

FELICE TODDE

Chopin

L'opera italiana e i cantanti



Indice sommario

<i>Nota sugli esempi musicali</i>	VI
Capitolo I	
<i>Tra Varsavia e i primi viaggi</i>	1
Capitolo II	
<i>Fuori dalla patria</i>	25
Capitolo III	
<i>Parigi canora</i>	33
Capitolo IV	
<i>Chopin e Pauline Viardot</i>	49
Capitolo V	
<i>La saggezza di una giovane cantante</i>	57
Capitolo VI	
<i>Londra canora</i>	65
Capitolo VII	
<i>La fine ed il canto</i>	83
Capitolo VIII	
<i>Non solo Bellini</i>	91
Capitolo IX	
<i>Elementi della vocalità italiana nella musica di Chopin</i>	107
Capitolo X	
<i>Suonar cantando</i>	131
Capitolo XI	
<i>In margine al rubato</i>	137
<i>Bibliografia sommaria</i>	143

Capitolo I

Tra Varsavia e i primi viaggi

È noto che Chopin amava l'opera, in specie quella italiana. E influssi italiani sulla sua produzione sono stati segnalati da varie parti, a incominciare da Schumann, Liszt e poi da Ravel e da molti altri, passando da Ludwik Bronarski sino a Gastone Belotti e a Jean-Jacques Eigeldinger. A questo proposito si è fatto spesso (forse troppo) il nome di Bellini.

Voce fuori dal coro, Édouard Ganche ha negato influenze italiane sulla musica di Chopin.

Insieme con gli studi e la conoscenza diretta della musica popolare del suo Paese, che resta pilastro importantissimo dell'ispirazione di Chopin, l'ascolto dell'opera lirica fu un elemento importante della sua formazione già in Polonia. Frequentò il teatro d'opera sin dall'adolescenza. Il suo primo incontro con una *star* della lirica ebbe però luogo che egli non aveva ancora compiuto dieci anni, dopo una delle sue prime esibizioni in pubblico, quando un'entusiasta Angelica Catalani gli regalò un orologio d'oro con dedica. Il primo amore di Chopin, Konstancja Gładkowska, era un mezzosoprano del conservatorio e del teatro di Varsavia. Delfina Potocka cantò al capezzale di Chopin morente e Pauline Viardot García alla sua messa funebre.

Nel 1820 il soprano Angelica Catalani era sulla soglia dei quarant'anni. Già, a suo tempo, molto ammirata da Napoleone e poi da Luigi XVIII, era celebre in tutta Europa, dove ora, applauditissima, compiva numerose *tournées*. Dopo la Germania, apprestandosi a "conquistare" la Russia di Alessandro I, si esibì in Polonia, dove tenne acclamatissimi concerti. A Varsavia Trovò il tempo di ascoltare il piccolo Chopin, che conservò una grande ammirazione per lei, e gli regalò un prezioso orologio con la dedica:

*M.me Catalani
à Frédéric Chopin
agé de 10 ans
à Varsovie
le 3 Janvier 1820*



Angelica Catalani

Nei primi decenni dell'Ottocento, come in tutta Europa, splendeva a Varsavia l'astro di Rossini. Dal 1818, quando vi fu acclamato per la prima volta il *Tancredi*, seguito l'anno dopo dall'*Italiana in Algeri*, la produzione del pesarese trovò grande popolarità. Nel 1825, a quindici anni, Chopin assisté per la prima volta al *Barbiere di Siviglia*. Ne fu entusiasta.

Il giovinetto era d'intelligenza precoce, era pieno d'umorismo, affettuoso e socievole. Nella pensione del padre Nicolas Chopin, già insegnante di francese (sua lingua madre) al liceo e in altre scuole, si studiava letteratura e musica e qui alloggiavano studenti benestanti "fuori sede". Ai forti affetti familiari, specie per le sorelle, Fryderyk-Frédéric univa le amicizie. Tra queste, all'epoca, spiccava quella per un liceale ventenne, Jan Białobłocki, già ospite del convitto-Chopin, testimoniata da belle e interessanti lettere. Una di queste (del 30 ottobre 1825) contiene per l'appunto uno spiritoso resoconto su quel *Barbiere di Siviglia*, cantato da una compagnia di rinomati artisti del teatro di Varsavia, che, pur non essendo tra i primi in Europa, era pur sempre il primo teatro della nazione⁽¹⁾.

