Guide-mains

Contexte historique et enseignement du pianoforte au XIXe siècle • Klavierspiel und Klavierunterricht im 19. Jahrhundert • Herausgegeben von Leonardo Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach und Nathalie Meidhof

source: https://doi.org/10.24451/arbor.6273 | downloaded: 18.9.2024

Edition Argus

Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2018 in der Edition Argus erschienen ist.
Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 11

Guide-mains

Contexte historique et enseignement du pianoforte au XIXe siècle • Klavierspiel und Klavierunterricht im 19. Jahrhundert • Herausgegeben von Leonardo Miucci, Suzanne Perrin-Goy und Edoardo Torbianelli unter redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach und Nathalie Meidhof

Inhalt

Introduction 7

Vorwort 12

Pierre Goy Beethoven et le registre qui lève les étouffoirs – innovation ou continuité? 18

Jeanne Roudet La question de l'expression au piano. Le cas exemplaire de la fantaisie libre pour clavier (1780–1850) 45

Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller Quels doigtés pour quelle interprétation? Une analyse sémiotique des prescriptions dans les méthodes de pianoforte au début du XIXe siècle 64

Edoardo Torbianelli Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des années 1830 et leur rapport avec les traditions pianistiques contemporaines 86

Yvonne Wasserloos Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule 111

Guido Salvetti Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese» 124

Bianca Maria Antolini Editori musicali e didattica pianistica nella prima metà dell'Ottocento 145

Martin Skamletz »Überhaupt hätte ich dir gern alles mitgetheilt, was meine Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage mit der hiesigen übereinstimme«. Ignaz Moscheles bearbeitet Klavierwerke von Johann Peter Pixis für den englischen Markt 161

Leonardo Miucci Le sonate per pianoforte di Beethoven. Le edizioni curate da Moscheles 193

Namen-, Werk- und Ortsregister
Index des noms, œuvres et lieux cités 236

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 246

Introduction

L'importance et la diffusion du piano dans le panorama musical des années mille huit cents constituent dans de larges proportions un phénomène incontestable, tant dans les milieux de haut niveau artistique qu'amateur. Après avoir vécu une septantaine d'années de transformations et de développements techniques importants, cet instrument se profile incontestablement à l'aube du XIXe siècle comme l'acteur principal de la vie musicale européenne. En revanche, de par sa nature, il semble moins être destiné à développer un langage propre, et devra se plier parfois à l'exigence de reproduire la flexibilité de l'expression vocale ou la variété de couleurs, l'amplitude de tessiture et le volume sonore de l'orchestre.

C'est probablement en raison d'une certaine difficulté à rendre immédiatement et spontanément les effets expressifs désirés par l'interprète, que le piano devient au XIXe siècle un véritable lieu d'exercice de l'expressivité. En effet, la réalité technique de production du son de cet instrument oblige le pianiste à rechercher en profondeur les paramètres de qualité de son, d'intensité dynamique, d'accentuation, d'articulation et de flexibilité rythmique capables de traduire en sonorités concrètes les intentions des différentes émotions. Pour devenir un instrument véritablement expressif, cet instrument contraint le pianiste à adopter une technique extrêmement contrôlée et efficace, capable de réduire la distance entre son corps qui entre en contact avec l'instrument à travers l'extrémité de ses doigts et la source sonore que constitue le marteau frappant la corde. Si la mécanique est constituée d'un système de leviers encore assez simple et léger à cette époque, tout en se développant de façon constante en complexité et en poids, elle est déjà suffisamment sensible pour demander une gestion très contrôlée de l'énergie et du geste.

Il n'est pas étonnant que, pendant la première moitié du XIXe siècle, la codification de la technique et de l'esthétique du piano aient pris des dimensions sans précédant et que le nombre d'ouvrages sur la didactique du piano ait considérablement augmenté tout en étant toujours plus complets.

De façon plus globale, le phénomène touche un peu tous les instruments considérés comme plus « nobles » à cette époque, tels que le piano, le violon et cetera, et atteint des proportions autrement importantes en ce qui concerne les écoles de chant, laissant les instruments à vent se développer dans une mesure proportionnelle à leur usage. La diffusion sans précédent de ces œuvres didactiques est probablement liée à des facteurs socio-économiques tels que l'ascension d'une bourgeoisie passionnée de musique et l'élargissement du réseau de diffusion réalisé par les maisons d'éditions musicales. Leur apparition est étroitement liée à la naissance et à l'accroissement du nombre de conservatoires publics au début du siècle.

Cet événement marque le passage progressif d'une formation musicale typique des époques précédentes, réalisée au travers d'un compagnonnage quotidien d'un maître avec son élève où se mêlaient en un tout, compétences théoriques, composition et pratique instrumentale, à une formation professionnelle institutionnalisée s'adressant à un nombre plus important de personnes et au sein de laquelle les différentes compétences et disciplines seront travaillées de façon distincte créant ainsi des courants de spécialisation de plus en plus spécifiques.

