



SUPER AUDIO CD

Hybrid Disc

FRYDERYCK 1810 - 1849

CHOPIN

Polonaise Brillante op. 3 - Sonata op. 65

Gran Duo Concertant



Rocco Filippini cello

Michele Campanella piano

FRYDERYK CHOPIN 1810-1849
SACD 069

Ideato, registrato e prodotto da - *Conceived, recorded and produced by*
Giulio Cesare Ricci

Assistente alla registrazione - *Recording assistant*
Paola Maria Ricci

Registrato a - *Recorded at*
Teatro Ponchielli, Cremona

Data di registrazione - *Recording date*
febbraio 1998 - *February 1998*

Strumenti - *Instruments*
violoncello Antonio Stradivari 1710 "Barone de Rothschild", Ex Goore-Booth
pianoforte Gran coda Steinway & Sons, Mod. D, Amburgo 1892

Attrezzatura - *Equipment*
microfoni a valvole, *valve microphones*: Neumann U 47, M 49
preamplificatori microfonici, *advanced mike pre-amplifiers*: Nagra
registratori analogici, *analog tape recorders*: Studer C37 (1950), Nagra 4S
registratori digitali 20 bit, *digital tape recorders 20 bit*: Nakamichi 1000
cavi microfonici, digitali e linea, *microphone, digital cables*: Signoricci

Foto di copertina: Studio Novafoto di Pietro Diotti, Cremona.

FRYDERYK CHOPIN 1810-1849

Quello di Fryderyk Chopin rappresenta senza dubbio un caso quasi unico nel panorama romantico e nell'intera storia della musica: in un arco di tempo che copre tutta la sua breve vita, infatti, il musicista polacco ha composto solo musica per pianoforte. Nel senso che non esiste una sola composizione di Chopin giunta fino a noi che non preveda l'impiego del pianoforte. La stragrande maggior parte di queste composizioni è per pianoforte solo, mentre una piccolissima percentuale lo unisce all'orchestra, alla voce umana o ad altri strumenti: due Concerti e altri quattro brani più brevi per pianoforte e orchestra, meno di venti Melodie per voce e pianoforte e cinque brani di musica da camera tutti con pianoforte.

A parte le *Variazioni in mi maggiore su un tema della Cenerentola* di Rossini per flauto e pianoforte (sulla cui datazione e perfino sulla cui autenticità non tutti gli studiosi sono concordi), nelle rimanenti quattro composizioni cameristiche di Chopin il violoncello svolge un ruolo assolutamente protagonista: oltre al *Trio in sol minore* per pianoforte, violino e violoncello op. 8, le altre sono tutte per violoncello e pianoforte: *Introduzione e Polacca brillante in do maggiore* op. 3, *Gran duo concertante su temi di Robert le diable* di Meyerbeer, *Sonata in sol minore* op. 65. Questa attenzione privilegiata al violoncello da parte di Chopin si spiega facilmente con il suo rapporto personale di familiarità e amicizia con due violoncellisti in due diversi momenti della sua vita: il principe Antoni Henryk Radziwill a Varsavia e Auguste Franchomme a Parigi.

Quella dei Radziwill era una delle più antiche e influenti famiglie principesche polacche, originaria della Lituania e imparentata con la dinastia reale degli Jagelloni. Il principe Antoni Henryk Radziwill (1775-1833), ottimo dilettante di canto, violoncello e composizione, sposando Luigia Federica di Prussia si era legato anche alla dinastia degli Hohenzollern; visse a lungo a Berlino, conobbe Goethe e fu il primo musicista a realizzare delle musiche di scena per Faust, iniziate nel 1808 ma portate a termine solo nel 1831, che furono apprezzate da Schumann, Liszt e Chopin. Il principe Radziwill era stato un entusiasta sostenitore del talento musicale di Chopin fin da quando questi, ancora bambino, si era esibito più volte nel salotto del suo palazzo a Varsavia.

Nell'autunno del 1829, poco dopo essere rientrato dal suo primo, breve ma fortunato soggiorno a Vienna, il diciannovenne Chopin si recò in visita al principe Radziwill nella sua residenza estiva di Antonin. In quei giorni non mancarono certo le occasioni di fare musica sia suonando insieme al principe sia impartendo alcune lezioni di pianoforte alla sua giovane figlia, la principessina Wanda; e, come omaggio al duo familiare dei principi Radziwill, Chopin portò a termine anche una gradevole composizione. In una lettera scritta in quei giorni all'amico Tytus Woyciechowski, infatti, il compositore ci informa: "Ho scritto qui una composizione alla *Polacca* con accompagnamento di violoncello. Non è altro che un gingillo scintillante per i salotti, per le signore. Volevo che la studiasse la principessa Wanda, la figlia del principe violoncellista. Lei è ancora molto giovane — forse ha diciassette anni — è bella ed è una vera delizia rimetterle a posto le tenere, piccole dita".

