

COLLANA DI EDIZIONI CRITICHE DELLE OPERE DI

Fryderyk Franciszek Chopin

N. 10

Polonaise op. 44

Introduzione, testo, diteggiatura e commento

a cura di

Franco Luigi Viero

NUOVA EDIZIONE INTERAMENTE RIFATTA



Edizioni Gratuite Audacter.it

Franco Luigi Viero © 2026

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

*D*opo l'interruzione imposta dall'edizione critica della terza Sonata, procediamo con quest'edizione interamente rifatta della Polacca op. 44. Avendo a disposizione le sole prime tre edizioni, francese tedesca e inglese, la costituzione del testo si è rivelata complessa. Nell'Introduzione ci siamo dilungati un poco con l'intento di illustrare come si procede quando non si ha a disposizione un autografo. Sono stati messi in opera tutti i principi della filologia classica con la differenza che, mentre per un testo classico – ad esempio un dialogo di Platone – lo scopo è quello di risalire, attraverso la collazione dei manoscritti disponibili, al testimonia più antico, non certo all'autografo, quando si affronta un testo musicale ottocentesco, le cui edizioni si presume abbiano un rapporto pressoché diretto con l'autografo, lo scopo è quello di recuperare proprio il testo dell'autografo.

Nel caso di Chopin, che doveva presentare ai tre editori, francese tedesco e inglese, tre antigrifi – rappresentati ora da un secondo e financo da un terzo manoscritto, ora da una copia redatta o da Fontana o da Gutmann o da un terzo personaggio, ora dalle bozze dell'edizione francese riviste dall'autore –, la recensio non è meno complicata, ancorché diversa, dacché deve tener conto di altri fattori, quali ad es. le preferenze grafiche, il continuo rifinire la composizione persino in fase di stampa, gli inevitabili errori di copiatura – quelli ben noti, cui nessun copista sfugge dall'antichità fino ai giorni nostri, e quelli per negligenza – non solo dei copisti e degli incisori, ma anche dell'autore stesso.

Ci auguriamo che lo studente, il pianista professionale, l'insegnante ed il musicologo possano trarre vantaggio da questa nostra nuova impresa chopiniana, il cui solo fine è quello di onorare la grandezza di uno dei maggiori musicisti d'ogni epoca.

Dorno, aprile 2026.



IL PRIMO ACCENNO indiretto alla *Polacca in fa # minore* sembra essere contenuto nella lettera a Fontana del 20 agosto 1841, verso la fine: «Fra pochi giorni ti manderò una lettera per Mechetti di Vienna, al quale ho promesso qualcosa. Se vedi Dessauer o Schlesinger, chiedigli se le lettere per Vienna vanno affrancate».¹ Pochi giorni dopo, il 24 agosto, Chopin scrive a Fontana: «... Di certo sai già se le lettere per Vienna vanno affrancate. Diversamente, se Dessauer è arrivato, consultalo, prima di postare la mia lettera per Mechetti. È una faccenda di soldi, e non vorrei che la mia lettera andasse perduta da qualche parte in Austria; sai bene quanto io ami scrivere. Gli offro un nuovo manoscritto (una specie di polacca, ma è più una fantasia)».² Nella lettera per Mechetti, datata 23 agosto 1841 ed acclusa verosimilmente alla citata lettera a Fontana del 24 agosto, Chopin scrive: «Caro Signor Mechetti, al momento ho un manoscritto a vostra disposizione. È una specie di fantasia in forma di polacca e che chiamerò *Polacca*. Se il prezzo di 25 luigi per la Germania vi conviene, abbiate la bontà di scrivermi una parola, indicandomi il modo in cui volete che si facciano i nostri reciproci invii, come pure la data di pubblicazione. In caso contrario scrivetemi comunque, affinché possa disporre del mio manoscritto altrimenti».³

L'8 settembre a Fontana: «[...] Se spedisce a Wessel [*la Tarantella*], chiedigli nello stesso tempo, se vuole una nuova *Polacca* – quella che mando a Vienna [...]».⁴ Pochi giorni dopo, il 12: «[...] Quanto alle illusioni di Dessauer su Mechetti – secondo editore di Vienna – ti dirò che ho ricevuto dalla Signa Müller la notizia che Mechetti s'è rifiutato di pagare a Mendelssohn un brano da inserire nell'album, per il quale gli ho proposto la *Polacca* [...]».⁵ Il 13 settembre: «[...] Ho ricevuto questa mattina la tua lettera e quella della Signa Müller che mi parla dei manoscritti per Mechetti [...]».⁶ E il 18 settembre: «[...] preparati a ricopiare la polacca per Mechetti (... *przygotuj si na przepisanie owego poloneza dla Mechettego*) [...]».⁷ Quest'ultima frase

è stata fraintesa da qualcuno:⁸ Chopin, infatti, non dice “ricopia la polacca”, bensì “preparati a ricopiare la polacca”, e perché? Per il semplice motivo che Fontana non aveva ancora alcun manoscritto! Infatti, di lì a pochi giorni gliel'avrebbe consegnato egli stesso.