Quest'opera mi è piaciuta molto, Zdanowicz, Szcurowski e Polkowski hanno eseguito assai bene. Lo stesso bisogna dire della Signorina Aszperger e di due altre persone, sebbene la prima di queste, molto raffreddata, non abbia smesso di starnutire e la seconda sbadigliasse a tempo⁽²⁾.

(1) Sarebbe stato interamente ricostruito in imponente forma neoclassica nel 1833, quando Chopin aveva già lasciato la patria.

(2) Traduciamo da: *Correspondance de Frédéric Chopin, recueillie, annotée et traduite par Bronislas Édouard Sydow*, ed. La Revue Musicale, Paris 1981, vol. I, p. 42. Tutte le lettere in po-

Queste «due altre persone», una che starnuta e l'altra che sbadiglia, sono, naturalmente, i personaggi minori di Berta e del “muto” Ambrogio. Józef Zdanowicz era un basso (talvolta classificato come baritono), Jan Nepomucen Szcurowski era un altro basso (che fece una lunga carriera e di provata militanza rossiniana), non siamo in grado di dire con certezza chi dei due cantasse Bartolo e chi Basilio, ma poiché tre anni dopo Chopin dirà che Zdanowicz ha cantato «La calunnia» si può pensare che fosse lui a rappresentare Basilio. Del resto egli era rinomato in quel ruolo. Józef Polkowski era Figaro, Catherine Aszperger Rosina. Chopin non cita Almaviva, che era il tenore, violinista e direttore d'orchestra e cori Faustyn Żyliński⁽³⁾.

Su un tema del *Barbiere* Chopin compone subito una *Polacca*, oggi perduta. Chopin ben conosce ed ama la musica popolare polacca, che sente nelle sue vacanze in campagna: a Sanniki, a Sokolow (dove i Białobłocki hanno le loro proprietà) e soprattutto a Szafarnia⁽⁴⁾. Ma ciò non limita affatto la sua passione per l'opera. Di Rossini non conosce solo *Il barbiere di Siviglia*. Le musiche di Rossini circolano infatti per accademie e salotti, dove l'amabile e talentuoso ragazzo è sempre accolto festosamente. Del resto, all'epoca è già una celebrità a Varsavia: suona in pubblico, suona al Palazzo del Belvedere per il granduca Costantino di Russia, fratello dello zar e spietato viceré di Polonia, al quale piace la musica di quel giovanetto. Lo stesso zar Alessandro, trovandosi nella capitale polacca, assiste nel 1815 al conservatorio ad un concerto dove il ragazzo suona la sua “ufficiale” Op. 1, il *Rondò* in Do minore⁽⁵⁾.

Un anno dopo quel *Barbiere*, Chopin compera per Jan Białobłocki un'antologia di brani rossiniani trascritti e arrangiati da Antonio Diabelli. È il 1826 ed egli assiste ad una rappresentazione della *Gazza ladra*, la seconda opera di Rossini di cui fa esperienza. L'entusiasmo si rinnova e Chopin utilizza un tema dell'opera entro una nuova *Polacca*, in Si bemolle minore. A differenza di quella su un tema del *Barbiere di Siviglia*, di questa possediamo la musica (è classificata da Brown con numero 13). Il tema utilizzato da Chopin è la prima sezione della cavatina del tenore (Giannetto. Atto I, scena 5), «Vieni tra queste braccia»⁽⁶⁾:

lacco qui e appresso citate sono state fatte controllare (data la mia ignoranza di quella lingua) sull'edizione polacca del medesimo Sydow, *Korespondencja Fryderika Chopina*, PiW, Warszawa 1955. Per questo mi sono valso della collaborazione della signora Anna Kukurba, che ringrazio. Nuove acquisizioni ed aggiornamenti della corrispondenza di Chopin hanno visto la luce, nonché altrove, in Polonia nel 2010, bicentenario della nascita del musicista.

(3) Notizie su alcuni di questi cantanti in ALBERT SOWINSKI, *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes. Dictionnaire biographique*, Librairie Le Clère et C^{ie}, Paris 1857. V. Inoltre HALINA GOLDBERG, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press 2008.

(4) Ciò è ben noto e testimoniato dalle liete e gioiose lettere alla famiglia e dal suo umoristico “Corriere di Szafarnia”.