Qualche mese dopo, probabilmente nell'aprile del 1830, Chopin

aggiunse alla *Polacca* una Introduzione per il violoncellista Józef Kaczynski. In questa veste l'opera fu pubblicata a Vienna da Pietro Mechetti nell'autunno del 1831 incontrando un ottimo successo, come dimostrano le successive edizioni a Berlino, Parigi e Londra; inizialmente il brano avrebbe dovuto essere dedicato al principe Radziwill, ma l'editore Mechetti, forse ritenendo che per un giovanissimo compositore semi-sconosciuto al pubblico la *captatio benevolentiae* dell'omaggio a un *genius loci* potesse essere più conveniente, preferì pubblicarlo con dedica al viennese Joseph Merk (1795-1852), celebre virtuoso del violoncello. Il principe Radziwill fu comunque compensato poco dopo da Chopin con la dedica del *Trio in sol minore* per pianoforte, violino e violoncello, pubblicato l'anno seguente da Kistner a Lipsia come op. 8, che si andava così ad aggiungere a quelle già ricevute da Beethoven (*Overture in do maggiore Namensfeier* op. 115, terminata nel 1815) e da Mendelssohn (*Quartetto in do minore con pianoforte* op. 1, composto nel 1822 e pubblicato a Berlino nel 1823).

L'*Introduzione* (*Lento*) si apre a sua volta con una breve introduzione, quasi un veloce levar di sipario: un leggero arabesco ascendente del pianoforte che introduce e poi interrompe una nobile melodia del violoncello che sfocia nella melodia principale dell'introduzione, ancora più espressiva e intensamente cantabile, di chiara derivazione operistica, sostenuta dagli arpeggi del pianoforte. Dopo un breve episodio in minore dalla drammaticità alquanto convenzionale, una breve cadenza introduce la polacca vera e propria: *Alla polacca* (*Allegro con spirito*), una pagina di dimensioni alquanto ampie in cui i due strumenti si alternano nel presentare l'idea principale, dal tono sereno e davvero brillante, cui fa

da contraltare nella parte centrale una melodia più dolce ed espressiva affidata al violoncello. In questa composizione la parte del pianoforte, ricca di fantasia e sempre molto presente, finisce per avere il sopravvento su quella del violoncello; non stupisce quindi che Chopin abbia realizzato anche una versione per pianoforte solo di questo brano, ritrovata non molti anni fa dal musicologo polacco Jan Weber. Né tanto meno può stupire il fatto che più di un violoncellista abbia tentato di creare un maggior equilibrio fra i due strumenti attribuendo maggiore spessore e complessità alla parte del violoncello. L'esito più felice in questo senso è probabilmente quello raggiunto dal grande violoncellista austriaco di origine polacca Emanuel Feuermann (1902-1942), la cui versione viene ormai generalmente adottata da tutti gli interpreti.

Pur essendo nate a distanza di più di dieci anni l'una dall'altra, le altre due composizioni chopiniane per violoncello e pianoforte sono legate entrambe al nome di Auguste Franchomme (1808-1884), l'eccellente violoncellista francese con il quale il ventunenne Chopin strinse amicizia poco dopo essere giunto a Parigi nel settembre del 1831. Quasi coetaneo del compositore polacco (era nato a Lille nel 1808), Franchomme era entrato al Conservatorio parigino nel 1825; due anni dopo, non ancora ventenne, era già violoncellista nell'orchestra dell'Opéra, ma lasciò questo incarico per diventare violoncello solista al Théâtre Italien. Nello stesso periodo prese parte alla fondazione dell'Orchestra della Société des Concerts du Conservatoire e fu nominato violoncello solista alla Chapelle Royale.

Questo rapido successo professionale trova riscontro nelle parole di François-Joseph Fétis, il più autorevole critico musicale parigino

dell'epoca, che in un articolo pubblicato sulla "Revue musicale" nel dicembre del 1831 (proprio nel periodo del primo incontro con Chopin, dunque) scrisse del giovane musicista: "Il talento per il violoncello di Monsieur Franchomme acquista ogni giorno più finezza, eleganza e perfezione. Possedendo una bella qualità sonora, grande sicurezza nell'intonazione, un'arcata agile e varia e un'anima genuina, questo giovane artista è destinato ad affermarsi fra gli uomini più distinti nella sua arte. [...] Anche le sue composizioni meritano elogi. Vi si trova del buon gusto, delle idee graziose, e l'armonia è corretta".

