmente richiesto al Compositore l'esecuzione dei brani elencati. Il che confermerebbe che le due *Polacche* erano finite.

⁴ Cf. LENN.[1990] p. 21 ss.

⁵ Cf. *KrFrCh* 2 I, p. 466.

⁶ Cf. KALLB.[1982] p. 345; *KrFrCh* 2 I, p. 532.

⁷ Cf. KALLB.[1996] p. 204. Quest'atto, che inizialmente recava la data del 6 novembre 1833, non è riportato in *KrFrCh*, mentre lo è quello del giorno dopo (6 aprile) relativo agli *opp.* 13÷17. Ma in *KrFrCh* manca anche quello, sempre datato 6 aprile 1836, riguardante gli *opp.* 18÷24. È vero che il testo nella riproduzione data da Kallberg nella sua tesi è pressoché illeggibile, ma egli fa parte della scuderia degli chopinologi accreditati...

avrebbe registrato l'op. 26 il 30 maggio 1836.⁸ Le fonti da collazionare sono dunque le seguenti:

A autografo, «già nella collezione di Mary Flager Cary, ora nella Pierpont Morgan Library di New York»,⁹ che ci fornì a suo tempo il microfilm. È l'antigrafo di F1. Il facsimile è stato pubblicato dal Narodowy Instytut Fryderyka Chopina di Varsavia (2010).

F1 prima edizione francese, stampata da M. Schlesinger col n. 1929. La "RGM" ne annuncia la disponibilità nel numero di domenica 31 luglio 1836, p. 274. Nella stessa pagina si legge in calce che «I Sigg. abbonati riceveranno col presente numero: Deux polonaises pour le piano, par F. Chopin. Œuvre 26». Essa è consultabile sul sito *CFCO*. Per tutte le informazioni accessorie, cf. *ACCFE* p. xxxviii e 185.

F2 seconda tiratura francese: è la ristampa corretta e litografata di F1, cioè quella data in omaggio agli abbonati alla "RGM", cf. *ACCFE* p. 185.

F3 terza tiratura francese: è la versione incisa di F2, depositata e stampata nel mese di agosto 1836, cf. *ACCFE* p. xxxviii e 185. — Dacché il testo musicale di F2 ed F3 è lo stesso, in apparato utilizzeremo solo la sigla di questa tiratura, che fu quella messa in vendita.

G prima edizione tedesca, stampata da Breitkopf und Härtel col n. 5707 tra luglio e agosto del 1836, cf. *ACCFE* p. xlv e 186 s. Essa è consultabile sul sito *CFCO*. — Siccome le successive ristampe effettuate durante la vita del Compositore non presentano correzioni o variazioni al testo musicale, esse non rivestono alcun valore per la *recensio*.

E prima edizione inglese, stampata a Londra da Wessel & C^o col n. 1647 nel 1837, anche se la registrazione è del 30 maggio 1836, cf. *ACCFE* p. 192. Essa è consultabile sul sito *CFCO*. Quanto alle successive ristampe vale quel che s'è detto per G.

F3^J copia di F3 dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Jędrejewicz* (cf. EIGELD.[2006] pp. 276 ss.)

F3^D copia di F3 dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Dubois-O'Meara* (cf. *ibid.* pp. 257 ss.).

F3St copia di F3 dalle cosiddette *partitions* o *exemplaires Stirling* (cf. *ibid.* pp. 245 ss.).

T1 *Collection | des | Œuvres pour le Piano | par | Frédéric [sic!] Chopin | 9 POLONAISES | 4.^c*

⁸ Cf. BROWN[1972] p. 94.

⁹ Cf. BEL.[1977] p. 350.

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.

Kl *OEUVRES DE FR. CHOPIN. | REVUES, DOIGTÉES ET SOIGNEUSEMENT CORRIGÉES D'APRÈS LES ÉDITIONS DE PARIS, LONDRES, BRUXELLES ET LEIPSIK | 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. Seguì poi una seconda edizione (quella da noi consultata) che raccoglieva le opere per genere. A noi interessa sottolineare che, dopo la *collection* curata da Tellefsen, quella di Klindworth precede tutte le altre; la sua importanza non risiede nel testo, bensì nell'"interpretazione" che egli, quale allievo di Liszt e grande estimatore di Chopin, ne dà.*

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: *b.471.w*).

Mk2 come **Mk1**, ma ogni volume contiene la *Préface* dell'editore (pp. 1÷IV), e nel vol. V s'incontrano alcune aggiunte.

BH^{cw} *v. Bibliografia*. Ancorché negletta dagli edd., grazie agli annosi rapporti che due componenti del comitato di redazione, vale a dire Franz Liszt e Auguste Franchomme, ebbero con Chopin, questa prima edizione critica non può essere trascurata.

L'autografo fu preparato copiando un precedente manoscritto sul quale era stato messo a punto il testo musicale delle due *Polacche*. Vi si nota una certa lassitudine dovuta probabilmente alla stanchezza causata dalle condizioni di salute. Infatti, nel mese di novembre 1835 Chopin fa recapitare un biglietto a Franchomme: «Caro amico, fa' le mie scuse a M^mc Gaugler – ma sputo sangue da un'ora e Matuszyński mi ha prescritto dei farmaci in luogo della cena – e andrò a letto in luogo d'andare a sentirla», e per lo stesso motivo rinuncia ad un invito a cena da Léo.¹⁰ È probabile che tali accessi capitassero con relativa frequenza.

¹⁰ Cf. *KrFrCh* 2 I, p. 494 e 499.

