

## À rebours: i Valzer di Chopin, a partire dall'ultimo a lui attribuito

di Alberto Nones

Sensazionale strillo quello del New York Times del 27 ottobre 2024: un nuovo valzer di Chopin era stato scoperto da Robinson McClellan nella Morgan Library & Museum di New York, e analisi specializzate del team della biblioteca, oltre a consultazioni musicologiche con studiosi come Jeffrey Kallberg, si dicevano confermare che la composizione fosse autentica, datando il manoscritto tra il 1830 e il 1835.

La mia immaginazione, rinfocolata dal sovvenirmi di un riferimento di Belotti a un (giovanile) valzer in La minore appartenente a un certo quaderno Grabowski (dato da quella fonte come disperso in qualche biblioteca russa...) e rinfocolata ancora di più dal fatto che ritrovamenti di questo tipo sono sempre possibili, era innescata. Al di là di qualche sospetto da IA che ormai sempre alligna in ogni cosa che ci circonda, non avevo motivo di dubitare dell'attribuzione, tanto di più che digitalmente, intendo sotto le mie dita, il pezzo mi sembrava chopiniano e, a livello compositivo, una miniatura perfettamente consona alle capacità di un giovane Chopin—benché di uno Chopin un po' diverso dal solito e, specialmente per un valzer, inusuale.

Per le date indicate, le mie congetture iniziali riguardo alle possibili occasioni di composizione erano le seguenti. Innanzitutto pensai al periodo del viaggio di Chopin a Vienna, la capitale del valzer. Il secondo viaggio s'intende, quello più difficile. Il pezzo mi sembrava intriso di una profondità emotiva che si riscontra, ovviamente in modo ancora più spiccato, in opere come lo Studio op. 10 n. 12, il cui titolo "La caduta di Varsavia", apocrifo com'è, riecheggia tuttavia assai bene la disperazione del giovane alla notizia, appresa poco dopo aver lasciato l'Austria alla volta della Francia, precisamente a Stoccarda, del soffocamento della resistenza della sua terra nativa da parte dell'Impero russo. Combinando questi elementi, si andava configurando davanti ai miei occhi il valzer più drammatico di Chopin, con quelle sue spirali di fiamme a salire destinate all'estinzione, e l'unico in assoluto contrassegnato da "fff", un triplo forte.

Se invece si fosse considerata una data più tarda, ossia l'altro estremo della forbice proposta dalla Morgan, verso il 1835, il valzer prendeva un'altra interessante torsione, curiosamente rimanendo in terre tedesche, questa volta tra Dresda e Marienbad, teatro dell'affaire Wodziński: immaginavo in quel caso una pagina molto personale, un foglio d'album che sembrava poter fare da *pendant* al famoso valzer destinato a pegno di un fidanzamento finito male ("*moya bieda*", "la mia sfortunata", sarà il sigillo chopiniano apposto sul carteggio con l'innamorata), quasi a costituirne il lato B, un lato oscuro della luna.

Fantasticherie romantiche? Sì, ma mi stavano portando da qualche parte.

Il tempo intanto, tra queste congetture, velocemente passava, e la mia prima registrazione, sul mio Pleyel in tutto e per tutto gemello dell'ultimo appartenuto al compositore, usciva come video su YouTube già il 29 ottobre 2024 e poi come singolo digitale su Spotify e le altre piattaforme il 1 novembre 2024, rivelandosi la prima incisione mondiale del brano su pianoforte storico (e, in realtà, la prima ad apparire sulle piattaforme digitali in assoluto, prima ancora cioè di quella "ufficiale", associata all'annuncio della scoperta per le mani di Lang Lang e la potente macchina Deutsche Grammophon, e prima di quella di Piotr Anderszewski per Warner). A distanza di un paio di settimane, arrivava la versione video dell'Istituto Chopin di Varsavia, sempre su Pleyel, precisamente quell'ultimo strumento appartenuto a Chopin che dicevo, suonato da Tomasz Ritter. Quell'interpretazione, peraltro in linea con un articolo del Direttore dell'Istituto, Artur Szklener, enfatizzava del brano più il carattere brillante, che non quanto ci avessi visto dentro io.