Nello stesso periodo dell'incontro fra Chopin e Franchomme e dell'articolo di Fétis, la vita musicale parigina fu scossa da un avvenimento sensazionale: il 21 novembre 1831 all'Opéra andò in scena per la prima volta *Robert le diable* del tedesco Giacomo Meyerbeer che, preceduta da un enorme battage pubblicitario, ottenne immediatamente un successo trionfale che si ripeté immutato per molto tempo: basti pensare che nella sola Francia dopo trent'anni l'opera era già stata rappresentata più di 400 volte. E' noto che a fronte di questo delirante successo in terra francese, la produzione musicale di Meyerbeer fu aspramente criticata dai compositori tedeschi che forse non perdonavano al loro connazionale di aver tradito la causa dell'opera nazionale tedesca. Se Wagner vedeva nella musica del collega degli "effetti senza cause" e Schumann provava "disgusto" per *Les Huguenots*, l'opera successiva di Meyerbeer, e ne recensiva un'altra (*Le Prophète*) semplicemente disegnando una croce, Mendelssohn ci ha lasciato un giudizio su *Robert le diable* non meno feroce: "In confronto a un'opera d'arte è come una decorazione pittorica rispetto a un dipinto: fa più effetto la decorazione,

ma osservandola attentamente ci si rende conto che è dipinta con i piedi". Ma, come si è detto, in Francia le cose erano ben diverse e anche il ventunenne Chopin, giunto a Parigi da poche settimane, restò folgorato da *Robert le diable* che, come scrisse in una lettera all'amico Tytus Woyciechowski del 12 dicembre 1831, gli sembrava "un capolavoro della nuova scuola. [...] Meyerbeer si è immortalato". Naturalmente gli editori sfruttavano prontamente successi di questa portata commissionando ai maggiori virtuosi della tastiera fantasie, parafrasi, variazioni e altri brani di carattere leggero sui motivi più popolari delle opere da vendere all'enorme pubblico di strumentisti dilettanti che andava sorgendo in quegli anni. E così tutti i grandi virtuosi presenti a Parigi in quel tempo — Liszt, Thalberg, Herz, Kalkbrenner — scrissero brani sui temi di *Robert le diable*. Anche a Chopin l'editore Moritz Schlesinger, che aveva acquistato i diritti dell'opera per 24.000 franchi, aveva chiesto subito "qualcosa su temi da *Robert le diable*", ma la risposta del compositore polacco si fece attendere per quasi due anni. Iniziato forse nel corso del 1832, il *Gran duo concertante* su temi di *Robert le diable* di Meyerbeer per violoncello e pianoforte molto probabilmente fu terminato durante l'estate del 1833, trascorsa insieme all'amico Franchomme in Turenna, a Cîteau presso la famiglia di questi e ad Azay-sur-Cher, vicino Tours, ospite dei Forest, amici del violoncellista che anche Chopin aveva conosciuto a Parigi; e proprio a Mademoiselle Adèle Forest il brano fu dedicato quando fu pubblicato in quello stesso 1833, prima da Moritz Schlesinger a Parigi e da Adolph Martin Schlesinger a Berlino e poi da Wessel a Londra.

Alla nascita del brano ha certamente contribuito Franchomme, ma non è

dato sapere in quale misura. L'esistenza di un poliautografo in cui la parte del pianoforte è scritta di pugno da Chopin e quella del violoncello da Franchomme non deve tuttavia far pensare a una divisione così netta ed equa dei compiti; è più lecito supporre che il contributo di Franchomme si sia limitato alla realizzazione grafica e alla miglior soluzione tecnica di determinati passaggi sul violoncello. Una sorta di supervisione — simile a quella prestata da Joseph Joachim a Brahms per il violino — di cui Chopin avrà probabilmente beneficiato anche in occasione della *Sonata*, dove la parte del violoncello è scritta in modo impeccabile.

Basato su alcuni dei motivi più popolari dell'opera di Meyerbeer, come la romanza e il coro "Non v'è pietà" del primo atto e il terzetto del quinto atto "Le mie cure ancor dal cielo", il *Gran duo* è una pagina da salotto elegante e piacevole che procede in modo libero e fantasioso alternando sezioni in tempo e tonalità differenti; pur non essendo eccessivamente difficile da un punto di vista tecnico — in modo da andare incontro alle esigenze dei dilettanti — è ricca di momenti davvero suggestivi in molti dei quali affiora chiaramente la personalità di Chopin.