(5) Preceduto da una dozzina di *Polacche*, *Marce*, *Mazurche* (nove sono i pezzi classificati nel Catalogo cronologico pubblicato da MAURICE BROWN, Da Capo Press, New York 1972).

(6) Spartito canto e pianoforte, Ricordi, Milano 1973 e Fondazione Rossini, Pesaro.

Capitolo II

Fuori dalla patria

Nonostante malinconie e tristi presagi, Chopin ignora che il suo concerto dell'11 ottobre 1830 è stato quello d'un addio definitivo alla Polonia. Il 25, otto giorni prima della partenza, Konstancja Gładkowska scrive in due pagine dell'album (o *carnet*) del giovane ⁽¹⁾ altrettante brevi annotazioni in versi:

Tu compi i tristi cambiamenti del fato,
e noi qui ci dobbiamo rassegnare.
Tu, che noi non scordiamo, non scordare
che in Polonia sei amato.
25-10-1830 C.G.

Per coronare la tua gloria immortale
tu lasci i cari amici e l'amata famiglia.
Stranieri capiranno meglio il tuo valore.
Ti stimeranno, ma non potranno certamente
amarti di noi più ardentemente.
25-10-1830 C.G.

Nemmeno la Gładkowska, tuttavia, può immaginare che quello di Chopin è un viaggio senza ritorno.

Egli lascia Varsavia il 2 novembre. Con la commozione che si può immaginare, a Wielka Wola, frazione occidentale della città, è salutato dagli amici e da un coro che esegue una cantata composta e diretta da Elsner. Nella cittadina di Kalisz lo raggiunge Tytus ed i due proseguono insieme il viaggio verso Vienna. Il 6 sono a Wrocław (Breslavia) dove, presente ad una prova d'un concerto, Chopin è pregato di suonare ed esegue la *Romanza* e il *Rondò del Concerto* in Mi minore meravigliando per la leggerezza del suo tocco. Poi si

(1) L'originale dell'album di Chopin, già nella Biblioteca Nazionale di Varsavia, fu spostato durante l'occupazione nazista, con altri suoi documenti, nella Biblioteca Krasinski che fu incendiata nel 1944. Ma una copia fotografica ne era rimasta alla Biblioteca Nazionale.

produce in pubblico col medesimo *Rondò* e improvvisando su un tema della *Muette de Portici*. Va all'opera e vede, sempre di Auber, *Le maçon* (già rappresentata a Varsavia alla fine del 1828) e *Das unterbrochene Opferfest*, che aveva già visto nel suo viaggio a Berlino.

Passa poi, per pochi giorni, a Dresda ⁽²⁾. Qui ancora musica e opera, e nuove conoscenze. Va ad un concerto un po' pubblico e un po' privato a casa della pianista Pechwell, che aveva già conosciuto nel suo precedente viaggio, dove si produce anche una cantante, Matilde Palazzesi. Di qui corre all'opera, dove può assistere solo ad una parte della *Muette de Portici*, che del resto già conosce.

A casa della Pechwell conosce il fratello minore di Rubini ⁽³⁾, «il famoso tenore», che gli promette una lettera per il grande Giovan Battista a Milano. Chopin ha dunque ancora in mente il viaggio in Italia (a Varsavia aveva scritto a Tytus dell'idea di svernare proprio a Milano). Giacomo Rubini lo conduce ad una prova dei *Vespri* di Morlacchi (presumibilmente *I vespri della Vergine*), diretti dall'autore. All'esecuzione partecipano due tra gli ultimi castrati: Filippo Sassoli (all'epoca già sulla settantina) e Moisè Tarquinio, che Chopin dice «celebri soprannisti napoletani» (ma il Sassoli era marchigiano). In quell'occasione egli fa conoscenza con Antonio Rolla, eccellente violinista, che gli promette una lettera di presentazione per suo padre, Alessandro Rolla che guida e organizza la Scala. La prospettiva del viaggio in Italia sembra farsi concreta. Tant'è che le principesse di Sassonia, madre e figlia, conosciute nel salotto di una Madame Dobrzyca, dove Chopin suona, gli fanno poi avere delle lettere per la regina delle Due Sicilie a Napoli e per una principessa sassone a Roma, promettendogliene altre per la principessa di Lucca e la viceregina di Milano.