Come dicevo, ci avevo visto qualcosa di vertiginosamente autentico, legato in qualche misura, anche se in maniera imperscrutabile, alla vita del compositore, ma soprattutto qualcosa di inusuale, come scrivevo poc'anzi, e mi accingo ora a spiegare meglio quell'aggettivo. Avverto che sarà un volo pindarico, ma non senza costruito. Far seguire il nuovo valzer all'op. 69 n. 1, come si ascolta nell'ordine dei brani da me concepito per questo disco (ordine quanto più possibile cronologico, insieme a mie personali predilezioni di accostamenti di tonalità, per quella che è la prima incisione in assoluto che presenti venti anziché i canonici diciannove valzer—laddove altri non reputano che il nuovo brano vada incluso nel ciclo) va al di là del mero effetto: sì, si passa in maniera piuttosto dirompente dalla dolcezza del "Valzer dell'addio" a un sentimento di reazione tra l'iracondo e lo sconcolato, "*moya bieda*" davvero. Ma il punto è più concettuale: subito dopo questo breve valzer in La minore—breve quanto ossessivo, si pensi all'inusuale insistenza sul pedale di La al basso—Chopin dismette il cipiglio e volta pagina con l'op. 34 no. 1, ritornando al sorriso, o alla posa, che troviamo plasticamente raffigurata nel grosso degli altri valzer. Qui si trascende insomma l'aneddoto da "lato B del valzer dell'addio". Si va a finire in soffitta, per vedere, insieme a Dorian Gray, il

FRÉDÉRIC CHOPIN

Complete  
Waltzes

Alberto Nones

including the New York Waltz



ritratto che invecchia al posto del protagonista. Potremmo chiamare in causa anche l'Andrea Sperelli de *Il Piacere* dannunziano, per individuare, tra i preziosi damascati e le essenze orientali nell'alcova dell'esteta (Sperelli ha, con Elena Muti, ritorni di fiamma che Chopin con Maria Wodzińska si potrà scordare), un sentore di stantio se non proprio di marcio in mezzo all'imbellimento generale.

Se così è, l'esperienza del valzer newyorkese (per me, più che altro, tedesco)— anche spurio com'è e, paradossalmente, perfino se fosse un falso—diventa quanto mai rivelatoria, soprattutto quando esso venga inserito esattamente a metà del ciclo, come prevede la mia sequenza. Perché, paradossalmente appunto, c'è tanto Chopin qui, in questo Chopin dalla dubbia paternità o scarsa rilevanza (secondo alcuni), quanto nei valzer ammalianti, o ancora di più. Ammettiamolo: qual è il posto dei valzer, con quelle loro luci scintillanti, nell'opera chopiniana almeno secondo la visione convenzionale? Non certo centrale. Tutt'altro che luci scintillanti sono associate per antonomasia all'opera del nostro, pensiamo ai Notturmi. E invece nel buio nichilismo di un frammento di valzer in La minore riemerso da un cartone, si ritrova qualcosa dell'autore schopenhauerianamente aforistico dei Preludi che verranno, un artista che certamente parte da qualche esperienza della vita ma sempre la trasforma, rendendola indefinita, universale, infinita.

Seguitemi nel volo pindarico, un volo che è in fase di decollo e avrà come copilota né Wilde né D'Annunzio, bensì Huysmans. Lo scrittore francese guida me che guido voi *À rebours*, ossia a ritroso, o controcorrente—l'una e l'altra cosa, come spiegherò. Cosa troviamo nel romanzo di Huysmans? Chi lo sappia subito collocare temporalmente, obietterà che non c'entra con l'epoca dei valzer di Chopin, Chopin vivendo tra 1810 e 1849, e il romanzo essendo del 1884, manifesto suo malgrado (perché questa non era l'intenzione dell'autore) del decadentismo, un'arte affatto diversa da quella in cui ascriviamo la musica di Chopin. Vero. Ma va rilevato che proprio perché nostalgico di un vecchio mondo idealizzato, il protagonista del romanzo, des Esseintes, si ritira nella villa di campagna dove vive totalmente immerso nella contemplazione dell'arte e della letteratura, all'insegna della ricerca di esperienze sensoriali ed estetiche estreme, in cui si crogiola o meglio imputridisce diventando preda della nevrosi e giungendo alle soglie della follia, secluso dalla società. Des Esseintes non si riconosce nel mondo borghese, materialistico, lo abborrisce. Va a ritroso in questa prima accezione, cioè nel senso di andare cibandosi dell'arte e del gusto del passato. E quel mondo passato era anche quello del nostro Chopin, che andava a sua volta a ritroso nel suo perseguire modelli classici e addirittura bachiani, rispetto ai sentimentalismi tanto cari ai suoi contemporanei.