A parte le note fuori del rigo – un problema forse dovuto ad astigmatismo – come nelle miss. 5 (errore comune alle tre prime edizioni e che non verrà corretto) e 12 –



ove Chopin scrive *la*⁴ anziché *fa*^{#4} –, si veda nella mis. 13 (25) l'omissione di *sol*^{#2} nell'ultima



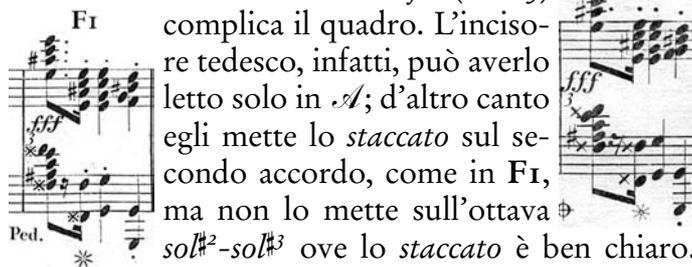
croma e *mi*³ in luogo di *re*^{#3} nella mis. 14 (26); cui possiamo aggiungere il ♯ della mis. 58 (70) apposto a *la*⁴ anziché a *si*⁴.

E tralasciamo gli accidenti omessi, che sono un tratto caratteristico della sua scrittura.



Sull'utilizzo un po' confuso dei segni di ripetizione tratteremo dopo aver stabilito la parentela delle fonti.

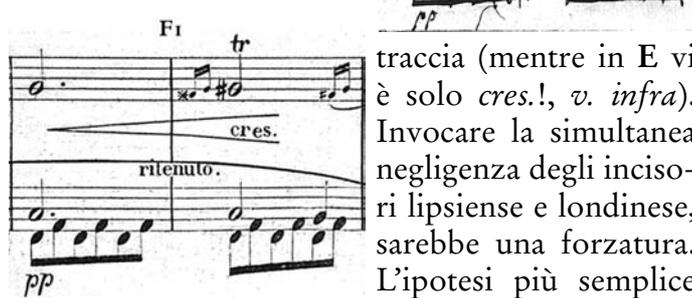
L'autografo servì come antigrafo per **F1**, tuttavia il ridondante * di G al secondo *fa*³ (mis. 3)



F1 complica il quadro. L'incisore tedesco, infatti, può averlo letto solo in *A*; d'altro canto egli mette lo *staccato* sul secondo accordo, come in **F1**, ma non lo mette sull'ottava *sol*^{#2}-*sol*^{#3} ove lo *staccato* è ben chiaro.

Altra singolare anomalia:

tra le miss. 28÷29 (40÷41) sia *A* che **F1** hanno una forcilla che racchiude un *cres.*, di cui in **G** non v'è



traccia (mentre in **E** vi è solo *cres.*!, *v. infra*). Invocare la simultanea negligenza degli incisori lipsiense e londinese, sarebbe una forzatura. L'ipotesi più semplice

sarebbe che, data la poca diligenza dell'incisore parigino (ma taluni errori furono indotti dall'auto-grafo stesso, *v. supra*), sia stato necessario un doppio giro di bozze prima di giungere ad **F1**, siglabili *Fo¹ ed *Fo². Le prime bozze, corrette con poco impegno (da Gutmann?¹¹), andarono a Lipsia, le seconde furono inviate a Londra. Il che comporta, per giustificare in **G** il ridondante ✕, che esso si trovasse sulle prime bozze (*Fo¹), ove però lo spazio tra la pausa di semicroma e il secondo *fa*³ è davvero angusto, né in **F1** rileviamo tracce di cancellatura.

Per di più, la mis. 16 pare confermare che l'incisore tedesco ebbe modo di vedere *A*. In essa misura, infatti, vediamo la legatura sopra l'arpeggio cancellata e riscritta sotto. Ma, mentre in **F1** la ritroviamo giustappunto sotto l'arpeggio, l'incisore di **G** la traccia sopra, cioè com'era prima della cancellatura! Pertanto, siamo costretti ad ammettere che l'autografo fu inviato prima a Lipsia; indi tornò a Parigi, ove il Compositore, prima di consegnarlo a Schlesinger, lo rivide. Infine, le prime bozze corrette (*Fo¹) furono spedite a Breitkopf.

Che gli antigrifi per Londra e Lipsia non furono **F1** ed **F3** – come sostenuto da Ekier e da Ubber –, è provato dalle citate misure 28÷29 (40÷41). L'incisore di **F**, non decifrando bene il pasticcio di *A*, introdusse il trillo con *la*^{x2}-*si*²-*si*^{#2}, un errore che il correttore tedesco eliminò mutando *la*^{x2} in *la*^{#2}, mentre quello londinese preferì alterare *si*² in *si*^{#2}. Si noti che la forcilla manca sia in **G** che in **E**, il

che fa supporre che essa mancasse anche in *Fo¹ ed *Fo²; con una differenza, però, che in *Fo² era stato aggiunto *cres.*



che fa supporre che essa mancasse anche in *Fo¹ ed *Fo²; con una differenza, però, che in *Fo² era stato aggiunto *cres.*

¹¹ Chopin affidava all'allievo "prediletto" il compito di redigere le copie (per Wessel e/o Breitkopf) ed altresì di seguire le fasi che precedevano la stampa, *v.*, a tal proposito, in questo stesso sito, *Gutmann era davvero l'allievo prediletto di Chopin? E Mathias, che allievo era?*