Il devient alors nécessaire de mieux structurer les *curricula* de formation, les méthodes en usage et les listes de répertoire à travailler et, parallèlement à cela, de développer des textes didactiques de référence à disposition des professeurs, afin de garantir une certaine cohérence de formation aussi bien au sein d'une seule institution qu'au sein d'un réseau d'institutions appartenant au même pays: par exemple, le Conservatoire de Paris a servi de modèle pour les conservatoires de provinces, considérés comme des succursales de cette école. C'est également sur le modèle parisien qu'a été constitué le Conservatoire de Milan.

Même si ces ouvrages didactiques reflètent une tradition enracinée qu'ils cherchent consciemment à maintenir et à sauvegarder, il est évident que les processus de structuration et de verbalisation qui en résultent sont l'occasion d'innovations de grande importance pour les développements ultérieurs.

Durant cette même période, la formation instrumentale en privé perdure parallèlement à celle des institutions et est dispensée par des enseignants et artistes de renom, très prisés dans le monde musical du moment. C'est le cas de Franz Liszt et de Frédéric Chopin dans le Paris – « Pianopolis »[1] – des années trente ou encore de Muzio Clementi ou Jean-Népomucène Hummel à Londres et à Vienne quelques décennies plus tôt. À Vienne, patrie de Beethoven, Carl Czerny renoncera à une carrière de virtuose et deviendra dans la communauté musicale une sorte de modèle de l'interprétation et des exigences expressives des différents styles pianistiques, de même que le témoin privilégié de l'esthétique de Beethoven, dont il fut l'élève.

À travers l'activité pédagogique de ces pianistes de renom, dispensée à des professionnels, semi-professionnels ou amateurs éclairés issus des milieux bourgeois, la formation pianistique apparaît déjà comme une formation complète, distincte de celle de *Kapellmeister*, caractéristique de la formation musicale des siècles précédents.

Mais ces nouveaux formateurs de virtuoses du clavier sont également conscients de l'importance de disposer d'une connaissance théorique solide, telle qu'ils l'ont reçue:

1 Un journaliste de l'époque surnommera avec humour « Pianopolis ». Heinrich Börnstein: Correspondenz-Nachrichten. Sonntagsberichte aus Paris. Am 22. April 1844, in: [Wiener] *Allgemeine Theaterzeitung* 37 (30 avril 1844), pp. 431–432.

Chopin et Liszt recommanderont à leurs élèves les leçons de composition de Napoléon-Henri Reber et de Antoine Reicha, Czerny produira des œuvres didactiques d'improvisation pour le piano et proposera des suggestions de réalisation progressive de la basse continue.

Vers la moitié du XIXe siècle, les essais de synthèse des connaissances techniques et esthétiques concernant le piano donnent lieu à des ouvrages largement publiés. Il en sera ainsi de l'ouvrage réalisé par François Fétis, compositeur, musicologue et directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles, avec Ignaz Moscheles, pianiste virtuose de la première moitié du XIXe siècle, élève de Beethoven et figure emblématique d'une certaine tradition classique. Cette méthode[2] rassemble l'ensemble des connaissances des différentes écoles, les compare et les confronte de façon objective dans l'idée de permettre aux élèves d'avoir accès à l'ensemble des solutions techniques existantes et d'ainsi pouvoir développer le plus loin possible leur maîtrise de l'instrument.

Les effets expressifs présentés dans les méthodes instrumentales dans les chapitres traitant de l'interprétation ne peuvent être compris qu'en lien avec la maîtrise technique de l'instrument telle qu'elle se présente dans les chapitres spécifiques. Le plus souvent, ils peuvent être même étroitement dépendants du type de technique utilisé voire s'avérer parfois réellement irréalisables avec une technique instrumentale différente. Dans tous les cas, ils sont influencés par l'esthétisme et la connaissance approfondie des compositions de cette époque qu'il est parfois difficile de s'approprier. Dans cette optique, le fait d'utiliser un piano correspondant aux caractéristiques du répertoire travaillé permet de faciliter la compréhension de l'intention expressive, qui, sans cela, est difficile à appréhender.

Il est important que le monde de la recherche rende accessible une vision la plus large possible du contexte de pensée et de formation à travers lesquels le langage expressif du romantisme a pris forme pour permettre au musicien actuel de comprendre en profondeur le phrasé esthétique des œuvres musicales du XIXe siècle et qu'ainsi il puisse en donner une interprétation la plus fidèle possible à la réalité historique. Grâce aux travaux récents sur les sources de cette époque, l'interprète dispose d'une meilleure image de l'expression romantique et classique tardive et des buts qu'elle poursuit. Cette image s'est également précisée à partir des recherches organologiques réalisées en lien avec de nouvelles sources – ou des sources considérées à tort comme marginales – remises dans leur contexte historique et social et par l'analyse des documents sonores enregistrés au début du XXe siècle par les derniers représentants de la génération des interprètes issus du XIXe siècle.