Il successo presso il pubblico fu in effetti immediato e anche un critico autorevole e impegnato come Schumann — grande ammiratore di Chopin fin dalla primissima ora — in un articolo del 1836 apparso sulla "Neue Zeitschrift für Musik" salutò il *Gran duo* come un lavoro di altissima qualità, non mancando di mandare una frecciata al detestato Meyerbeer: "Una composizione per un salotto in cui dietro alle graziose spalle delle contesse ogni tanto emerge la testa di un famoso artista; non si addice quindi per gli inviti di convenienza durante i quali si suona per stimolare la conversazione, ma si tratta invece di un'opera per i circoli più colti, in cui

l'artista riceve il rispetto e l'attenzione meritati dal suo rango. Mi sembra che Chopin l'abbia concepita dal principio alla fine, e che Franchomme abbia semplicemente approvato tutto quanto; poiché tutto quello che tocca Chopin acquista forma e spirito, e persino in questo modesto stile da salotto egli si esprime con tanta grazia ed eleganza che al confronto tutta la raffinatezza di altri compositori brillanti sembra svanire nell'aria. Se l'intero *Robert le diable* fosse colmo di idee musicali simili a quelle scelte da Chopin per il duo, bisognerebbe ribattezzarlo. [...] E' necessario aggiungere che raccomandiamo questo duo nella maniera più calorosa?".

A parte quello con il pittore Eugène Delacroix, quello con Auguste Franchomme è stato il solo rapporto di vera amicizia stabilito da Chopin negli anni trascorsi a Parigi. Oltretutto, a partire dal 1842, Franchomme subentrò a Julian Fontana, partito per l'America, nel compito di seguire gli affari del compositore polacco, trattare con gli editori e fargli da copista e correttore di bozze.

L'amicizia di Chopin per Franchomme raggiunse il suo culmine nella composizione della *Sonata in sol minore* per violoncello e pianoforte (1845-47), e nella partecipazione del violoncellista a quello che sarebbe rimasto l'ultimo concerto di Chopin a Parigi, il 16 febbraio del 1848, per presentare per la prima volta in un concerto pubblico la *Sonata* (con l'eccezione del primo movimento) ed eseguire, insieme al violinista Jean-Delphin Alard, un *Trio* di Mozart. E all'amico Franchomme è indirizzata l'ultima lettera scritta da Chopin giunta in nostro possesso, datata 17 settembre 1849: "lo stesso sto peggio anziché meglio. [...] Ti amo ed è tutto ciò che posso dire, perché casco dal sonno e dalla debolezza. Mia

sorella si rallegra all'idea di rivedere Madame Franchomme e sinceramente anch'io. Andrà come vuole Dio. [...] Mi piacerebbe trascorrere qualche giorno con voi! [...] Abbraccia i piccoli e scrivimi qualche riga". Esattamente un mese dopo, il 17 ottobre del 1849 alle due del mattino, Chopin moriva a soli trentanove anni nel suo appartamento parigino al numero 12 di place Vendôme.

Ma l'amicizia di Franchomme continuò anche dopo la morte: il 30 ottobre del 1850, durante la messa in suffragio di Chopin tenutasi nella stessa chiesa della Madeleine a Parigi in cui esattamente un anno prima si era svolto il funerale, il violoncellista suonò alcune composizioni dell'amico trascritte per il suo strumento, fra cui il *Preludio n. 20 in do minore* e il *Notturmo in fa maggiore op. 15 n. 1*. Quando poi nel 1853 la famiglia Chopin incaricò Julian Fontana, rientrato dall'America, di curare la revisione e l'edizione postuma delle musiche lasciate manoscritte da Chopin, questi fu gelosissimo di Franchomme ed ebbe ingiustamente parole assai dure nei suoi confronti. Ma Franchomme rimase sempre fedele all'amico scomparso mettendo la sua esperienza a disposizione in ogni questione controversa e successivamente prendendo parte, ormai quasi alla fine della sua vita, insieme ad altri musicisti fra cui Franz Liszt, all'edizione in 14 volumi delle opere di Chopin pubblicata fra il 1878 e il 1880 da Breitkopf & Härtel sotto la direzione di Johannes Brahms.

La composizione della *Sonata in sol minore* per violoncello e pianoforte fu particolarmente tormentata e occupò Chopin per più di due anni: iniziata probabilmente nell'estate del 1845, nel dicembre di quello stesso anno, stando a una lettera alla famiglia, la *Sonata* doveva essere già a buon punto: "Adesso vorrei finire una *Sonata* con violoncello, una *Barcarola* e