Chopin doveva tornare a Parigi, soprattutto per sbrigare alcuni affari per conto della Sand. Vi giunse sabato 25 settembre alle h. 11.00,⁹ e rientrò a Nohant o il 30 settembre,¹⁰ verso mezzanotte, se fosse partito il giorno prima, cioè il 29 settembre, alle h. 7 di sera; oppure, qualora invece fosse arrivato a Nohant la mattina del 30, intorno alle h. 10.00, sarebbe dovuto partire la sera del 28.¹¹ Quali erano gli affari che doveva sbrigare? Per la Sand egli doveva incontrare il di lei affittuario Jules Ajasson¹² e, cosa più importante, cercare di risolvere nel modo migliore la disputa che la scrittrice aveva ingaggiato con Buloz, il quale non aveva ancora pubblicato *Horace*, ritenendolo troppo progressista.¹³ Quanto a sé, Chopin doveva incontrarsi con Troupenas¹⁴ ed altresì con Schlesinger, che sarebbe tornato ad essere il suo editore per la Francia.¹⁵

Prima di procedere, però, dobbiamo soffermarci sulle date di alcune lettere. Dopo aver consegnato di persona il manoscritto della *Polacca* a Fontana,¹⁶

⁸ Cf. *HN²* p. III: «... dalle lettere di Chopin si può dedurre che nell'autunno del 1841 da Nohant [...] (egli) spedì un autografo a Julian Fontana, che si trovava a Parigi».

⁹ Cf. *KrFrCh* p. 443 (= *CFC* III, p. 78): «Eccomi in rue Tronchet, arrivato senza fatica. Sono le undici di mattina. Vado in rue Pigalle...».

¹⁰ Cf. *ibid.* p. 447 (= *CFC* III, p. 79): «Sono arrivato qui ieri, giovedì».

¹¹ Possiamo essere molto precisi grazie ad una dettagliata descrizione dell'itinerario che il 23 agosto 1841 la Sand invia a Delacroix per convincerlo ad accettare il suo invito, cf. *CGS* p. 405. — Se Chopin fosse partito la sera del 29, egli avrebbe avuto a disposizione il pomeriggio del 25, tre giorni (dal 26 al 28) e la mattinata del 29; se, invece, fosse partito il 28, la sua permanenza sarebbe stata di due mezze giornate e due giorni. Ma v. *infra*.

¹² La Sand aveva affittato la sua casa in rue de la Harpe a Jules Ajasson, che stava creando problemi coi pagamenti. Secondo Lubin (*CGS* p. 427) Chopin aveva l'incarico di riscuotere 200 fr.

¹³ L'intera faccenda è abbastanza ben tratteggiata in M.-P. Rambeau, *L'enchanteur autoritaire*, Paris 2005, p. 618 s.

¹⁴ Sappiamo che l'incontro non fu con Troupenas né con Masset, suo socio, bensì con la moglie di Masset.

¹⁵ Per i dettagli, cf. in questo sito il nostro articolo *Per una corretta recensione della Polonaise op. 44*, p. 8 ss. (www.audacter/AudChopin05i.html).

¹⁶ Ciò è provato dalla seguente frase (*KrFrCh* n. 373, p.

¹ Cf. *KrFrCh* p. 406.

² Cf. *ibid.* p. 416.

³ Cf. *ibid.* p. 411; *KFC* II, p. 341.

⁴ Cf. *ibid.* p. 422.

⁵ Cf. *ibid.* p. 428.

⁶ Cf. *ibid.* p. 435.

⁷ Cf. *ibid.* p. 439. Ovviamente con *poloneza dla Mechettego* Chopin intende dire che è la polacca per Mechetti, non la copia.

il 5 ottobre Chopin prepara la lettera per Schlesinger, in cui gli propone il *Preludio* (op. 45), quella per Mechetti, che accompagna l'invio della *Polacca*, e una per Haslinger.¹⁷ Il 6 ottobre egli spedisce a Fontana due copie del *Preludio*, una per Mechetti l'altra per Schlesinger, con tutte le istruzioni necessarie e vi acclude le lettere citate. Non avendo più tempo per impartire altre istruzioni (relative al trasloco in rue Pigalle), perché stava arrivando il corriere, Chopin scrive un'altra lettera che termina il giorno dopo, il 7 ottobre, alle h. 2½ di notte. Sabato 9 ottobre egli dà a Fontana ulteriori istruzioni, avvertendolo che verso il 16 ottobre Maurice, il figlio della Sand, passando per Parigi, gli avrebbe consegnato i manoscritti del *Concerto* (op. 46) e dei *Notturmi* (op. 48); ma lunedì 11 ottobre, Chopin scrive a Fontana che, siccome Maurice non passerà più da Parigi, gli spedirà egli stesso «il manoscritto» (al singolare: *manuskrypt*) ed aggiunge di non sapere quando tornerà, però conclude: «Addio, mio caro (amico), a (rivederci) fra un mese (*Adieu, moje kochanie, może za miesiac*)».¹⁸ Il 18 Chopin scrive: «Masset [...] non può pretendere che gli venda, per dire, 12 *Studi* o un *Metodo per pianoforte* per 300 fr. Lo stesso vale per l'*Allegro maestoso*, che ti mando oggi. [...] Riceverai i *Notturmi* domani (*Jutro dostaniesz Nokturna*) e verso la fine della settimana la *Ballata* e la *Fantasia* [...] Sarò di certo a Parigi nei primi giorni di novembre».¹⁹ Si badi che Chopin non dice “t'invio (*posyłam Ci*)”, bensì “riceverai (*dostaniesz*) i N. domani”; il che significa che erano stati spediti prima del 18 ottobre con la lettera erroneamente datata 1° novembre,²⁰ ove si legge: «[...] Ti mando i *due Notturmi* (*Posyłam Ci dwa nocturna*), ed il resto mercoledì». E qui sorge una difficoltà, perché alla fine della lettera Chopin ripete: «Riceverai il resto dopodomani». Se questo *dopodomani* corrisponde al precedente *mercoledì*, la lettera dovrebbe essere stata scritta un lunedì; dei lunedì di ottobre, che sono quattro (il 4, l'11, il 18 e il 25), il 4 è escluso, come pure il 25, perché