Chopin assiste ad una cattiva rappresentazione del *Tancredi* di Rossini, dove si salvano però *l'a solo* di violino di Rolla e la prestazione della protagonista, il contralto Amalie Hähnel. È poi la volta, l'indomani, di una Messa solenne d'un barone locale, diretta da Morlacchi, nella quale Chopin apprezza le voci del citato Sassoli, del contralto castrato Muschietti, del basso Zesi e del tenore Anton Babnigg ⁽⁴⁾. Ma il soggiorno a Dresda è breve: «Non ho tempo da perdere a Dresda, essa non mi darebbe né fama né denaro».

⁽²⁾ Su Breslau e Dresda v. le relative lettere alla famiglia in *Correspondance*, cit., pp. 211-221.

⁽³⁾ Giacomo, fratello minore di Giovanni Battista Rubini e anche lui tenore.

⁽⁴⁾ Sui cantanti e la musica a Dresda in periodo vicino, cfr. *I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico*, Tomo I, parte II, 1827. *Notizie musicali coreografiche e drammatiche straniere. Dresda. Rapide osservazioni di un viaggiatore alemanno sullo stato della musica in quella città durante la state del 1827*, p. 468.

Capitolo III

Parigi canora

Chopin arriva a Parigi a settembre del 1831. Conta di fermarsi, ma non sa ancora che sarà la destinazione finale del suo viaggio. Ha ventun anni, è disperato per le sorti della Polonia, ha poco denaro, ma è anche giovane di belle speranze: compositore e pianista già artisticamente maturo, ha scritto molte pagine importanti: i due *Concerti*, varie *Polacche*, *Rondò*, *Variazioni*, *Mazurche* e *Valzer*, il primo *Studio* in Do maggiore e il secondo nella relativa minore della futura Op. 10 (e forse qualche altro), forse il ventiquattresimo *Preludio* e gli *Studi* “rivoluzionari”, e i *Notturmi* Op. 9. Non sa ancora che Schumann ha recensito le sue *Variazioni* su «Là ci darem la mano» nel celebre articolo con la frase di Eusebius: «Giù il cappello, signori; un genio».

Tra le tante opere che conosce primeggiano quelle di Rossini: dopo il secondo soggiorno viennese, sono ben quattordici: *Il barbiere di Siviglia*, *La gazza ladra*, *L'Italiana in Algeri*, *Otello*, *Il Turco in Italia*, *Semiramide*, *Guillaume Tell*, *La cenerentola*, *Maometto II*, *Le Comte Ory*, *Mosé*, *La donna del lago*, *Tancredi*, *Le siège de Corinthe*.

La Parigi di Luigi Filippo ha grande vivacità intellettuale ed è aperta agli esuli, in specie polacchi ed italiani. Come si sa, l'ambiente parigino conquisterà e consacrerà Chopin. Intanto prende alloggio in un panoramico appartamento al quinto piano di Boulevard Poissonnière. Le porte dei salotti gli si aprono, *in primis* quello della bella compatriota, la contessa Delfina Potocka, affascinante e compiuta musicista ed ottima cantante dilettante.

Le prime notizie sul suo stato a Parigi stanno in una lettera⁽¹⁾ scritta circa due mesi dopo il suo arrivo all'amico Kumelski, già suo compagno di viaggio da Vienna a Monaco, che si trova ora a Berlino. Chopin manifesta il suo entusiasmo nel suo linguaggio pittoresco e spiritoso: l'incredibile confusione della grande città, la libertà che essa offre permettendo di “scompare” in essa, le

(1) *Correspondance*, cit., vol. II, pp. 13-18.