2 François-Joseph Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris [1840], Reprint Genève 1973.

Il reste toutefois encore quelques liens à construire entre les résultats de ces différentes recherches afin d'approcher au mieux la réalité esthétique historique. Aussi, il est utile pour le musicien d'aujourd'hui qui désire s'immerger dans le monde d'expression romantique et se l'approprier, de mieux connaître les lignes directrices et le rythme de progression de l'apprentissage dans le contexte historique et social de cette époque.

Le symposium « Klavierausbildung 1800–1850. Ästhetik, Technik, didaktische Strategien » qui a eu lieu les 2 et 3 octobre 2010 à la Haute École des Arts de Berne (Hochschule der Künste Bern HKB)[3] a été l'occasion pour plusieurs chercheurs spécialistes du XIXe siècle de contribuer à mieux faire connaître le contexte socio-culturel complexe de cette époque.

Le présent ouvrage contient l'ensemble des contributions de ce symposium réalisé en lien avec le projet de recherche «‹ Guide-Mains › ou ‹ L'art du chant appliqué au piano ›» mené à la HKB.[4]

Ces contributions sont regroupées selon trois axes thématiques:

Le premier axe thématique réunit les contributions concernant le contexte didactique: Edoardo Torbianelli présente l'enseignement et la tradition du jeu de Liszt au travers des témoignages de l'époque, tandis que Pierre Goy expose l'usage du registre qui lève les étouffoirs par une mise en relation des indications de l'époque avec la facture des pianos correspondants et l'usage qu'en fait Beethoven entre tradition et innovation. Suzanne Perrin-Goy et Alain Muller montrent en quoi l'usage et la consultation des méthodes historiques est complexe en raison du nombre d'informations implicites qui les constituent et qui sont difficilement accessible à un esprit du XXIe siècle, l'utilité d'en réaliser une analyse sémiotique pour mettre en évidence la multi-dimensionnalité des différentes prescriptions qu'elles contiennent ouvrant ainsi la voie à un travail d'interprétation plus respectueux des intentions qui les animent. Et dans une perspective plus générale, Jeanne Roudet présente la question de l'expression au piano au travers du cas exemplaire de la fantaisie pour clavier entre 1800 et 1850 en Europe.

Le deuxième axe réunit les contributions concernant la formation académique au sein des conservatoires: Yvonne Wasserloos décrit la personnalité et l'influence d'Ignaz Moscheles sur le développement de l'école de piano de Leipzig et de son conservatoire, alors que Guido Salvetti rend compte de la vie musicale pianistique au début du XIXe à Milan et du développement de son conservatoire sur le modèle parisien en regard des conservatoires de Bologne et de Turin sous l'influence des principaux pianistes italiens de cette époque tels que Francesco Pollini et Adolfo Fumagalli.

3 Site de la conférence: www.hkb-interpretation.ch/veranstaltungen/blick-zurueck (3 janvier 2018).

4 Site du projet: www.hkb-interpretation.ch/projekte/guide-mains (3 janvier 2018).

Le troisième et dernier axe réunit les contributions concernant les questions philologiques et éditoriales du répertoire et des œuvres de cette époque: Bianca Maria Antolini donne un aperçu du développement de l'activité éditoriale musicale au début du XIXe et le fantastique outil de diffusion didactique qu'elle constitue à cette époque et Leonardo Miucci propose une étude musicologique comparée des différentes éditions des sonates de Beethoven mettant notamment en évidence l'évolution des indications expressives toujours tributaires des instruments et des écoles dont étaient issus les éditeurs de cette époque. C'est également dans ce dernier axe que s'insère une contribution ultérieure de Martin Skamletz qui met en perspective une lettre de Moscheles adressée à son ami Peter Pixis dans laquelle il fait état de son travail éditorial des œuvres de Pixis en vue de leur diffusion en Angleterre.

Les éditeurs adressent leurs remerciements à toutes les personnes ayant participé à la réalisation de ce volume – les auteurs des différentes contributions, Nathalie Meidhof et Daniel Allenbach pour leur aide rédactionnelle et le pôle de recherche Interprétation de la HKB/HEAB pour son soutien.

Les détenteurs de la version imprimée de ce volume ont la possibilité de télécharger une version électronique de cet ouvrage, augmenté des extraits musicaux pour piano enregistrés par Edoardo Torbianelli, sur le site www.hkb-interpretation.ch/login (identifiant: « guide-mains »; mot de passe: «pgmt2018»).