l'annunciato ritardo («La mia partenza è ritardata: non sarò a Parigi che il 6 o l'8 [novembre]») a pochi giorni dalla partenza²¹ è inammissibile; lo conferma indirettamente la Sand, che il 17 ottobre scrive a Louis Viardot: «[...] Iniziamo a preparare i bagagli».²² L'11 è il lunedì in cui Chopin comunica che Maurice non andrà più a Parigi e il 18 è quello in cui spedisce l'*Allegro da concerto*. Il 1° novembre è fuori questione, poiché, oltre a quanto già riferito, Chopin era in viaggio con tutta la troupe (v. n. 21)! Non resta che una sola conclusione, che cioè Chopin abbia fatto confusione:²³ *dopodomani* avrebbe spedito l'*Allegro* e *mercoledì* Fontana l'avrebbe ricevuto! In conclusione la lettera datata 1° novembre è in realtà di sabato 16 ottobre. Vi è ancora una letterina, mancante in *CFC*, datata 20 ottobre, che ben s'inserisce fra le altre: Chopin conferma che certamente sarà a Parigi tra il 2 e il 3 novembre, e raccomanda a Fontana di aver cura del suo *Allegro*.²⁴

E torniamo al breve soggiorno di Chopin a Parigi. La citata lettera, che abbiamo ridatato al 16 ottobre, è importante perché certifica che Chopin ebbe un colloquio con la moglie di Masset, socio di Troupenas, che s'era reso uccel di bosco: «Avevo parlato a M^{me} Masset del *Preludio* per l'*Album* di Schlesinger l'ultima volta che l'ho vista». Come abbiamo già ricordato, oltre ad incontrare, per conto della Sand, Jules Ajasson,²⁵ doveva anche trattare un affare abbastanza importante con implicazioni economiche non irrilevanti.²⁶ Il che è documentato da una lettera di Pierre Leroux a George Sand: «Cara amica, ieri Viardot ed io abbiamo passato una gran parte della giornata ad occuparci dell'oggetto della vostra ultima lettera: il vostro debito con Buloz e il resto. Viardot vi ha scritto a tal proposito, ed, in più, abbiamo parlato nel dettaglio con Chopin che si è fatto carico del commento. [...] Il nostro parere, che è anche quello di Chopin, è che avreste torto ad essere contraria a chiedere un prestito... Cho-

447, datata 1 ottobre 1841): «... anche se l'hai già copiata, non dare ancora la mia *Polacca* a Léo». Fontana, infatti, avrebbe potuto iniziare a copiarla dal giorno della consegna (25 settembre).

¹⁷ Cf. *KrFrCh* pp. 455, 459 e 466 (anche quest'ultima verosimilmente del 5 ottobre, piuttosto che del 6).

¹⁸ Questa lettera (*KrFrCh* n. 380, p. 483) non è compresa in *CFC*: è senza data, ma l'indicazione del giorno (*lunedì mattina*) inclina per l'11 ottobre.

¹⁹ Cf. *KrFrCh* n. 381, p. 491 s.

²⁰ Cf. *KrFrCh* n. 386, p. 520 (*CFC* III, p. 91), ove le note 1 e 7 della redattrice (*ZH*) espongono un ragionamento difficilmente condivisibile sotto l'aspetto logico.

²¹ Partiranno tutti e sei (Chopin, la Sand, Solange, Alaphilippe, il domestico, Pistolet e Jessy, i cagnolini) il 31 ottobre, cf. *CGS* p. 485.

²² Cf. *CGS* p. 476.

²³ Il manoscritto, riprodotto in *KrFrCh* (p. 522), rivela un certo buon umore, ma anche una stanchezza notevole: probabilmente era contento d'aver finito di copiare i *Notturmi*, ma era anche sfinito.

²⁴ Cf. *KrFrCh* n. 383, p. 500.

²⁵ Lubin cita una lettera di Ajasson, in cui questi conferma l'incontro con il Compositore: «Ho trovato il Sig. Chopin ben portante: sembra che l'aria di Nohant gli sia favorevole», cf. *CGS* p. 428.

²⁶ V. *supra* n. 13.

pin ci ha detto che vedrebbe due modi di contrarre questo prestito senza tormentarvi. [...] Addio, cara amica, non posso che scrivervi queste poche parole di fretta, perché ho promesso di consegnare questa lettera a Chopin alle h. 2 e che ho potuto iniziare solo alle h. 1½...». ²⁷ Un insospettabile Chopin, consulente finanziario! In ogni caso, il dettaglio dell'ora permette di ritenere fondatamente che Chopin prese la diligenza la sera del 28, non del 29, e che, dunque, arrivò a Nohant, la mattina del 30 settembre (*v. supra*). Riassumendo, il pomeriggio del 25, Chopin lo passò in rue Pigalle per disporre il nuovo studio ove avrebbe dato le sue lezioni; il 27 – come abbiamo appena avverato – trattò con Viardot e Leroux l'affare Buloz; restano il 26 e la mattinata del 28, in cui egli avrebbe dovuto incontrare Ajasson, discutere d'affari con (la moglie di) Masset e con Schlesinger. Ebbene, secondo qualcuno Chopin avrebbe trovato il tempo per sedersi al pianoforte ed aggiungere il pedale sul manoscritto della *Polacca* destinato a Mechetti. Un'ipotesi non solo ingenua, ma anche bislacca.

LE FONTI.

Siccome non è noto alcun manoscritto, dobbiamo giocoforza basarci sulle seguenti edizioni:

F1: prima tiratura della prima edizione francese (ne è noto un solo esemplare mancante del quarto foglio, contenente le pp. 5÷6, *cf. ACCFE* p. 345);

F2: seconda tiratura della prima edizione francese (*cf. ibid.* p. 346);

A: prima edizione austriaca (il testo musicale della seconda edizione resta invariato, dacché la sola correzione riguarda il nome dell'editore francese: non più Troupenas, bensì Schlesinger, *cf. ibid.* 346÷347);

E: prima edizione inglese (ne è nota solo una ristampa del 1844, *cf. ibid.* p. 349).