A questo punto vanno fatte però due precisazioni. La prima è che, a onor del vero, Chopin viveva a strettissimo contatto con il mondo superficiale che, benché ancora corroborato da un'aristocrazia che des Esseintes avrebbe reputato assai più degna rispetto al suo mondo infestato da *parvenu*, è quello dei salotti: altolocateo ma rarefatto, appunto, leggero, al limite del vacuo. Mondo che però a Chopin garantiva di che vivere, come compositore e insegnante di pianoforte. Le contraddizioni, i compromessi, i rospi da dover inghiottire, dunque, sono già nel caso del nostro. Sappiamo, da testimonianze famose, che Chopin acconsentiva a suonare nei salotti solo quando il vociere più grossolano si era diradato, a tarda notte, quando l'atmosfera si faceva più idonea a un dialogo tra anime, più in sintonia con l'arte che aveva creato in solitudine. Ebbene, qui, nei Valzer, godiamo invece di una prospettiva in un certo senso privilegiata: siamo di fronte proprio alla facciata direttamente prospiciente le congreghe mondane, tanto abborrite da des Esseintes ma più in generale da qualsiasi anima profonda e sensibile. Ed è affascinante, vedere che cosa ne venga fuori nel nostro compositore: c'è lo scintillio, sì, per buoni tratti c'è, e ce n'è da pascersi; ma c'è anche raffinatezza, gusto, misura, quel filo di ironia e di autoironia che distingue lo sguardo dell'artista, e c'è sempre, sotto, un'anima un po' inquieta, un velo di malinconia sotto la cipria. Dietro l'abbaglio, in controluce, a guardar bene lì in fondo nella penombra incombe, pur senza la gravità di altre composizioni più comprese e serie, il ritratto che invecchia nella verità della soffitta. A questo serve, il valzer ritrovato: a tenere presente quel ritratto, anche quando guardiamo gli altri valzer, e quando guardiamo l'opera nel suo insieme. Diventa utile, il piccolo valzer, forse persino necessario a far rimanere, questo Chopin, Chopin. Per non scomodare oltre Dorian Gray, che lasciamo a terra con nel petto il coltello che credeva di aver luciofontaneamente conficcato in una tela, ricorriamo ancora a des Esseintes, che "chiese al domestico di dargli uno specchio, ma subito gli scivolò di mano. Vi si era a stento riconosciuto".

Dicevo di due precisazioni. La seconda riguarda il fatto che "a ritroso" siamo più ingenerale anche noi. Cosa facciamo infatti noi, intendo proprio voi e io, quando, circondati come siamo da una musicaccia concepita / eseguita / registrata nei modi più grezzi, cerchiamo ancora la duttilità agogica di una musica come questa, e quando godiamo, ascoltando rigorosamente su impianti Hi-Fi o con cuffie adeguate, per le sfumature che si trovano in dischi registrati con tutte le raffinatezze tecniche possibili sui migliori strumenti acustici disponibili oggi—l'equivalente, possiamo affermare, dei Pleyel di Chopin—cosa facciamo noi dicevo? Non stiamo anche noi andando *à rebours*? Non siamo anche noi a ritroso e controcorrente? L'una e l'altra cosa, anche qui: andiamo indietro, a musica e sensibilità di secoli passati, e andiamo anche contro, contromano rispetto a un flusso sempre più vorticoso e violento. E non lo facciamo

per sfuggire al presente, ma per renderlo più bello, più tollerabile, più confacente.