L'insufficiente diligenza dell'incisore parigino ed il diverso comportamento dei suoi due colleghi sono ben testimoniati dalla mis. 15 che, essendo la ripetizione della mis. 3, dovrebbe essere identica a quella. In **F1**, invece, queste due misure sono diverse, perché l'incisore, ricopiando la mis. 3 aggiunge alcuni *staccato* assenti in *A*, mentre in questa mis. 15, di nuovo ricopiando la mis. 3, si attiene ad *A*! Orbene, **G** segue **F1** e non ripete il ridondante ✕ inserito nella mis. 3 (*v. supra*), mentre in **E** il correttore fa riportare nella mis. 15 gli errati *staccato* della mis. 3. Di qui, in **E** gli *staccato* concordano in entrambe le misure grazie all'intervento del correttore. Ma le distrazioni ed i conseguenti errori s'incrociano. Chopin aveva cambiato idea riguardo alla mis. 7; lo si evince dalla legatura tra i due *sol*^{#4}, che verosimilmente fu inserita in un secondo tempo (il tratto non sembra coerente col resto). In *Fo¹, notata l'incongruenza, il Compositore cancellò lo *staccato* sul secondo *sol*^{#4} sia nella mis. 7 sia nella mis. 19. Tuttavia, l'incisore tedesco eliminò lo *staccato* solo nella mis. 19, lasciandolo nella mis. 7, forse distratto dall'aggiun-

ta del gambo di semiminima a *sol*^{#3}, che, però, non riporta nella mis. 19, e nemmeno, quindi, nell'identica mis. 32 (44). In *Fo² la mis. 7 fu corretta, ma nella mis. 19 il gambo di semiminima non venne integrato: probabile incuria di Chopin.¹²

Il caso della mis. 63 (75) mostra il tipo di correzioni apportate ad **F1**: in **F3**/**F2** è apposto a *sol*^β il *q* che in **F1** mancava. Siccome a Londra furono inviate le se-

ta del gambo di semiminima a *sol*^{#3}, che, però, non riporta nella mis. 19, e nemmeno, quindi, nell'identica mis. 32 (44). In *Fo² la mis. 7 fu corretta, ma nella mis. 19 il gambo di semiminima non venne integrato: probabile incuria di Chopin.¹²

Il caso della mis. 63 (75) mostra il tipo di correzioni apportate ad **F1**: in **F3**/**F2** è apposto a *sol*^β il *q* che in **F1** mancava. Siccome a Londra furono inviate le se-

Il caso della mis. 63 (75) mostra il tipo di correzioni apportate ad **F1**: in **F3**/**F2** è apposto a *sol*^β il *q* che in **F1** mancava. Siccome a Londra furono inviate le se-

Il caso della mis. 63 (75) mostra il tipo di correzioni apportate ad **F1**: in **F3**/**F2** è apposto a *sol*^β il *q* che in **F1** mancava. Siccome a Londra furono inviate le se-

¹² La sola edizione che non reintegra il gambo nella mis. 32 (44) è *UT*. Csalog (*EK*), invece, attenendosi ad *A*, non lo reintegra in nessun luogo.

conde bozze (*Fo²), non F₃, quel bequadro manca anche in E. In compenso, il correttore londinese s'accorse che *re*⁴ richiedeva un \flat , mentre il correttore tedesco integrò entrambi, ma non notò che il suo incisore aveva ommesso il rilascio del pedale!

Compito del filologo è distinguere fra tutte queste differenze, che i *kritische Berichte* elencano in modo ottuso, quelle che sono imputabili ai correttori o agli incisori e quelle che, invece, hanno cause diverse. Ad es., nella mis. 3 della 2^a Polacca

A ribadisce l'indicazione *pp* della mis. 1. L'incisore, forse ritenendola un'inutile ripetizione, la omise. Ma quel *pp* ha una funzione precisa, quella di evitare che l'*acceler.(ando)* scritto sopra il primo rigo induca l'interprete ad intensificare la dinamica: il senso è '*accelerare ma sempre pianissimo*'. Di contro, la mancanza in F, G ed E del Ped. tra le miss. 3÷4 va addebitata all'incuria

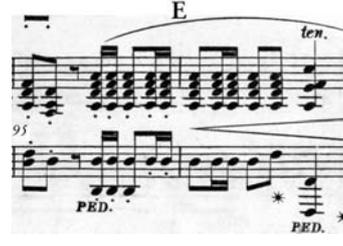
del medesimo incisore, distratto dall'aggiunta dei \flat necessari agli ultimi due *la*³ della mis. 3. L'incisore parigino si scorda anche di chiudere il Ped. della m. 6, che E e G integrano senza difficoltà.

Un'ultima incontestabile prova che a Londra e a Lipsia furono inviate bozze diverse con correzioni

manoscritte, non già F₁ o F₃, è data dalla mis. 95 (107). Chopin, durante la revisione,

mutò la sintassi dell'intera sezione e, volendo unire due frasi, ben distinte in *A*, in una sola, prescrisse di cancellare gli *stacca-*

to della 2^a e 3^a battuta delle misure coinvolte, accorrandone il testo alla misura seguente. Qui, però, (mis. 95) l'incisore allungò sì la

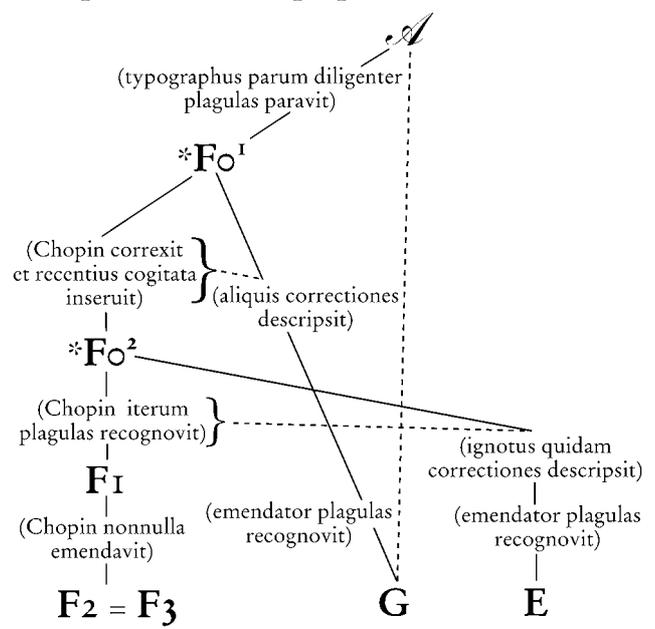


legatura, ma, a quanto pare, cancellò solo il primo *staccato* della mis. 96. Orbene, in E possiamo vedere che l'incisore inglese non copiò F₃ (= F₂), bensì le bozze *Fo², ove,

però, non era stata riportata la correzione necessaria alla cancellazione di quegli *staccato*. Di contro, sulle bozze *Fo¹ la correzione fu segnalata, onde l'incisore tedesco cancellò i puntini; tuttavia, forse perché la correzione non era chiara o per incuria, egli cancellò anche quelli sotto le due prime crome della mis. 95. E qui si chiude la questione su quale sia stato l'antigrafo di E.