A queste occorre aggiungere le edizioni dei due allievi di Chopin, che ne hanno pubblicato l'opera completa:

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. 60÷71.*

Mk¹: *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke, revidirt und mit Fingersatz versehen (zum größsten Theil nach des Autors Notirungen) von Carl Mikuli. Band 5. Polonaisen. Leipzig (Fr. Kistner, n. 5304) s.d. (ma 1879 o 1880), pp. 46÷57. Copia consultata su mi-*

crofilm fornito dalla British Library (segnatura: *b.471.w*).

Ed infine:

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 risiede 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.²⁸*

BH^{cw}: v. Bibliografia.

RECENSIO.

Innanzitutto è necessario collazionare **F1**, condotta su una presunta copia di Fontana, con **A**, condotta sulla base dell'autografo (*A**) inviato a Mechetti con la lettera datata 5 ottobre 1841: «Caro Signor Mechetti, vi mando la *Polacca* col suo titolo». ²⁹ Abbiamo usato l'avverbio presumibilmente, poiché le piccole ma numerose differenze tra **F1** ed **A** sono difficilmente imputabili a Fontana. Il sospetto che almeno in parte il manoscritto consegnato a Schlesinger non fosse opera di Fontana, è indotto da una raccomandazione che Chopin fa al condiscipolo. Nella citata lettera del 20 ottobre,³⁰ dopo aver raccomandato d'aver cura dell'*Allegro*, il Compositore aggiunge: «Non mostrarlo a Wolff,³¹ perché egli rubaccia sempre qualcosa e lo pubblica prima». Una tale raccomandazione fa pensare che Fontana avesse mostrato la *Polacca* al furbastro imitatore. Wolff aveva già collaborato come copista,³² ma Chopin, scorrendo le di lui pubblicazioni, dovette accorgersi delle *imitazioni*. Un secondo indizio, non indiretto, è dato dalle mm. 262÷263:

²⁸ Si veda, in questo stesso sito, la nostra introduzione all'edizione dei *Preludi*, p. XII ss.

²⁹ *Cf. KrFrCh* n. 375, p. 459. Chopin scrive in francese *titre*, da intendere *col suo frontespizio*, contenente il nome della dedicataria.

³⁰ *V. supra* n. 24.

³¹ Édouard Wolff (1816-1880), nativo di Varsavia, aveva studiato composizione con Elsner e dal 1828 al 1832 era stato a Vienna come allievo di pianoforte di W. Würfel, molto stimato da Chopin.

³² Ricordiamo la lettera del 22 gennaio 1839: «Mio caro, ti mando i *Preludi*. Ricopia(li), tu e Wolff...» (*cf. KFC* I p. 334; *KrFrCh* II.2, p.793).

²⁷ *Cf. Jean-Pierre Lacassagne, Histoire d'une amitié, Paris (Klincksieck) 1973, p. 135 ss.*

sopra il rigo si legge: “Tempo 1° tempo di Polacca” (poi corretto in F2); Fontana non avrebbe mai commesso un tale errore d’ortografia. Che in quel periodo Fontana fosse oberato di lavoro (il nuovo studio di Chopin, il suo proprio trasloco, i manoscritti da copiare, trattare con Masset, Wessel e Schlesinger ed altri personaggi minori), è del tutto comprensibile che chiedesse aiuto a qualcuno. Ovviamente non è certo, ma è molto probabile che egli l’abbia fatto.

La differenza più evidente tra F1 ed A è che in F1 manca il pedale; il fatto che esso sia indicato solo nelle mm. 33÷34 della *Polacca* (qui a destra) e nella *Mazourka*, fa pensare ad una voluta omissione del copista per tre probabili motivi: (1) il tempo incalzava, (2) la pedalizzazione della *Polacca* non presentava alcun problema e (3) Chopin avrebbe potuto aggiungere il pedale durante la correzione delle bozze; in effetti, quello sporadico pedale delle mm. 33÷34 sembra essere stato aggiunto da Chopin proprio mentre correggeva le bozze (Fo*). Se quest’ipotesi potesse essere confermata, potremmo attribuire a Wolff la copia data a Schlesinger, perché Fontana non avrebbe ommesso il pedale.



L'AUTOGRAFO

Attraverso la collazione di A ed F1 l'editore dovrebbe risalire, se possibile, alla struttura dell'autografo. Da altri manoscritti sappiamo che Chopin, per evitare di riscrivere misure uguali, ricorreva alla numerazione e persino alla doppia numerazione.³³ Annotiamo, dunque, le misure simili; dapprima due ampie sezioni:

$$35 \div 77 = 268 \div 310;$$

più in dettaglio (la m. 17 è unica):

$$(17-1)18 \div 23 = 43 \div 49 = 69 \div 75 = 276 \div 282;$$

(la m. 78 è unica):

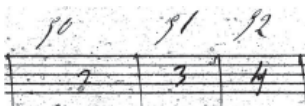
$$25 \div 26 = 51 \div 52 = 77(-78) = 284 \div 285;$$

$$79 = 80;$$

$$83 \div 84 = 85 \div 86.$$

Ora occorre verificare se la collazione ci permette di stabilire quali misure furono riscritte e quali, invece, erano sostituite dal numero, che richiamava la misura numerata. Ebbene, la collazione ci se-

³³ Un bell'esempio è offerto dalle mm. 66÷68 dalla *Polacca* op. 26 n. 2:



gnala le mm. $20 \div 22 = 46 \div 48 = 72 \div 74 = 279 \div 281 = 305 \div 307$. Cominciamo con A:

M. 20: è la sola in cui l'appoggiatura è legata e solo qui è segnata una forcella;

mm. 72 e 305: qui manca la legatura della linea melodica e nella m. 72 manca il pedale;

m. 73: manca il pedale;

mm. 48 e 281: nel primo accordo è inserita la *settima*, come nella misura precedente.