"Le onde dell'umana mediocrità crescono fino al cielo e stanno per inghiottire il ritiro di cui apro, giocoforza, le dighe". Questo afferma spaventato des Esseintes nell'ultima pagina del romanzo, quando, per guarire da una malattia considerata altrimenti fatale dai medici, si accinge a tornare indietro—forse questo è l'ultimo e più autentico moto contrario del suo percorso—cioè rientrare nella società abietta da cui era fuggito. *Apocalittici o...* riecheggia il dilemma, che tocca anche a noi, oggi più che mai, affrontare. Integrarsi, udite udite, gioendone perfino un po': "solo la distrazione, il divertimento, la gioia potevano influire su quella malattia, il cui elemento spirituale sfuggiva alla forza chimica dei rimedi". Gioire, già, ce ne eravamo quasi dimenticati! Non eravamo forse nati per essere felici? Stiamo richiamando qualcosa di niente affatto effimero: l'uomo è un animale sociale, sosteneva qualcuno (Aristotele) e la felicità è possibile solo insieme (eudemonia). Continuare ad appartenere al consorzio umano, è una questione grande... quanto l'umanità intera. Altrimenti siamo bestie, altrimenti siamo dèi (*ipse dixit*)—o androidi, bisogna aggiungere a questo punto della storia—e rimaniamo invece umani...

Coincidenza: des Esseintes torna, alla fine del libro, a Parigi, la casa—con buona pace dell'infelice Germania, della felice Nohant, e di proibitivi viaggi alle Baleari e in Inghilterra e in Scozia—del nostro. "Bisognava voltare le spalle a quella solitudine, tornare a Parigi, rientrare nella vita comune". Questo facciamo, in fin dei conti, con tutte le squisite contraddizioni del caso, attraverso i valzer di Chopin. Che sono un'opera straordinaria. Seguiamo Chopin, volteggiando sottobraccio alla persona socievole più che al soggetto solitario, l'individuo con l'anima d'artista ma calato nell'umano consorzio, qui più che in qualsiasi altra sua opera. Chopin l'uomo, con anche la sua bonomia, e forse ancora di più Chopin il fanciullino, con preservato tutto il candido stupore per il miracoloso giro di valzer dell'essere al mondo.





## À rebours: Chopin's Waltzes, Starting with the Latest Attributed to Him

by Alberto Nones

On October 27, 2024, The New York Times made a sensational announcement: a new waltz by Chopin had been discovered by Robinson McClellan at the Morgan Library & Museum in New York. After analysis by the library's team and consultations with musicologists like Jeffrey Kallberg, the authenticity of the composition was reported as confirmed, dating it to approximately 1830–1835.

This discovery stirred my imagination, reminding me of a (more juvenile, according to that source) lost A minor waltz mentioned in Gastone Belotti's reference to a certain Grabowski notebook, which was dispersed in some Russian library. Above all, we know that findings of this sort—rare as they are—are nevertheless always possible. Except the inevitable AI-related suspicions we all harbor nowadays, the piece felt Chopinesque beneath my fingers. Compositionally, it resembled the stylistic miniatures of a young Chopin, though with a slightly different character for the waltz genre. This gave it an unusual, almost haunting quality.

Given the 1830–1835 date range suggested, I initially speculated it may have emerged during Chopin's journey to Vienna, the capital of the waltz. The second journey. The piece indeed carried a depth I associated with works like the Étude Op. 10 No. 12, whose apocryphal title, "The Fall of Warsaw," well echoes the young man's desperation upon hearing, shortly after leaving Austria for France—namely, in Stuttgart—of the resistance to the Russian invasion in his native land being suffocated. The waltz felt emotionally, to me, like the most dramatic of Chopin's entire production—spiraling with intensity before fading into inevitable silence, and featuring a unique (for the waltzes) triple forte.

If dated closer to 1835, the piece took another twist, vivified by a more personal, intimate tone, possibly a dark counterpart to the famous waltz linked to Chopin's ill-fated engagement—note that, interestingly enough, we are still in German lands also in this second hypothesis, between Dresden and Marienbad. In archived correspondence, Chopin described his plight as "*moya bieda*" (my misfortune). This newly discovered waltz might reflect the hidden, moonlit side of that heartbreak.

Were these just romantic fantasies? No doubt, but they were leading me somewhere.

I first recorded the piece on my Pleyel, an instrument virtually identical in every detail to the one Chopin played in his final years. My recording, uploaded to YouTube on October 29, 2024, premiered on digital platforms on November 1, 2024, as the first-ever recording of the piece on a period instrument.

(It was, in fact, the premiere recording of the piece in any form—Lang Lang's official rendition wouldn't be released by Deutsche Grammophon until November 8, and Piotr Anderszewski's by Warner not until November 5). Two weeks later, the Chopin Institute in Warsaw released its own version, performed by Tomasz Ritter on Chopin's last Pleyel. That interpretation, perfectly in line with an article on the piece and the discovery by the Institute's director, Dr. Artur Szklener, emphasized the piece's more brilliant qualities—quite different from my own view.