qualcosa che ancora non so come chiamare" (quest'ultimo pezzo era la *Polonaise-Fantaisie*); nella stessa lettera il compositore scrisse di averla già provata con Franchomme e di stare pensando a un'imminente pubblicazione. Meno di un anno dopo, negli ultimi mesi del 1846, apparvero a stampa sia la *Barcarola in fa diesis maggiore* come op. 60 che la *Polonaise-Fantaisie in la bemolle maggiore* come op. 61, ma non la *Sonata* che egli ancora non si decideva a portare a termine. In una lettera alla sorella dell'11 ottobre 1846 si legge: "Con la mia *Sonata* per violoncello qualche volta sono contento, altre volte no. La getto in un angolo poi la riprendo di nuovo". Ma da questo estenuante *labor limae* è nato un capolavoro assoluto, autentica perla nell'incomprensibilmente esiguo repertorio romantico per violoncello e pianoforte, caratterizzata, forse anche grazie ai sapienti consigli di Franchomme, da un invidiabile equilibrio fra i due strumenti.

Finalmente, dopo averla eseguita più volte in casa sua insieme a Franchomme davanti a pochi amici fidati, nel giugno del 1847 Chopin si decise a vendere agli editori la *Sonata* che fu pubblicata nell'ottobre del 1847 da Brandus a Parigi e nel gennaio del 1848 da Breitkopf & Härtel a Lipsia con dedica ad Auguste Franchomme come op. 65. E' l'ultima composizione di cui Chopin ha curato l'edizione: nel corso della sua breve vita il musicista polacco non avrebbe mai visto apparire la sua op. 66. Stando alla testimonianza di Madame Camille Dubois O' Meara, un'allieva di cui Chopin aveva grande stima, sembra che nel corso di quelle prime esecuzioni domestiche nemmeno i suoi amici più fedeli riuscissero a comprendere lo splendido primo movimento (*Allegro moderato*), pagina ampia e intensissima dai toni nobilmente malinconici,

dall'andamento quasi rapsodico che si apre a improvvise accensioni, in cui la forma-sonata viene affrontata con grande libertà; il che potrebbe spiegare la decisione di ometterlo in occasione della prima esecuzione pubblica della Sonata nell'ultimo concerto parigino di Chopin alla Salle Pleyel il 16 febbraio 1848. Come in tutte e tre le Sonate per pianoforte chopiniane, il primo movimento è seguito immediatamente dallo *Scherzo* (*Allegro con brio*), un vigoroso e appassionato brano in re minore che contiene al suo interno un delicato e cantabile *Trio* in re maggiore affidato al violoncello sugli arpeggi del pianoforte. Il *Largo*, breve ed essenziale, ma di un'intensità poetica quasi insostenibile, sospende per un attimo l'atmosfera ad altezze vertiginose prima che esploda l'impetuoso *Finale* (*Allegro*), sorta di appassionata tarantella ricca di spunti tematici, il primo dei quali deriva da un *Canone all'ottava in fa minore* che Chopin aveva iniziato qualche anno prima. Il che evidenzia, insieme alla densità di scrittura e alla frequenza di episodi in stile imitato in questa *Sonata* e in altre pagine dello stesso periodo, il grande interesse dimostrato da Chopin per il contrappunto nei suoi ultimi anni.

Tornano alla mente le parole annotate da Eugène Delacroix nel suo diario dopo aver fatto visita all'amico sei mesi prima della sua morte: "Mi ha parlato di musica e questo lo ha rianimato. Gli ho domandato che cosa stabiliva la logica nella musica. Mi ha fatto capire che cosa sono il contrappunto e l'armonia, come si possa sostenere che la Fuga sia in musica logica pura, e che essere esperti nella Fuga è conoscere l'elemento fondamentale di ogni ragione e di ogni conseguenza in musica".

Carlo Cavalletti

FRYDERYK CHOPIN 1810-1849

Fryderyk Chopin was without doubt virtually unique in the history of romantic music, and indeed in the entire panorama of music: throughout his brief life, the Polish composer wrote only music for the piano. Every single piece in Chopin's musical legacy is dominated by the piano, the overwhelming majority for piano solo, while a negligible number of pieces unite the piano with the orchestra, the human voice or other instruments. There are two Concertos and four brief pieces for piano and orchestra, fewer than twenty melodies for piano and voice, and five chamber pieces all with piano. Apart from the *Variations in E major on a theme from Rossini's Cenerentola* for flute and piano (on whose date and even authenticity scholars cannot reach agreement), Chopin's chamber compositions feature the cello as absolute protagonist. The *Trio in G minor* is for piano, violin and cello op. 8, and the other three exclusively for the cello: *Introduction and Polonaise brillante in C major* op. 3, *Gran duo concertante on the theme of Robert le Diable* by Meyerbeer, and *Sonata in G minor* op. 65. This predilection for the cello was influenced by Chopin's close friendship with two cellists in different periods of his life: Prince Antoni Henryk Radziwill in Warsaw and Auguste Franchomme in Paris. Radziwill's family was one of the oldest and most influential of Polish nobility, originally from Lithuania and related to the Jagelloni royal dynasty. Prince Antoni Henryk Radziwill (1775-1833) was an excellent amateur singer, cellist and composer, and with his marriage to Louisa Frederica of Prussia he was related to the Hohenzollern dynasty.