Di qui possiamo affermare che le mm. 279÷281 erano sostituite da numeri che richiamavano le mm. 46÷48. Del pari, se ascriviamo all'incisore la mancanza del pedale nelle mm. 72÷73, anche le mm. 305÷307 richiamavano le mm. 72÷74, non già le mm. 20÷22, perché mancano le due legature e la forcella della m. 20.

Possiamo altresì affermare che la *settima* inserita nel primo accordo della m. 48 è un errore di copiatura dello stesso Chopin.³⁴

E passiamo ad F1. Se A ed F1 non sono state sottoposte a revisione delle rispettive bozze, il testo di F1 dovrebbe risultare identico a quello di A. Eventuali differenze possono essere addebitate all'incisore, nel caso di A, e sia al copista (presumibilmente Wolff secondo la nostra ipotesi) sia all'incisore nel caso di F1, o perché hanno diversamente

³⁴ Come ha ben riconosciuto – al contrario di Müllermann (*HN²*) – anche Ekier, cf. *WN, Source Commentary*, p. 11.

inteso l'autografo, o perché hanno commesso gli errori che ogni copista inevitabilmente commette, Chopin compreso, come abbiamo visto:

F1

Qui il pedale manca dappertutto;
 m. 20: rispetto ad A mancano la forcella, le due legature, e il # al secondo *la*²;
 mm. 46÷48: a parte il pedale, A ed F1 concordano;

m. 72: rispetto ad A manca solo il # al secondo *la*²; m. 73: come A; m. 74: come A ma senza ped.

mm. 279÷281: ricopiano le mm. 46÷48;

mm. 307÷307: ricopiano le mm. 72÷74.

Quanto sopra non solo conferma che le mm. 279÷281 e 304÷307 erano sostituite da numeri, ma altresì che l'inserimento della *settima* nella m. 48 (= 281) e la mancanza del # al secondo *la*², sono distrazioni del Compositore. I # aggiunti al secondo *la*² in A, testimoniano l'intervento di un correttore. Quanto alla forcella (m. 20), non più ripetuta, e alle legature, non più ripetute, sono anch'esse difetti dell'autografo, cui il copista (Fontana, o meglio Wolff) non ha posto rimedio.

Da quanto sin qui esposto, rispetto alla disamina da noi fatta nell'articolo citato (*v. supra* n. 15), ove avevamo ipotizzato l'intervento invasivo di un correttore-pianista, la citata lettera (non presente

in CFC) del 20 ottobre 1841 (*v. supra* nn. 24 e 31) e la pubblicazione dei rapporti settimanali di Friederike Müller,³⁵ ove non si fa parola della nostra *Polacca*, consentono di ascrivere le differenze tra A ed F1, alla negligenza del copista e allo stesso Chopin; il quale, quell'estate stava mettendo a punto gli *opp.* 43÷49: un gran lavoro che non poteva non stancarlo, affievolendo l'attenzione, che, stando alla corrispondenza, era riservata soprattutto all'*Allegro* (dedicato alla Müller). Certamente, l'incisore austriaco poteva fare di meglio, ma l'autografo non doveva essere sempre chiaro, soprattutto nella pedalizzazione. Un piccolo indizio sulla grafia un po' stanca dell'autografo è dato dalle mm. 26 e 52 di F1: in entrambe l'incisore viene

lesse un *tr*, mentre nella m. 52 chi preparò la copia per Schlesinger, lesse *tr*. L'assenza dell'accento e la legatura fanno ritenere che fu l'incisore di A ad ingannarsi; di contro, le ultime due crome della m. 26 di A (a sin.) hanno il punto dello staccato, assente in F1. Due lettori dello stesso testo, i quali, sbagliando in modo diverso, ci consentono di sostenere che l'autografo corrispondeva alla m. 26 di A e alla m. 52 di F1: due misure apparentemente simili, ove gli ultimi due quarti richiedono un'interpretazione completamente diversa.

Ma procediamo. Le bozze di F1, che chiamiamo F0*, furono corrette da Chopin, il quale modificò alcuni passaggi; modifiche che non possono essere considerate *variae lectiones*.

M. 18: in F1 alle ultime quattro crome viene aggiunto *do*^{#3}. Ritroviamo questa misura col n. 44. In entrambe le edd. (m. 18) si nota la mancanza della risoluzione del trillo, mentre in F1 (m. 44) alla notina viene aggiunta una legatura, che in A è segnata solo nella m. 18. In A le misure gemelle 70, 277 e 303 sono identiche alla m. 44, mentre in F1

³⁵ V. *Bibliografia* (G.-STR.[2018]).

la m. 277 omette la legatura dell'appoggiatura; per di più, nella m. 70 il copista parigino si scorda di integrare il testo, che resterà tale e quale anche in F2;

mm. 23÷24: in bozze Chopin aggiunse un *re*⁵

(m.d.) e due *re*³ (m. sin.); ma va rimarcato che in A *re*³ della m. 23 non si ripeterà più nelle mm. gemelle (49, 75, 282 e 308); il che

potrebbe confermare che l'autografo non fosse stato preparato con la solita diligenza; infatti, anche le tre versioni della m. 24

evidenziano anomalie già presenti nell'autografo.

Nella m. 50 il *re*³ (m. sin.) della m. 24 non comparirà più, mentre in F1 il copista (o l'incisore?) fa

un pasticcio (non corretto in F2) ed aggiunge un *re*³ che non andava aggiunto; la m. gemella 283 è invece corretta. Lo stesso vale per le misure gemelle 76 e 309. In tutte queste misure il pedale è piuttosto ondivago.