Leonardo Miucci
Suzanne Perrin-Goy
Edoardo Torbianelli

Vorwort

Die zunehmende Relevanz und Verbreitung des Klaviers im musikalischen Leben der Epoche ab 1800 ist im Großen und Ganzen ein unbestreitbares Phänomen, im Bereich der Virtuosen- ebenso wie in jenem der Hausmusik. Nach rund siebzig Jahren einer durch wichtige technische Entwicklungen vorangetriebenen Transformation profiliert sich das Instrument mit dem Auftakt zum 19. Jahrhundert als wichtigster Akteur der Musikzentren Europas. Im Gegenzug scheint das Klavier aufgrund seiner Konzeption allerdings zunächst weniger dazu bestimmt, eine originäre Sprache zu entwickeln, denn gezwungen, je nach Bedarf die Flexibilität des vokalen Ausdrucks oder aber Farbenvielfalt, Tonumfang und Klangvolumen des Orchesters zu reproduzieren.

Der Grund, dass sich das Klavier im 19. Jahrhundert gleichsam zu einem zentralen Träger des Expressiven entwickelt, liegt wohl in der relativen Schwierigkeit, die durch den Interpreten vorgesehenen Ausdrucksmittel unmittelbar und direkt anzuwenden. Ja, die technische Realität der Klangerzeugung zwingt den Pianisten dazu, Parameter wie Klangqualität, dynamische Intensität, Akzentuierung, Artikulation und rhythmische Flexibilität akribisch zu erforschen, da nur sie ihm ermöglichen, die von ihm intendierten unterschiedlichen Gefühle in konkrete Klänge zu übersetzen. Um zu einem wahrhaft expressiven Instrument zu werden, zwingt das Klavier den Pianisten, eine extrem kontrollierte und effiziente Technik zu entwickeln: Die Distanz zwischen dem menschlichen Körper, der das Instrument über die Schnittstelle der Fingerspitzen steuert, und den durch die Hämmer angeregten Saiten als Klangquelle muss gleichsam minimiert werden. Selbst wenn die Mechanik zu dieser Zeit noch relativ einfach und leicht gehalten ist – später wird sie an Komplexität und Gewicht zunehmen –, bedingt sie aufgrund ihrer Sensibilität doch bereits einen äußerst kontrollierten Einsatz von Energie und Gestik.

Es erstaunt nicht, dass die Kodifizierung der Klaviertechnik und -ästhetik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Dimensionen erreichte und die Zahl der didaktischen Werke für Klavier ebenso wie deren Anspruch beträchtlich zunahm. Aus einer umfassenderen Sicht betrifft dieses Phänomen sämtliche damals als »edel« angesehenen Instrumente wie das Klavier, die Violine et cetera. Damit nähern sich diese Lehrwerke jenen für Gesang an, derweil auch im Bereich der Blasinstrumente proportional eine Zunahme zu verzeichnen ist.

Die bis dahin beispiellose Verbreitung dieser Lehrwerke gründet wohl nicht zuletzt in sozio-ökonomischen Faktoren wie dem Aufschwung eines leidenschaftlich musikalischen Bürgertums und der Ausweitung des Vertriebsnetzes durch neu gegründete Verlagshäuser. Zudem ist ihr Erscheinen eng verbunden mit der Einrichtung von öffentlichen Konservatorien zu Beginn des Jahrhunderts. Letzteres Ereignis markiert den

schleichenden Übergang von einer musikalischen Ausbildung, wie sie für die vorangegangenen Epochen üblich war – mit einer Art Berufslehre, in der ein Meister seinem Gesellen im täglichen Umgang theoretische, kompositorische und instrumentale Fähigkeiten mit auf den Weg gab –, hin zu einer institutionalisierten professionellen Ausbildung, die sich an eine namhaftere Anzahl Schüler richtete und klare Fachrichtungen ebenso unterschied, wie sie eine immer weitergehende Spezialisierung ermöglichte.

Es wird daher wichtig, die Ausbildungsgänge ebenso wie die Lehrmittel und das behandelte Repertoire stärker zu strukturieren und parallel dazu didaktische Referenztexte für die Professoren zu entwickeln, um damit eine gewisse Kohärenz in der Ausbildung zu garantieren. Dies gilt ebenso an jeder einzelnen Institution wie für ein Netzwerk von Ausbildungsstätten beispielsweise im selben Land. So diente etwa das Pariser Conservatoire als Modell für die als Zubringer angesehenen Konservatorien in der Provinz, galt aber daneben auch beim Aufbau beispielsweise des Mailänder Konservatorium als Vorbild.

Selbst wenn die in diesem Zusammenhang entstandenen Lehrwerke eine tief verwurzelte Tradition reflektieren, die bewusst bewahrt und weitergegeben werden soll, ist offensichtlich, dass sich die damit verbundenen Gestaltungs- und Verbalisierungsprozesse unmittelbar auf zentrale zukünftige Innovationen und Entwicklungen auswirken.