He lived for many years in Berlin, knew Goethe and was the first musician to realise the music for a theatrical production of Faust. He began work on it in 1808, but did not finish it until 1831, when it was acclaimed by Schumann, Liszt and Chopin. Prince Radziwill had been an enthusiastic advocate of Chopin's musical talent since he saw Chopin as a child in his frequent performances in the salon of the Radziwill palace in Warsaw.

In the autumn of 1829, shortly after returning home from his first, brief, but successful stay in Vienna, the 19 year old Chopin paid a visit to Prince Radziwill at his summer residence in Antonin. He and the Prince certainly had the opportunity to play together, and Chopin gave piano lessons to Radziwill's young daughter, Princess Wanda. Chopin composed a short, charming piece as a gift for the Radziwill family duo, and in a letter written during those days to his friend Tytus Woyciechowski, he wrote: "While here, I have composed a *Polonaise* with a cello accompaniment. It's just a bright little trifle for the drawing room, for the ladies. I wanted to teach it to Princess Wanda, the cellist Prince's daughter. She's still very young - about seventeen, I'd say - and it's sheer delight helping her place her soft little fingers."

A few months later, probably in April, 1830, Chopin added to the *Polonaise* an *Introduction* for the cellist Józef Kaczynski. In the autumn of 1831, the work was published in its new form in Vienna by Pietro Mechetti, and met with immediate success, as shown by its subsequent publication in Berlin, Paris and London. The piece should have been dedicated to Prince Radziwill, but the publisher Mechetti presumably thought that a virtually unknown young composer would be better presented to the public with the well-wishes of a renowned local personality, and published

it with a dedication to the Viennese Joseph Merk (1795-1852), a famous cello virtuoso. Prince Radziwill was soon compensated by Chopin with the dedication of the *Trio in G minor* for piano, violin and cello, published the following year by Kistner in Leipzig as op. 8. This thus joined those already received by Beethoven (*Overture in C major Namensfeier* op. 115, completed in 1815) and by Mendelssohn (*Quartet in C minor* with piano op. 1, composed in 1822 and published in Berlin in 1823).

The *Introduction (Lento)* opens with its own brief introduction, almost like a rapid curtains-up: a light ascendant arabesque on the piano introduces and then interrupts a sedate cello melody which soars into an intensely lyrical and expressive tune, clearly influenced by opera, sustained by piano arpeggios. After a brief episode in minor key which is rather conventionally dramatic, a brief cadenza introduces the true polonaise: *Alla polacca (Allegro con spirito)*, a fairly lengthy episode in which the two instruments alternate with the main theme, in tone serene and sunny, responding in the central part with a sweeter and more expressive melody on the cello.

In this composition, the piano, always present and rich in imaginative inventiveness, dominates the cello part; it is not surprising that Chopin wrote a version of this piece for piano solo, discovered many years later by the Polish musicologist Jan Weber. Not less surprising is the fact that a number of cellists have attempted to establish a greater balance between the two instruments by giving more depth and complexity to the cello part. The most successful change was probably made by the great Austrian cellist of Polish origin, Emanuel Feuermann (1902-1942), whose version is generally played by all performers of the work.

Although Chopin's two other compositions for cello and piano were separated by more than ten years, they were both linked to the name of Auguste Franchomme (1808-1884), the outstanding French cellist with whom the 21 year old Chopin formed a friendship after his arrival in Paris in September, 1831. Almost the same age as Chopin (he was born in Lille in 1808), Franchomme entered the Paris Conservatory in 1825; two years later, not yet 20, he was already cellist in the orchestra of the Paris Opéra, but he left this position to become cello soloist at the Théâtre Italien. At the same time he took part in the foundation of the Orchestra of the Société des Concerts du Conservatoire and was appointed cello soloist at the Chapelle Royale. This rapid professional success was confirmed by the words of François-Joseph Fétis, the most authoritative Parisian music critic of the time who wrote in an article published in the "Revue musicale" in December 1831 (at the time of Franchomme's first meeting with Chopin): "M. Franchomme's talented cello playing increases daily in class, elegance and perfection. With his beauty of tone, confidence of expression, agile and varied bow work and a purity of soul, this young musician is sure to become one of the most distinguished performers in his field. [...] His compositions, too, deserve acclaim. They exemplify good taste, charming ideas and a correct use of harmony."