Ora siamo in grado di proporre uno stemma plausibile della parentela tra le fonti, non senza avvertire che, essendo trascorso più di un anno tra la proposta a Breitkopf (*v. supra*) e la stampa, il quadro potrebbe essere molto più complesso. Quanto ai collaboratori di Chopin, possiamo solo ritenere molto verosimilmente che il Compositore pregasse un allievo (probabilmente Gutmann) od un amico (Éd. Wolff?), se non a dirittura entrambi, di riportare con scrupolo le sue correzioni sulle bozze destinate prima a Breitkopf, poi a Wessel.



L'asterisco (*) segnala le fonti ipotizzate.

LA STRUTTURA DELLE DUE POLACCHE A CONFRONTO.

Il problema della struttura della 1^a Polacca fu ampiamente trattato dal BELOTTI nel saggio *Le Po-*

lacche op. 26 nella concezione autografa di Chopin.¹³ È una Polacca bipartita o tripartita? Una risposta definitiva a questa domanda non può essere data, ma non nel senso che si potrebbe intendere a tutta prima. La riscrittura nelle prime edizioni delle 12 misure iniziali – che in *A* sono da ripetere – non offre alcun indizio: in effetti, il testo ben si presta a riempire 5 pagine, contenenti ciascuna 5 sistemi senza sprechi di spazio; togliere 12 misure avrebbe provocato la compressione del testo entro quattro pagine. Orbene, il testo musicale è distribuito in modo tale, da non consentire il risparmio di 5 sistemi, ma solo di uno. Ekier (WN) dà per certo che dette misure «sono state riscritte una seconda volta per ragioni meramente editoriali (impaginazione)», e sarebbe arduo dimostrare il contrario. Non è quindi possibile stabilire se Chopin fu d'accordo o accettò *obtorto collo*. Dobbiamo perciò esaminare *A* e mettere a confronto la struttura delle due Polacche, affinché si possa fare luce sull'intera questione e risolverla una volta per tutte.

a. Cominciamo dai segni di ripetizione, cioè i puntini con la doppia riga verticale, che di tutta evidenza furono aggiunti in un secondo momento.

Nella Polacca n. 1 i primi (mis. 12) impongono di ripetere dall'inizio (1÷12).

I secondi, che chiudono la mis. 37, indicherebbero la ripetizione della sezione 13÷37, ma la

mis. 13 in *A* non segnala nulla. Si noti che i puntini inseriti a ridosso del primo *b* dell'armatura della sezione 38÷53 danno prova d'essere stati aggiunti

– come s'è detto – in un secondo tempo. Infine, l'ultima misura, rimpiazzata dal n. 15, chiude una partizione da ripetere, che, però, non si sa dove inizi;

ed, in effetti, nelle prime edizioni quei puntini non sono riportati. Forse che Chopin fosse indeciso? Sarebbe strano, poiché l'architettura della Polacca non gli era certo ignota! Fatto sta che nell'edizione a stampa della 2^a Polacca vi è un solo segno di ripetizione, nella mis. 20: infatti, come pure nella 1^a Polacca, la prima sezione (1÷20) dev'essere ripetuta. In *A*, però, i segni di ripetizione ricompaiono nella

mis. 68, ove si vede chiaramente, anche qui, che essi sono stati aggiunti in un secondo tempo; tuttavia, nelle prime edizioni scompaiono.

Ebbene, come interpretare tutto ciò? Ovviamente, è da escludere che Chopin non conoscesse la struttura della Polacca tradizionale, né che non sapesse usare i segni di ripetizione. Per la 2^a Polacca (mis. 68) le spiegazioni sono due: o fu un gesto automatico, oppure il manoscritto da cui copiava aveva i segni di ripetizione, perché la sezione 1÷20 non era riscritta. In un caso o nell'altro il Compositore voleva che quelle misure venissero ripetute prima del "meno mosso", cioè del *Trio*. Quanto alla 1^a Polacca il quadro parrebbe più complesso. Per districare la matassa, gioverà, come detto, un confronto serrato della struttura delle due Polacche.

I numeri in corpo normale sono quelli delle misure di *A*, non delle misure stampate, i numeri in esponente sono quelli risultanti dall'esecuzione:

1^a SEZ. introduzione (a)+(a')

ripetizione

2^a SEZ.: (b) transizione (c) (d) transizione ripresa di (a)+(a')

introduzione (a)+(a')

ripetizione

Il confronto evidenzia subito differenze non già nella struttura, bensì nell'ampiezza degli episodi: ad es., l'introduzione, che nella Polacca n. 1 è di 4 misure, nella n. 2 è di 8.¹⁴ I segni di ripetizione in *A* si corrispondono, ma nell'edizione a stampa scompaiono, come detto, quelli che chiudono la mis. 68 della n. 2. Orbene, siccome la ripetizione delle miss. 13÷37 della Polacca n. 1 comporta l'esecuzione di 74 misure contro le 88 della n. 2 senza ripetizione, è legittima l'ipotesi che la rinuncia ai segni di ripetizione della mis. 68 sia stata motivata dalla volontà di equilibrare le durate; infatti, la ripetizione in *A* dell'episodio compreso dalle miss. 21÷68 genererebbe non solo una sproporzione davvero notevole

¹³ Cf. la ristampa in BEL.[1977] pp. 349÷367, in particolare le pp. 353 ss.

mis. 68, ove si vede chiaramente, anche qui, che essi sono stati aggiunti in un secondo tempo; tuttavia, nelle prime edizioni scompaiono.