Zur selben Zeit wird die private Ausbildung parallel zu jener an den Institutionen fortgeführt; renommierte Lehrer und Künstler bieten diese im damaligen Musikleben sehr gefragte Möglichkeit an, darunter etwa Franz Liszt und Frédéric Chopin im Paris – »Pianopolis«[1] – der 1830er-Jahre oder Muzio Clementi und Johann Nepomuk Hummel in London und Wien einige Jahrzehnte zuvor. In der Beethoven-Stadt Wien verzichtet Carl Czerny auf eine Virtuosenkarriere und avanciert stattdessen zur maßgeblichen Referenz für Interpretation und Ausdrucksweisen der verschiedenen pianistischen Stile ebenso wie zum wichtigsten Zeugen für die Ästhetik seines Lehrers Ludwig van Beethoven.

Durch die pädagogische Tätigkeit dieser pianistischen Berühmtheiten, die sich sowohl an professionelle und semi-professionelle Schüler als auch an aufgeklärte, aus einem bürgerlichen Milieu stammende Amateure richtet, scheint sich dieser Klavierunterricht bereits als umfassende Ausbildung zu etablieren, die sich von jener typischen Kapellmeisterschule der vorhergehenden Jahrhunderte unterscheidet.

Gleichzeitig sind sich diese neuen Klavierausbildner auch bewusst über den Stellenwert eines soliden Theoriewissens, wie sie es selbst erhalten haben: Chopin und Liszt

1 Ein zeitgenössischer Journalist bezeichnet die Stadt ironisch als »Pianopolis«. Heinrich Börnstein: Correspondenz-Nachrichten. Sonntagsberichte aus Paris. Am 22. April 1844, in: [Wiener] *Allgemeine Theaterzeitung* 37 (30. April 1844), S. 431 f.

empfehlen ihren Schülern Kompositionsunterricht bei Napoléon-Henri Reber und Antoine Reicha, Czerny entwickelt didaktische Werke zur Klavierimprovisation und macht Vorschläge zum Generalbassspiel.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstehen aus Versuchen der Synthese der technischen und ästhetischen Erkenntnisse des Klavierspiels weit gestreute Großauflagen, darunter insbesondere das Gemeinschaftswerk des Komponisten, Musikwissenschaftlers und Direktors des Brüsseler Konservatoriums François-Joseph Fétis und des Klaviervirtuosen, Beethoven-Schülers und gewissermaßen der Gallionsfigur einer klassischen Tradition Ignaz Moscheles. Diese *Méthode des méthodes de piano*[2] vereint und vergleicht auf möglichst objektive Weise die Eigenheiten unterschiedlicher Lehrtraditionen und will dem Schüler damit Zugriff auf die Gesamtheit der existierenden technischen Lösungen geben, um ihm eine möglichst umfassende Meisterschaft auf dem Instrument zu ermöglichen. Die in den Kapiteln zur Interpretation präsentierten Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumentalschulen dürfen dabei einzig im Verbund mit dem technischen Rüstzeug am Instrument gesehen werden, wie es in den betreffenden Kapiteln vermittelt wird. Meistens sind sie unmittelbar abhängig von der verwendeten Technik, bis hin zu Ausdrucksmöglichkeiten, die auf andere Weise gar nicht umsetzbar sind. Auf alle Fälle sind sie von der Ästhetik und der intimen Kenntnis des zeitgenössischen Komponierens beeinflusst, was eine Aneignung heute gelegentlich erschwert. Aus diesem Blickwinkel vereinfacht die Verwendung eines Instruments, das dem Charakter des gespielten Repertoires entspricht, das Verständnis der expressiven Idee, die anders nur schwer zu erfassen sein kann.

Es ist wichtig, dass die Forschung ein möglichst präzises Bild des Kontexts – im Hinblick etwa auf Gedankenwelt und Ausbildung – bereitstellt, in dem und durch den die romantische Ausdrucksweise Gestalt angenommen hat. Dadurch bietet sich einem heutigen Musiker die Gelegenheit, ein tieferes Verständnis von Phrasierung und Ästhetik der musikalischen Werke des 19. Jahrhunderts zu gewinnen und damit eine möglichst historisch informierte Interpretation zu erarbeiten. Dank in den letzten Jahren entstandenen Arbeiten zum Quellenstand jener Epoche bietet sich dem Interpreten ein genaueres Bild des spätklassischen und romantischen Ausdrucks sowie von dessen Hintergründen. Diese Einblicke werden durch instrumentenkundliche Forschungen ebenso präzisiert wie durch neu entdeckte (oder neu bewertete) Quellen und durch die historische und soziale Kontextualisierung nicht zuletzt durch Klangbeispiele, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die letzten Repräsentanten der noch im 19. Jahrhundert aktiven Interpretengeneration aufgenommen wurden.