At the time of the meeting between Chopin and Franchomme, and the publication of Fétis' article, Parisian musical life was rocked by a sensation: on November 21, 1831, the Opéra presented the first performance of *Robert le Diable* by the German composer Giacomo Meyerbeer. It was preceded by tremendous publicity and obtained immediate triumphal success which lasted unchanged for an amazing

length of time: in France alone, the opera was performed over four hundreds times in the following thirty years.

Despite its astounding success in France, Meyerbeer's music was bitterly criticised by his German contemporaries, who perhaps could not forgive their fellow countryman his betrayal of German opera. Wagner saw Meyerbeer's music as "effect without cause"; Schumann felt "disgust" for Meyerbeer's next opera *Les Huguenots*, and reviewed another (*Le Prophète*) using simply the design of a cross; Mendelssohn left a no less ferocious judgement on *Robert le Diable*: "It's like comparing a decorative illustration with a true work of art: the decoration may be more immediately striking, but when you look closely you can see it's painted with the feet".

But, as we have seen, things in France were quite different, and the 21 year old Chopin, who had been in Paris only a few weeks, was dazzled by *Robert le Diable* which seemed to him, as he wrote to his friend Tytus Woyciechowski on December 12, 1831, "A masterpiece of the new school. [...] Meyerbeer has immortalised himself". Needless to say, publishers took immediate advantage of successes of this level, and commissioned the great piano virtuosos to write fantasies, paraphrases, variations and other similarly light pieces based on the most popular opera motives. These were eagerly acquired by an ever-increasing number of amateur musicians. Consequently, the greatest virtuosos living in Paris at the time - Liszt, Thalberg, Herz, Kalkbrenner - wrote pieces on themes from *Robert le Diable*. The publisher Moritz Schlesinger, who had acquired the rights to the opera for 24,000 francs, asked Chopin immediately for "something on the themes from *Robert le Diable*" but

Chopin kept him waiting for almost two years before he agreed. Probably begun in 1832, the *Gran duo concertante on themes from Meyerbeer's Robert le Diable* for cello and piano was very likely finished during the summer of 1833, which Chopin spent as a guest of his friend Franchomme's family at Côtéau in Touraine, and at Azay-sur-Cher, near Tours, as a guest of the Forests, friends of Franchomme, whom Chopin had met in Paris. It was to Mademoiselle Adèle Forest that Chopin dedicated the piece when it was published the same year, first by Moritz Schlesinger in Paris, then by Adolf Martin Schlesinger in Berlin and by Wessel in London.

Franchomme certainly encouraged Chopin to begin the composition, but we do not know to what extent he helped him. There is an autograph copy written by both composers, the piano by Chopin and the cello part by Franchomme, but we should not suppose that there was a definite and clear division of duties; it is more likely that Franchomme's contribution was limited to assistance with the graphic aspect and suggestions for technical improvements in some of the cello passages. Franchomme provided a kind of supervision, like that which Joseph Joachim gave Brahms for his violin works, and Chopin probably had similar help in the composition of the *Sonata*, where the cello part is impeccably written.

The *Gran duo* is based on some of the most popular motifs of Meyerbeer's opera, such as the aria and chorus "Non v'è pietà" from the first act and the terzetto from the fifth act "Le mie cure ancor dal cielo". It is an elegant, charming drawing room piece which flows freely and imaginatively alternating sequences in varying measures and keys; although it is not technically difficult to perform, and meets the needs of amateurs too, it is

rich in highly atmospheric passages, many of which clearly reveal Chopin's personality.

In fact public acclaim came immediately and Schumann, an authoritative and serious critic and great admirer of Chopin since the early stages of his career, in an article of 1836 in "Neue Zeitschrift für Musik", hailed the *Gran duo* as a work of outstanding quality. He took the opportunity to sneer at the detested Meyerbeer: "A composition for a drawing-room where the head of a famous artist occasionally emerges from behind the pretty shoulders of the countesses; therefore not suitable for those society gatherings where the music serves only to stimulate the conversation, but a work for more cultured groups where the artist is given the attention and respect he deserves. It seems to me that the work is entirely of Chopin's conception, and the Franchomme has simply given it his approval. Everything that Chopin touches gains in form and spirit, and even in this rather modest Salon genre he expresses himself with so much grace and elegance that the refinements of other composers seem to vanish in the air. If the entire *Robert le Diable* were full of musical ideas like those chosen by Chopin for the duo, it would need to be rechristened. [...] Must we add that we recommend this duo as warmly as possible?"

Apart from his friendship with the painter Eugène Delacroix, the only true friend Chopin had during his years in Paris was Franchomme. In fact, from 1842, Franchomme took over as Chopin's business advisor from Julian Fontana, who left for America. He looked after his business, dealt with publishers and acted as his copyist and proof-reader.