Ebbene, come interpretare tutto ciò? Ovviamente, è da escludere che Chopin non conoscesse la struttura della Polacca tradizionale, né che non sapesse usare i segni di ripetizione. Per la 2^a Polacca (mis. 68) le spiegazioni sono due: o fu un gesto automatico, oppure il manoscritto da cui copiava aveva i segni di ripetizione, perché la sezione 1÷20 non era riscritta. In un caso o nell'altro il Compositore voleva che quelle misure venissero ripetute prima del "meno mosso", cioè del *Trio*. Quanto alla 1^a Polacca il quadro parrebbe più complesso. Per districare la matassa, gioverà, come detto, un confronto serrato della struttura delle due Polacche.

I numeri in corpo normale sono quelli delle misure di *A*, non delle misure stampate, i numeri in esponente sono quelli risultanti dall'esecuzione:

n. 1	1 ^a SEZ.	n. 2
1÷4	introduzione	1÷8
5÷12(∥)	(a)+(a')	9÷20(∥)
1÷12 ²⁴	ripetizione	1÷20 ⁴⁰
	2 ^a SEZ.:	
13÷20 ³²	(b)	21÷28 ⁴⁸
21 ³³	transizione	
22÷29 ⁴¹	(c)	29÷32 ⁵²
	(d)	33÷40 ⁶⁰
	transizione	41÷48 ⁶⁸
30÷37 ⁴⁹ (∥)	ripresa di (a)+(a')	
	introduzione	49÷56 ⁷⁶
	(a)+(a')	57÷68 ⁸⁸ (∥)
13÷37 ⁷⁴	ripetizione	–

Il confronto evidenzia subito differenze non già nella struttura, bensì nell'ampiezza degli episodi: ad es., l'introduzione, che nella Polacca n. 1 è di 4 misure, nella n. 2 è di 8.¹⁴ I segni di ripetizione in *A* si corrispondono, ma nell'edizione a stampa scompaiono, come detto, quelli che chiudono la mis. 68 della n. 2. Orbene, siccome la ripetizione delle miss. 13÷37 della Polacca n. 1 comporta l'esecuzione di 74 misure contro le 88 della n. 2 senza ripetizione, è legittima l'ipotesi che la rinuncia ai segni di ripetizione della mis. 68 sia stata motivata dalla volontà di equilibrare le durate; infatti, la ripetizione in *A* dell'episodio compreso dalle miss. 21÷68 genererebbe non solo una sproporzione davvero notevole

¹⁴ Sulla scia di LEICHT.[1921] il Belotti ritiene che l'introduzione alla Polacca in *mi b min.* sia di 12 misure. Non siamo affatto d'accordo: il tempo di polacca scoppia con la mis. 9; pensare che una tale Polacca inizi con la mis. 13, preceduta da un'anacrusi di due semicrome, non ha alcun senso.

tra le due *Polacche*, ma soprattutto appesantirebbe l'intero brano. Oltretutto, detta cancellazione non reca alcun danno alla struttura.

Passiamo al *Trio*:

<i>n. 1</i>	1 ^A SEZ.	<i>n. 2</i>
:38÷53: ⁹⁰	<i>d + d'</i> (<i>e</i>)	69÷84 ¹⁰⁴
38÷53 ¹⁰⁶	ripetizione	–
	2 ^A SEZ.	
54÷77 ¹³⁰	(<i>e</i>) (<i>e'</i>)	85÷100 ¹²⁰
78÷81 ¹³⁴	intr. alla ripresa coda	101÷104 ¹²⁴
82÷97 ¹⁵⁰	ripresa di (<i>d + d'</i>)	–
	» della 1 ^a parte	105÷172 ¹⁹²
	codetta	173÷175 ¹⁹⁵

Dal prospetto del *Trio* rileviamo che le varie parti, sì, si corrispondono, ma nella seconda sezione le misure introduttive (78÷81) della *Polacca n. 1* conducono alla ripresa del *Trio*, mentre le corrispondenti misure (101÷104) della *Polacca n. 2* portano alla ripresa della *Polacca*! Ciò significa che, se aggiungessimo alla *Polacca n. 1* le prime 37 misure (12+25), distruggeremmo il perfetto equilibrio non solo del brano, bensì anche della coppia. Dunque, la *Polacca in do # minore*, si conclude non già con la ripresa della *Polacca*, bensì con quella del *Trio*! Una novità davvero ardita che, peraltro, non altera la struttura. Indi, suonare la *Polacca n. 1* da sola, aggiungendo una ripresa che è già avvenuta a vantaggio del *Trio*, significa squassarne l'architettura.