Capitolo IV

Chopin e Pauline Viardot

Una presenza di particolare importanza tra le amicizie di Chopin è quella del mezzosoprano Pauline García, maritata Viardot, sorella minore della Malibran-García e del baritono Manuel García junior: tutti e tre figli di Manuel García, il primo Almaviva del *Barbiere* di Rossini. Stella del Teatro Italiano a partire dal 1839 (la sorella Malibran era morta due anni prima), Pauline fu amica di Chopin e di George Sand. Nello sterminato epistolario della scrittrice⁽¹⁾ la corrispondenza con la cantante occupa un posto di rilievo. Chopin la conobbe per il tramite di George Sand: Paul Viardot, come la Sand, faceva parte della cerchia socialista saint-simoniana di Pierre Leroux e fu Leroux a presentarlo alla scrittrice. Nel 1938 Viardot aggiunse alla sua attività letteraria quella di organizzatore teatrale, come direttore del Théâtre Italien. Potrebbe darsi che in quelle circostanze qualcun altro lo avesse presentato a Chopin, ma fu attraverso George Sand che i loro rapporti divennero amichevoli. Nella primavera del 1839, diciottenne, Pauline García aveva ottenuto grande successo a Londra nell'*Otello* di Rossini. Viardot la scritturò tempestivamente al Théâtre Italien, la sposò l'anno dopo (lui aveva quarant'anni) e lasciò la direzione del teatro per gestire la carriera di lei. Per meglio intendere l'amicizia di Chopin per Pauline Viardot-García si può ricordare che ella, oltre ad essere la grande cantante che si sa, aveva una personalità speciale. Gli studi musicali, che non potevano che essere solidi in una componente della famiglia García, erano in lei particolarmente vasti e approfonditi. Oltre al canto ed alle basi musicali apprese dal padre, aveva studiato composizione con Antonín Reicha (già maestro di Liszt) ed era compositrice e pianista di qualità. Studiò anche con Liszt e

(1) La raccolta più completa è: GEORGE SAND, *Correspondance*, Garnier, Paris 1964-1991, in 25 volumi, ai quali si aggiunge un 26°, Tusson Du Lerot, Paris 1995. Un'antologia di circa 1300 pagine, tratta da Thierry Bodin dalla grande edizione Garnier è: GEORGE SAND, *Lettres d'une vie*, Gallimard, Paris 2004. La corrispondenza con Pauline Viardot García è oggetto anche di una pubblicazione separata: *Lettres inédites de George Sand à Pauline Viardot, recueillies, annotées et précédées d'une introduction par Thérèse Marix Spire*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1959.

Capitolo V

La saggezza di una giovane cantante

L'amicizia tra la coppia Chopin-Sand ed i Viardot è di quelle vere e dure, tanto da resistere alla burrascosa rottura tra il musicista e la scrittrice. Non è il caso, qui, di soffermarsi troppo sui vari e complicati aspetti di quella rottura, sulla quale ancor oggi studiosi e appassionati sono divisi in "partiti". Basterà accennarvi per sommi capi. Essa è legata al matrimonio di Solange, a 19 anni, con lo scultore Jean-Baptiste Clésinger. Su di lui Chopin e la Sand hanno opinioni opposte che poi, simmetricamente, ribalteranno restando agli antipodi l'uno dell'altra. Chopin, che nutre particolare affetto per Solange, non ha simpatia per Clésinger. La Sand vede dapprima di buon occhio Clésinger. A capodanno 1846-47 non esita a citarlo quasi come uno di famiglia: «un bel ragazzo che ha tutta l'aria di diventare mio genero»⁽¹⁾.

Delacroix, amico vero sia della Sand che di Chopin e loro frequentatore tanto a Parigi che a Nohant, il 12 marzo va un pomeriggio a trovare i due. Tra gli altri ci sono i figli della Sand, Clésinger e il militare Stanislas d'Arpentigny. Il grande pittore conversa col giovane scultore, che non gli fa buona impressione, come annota nel diario:

[...] Il buon piccolo Chopin ci ha fatto un poco di musica. Che incantevole genio! Era presente M. Clésinger, scultore. Mi fa un'impressione poco favorevole. [...] ⁽²⁾

Ma le cose procedono rapidamente. Meno di un mese dopo, il 4 maggio, lo stesso Delacroix legge sulla stampa l'annuncio del matrimonio tra Solange e lo scultore: «questa precipitazione è incredibile!»⁽³⁾. Due giorni dopo la Sand scrive a Delacroix una lunga lettera⁽⁴⁾, nella quale annunzia il matrimonio: si

⁽¹⁾ A Pierre-Jules Heltzel, *Lettres d'une vie*, cit., p. 499.

⁽²⁾ DELACROIX, *Journal 1822-1863*, Plon, Paris 1981, p. 143. D'Arpentigny, che fa della chironomia, legge la mano di Clésinger e, dopo che questi è andato via, «egli - scrive Delacroix - ha iniziato la sua apologia nel senso della mia impressione.»

⁽³⁾ *Ivi*, p. 153.