The friendship between Chopin and Franchomme reached its peak with the composition of the *Sonata in G minor* for cello and piano (1845-47).

The cellist played in what would be Chopin's last Parisian concert, on February 16, 1848, for the public debut of the *Sonata* (only the first movement had been heard), and a performance of a Mozart *Trio* with the violinist Jean-Delphin Alard. The last existing letter written by Chopin is addressed to Franchomme and dated September 17, 1849: "I'm feeling worse and not better. [...] I love you and that's all I can say because I'm dropping from fatigue and weakness. My sister is delighted at the idea of seeing Madame Franchomme again and I must sincerely say that I am too. God's will be done. [...] I'd love to spend a few days with you! [...] Hug the little ones for me and write me a few lines." Exactly a month later, on October 17, 1849, Chopin died at only thirty nine in his Parisian apartment at number 12 Place Vendôme.

The friendship with Franchomme continued even after death: on October 30, 1850, during the memorial service held for Chopin in the Madeleine Church where his funeral had been held the year before, Franchomme played some of his friends' compositions transcribed for the cello, including the *Prelude no. 20 in C minor* and the *Nocturne op. 15 no. 1*. In 1853 when the Chopin family employed Julian Fontana, on his return from America, to deal with the revision and posthumous edition of the manuscript music left by Chopin, Fontana was extremely jealous of Franchomme and spoke harshly and unjustly against him. However Franchomme always remained faithful to the memory of his friend, and was available with expert advice to resolve any disputes. Later, nearing the end of his life, he was involved with other musicians, including Franz Liszt, in the edition in 14 volumes of the works of Chopin published between 1878 and 1880 by Breitkopf & Härtel under the direction of Johannes

Brahms.

The composition of the *Sonata in G minor* for cello and piano was particularly troublesome and took Chopin over two years: he probably began it in the summer of 1845 and in December of the same year he wrote in a letter to his family that the composition was proceeding well: "I'd like to finish a *Sonata* with piano, a *Barcarole* and something else which I don't know what to call" (the last piece mentioned was the *Polonaise-Fantasy*); in the same letter the composer said he had already played it with Franchomme and was planning its publication. Less than a year later, at the end of 1846, he wrote: "Sometimes I'm satisfied with my *Sonata* for cello, sometimes not. I throw it in a corner then pick it up again later". But this exhausting and lengthy work produced an absolute masterpiece, a real pearl in his strangely small romantic repertoire for cello and piano. It is characterised by an enviable balance between the two instruments, perhaps partly thanks to Franchomme's expert advice.

Finally, in June, 1847, having played the piece with Franchomme several times in his home in front of a few trusted friends, Chopin decided to sell the *Sonata* to the publishers. In October, 1847, it was published by Brandus in Paris and in January, 1948, by Breitkopf & Härtel in Leipzig as op. 65 with a dedication to Auguste Franchomme. It was the last time Chopin himself edited his own work: during his brief life he would never see the publication of op. 66. According to Madame Camille Dubois O'Meara, a pupil Chopin esteemed highly, during those first domestic performances, not even his most faithful friends managed to understand the splendid first movement (*Allegro moderato*), a lengthy, intense movement full of noble melancholy, almost a rhapsody which opens up to

sudden bursts of heat, in which the sonata form is treated with great freedom; this could explain the decision to omit it from the first public performance of the sonata during Chopin's last Parisian concert at the Salle Pleyel on February 16, 1848. As in all three of Chopin's piano sonatas, the first movement is followed immediately by the Scherzo (*Allegro con Brio*), a vigorous, impassioned piece in D minor which encloses a gentle, lyrical *Trio in D major* played by the cello over piano arpeggios. The *Largo*, brief and concise, but with an almost unbearable poetic intensity, takes the atmosphere to dizzy heights before it explodes in an impetuous *Finale (Allegro)*, a kind of passionate tarantella full of thematic allusions, the first taken from a *Canon in F minor* which Chopin had started some years before. This is evidence of Chopin's great interest in counterpoint during his final years, also demonstrated by the density of his script and the frequent occurrence of imitative episodes in this and in other works of the same period.

We are reminded of the words which Eugène Delacroix wrote in his diary after a visit to his friend six months before his death: "He talked to me about music and his face lit up. I asked him what factors established logic in music. He helped me understand the nature of counterpoint and harmony, how one can affirm that the Fugue is pure logic in music, and that to be expert in the Fugue means to understand all the fundamental elements of proportion and sequence in music".

Carlo Cavalletti

English translation: Jane Elizabeth Read