Da quanto argomentato, possiamo affermare che la *Polacca n. 1* è di struttura tripartita, ancorché la ripresa del *Trio* la faccia sembrare bipartita.

b. È interessante la testimonianza di Friederike Müller. Durante la sua prima audizione da Chopin, il 30 ottobre 1839, il Maestro, dopo averle chiesto di suonare qualcosa che non fosse di sua composizione, la prega di fargli sentire qualcosa di suo: ella allora esegue le *Polacche* dedicate a Dessauer («ich spielte die *Polonaisen* die dem *Dessauer* gewidmet sind»).¹⁵ Mesi dopo, durante la lezione di lunedì 31 agosto 1840 – lezione ch'era stata rimandata due volte – Chopin le fa suonare «la prima *Polacca*, quella che ho suonato per essere ammessa come *élève*, e ne è rimasto soddisfatto; poi la seconda. Siccome in alcuni passaggi di accordi le note superiori devono cantare da sole, me li ha fatti sentire lui in modo meraviglioso». ¹⁶ Dacché la Müller aveva già studiato quei brani a Vienna col suo insegnante Wenzel Plachy, ovviamente sulla prima edizione tedesca (G), se vi fossero stati problemi di ripetizio-

ne, ne avrebbe sicuramente parlato. Degno di nota è che, prima di descrivere il decorso della lezione, ella chiama queste *Polacche* «rivoluzionarie». ¹⁷ Nonostante la nota dell'editrice, l'appellativo potrebbe riferirsi ad altro: Chopin stesso dice all'allieva «qu'ils sont quelque chose à part» (in polacco *polonez* è maschile). Pensava forse alla novità introdotta con la ripresa del *Trio*?

Karasowski non accenna ad alcuna stranezza, né lo fa Hoesick, il maggior biografo polacco, il quale scrive: «Per quanto riguarda l'analisi musicale di questa *Polonaise*, sarebbe difficile fornirne una migliore di quella fatta da Kleczyński», e la cita per esteso. Ebbene, detta analisi termina con la seguente constatazione: «... Un vero e proprio finale questa *Polacca* non l'ha (*Właściwie zakończenia ten Polonez również nie ma*)». ¹⁸ È una chiara conferma che secondo i due studiosi polacchi il testo a stampa è corretto così com'è e nessuno dei due lo contesta. Solo gli studiosi occidentali, ritenendosi più esperti di polacche degli stessi polacchi, s'inventano ingombranti «*da Capo*».

Anche Mikuli, contrariamente a quanto sostenuto da Zieliński, ¹⁹ nella prima edizione non aggiunge alcun «*Fine*» né «*da Capo*». Purtroppo, però, essendo i numeri d'edizione i medesimi, non sapremmo dire quale sia la data di *Mk2*, se cioè preceda o segua la morte dell'editore (1897). Ma non è affatto inverosimile che quelle aggiunte siano state inserite dopo che apparvero nell'edizione america-

¹⁷ L'editrice annota che l'appellativo «si riferisce alla seconda *Polacca*, in mi bem. minore, cupa e dai toni tragici, che pare sia stata presto associata all'insurrezione polacca del 1830-1831 e alle sue conseguenze; anche gli epiteti, spesso utilizzati, di *Siberiana* o *Polacca dell'insurrezione*, si riferiscono alla deportazione di migliaia di polacchi in Siberia dopo il fallimento della rivoluzione.», cf. *ibid.* p. 173. È probabile che il deprecabile nomignolo di *Siberiana* debba la sua origine a Karasowski: «La seconda [*Polacca*] del medesimo *opus* (mi bemolle minore) è misteriosa, cupa e inquietante, e sembra raffigurare la misera condizione dei suoi compatriotti esiliati in Siberia, sfiniti ed in catene», cf. KAR.[1877] II, p. 156.

¹⁸ Cf. HOES.[1968] IV, p. 197.

¹⁹ Cf. ZIEL.[1995] p. 807.

¹⁵ Cf. G.-STR.[2018] p. 49.

¹⁶ Cf. *ibid.* p. 309.

na dell'intera collezione, curata da James Huneker per G. Schirmer, databile a partire dal 1915.²⁰

Quanto a Klindworth, egli riuscì a dirittura a divinare, senza conoscere *A*, che la 1^a sezione terminava con la mis. 12, e si guarda bene dall'inventarsi insulse ripetizioni.

c. Vladimir de Pachmann (1848-1933), noto pianista di scuola viennese nato a Odessa un anno prima che Chopin morisse, ci ha lasciato un'interessante, ancorché all'apparenza stravagante, incisione della *Polacca in do # minore* (DANTE HPCo 5 6), fatta a Londra tra il dicembre del 1925 e il gennaio del 1926, ovvero all'età di 77 anni. Stando alle note di Allan Evans,²¹ Pachmann, turbato dalla tecnica di Tausig, si ritirò già quasi trentenne per un periodo sabbatico di svariati anni a rimeditare sul suo pianismo. Nel 1879, soggiornando per un anno a Firenze, ebbe modo di perfezionarsi con Vera Rubio, nata Kologrivoff, la quale fu assistente di Chopin nel 1846 e nel 1849.²² Grazie agli insegnamenti dell'allieva di Chopin, Pachmann poté presentarsi di nuovo al pubblico. Verso il 1882, al primo concerto della sua *rentrée*, a Budapest, era presente Liszt, il quale, durante il primo intervallo, togliendosi il cappello dichiarò al pubblico presente: «Questo è il modo in cui Chopin suonava».²³ Ebbene, Vl. de Pachmann rispetta la struttura così come risulta dalle prime edizioni, e dà un bella dimostrazione sul ritmo da imprimere alla frase che conclude la *Polacca*.

LA PRESENTE EDIZIONE.

1. L'obiettivo primario di una vera edizione critica è quello di costituire un testo filtrato da una rigorosa *recensio*, che non può tener conto dei soli autografi, se disponibili, e/o delle copie, ma anche dell'intero *iter* editoriale.²⁴ Il che comporta,

²⁰ Come abbiamo avuto occasione di dire altrove, quest'edizione, a causa delle discrepanze con l'ed. Kistner, è da evitare.

²¹ V. il fascioletto allegato al Cd citato.

²² Cf. EIGELD.[2006] p. 229 ss.