2 François-Joseph Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris [1840], Nachdruck Genf 1973.

Noch sind zahllose Verbindungen zwischen diesen unterschiedlichen Quellentypen herzustellen, um einen noch genaueren Einblick in die damalige ästhetische Anschauungswelt zu gewinnen. Zudem ist es sinnvoll, wenn die heutige Musikerin, die sich in die romantische Ausdrucksweise vertiefen und sie sich aneignen will, auch die Grundlinien und das Fortschreiten der damaligen Ausbildungsform im historischen und sozialen Kontext jener Zeit besser kennenlernt.

Das am 2./3. Oktober 2010 an der Hochschule der Künste Bern HKB stattfindende Symposium[3] bot Forschenden und Spezialistinnen unterschiedlichster Provenienz Gelegenheit, sich über diese Fragen auszutauschen. Der vorliegende Band beinhaltet nun die damaligen Beiträge, die teilweise zudem dem ebenfalls an der HKB angesiedelten Forschungsprojekt »›Guide-Mains‹ ou ›L'art du chant appliqué au piano‹« entstammen.[4]

Die Beiträge lassen sich dabei drei thematischen Blöcken zuordnen:

Ein erster Abschnitt widmet sich Beiträgen, die den didaktischen Kontext ausleuchten: Edoardo Torbianelli präsentiert die Unterrichtssituation und Spieltradition von Franz Liszt, wie sie von Zeitgenossen überliefert wurden, während Pierre Goy in seinem Text den Aspekt der Dämpfung ins Zentrum stellt und dabei Vortragsangaben der Zeit mit den korrespondierenden Instrumenten und mit Beethovens zwischen Tradition und Innovation changierendem Gebrauch derselben in Beziehung setzt. Suzanne Perrin-Goy und Alain Muller zeigen, wie komplex und vielfältig die in historischen Lehrwerken überlieferten, teils impliziten und aus heutiger Sicht schwer verständlichen Informationen sind. In ihrem Beitrag plädieren sie für den Mehrwert, den eine semiotische Analyse dieser Angaben haben kann, indem sie neue Blickwinkel und interpretatorische Zugänge zu den zugrundeliegenden Absichten eröffnen. Aus einer größeren Perspektive widmet sich schließlich Jeanne Roudet der Frage nach dem pianistischen Ausdruck im Hinblick auf den konkreten Fall der Klavierfantasie zwischen 1800 und 1850 in Europa.

Ein zweiter thematischer Block widmet sich der akademischen Ausbildung an den Konservatorien. Yvonne Wasserloos zeichnet Persönlichkeit und Einfluss von Ignaz Moscheles auf die Entwicklung einer Leipziger Klavierschule am dortigen Konservatorium nach, während uns Guido Salvetti in das pianistische Umfeld in Mailand zu Beginn des 19. Jahrhunderts einführt. Zur Sprache kommen dabei neben dem nach Pariser Vorbild entstandenen Konservatorium auch die Ausbildungsstätten von Bologna und Turin sowie der Einfluss der zentralen italienischen Pianisten jener Zeit, darunter Francesco Pollini und Adolfo Fumagalli.

3 Vgl. die Website der Konferenz: www.hkb-interpretation.ch/veranstaltungen/blick-zurueck (3. Januar 2018).

4 Vgl. die Projektseite www.hkb-interpretation.ch/projekte/guide-mains (3. Januar 2018).

Der dritte und letzte Abschnitt schließlich präsentiert Forschungen zu philologischen und editorischen Fragen des Repertoires dieser Epoche: Bianca Maria Antolini gibt Einblick in Entwicklung des damaligen Publikationswesens und die damit verbundenen didaktischen Möglichkeiten. Leonardo Miucci vergleicht verschiedene durch Ignaz Moscheles betreute Ausgaben der Beethoven-Sonaten und zeichnet anhand der unterschiedlichen Vortragsangaben die stilistische und instrumententechnische Entwicklung jener Zeit nach. Martin Skamletz wiederum widmet sich einem Brief von Moscheles an seinen Freund Peter Pixis, in dem von Moscheles' editorischen Eingriffen in für den englischen Markt bestimmten Werken von Pixis die Rede ist.

Vonseiten der Herausgeber sei ganz herzlich all jenen gedankt, die zu diesem Band beigetragen haben: allen Autorinnen und Autoren, Nathalie Meidhof und Daniel Allenbach für ihre redaktionelle Mitarbeit sowie dem Forschungsschwerpunkt Interpretation der HKB für die Unterstützung.

Schließlich sei noch auf die digitale und seitenidentische Version dieses Bandes hingewiesen, die ebenso wie den Band ergänzende Klavieraufnahmen von Edoardo Torbianelli über die Website www.hkb-interpretation.ch/login (Benutzername: »guidemains«; Passwort: »pgmt2018«) zugänglich ist.