I had seen something darker in this waltz, something inextricably linked to Chopin's life, though in an intuitive, hard-to-explain way. Its unusual nature lingered with me. The insistent repetition of a low A, a bass pedal, created an obsessive, shadowy quality. Yet Chopin's smile immediately returns in the very next piece in the sequence of my album, which follows as much as possible a chronological order, besides relationships between tonalities. Op. 34 No. 1 takes us back to the more familiar, comfort zone we more readily associate with Chopin's waltzes.

The "New York" (actually, to me, German) waltz—dubious or not—is revealing in its own way, and putting it right in the center of the cycle, as I do, can be illuminating. It invites us to explore a hidden dimension of the sparkling lights within Chopin's waltzes. Don't those lights fade, at least in the conventional understanding, when compared to the rest of Chopin's oeuvre? By contrast, the dark, nihilistic undercurrent of the new A minor waltz is somewhat reminiscent of Chopin's aphoristic *Preludes*, where fleeting moments are transformed into the infinite and universal. These moments transcend biographical elements or societal portrayals to touch on something deeper: the human condition. I believe this search is also present in the waltzes, though it takes on a peculiar stance that demands full consideration.

We can look to Huysmans's *À rebours* (*Against the Grain*) as a fitting guide here. The novel's protagonist, des Esseintes, retreats to a secluded villa, seeking intense sensory and aesthetic experiences. Isolated from society, he's totally immersed in art and literature, and consumed by nostalgia for an idealized past—a past that could align with Chopin's world (I am not assuming, through this comparison, that Chopin's art is decadent), indebted to Bach and Mozart as it was. Yet Chopin, for all his profound artistry, was also immersed in the superficial world of the salons. This world, though aristocratic (and thus

more dignified in des Esseintes's eyes), was still light and vacuous, standing in sharp contrast to Chopin's inner depth, but it allowed the composer and teacher to survive—a contradiction he had to grapple with. Chopin reportedly played in salons only when the chatter subsided late at night, moments conducive to soulful connection. His waltzes are exceptional in that they reveal this façade—one that directly engages with the more overt side of the salon world—in a sparkling yet refined manner, with subtle irony and melancholy beneath the surface powder. And in the shadows, a portrait ages in the attic, as for Dorian Gray. The true function of the newly discovered waltz in A minor, might be to keep an eye on that portrait, and to look at the other waltzes by Chopin accordingly.

There are a couple of last parallels worth noting. When we turn to Chopin's music amid the poorly crafted or vulgar music of today, we, too, are going *à rebours*. We move against the current—seeking refinement, beauty, and depth to make the present more bearable. This isn't about escaping the present but enhancing it. "Only distraction, fun, and joy could cure that disease," des Esseintes's doctor admonishes in *À rebours* when the patient is urged to return to society. And we too, better if equipped with an awareness of its pitfalls and many problems, must come to terms with society. *Apocalypse Postponed*, to recall Umberto Eco's reasoning on a truly Hamlet-like and very current question.

I am evoking here something that is not at all ephemeral: man is a social animal, someone (Aristotle) might argue, and happiness (in the sense of eudaimonia) is possible only together. Continuing to belong to the collective is a big issue; as vast as humanity as a whole. Otherwise (*ipse dixit*) we are beasts, gods, or—one must now add—androids, and yet we remain human...

Coincidentally, at the end of the novel des Esseintes returns to Paris, the city that, with all its imperfections and no matter the escapes in wretched Germany or happy Nohant or unlikely Mallorca and England and Scotland, was also Chopin's. "One must turn one's back on solitude," des Esseintes affirms, "return to Paris, re-enter common life." And so we do, with all the relevant contradictions, through Chopin's waltzes. Such is the greatness of this work. We follow Chopin, dancing alongside the sociable individual as much as the solitary artist—Chopin the man, with his good nature, and perhaps even more poignantly, Chopin the child, with a preserved, innocent wonder at the miraculous waltz of existence.







Cover Photo: "Abant Golu" by Unsal Koslu  
Artist Portrait: Armando Pettinari  
Artwork: Sharon Pellegrino  
Liner notes in Italian and English: Alberto Nones