²³ H. Lahee racconta una storia un po' diversa: «[...] All'età di diciotto anni il giovane De Pachmann fu mandato al conservatorio di Vienna, dove ottenne la medaglia d'oro. Egli ritornò in Russia nel 1869 [...]. Non soddisfatto delle sue prestazioni si ritirò per otto anni per dedicarsi ad un intenso studio, e poi provò di nuovo ad esibirsi in pubblico a Lipsia, Berlino ed altrove. Ancora insoddisfatto di sé si ritirò di nuovo per due anni, dopodiché diede tre concerti a Vienna e tre a Parigi, che gli risultarono soddisfacenti. Da quel momento egli è apparso in quasi tutte le maggiori città del mondo [...]», cf. HENRY, C. LAHEE, *Famous Pianists of To-day and Yesterday*, Boston (L. C. Page & Company) 1901, p. 184 s.

²⁴ Sull'intera questione riguardante la critica del testo di testi moderni si veda il bel volumetto di Jerome J. McGann,

in Chopin, la collazione delle prime edizioni e di tutte le annotazioni apposte dal Compositore sugli esemplari consultabili appartenuti agli allievi. Di qui, ricostruire la filiazione delle fonti è di capitale importanza. Non sempre, però, è possibile accertare con relativa sicurezza la *lectio* definitiva; in tali casi, il filologo ha il dovere di segnalare l'obiettivo impedimento, ed esporre al lettore-esecutore tutte le informazioni necessarie affinché questi possa operare una scelta più consapevole.

Quanto all'op. 26 l'autografo (*A*) non può costituire la fonte primaria. Oltre alla rilassatezza, cui abbiamo già accennato, esso sembra essere stato redatto con una certa premura. Le modifiche apportate in bozze, pur non sostanziali, sono davvero numerose, e questo fa pensare che sia intercorso parecchio tempo tra la sua copiatura e le modifiche apportate in bozze. Del resto le date confermano appieno questa nostra deduzione. Per di più il complicato processo editoriale, cui hanno partecipato incisori, fors'anche infastiditi da una tale quantità di piccoli ripensamenti, e correttori più o meno capaci, ha imposto una *recensio* che, ahinoi, non può sortire risultati pienamente soddisfacenti a causa delle innumeri piccole discrepanze fra le tre prime edizioni. Pur essendo sempre chiara la volontà del Compositore di mutare la *lectio* di *A*, spesso l'incuria degli incisori adombra la correzione voluta. In ogni caso, noi abbiamo fornito sia in apparato che nel commento tutte le informazioni necessarie all'interprete avveduto.

2. Il secondo punto, generalmente ignorato, è il rispetto delle preferenze grafiche, che non colpiscono solamente l'occhio, ma agiscono a livello subliminale. Quando Chopin cancella una legatura sopra un arpeggio per trascriverla sotto il medesimo (*v. supra*, Introd. p. VIA), significa che la posizione delle legature non è lasciata al caso, ma riveste un sottile valore semantico, quale che esso sia. L'infantile bisogno che una legatura di portamento parta da una precisa nota e finisca sopra una nota altrettanto precisa, non è altro che l'ammissione d'incapacità a capire il segno grafico in generale e chopiniano in particolare: in Chopin, infatti, le legature, non sono il tratto di un geometra su una planimetria, ma suggeriscono all'interprete come vadano respirate le frasi che sta per profferire.²⁵

A Critique of Modern Textual Criticism, Charlottesville and London [University Press of Virginia] 21992.

²⁵ Affermazioni come quella di Csalog (cf. *EK* p. 118: «In numerose occasioni non è chiaro su quale nota le legature di Chopin iniziano o finiscono») danno la misura dell'ignoranza intorno al significato che Chopin attribuisce alle cosiddette

Altro esempio: negli autografi l'indicazione di *crescendo* è sempre abbreviata *cres.* contro le regole della lingua italiana (Fontana nelle sue copie la corregge sempre in *cresc.*). Ancorché nelle nostre precedenti edizioni gratuite l'errore sia sempre stato segnalato scrivendo *cres<c>*., abbiamo deciso, a partire da questa nuova edizione delle *Polacche* op. 26, di rispettare tale preferenza grafica (come nella nostra edizione a stampa). Infatti, l'errata abbreviazione *cres.*, Chopin l'aveva appresa dai manuali utilizzati durante i suoi primi studi,²⁶ né mai la corresse; eppure, col passare del tempo non poteva non aver notato, consultando altri testi musicali a stampa, che a *cres.* mancava una *c*. Di qui, appurata la volontà dell'autore di non rinunciare all'errore, l'integrazione *cres<c>*., in apparenza filologicamente corretta, diviene un'ingerenza dell'editore.

Tra le "preferenze grafiche" comprendiamo anche gli accidenti inutili, secondo la grammatica musicale, che tuttavia Chopin aggiunge. A nostro parere, tali accidenti vanno conservati, poiché informano sui luoghi, ov'egli, per una qualche ragione, voleva rimarcare la tonalità. Essi, dunque, costituiscono un'interessante materia di studio.

3. Il terzo punto riguarda l'aspetto pianistico. Il filologo che affronti un testo scritto per il pianoforte, deve essere un pianista e, trattandosi di Chopin, deve conoscere molto bene in che cosa consista la nuova scuola da lui vagheggiata. La scoperta che un vero pianoforte è in grado di restituire un suono diverso a seconda di chi lo suona, e che detto suono deve cantare, sta alla base della concezione pianistica di Chopin e del belcanto pianistico che ne deriva. Un pianoforte che non consenta la produzione di un suono cantante, non è un pianoforte, ma un clavicembalo, i cui suoni – poco importa chi ne preme i tasti – sono sempre i medesimi. Di qui, tutti i segni grafici che caratterizzano la scrittura di Chopin, sono finalizzati alla produzione di un suono cantante. Si chiarisce così l'importanza assoluta della diteggiatura che tende a favorire la pressione dei tasti con il minor sforzo possibile, al fine di ottenere suoni legati come quelli emessi da una voce cantante, che passa da una nota all'altra senza interruzione alcuna: solo il respiro, infatti, divide le frasi. Financo lo *staccato* non può essere mai violento e brutale, ma deve sempre conservare la morbidezza di un intenso *picchiettato*.