Leonardo Miucci
Suzanne Perrin-Goy
Edoardo Torbianelli

Pierre Goy

Beethoven et le registre qui lève les étouffoirs – innovation ou continuité ?[1]

Pour comprendre l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs il est important d'étudier non seulement les méthodes et les textes musicaux, mais encore les instruments, leur histoire et la manière de les jouer. Il est indispensable d'avoir une perspective chronologique afin de comprendre quelles sont les origines des registres que l'on trouve sur les instruments au tournant du XIXe siècle, et de relier une information venant d'une méthode ou d'un texte musical avec des instruments de la même période.

Les changements dans la facture instrumentale sont très rapides à cette époque. Il faut donc avoir soin de comparer des éléments qui sont contemporains et non pas distants de vingt ou trente ans. L'utilisation du registre qui lève les étouffoirs dépend de nombreux facteurs: le volume sonore de l'instrument et sa résonance, sa mise en action par des leviers manuels, des genouillères ou des pédales, mais également les habitudes de jeu.

Les instruments Dans le journal *L'Avant coureur* du 6 avril 1761 on peut lire: « Le sieur Henri Silbermann, auteur d'orgue et de clavessins à Strasbourg, fabrique des clavessins a piano e forte ».[2] L'instrument est appelé clavecin. On peut le jouer avec ou sans étouffoirs, grâce à deux manettes situées de chaque côté du clavier, que l'on peut actionner en quittant un instant le clavier et qui lèvent les étouffoirs respectivement dans les aigus et dans les graves.

Cette mention fait écho au texte de Carl Philipp Emanuel Bach dans la deuxième partie du *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, publié à Berlin en 1762, à propos des pianoforte et du jeu sans étouffoirs: « Le registre sans étouffoirs du pianoforte est le plus agréable et, si l'on sait user d'une nécessaire prudence à cause de la résonance, le plus charmant pour improviser. »[3]

1 Certains éléments de cet article se trouvent également dans les articles suivants de l'auteur: L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIXe siècle, in: *Musique. Images. Instruments* 11 (2010), pp. 3–26; L'art de la pédalisation. Peut on jouer d'après les Urtexte ?, in: *La Revue du Conservatoire [de Paris]* 2 (2013), http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=683 (1 juin 2017).

2 Cité d'après Jean-Claude Battault: Les premiers pianoforte français, in: *Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore, Actes des Rencontres Internationales harmoniques, Lausanne 2002*, publ. par Thomas Steiner, Bern et al. 2004, pp. 89–111, ici p. 94.

3 « Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendeste zum Fantasiren. » Carl Philipp

Le pianoforte carré organisé par L'Épine, représenté dans l'ouvrage *L'art du facteur d'orgue* de Dom François Bedos de Celles[4] est pourvu d'un registre manuel qui permet de lever tous les étouffoirs « lorsqu'on veut jouer l'instrument sans couper les sons, pour imiter le Timpanon ».[5] Les étouffoirs peuvent aussi être actionnés au moyen d'une genouillère (genou gauche du musicien). Ce jeu fait référence au « pantalon », instrument inventé vers 1697 par Pantaleon Hebenstreit, musicien saxon qui fascina toute l'Europe avec son tympanon géant.

Tout comme l'instrument de la gravure de Dom Bedos, les premiers instruments du facteur bernois Hellen[6] ont un registre qui lève tous les étouffoirs en même temps. Si l'on actionne le registre, soit manuellement, soit avec la genouillère, tous les étouffoirs seront levés, l'instrument résonnant comme un tympanon. Vers 1775, Hellen commence à diviser ce registre en deux parties actionnées par deux manettes distinctes.

On remarque le même changement sur les premiers pianoforte anglais de Zumpe qui, au début, possèdent une manette pour lever tous les étouffoirs, mais qui très vite auront deux leviers distincts: un pour lever les étouffoirs dans les aigus, un autre pour les graves (Illustration 1).[7]

L'expérience du jeu de ces instruments suggère qu'il faut lever les étouffoirs dans la partie aiguë du pianoforte pour que l'instrument puisse chanter librement. Dans les basses la résonnance trop importante ne permet pas de les lever, sauf pour des pièces du type fantaisie ou des improvisations, et si l'on est attentif à ne pas créer une confusion harmonique.[8]

On trouve également des instruments allemands, pantalon à clavier, inspirés très directement par le tympanon géant de Pantaleon Hebenstreit (Illustration 2). *L'encyclopédie méthodique*, publiée à Paris en 1785, les nomme « Epinette à marteaux de bois dur ».[9] Le registre qui lève les étouffoirs est actionné par des boutons placé devant le clavier, un pour les aigus et un pour les graves.

Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin 1762, ré-éd. en facs., Wiesbaden/Paris/Leipzig 1992, p. 327.

4 Dom François Bedos de Celles: *L'art du facteur d'orgues. Quatrieme partie*, Paris 1778, ré-éd. en facs., Paris 1982, chap. V, pp. 634–640 et planches CXXX à CXXXIII, surtout planche CXXX.