L'altro gruppo di misure che soffre di analoghe ferite è quello dei ritmi puntati nel cantabile-*sostenuto*, che Chopin modificò in bozze; ed anche queste modifiche non sono *variae lectiones*.

In A le mm. 27, 53 e 286 (*si* *b* *min.*) sono quasi identiche: differisce la sola posizione della serpen-

tina che, nella m. 27, precede la notina. Lo stesso vale per le mm. 31, 57 e 290 (*la* *b* *maggi.*), con la differenza che la notina è legata all'ottava inferiore e nelle mm. 57 e 290 il secondo pedale è omissso. In F1 le prima tre mm. sono quasi identiche, ma, diversamente da A, hanno la linea curva in luogo della serpentina. Anche le seconde tre mm. sono quasi

identiche, perché nella m. 31 la notina è legata alla nota d'appoggio. Ne consegue che: (1) la linea curva dell'autografo ha disorientato l'incisore viennese che nelle mm. 27, 53 e 286 l'ha intesa come serpentina, mentre nelle mm. 31, 57 e 290 l'ha intesa come legatura; (2) in F1 la legatura di valore è stata aggiunta da Chopin in bozze – verosimilmente da ripetere nelle misure analoghe –, mutando, così, l'esecuzione dell'appoggiatura; (3) il secondo pedale di A (m. 31) va reinserito nelle mm. 57 e 290.

La m. 28 di F1 contiene un tipico errore di copiatura di cui s'è accorto per primo Klindworth, seguito da Mikuli, *BH*^{cw} e *PW*, ma non da *EK*, *HN*², *WN* e *UT*. L'ultimo accordo della m. sin., che

ripete il precedente, è da ascrivere alla sbadataggine dell'incisore. La lezione corretta è quella di A. Ciò è dimostrato dalla m. 32, ove l'ultima cro-

ma della m. sin. è un'ottava. Qui, però, Chopin è intervenuto per modificare il ritmo puntato della prima battuta della m. d., onde, pedale a parte, la lezione corretta è quella di F1. Per quanto incredibile possa sembrare, lo stesso errore si ripete nel-

la m. 54, com'è dimostrato dalla m. 58; ma questa volta, però, la distrazione è dello stesso Composi-

tore. La semplice ottava, infatti, come ultima croma della m. sin., conferisce maggior effetto dinamico alla risoluzione liberatoria della misura seguente. Klindworth, il solo ad aver compreso lo spirito del contesto, risolve il problema testuale in modo ingegnoso, musicalmente e pianisticamente impeccabile.

bile, oltreché perfettamente chopiniano: qui a lato riportiamo il suo testo. Va da sé che sotto l'aspetto filologico si tratti di una soluzione inaccettabile; tuttavia essa suggerisce un'esecuzione degna di Chopin.

Le mm. 29 e 33 differiscono in modo confuso:



per la m. 29 la confusione è risolta da F2, mentre per la m. 33 l'aggiunta della legatura (di valore?) alla notina (ma viene aggiunto anche il pedale) senza cancellazione della linea curva posta dopo l'ottava, crea un problema esecutivo, che a nostro parere ha una sola soluzione (v. *Comm.*). Quanto alle mm. analoghe, la m. 55 di

A abbisogna d'una spiegazione: come testimoniato dal perfetto incolonnamento della biscroma con la semicroma, l'incisore aveva scritto una semicroma con la sua pausa; il correttore, però, convinto che dovesse essere riproposta all'ottava superiore la m. 29, fece aggiungere non solo la barretta del 32° ed un punto alla pausa – difficilmente attribuibile a Chopin – ma anche l'arpeggiato.

L'EDIZIONE WESSEL (E).

Siccome Müllemann (*HN*²) ed Ekier (*WN*) sostengono che E dipenda da F2, ci vediamo costretti a dimostrare il contrario. Vi sono due misure che lo provano incontrovertibilmente, le mm. 91 e 100:



nella m. 91 il secondo gruppo di biscrome della m. sin. è corretto solo in F2, mentre F1 ed E conten-

gono il medesimo errore; del pari, nella m. 100 la seconda croma della m. sin. è in F2 *la*³, mentre in F1 ed E è *sol*³. Orbene, quale che sia stata la causa dell'errore, è di tutta evidenza che E non copia F2. Le correzioni apparentemente derivanti da F2 furono fatte in realtà da Moscheles. Ciò è provato da una lettera pubblicata per la prima volta da Kallberg.³⁶ Il 2 novembre 1842 Moscheles scrive a Schlesinger: «[...] Ti ricorderai senz'altro che le 6 composizioni di Chopin [*scil. opp. 44÷49*], che avevi portato a Londra e venduto a Wessel, sono state preventivamente corrette da me alla condizione che W[essel] mi avrebbe dato 6 copie per ciascuna. Tu mi dicesti che questa richiesta era stata accolta. Quando di recente ho sollecitato W[essel], costui mi ha risposto con fare insolente che non mi doveva nulla, e che tu avresti utilizzato le mie correzioni e solo successivamente gli avresti spedito le bozze corrette per l'incisore. È proprio così? [...]».³⁷ Che cos'era accaduto? La ricostruzione di Kallberg è un po' fantasiosa.³⁸ Siccome tutte quelle bozze non si correggono in una giornata, dobbiamo verosimilmente supporre quanto segue: Schlesinger spedì per posta le bozze a Moscheles, concordando la data di consegna; quando furono pronte, ai primi di gennaio, egli si recò a Londra, si fece consegnare le bozze da Moscheles e vendette le composizioni citate a Wessel.³⁹ Ma di quali bozze stiamo parlando? Di F1? No, stiamo parlando di Fo*! Quando Chopin rivide Fo*, riportò le correzioni e le modifiche su una seconda copia per Wessel, che Schlesinger spedì a Moscheles, il quale, a sua volta, aggiunse le sue correzioni. Di qui, Wessel, vedendo che le bozze contenevano modifiche al testo – dunque non potevano essere di Moscheles –, ebbe buon gioco nel sostenere che Schlesinger aveva utilizzato le correzioni di Moscheles; il che non era affatto vero,

³⁶ Cf. KALLB.[1982] p. 134.