Capitolo X

Suonar cantando

Come già sappiamo, la conoscenza dell'opera lirica non si limitava in Chopin a quella italiana. A parte Mozart (e il suo lato italiano), aveva sentito in gioventù opere di von Winter (*Das unterbrochene Opferfest*), Onslow (*Le colporteur*), Auber (*Le maçon*), Boieldieu (*La dame blanche*), Méhul (*Joseph en Egypte*), lo Spontini "francese" di *Fernand Cortez*. E il *Freischütz* che continuerà a tener presente. Ma non pare che la vocalità di questi autori influenzasse la sua ispirazione. Quanto a Weber, Chopin avrà alcuni rapporti non col *Freischütz* ma con la sua opera pianistica. È vero che le *Sonate* di Weber portano a loro volta l'eco della sua opera teatrale, ma non è a questo che guardava Chopin.

A Parigi, oltre al Théâtre Italien, egli frequentava l'Académie Royale ove assisteva ai *Grand Opéra*. Dei cantanti di quel teatro apprezzava soprattutto Laure Cinti-Damoreau e Adolphe Nourrit, col quale era in amicizia. Come s'è visto, suonò l'organo in un ufficio funebre per lui a Marsiglia.

Si rammenterà la sua meraviglia innanzi all'esecuzione di *Robert le diable*. Di Meyerbeer aveva già veduto a Vienna *Il crociato in Egitto*. Sul *Crociato* non abbiamo un suo giudizio. A rigore non l'abbiamo neanche su *Robert le diable*; abbiamo la definizione (che pare riferire l'opinione comune) ch'è «il capolavoro della nuova scuola» e la stupita ammirazione per la *grandeur* della messinscena. Tuttavia, dato che nessun appunto è fatto alla musica, si può dedurre un'opinione positiva anche su di essa. Sappiamo invece da Delacroix che più tardi Chopin detestò fortemente *Le prophète*.

Lo vide nell'aprile del 1849, dopo il soggiorno in Gran Bretagna, la sua salute era terribilmente compromessa, eppure volle andare all'opera. Del resto cantava nel *Prophète* la sua amica Pauline Viardot.

Così Delacroix:

Capitolo XI

In margine al *rubato*

Così Liszt definì il *rubato* chopiniano:

Chopin, nella sua esecuzione, rendeva in maniera ammirevole questa trepidazione, mediante la quale faceva sempre ondulare la melodia come una barca nel seno dell'onda potente. Nei suoi scritti egli indicò in principio questa maniera, che dava un carattere così particolare al suo stile, con il motto «*tempo rubato*», tempo portato via, interrotto, misura insieme rude e morbida, vacillante come la fiamma sotto il soffio che l'agita. Smise più tardi di aggiungere quest'indicazione nelle sue pubblicazioni, convinto che, se lo s'intendeva, era impossibile non indovinare questa regola d'irregolarità. Così tutte le sue composizioni devono essere eseguite con questa sorta di oscillazione, accentuata e come in una prosodia, di cui è difficile afferrare il segreto se non lo si è sentito di persona. Egli sembrava desideroso d'insegnare questo modo di suonare ai suoi numerosi allievi [...] ⁽¹⁾.

È rimasto famoso l'espressivo ossimoro «*regle d'irregularité*». E anche un'altra similitudine lisztiana per descrivere il *rubato*, più poetica che esplicativa, fatta, secondo quanto riferisce Niecks al suo allievo russo J. Neilisov e spesso variamente citata:

«Guardate questi alberi!» egli disse, «il vento gioca tra le foglie, agita vita tra di esse, l'albero rimane lo stesso, quello è *rubato chopiniano*» ⁽²⁾.

Sul tempo *rubato* ci sono varie testimonianze di allievi, pure è difficile ricavarne un'idea precisa. Forse la definizione più chiara è quella dell'allieva Elisa Eustaphie Peruzzi riferita da Niecks: «Si adirava molto quando era accusato di non tenere il tempo; chiamando la sua mano sinistra il suo *maître de*

⁽¹⁾ *La France Musicale*, cit., 9 marzo 1851, quinta puntata della serie su Chopin. Il testo è poi trapassato nel libro di Liszt nel capitolo III dedicato alle *Mazurche*.

⁽²⁾ *Op. cit.*, vol. II, p. 101: «Look at these trees!» he said, «the wind plays in the leaves, stirs up life among them, the tree remains the same, that is *Chopinesque rubato*.»