Mikuli, su ogni frontespizio dei 17 volumi della sua edizione, afferma che la diteggiatura da lui

indicata proviene per la gran parte direttamente dal Maestro; il che si può ritenere *grosso modo* veritiero. Tuttavia egli fa un utilizzo piuttosto esteso delle diteggiature che Klindworth propone nella sua edizione, le quali derivano da una reale conoscenza della scuola chopiniana; donde egli l'abbia appresa non è dato sapere, ma le doti personali insieme con la venerazione per il Compositore dovettero avere un ruolo primario.

Per differenziare le diteggiature proposte utilizziamo caratteri diversi: – 1 2 3 4 5 per le diteggiature scritte dallo stesso Chopin (la loro provenienza è specificata nel commento); – 1 2 3 4 5 per quelle di Mikuli; – 1 2 3 4 5 per quelle proposte dalla nostra esperienza, che spesso concorda con le diteggiature di Klindworth; – infine, utilizziamo il n. 8 quando il solo pollice ha da premere due tasti (cf. *MOZZATI. Esercizi di tecnica pianistica*, a cura di A. BALDRIGHI, Milano [Ricordi] 1994, p. 5). Le freccette \searrow e \swarrow segnalano lo scivolamento da un tasto all'altro; un arco sopra due numeri (ad es. 43) prescrive la sostituzione del primo dito col secondo senza che il tasto coinvolto sia ribattuto; in una sequenza di accordi può capitare che un tasto non vada ribattuto (ad es. *sibb* e *lab*) ma che il dito sia da sostituire: in tal caso utilizzeremo una lineetta orizzontale per il dito che ha già battuto il tasto, seguita dal numero del dito che sostituisce il primo, sovrastato da una linea curva (ad es. $\widehat{-3}$).

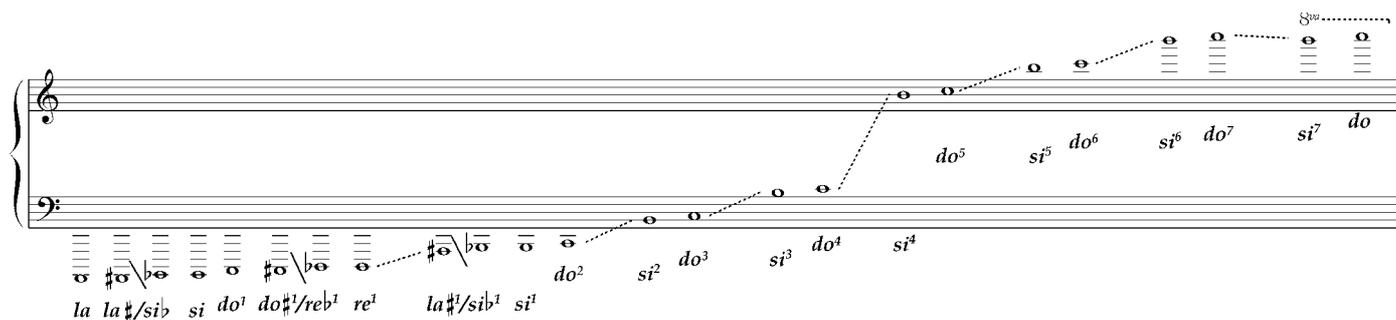
Nel testo le parentesi tonde (), essendo in filologia esplicative, segnalano l'opportunità; quelle angolate < > racchiudono le nostre integrazioni.



te legature di portamento.

²⁶ Si veda in questo sito l'introduzione alla nostra edizione dei *Preludi*, p. xv.

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÷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^{ew} *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.
- 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, 3 vols., Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE: www.chopinonline.ac.uk/cfo/
- 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 Erstausgaben 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.[1996] JEFFREY KALLBERG, *Chopin at the Boundaries*, Cambridge (Harvard University Press) 1996.
- KAR.[1877] MORITZ KARASOWSKI, *Friedrich Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe*, I-II, Dresden (Verlag von F. Ries) 1877.
- KrFrCh* *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opracowanie: ZOFIA HELMAN, ZBIGNIEW SKOWRON, HANNA WRÓBLEWSKA-STRAUS, I-2 I-2 II, Warszawa (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego) 2009÷2017.
- LEICHT.[1921] HUGO LEICHTENTRITT, *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, I, Berlin (M. 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.
- PW** F. F. Chopin, *Dziela Wszystkie* [Complete Works]. VIII. *Polonezy* [Polonaises], ed. by L. Bronarski & J. Turczyński, Warsaw (P.W.M.) 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).





Josef Dessauer
(*litografia di Josef Kriehuber, 1831*)

DEUX
POLONAISES
Pour le Piano
dedicé à son ami
J. Dessauer
PAR
F. CHOPIN

Op : 26.

Pr : 7^f 50^c

Propriété des Editeurs

PARIS, chez MAURICE SCHLESINGER, Rue Richelieu, N^o 97

Leipzig chez Breitkopf & Hartel

Londres, chez Weszel et Comp^{te}

Siglorum notarumque conspectus

<i>A</i>	autographum
F₁	prima Gallica editio
F₂	nova impressio, lithographice peracta, primae Gallicae editionis passim emendata
F₃	idem ac F₂ , verum incisa
F	= F₁ = F₂ = F₃
G	prima Germanica editio
E	prima Anglica editio
<i>add.</i>	<i>addit</i> vel <i>addidit</i>
<i>om.</i>	<i>omittit</i> vel <i>omisit</i>
<i>v.</i>	<i>vide</i>