³⁷ La traduzione data *in extenso* (cf. KALLB.[1996] p. 211) è errata: «[...] When I thereupon asked W[essel] he told me impudently he was not liable to me for that, *you* had used my corrections, and he only sent additional corrected proofs to the engraver. Is it so?». Ma l'originale tedesco così come lo pubblica Kallberg (v. nota 36) dice: «... *du* habest meine correctionen benützt, und ihm erst nachträglich corrigirte Abdrücke zum stecher geschickt», ove il soggetto di (*habest*)... *geschickt* (*habest*, per di più, è un congiuntivo, non un indicativo) è sempre *du*, non *he*, e l'*additional* forse vorrebbe tradurre *nachträglich* che va con *erst*!

³⁸ Grabowski la definisce con garbo *rocambollesque*, cf. GRAB.[1992] I, p. 88.

³⁹ La data del contratto sottoscritto dalle parti è 14 gennaio 1842, cf. *KrFrCh* p. 550 s.

perché le correzioni di Moscheles non tornarono a Parigi, ma non v'era modo di dimostrare il contrario, tant'è che Moscheles interpella Schlesinger, di cui purtroppo non conosciamo la risposta.

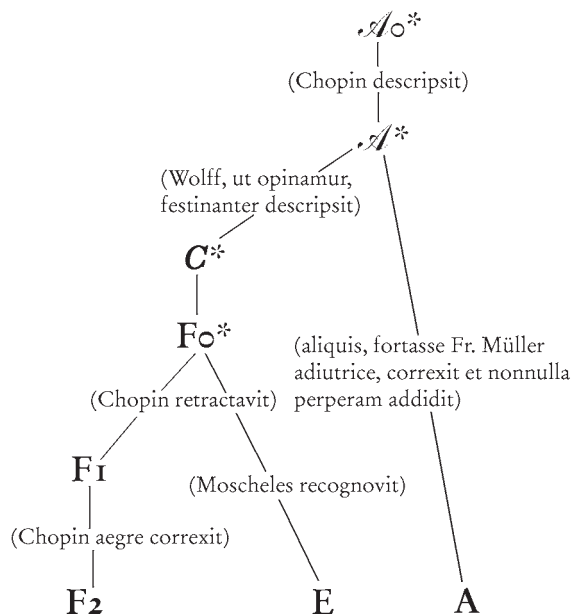
Torniamo alla collazione. Se, ad es., si confronta la m. 31 di E con F1 (v. supra, p. IXb), si noterà che qui mancano le due legature che interessano l'appoggiatura. Nella m. 36 si nota che in E manca lo stelo di semiminima al primo *fa*^s; mancano anche i puntini di allungamento, di cui Moscheles si accorgerà nell'analogo m. 269, mentre in F sono omessi; il che prova che le correzioni di Moscheles non sono state utilizzate per F2. L'ultima ottava della m. 40 non ha accidenti, perché in Fo* l'incisore li aveva tralasciati. Tali minuscole differenze testimoniano che, rivedendo Fo*, Chopin non riportò sulla copia destinata a Londra (cioè a Moscheles) tutte le correzioni; forse il sapere che l'amico e collega a Londra avrebbe rivisto le bozze, indebolì l'attenzione. Ancora qualche esempio per dimostrare che le correzioni di Moscheles non furono utilizzate per F. Si confrontino le mm. 16, 26 e 42:



in E vediamo i ♯ apposti alla penultima ottava della m. 16; nella m. 26 è omesso il ♯ a *mi*³; lo stesso dicasi per il ♯ a *mi*² della m. 42 di E; tutti accidenti obbligati ignorati da F1 ed F2.

Quanto sopra conduce ad una chiara ed incontestabile conclusione: l'antigrafo di E fu una copia di Fo* corretta da Chopin e rivista da Moscheles.

A questo punto possiamo proporre lo *stemma*, ovvero filiazione delle fonti:



Riassumendo: Chopin appronta A0*, che sarà spedito a Mechetti, ricopiando, non senza omissioni ed errori, A0*, il manoscritto su cui aveva messo a punto la *Polacca*. A sua volta Wolff prepara con poca diligenza C* per lo stampatore parigino.⁴⁰ Chopin rivede, poi, le bozze (Fo*), modifica alcuni luoghi (v. *Comm.* alle mm. 142÷143) e ne fa una copia per Londra, che Schlesinger spedisce a Moscheles. Nel dicembre del 1841 F1 è stampata col n. 3477.⁴¹ I primi di gennaio 1842 Schlesinger si reca a Londra, ritira le bozze riviste da Moscheles e le consegna a Wessel, che rilascia la ricevuta sopra citata.⁴² L* indica le fonti non disponibili.

Il primo annuncio che gli *opp.* 44÷49 sono in vendita, si trova nell'ultima pagina del n. 3 della "RGM" del 16 gennaio 1842, anche se a p. 539 della stessa rivista dell'anno precedente (n. 61 del 28 novembre 1841) i medesimi *opp.* compaiono nel-

⁴⁰ Un altro indizio, non secondario, che avvalora la nostra ipotesi, si desume dalla lettera che il 2 luglio 1852 Fontana scrisse a Ludwika Jędrzejewicz, sorella di Chopin: «[...] Nel 1839-1840, mentre era in Spagna, [Chopin] mi affidò la pubblicazione di tutte le composizioni recenti, inviando i manoscritti, che sono ancora tutti in mio possesso. A quel tempo ho pubblicato i suoi Preludi, 2 Polacche a me dedicate, la Tarantella, la Pièce de concert, la 2^a Ballata, 3 Valzer op. 34 ecc. [...]» (cf. M. Oliferko, *Fontana i Chopin w listach*, Warszawa [Narodowy Instytut Fr. Chopina] 2009, p. 153 s.). Si noti che sono citati la *Tarantella* (op. 43) e l'*Allegro de Concert* (op. 46), ma non la *Polonaise* op. 44!

⁴¹ Non nel gennaio del 1842, come dice Müllemann; infatti la copia di F1 riporta il timbro dell'anno sia sul frontespizio che a p. 1.

⁴² V. n. 39.

l'elenco della MUSIQUE POUR LES PIANISTES DE PREMIÈRE FORCE.⁴³

Per il Lettore più curioso proponiamo la recensione che ne fa Maurice Bourges, collaboratore della "RGM". Nella sua rubrica 'Revue critique' egli immagina talvolta di corrispondere con una tal Baronessa di ***, la cui figlia Brigitte, «pur non sapendo ancora leggere in modo scorrevole, decifra a prima vista, passandoli in rassegna, tutti i capolavori dei classici».⁴⁴ Ebbene della nostra *Polacca* così si esprime:

«La *Polonaise in fa diesis minore* è un brano brillante e per nulla facile. Richiede una potenza ed una chiarezza di esecuzione non comuni; tutto deve essere reso alla perfezione. Forse, Madame, dopo averla letta o ascoltata sotto le dita espressive di M^{lle} Brigitte, penserà che nelle prime sei pagine, pur scintillanti di verve melodica e origi-

nalità ritmica, vi siano un po' troppe note; si sarebbe disposti a tutto per una sola pausa. Pertanto, è con doppio piacere che si accoglie la melodia in *la maggiore*, la cui grazia intrigante e la freschezza giovanile creano un felicissimo contrasto con gli effetti fortemente sonori e tutti parimenti sonori, che precedono e seguono questa sezione melodica, piuttosto estesa invero, ma che mantiene una rigorosa unità. Questa *Polonaise* è un'altra composizione incantevole, capace, come la *Fantasia*, di grande effetto in una sala spaziosa, cosa che non si può sempre dire delle opere di Monsieur Chopin, la cui squisita finezza dei dettagli, la delicatezza di certe forme richiedono un ambiente ristretto, una cornice d'intimità, ove queste amabili grazie non rischino di annegare e possano essere apprezzate più facilmente».⁴⁵

⁴³ Nello stesso mese di gennaio sono pubblicate sia l'edizione di Mechetti (col n. 3577) sia quella di Wessel (col n. 5226, che nella ristampa del 1851 sarà poi corretto in 5296, cf. *ACCFE* p. 349 s.).

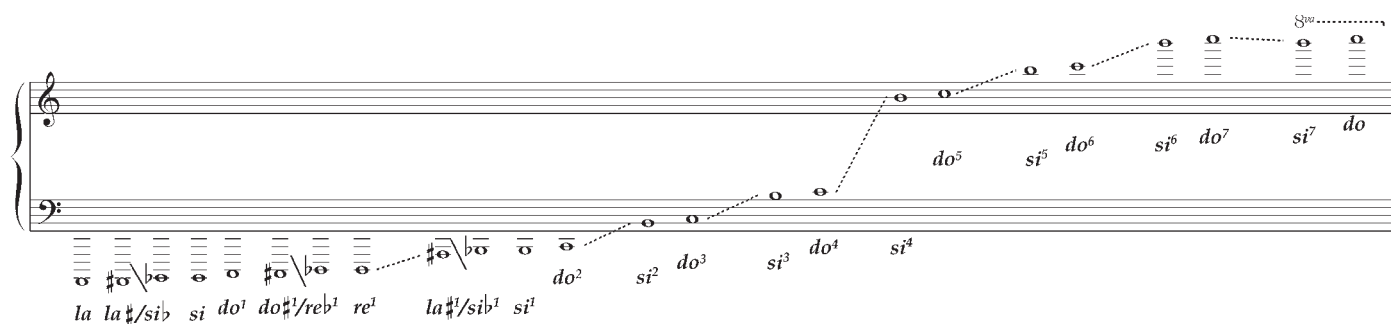
⁴⁴ Cf. "RGM" VIII (1841) p. 238.

⁴⁵ Cf. "RGM" IX (1842) p. 171 s. Questo stralcio fa parte della *quarta* lettera alla Baronessa di ***, ma deve trattarsi d'un errore di distrazione, poiché abbiamo cercato e trovato la *prima*, citata nella nota precedente, e la *seconda* lettera, ma non la *terza*!



Ritratto ad olio della Principessa Charles de Beauvau née de Komar, cui è dedicata la *Polonaise* op. 44, eseguito da E. Hébert intorno al 1851.

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^{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, 1÷111, Paris ("La Revue musicale" – Richard Masse, Éditeurs) 1981.
- CFO CHOPIN'S FIRST EDITIONS ONLINE: www.chopinonline.ac.uk/cfo/
- CGS George Sand, *Correspondance (avril 1840-décembre 1842)*, tome v. Textes réunis, classés et annotés par GEORGES LUBIN, Paris (Garnier) 1969.
- 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 Katzbichler) 2018.
- GRAB.[1992] KRZYSZTOF GRABOWSKI, *L'oeuvre de Frédéric Chopin dans l'édition française*, 1-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.
- HN² Fr. Chopin, *Polonais fis-moll*, herausgegeben von Norbert Müllemann, Fingersatz von Hans-Martin Theopold, München-Duisburg (G. Henle Verlag) 2012.
- 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, III/I, Warszawa (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego) 2024.
- 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.
- 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, *Dzieła 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).