5 Ibid., p. 635.

6 Jean-Claude Battault/Pierre Goy: Claviermacher Hählen Gebrüder. I: Un atelier suisse à l'écoute du XVIIIe siècle. Les petits pianoforte de Hellen, in: *Musique. Images. Instruments* 6 (2004), pp. 48–66, ici p. 61.

7 Martha Novak Clinkscale: *Makers of the Piano 1700–1820*, Oxford 1993.

8 Pour un exemple sonore d'un tel piano (piano Beck, Illustration 1), veuillez consulter le disque *Claviers mozartiens*, Lyrinx Strumenti 2007, plage 11.

9 Art du faiseur d'instruments de musique et lutherie, in: *Encyclopédie méthodique. Arts et métiers méchaniques. Tome quatrième*, Paris 1785, ré-éd. en facs., Genève 1972, pp. 1–186, ici pp. 12–13.

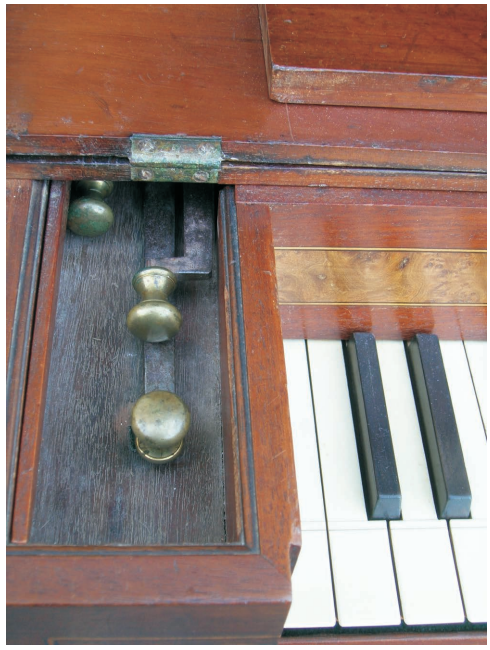


Illustration 1 Pianoforte Frederick Beck, Londres, 1773, clavier/leviers des registres (collection particulière, Suisse)

Illustration 5 Pianoforte John Broadwood, Londres, vers 1808 (collection particulière, Suisse)

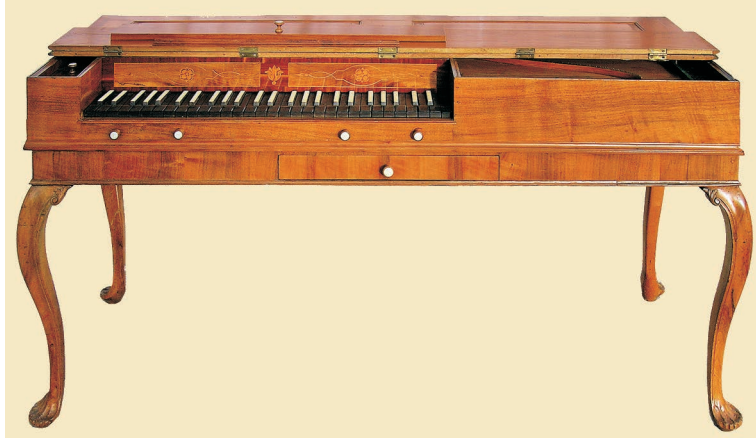


Illustration 2 Pantalon attribué à Christian Kintzing, Neuwied, vers 1765 (collection particulière, Suisse)

Illustration 3 Pantalon Wilhelm Constantin Schiffer, Cologne, 1792 (collection particulière, Suisse)

Illustration 4 Pianoforte attribué à Johann Jakob Könnicke, Vienne, fin XVIIIe siècle, étouffoirs levés seulement du côté des aigus (collection particulière, Suisse)

Certains pantalons à clavier (par exemple un instrument de Wilhelm Constantin Schiffer, Cologne, 1792, Illustration 3) imitent encore mieux le tympanon. En effet, ils possèdent bien un registre qui actionne les étouffoirs, mais la position de base laisse résonner tout l'instrument comme le tympanon. Lorsque les harmonies se mélangent trop, il faut presser la pédale qui abaisse alors les étouffoirs sur les cordes.

Vers la fin du XVIIIe siècle certains grands instruments viennois en forme de clavecin garderont la possibilité d'imiter le tympanon (Illustration 4).[10] Si on actionne la genouillère de droite, tous les étouffoirs seront levés. Par contre, si l'on actionne la genouillère de gauche le châssis des étouffoirs sera levé seulement du côté des aigus, laissant progressivement les cordes résonner depuis le milieu du clavier vers les notes les plus aiguës. Cette disposition permettant de lever les étouffoirs ne durera pas longtemps. Anton Walter par exemple ne la gardera pas dans les pianoforte construits par la suite.

Les grands instruments anglais, notamment ceux de Broadwood entre 1800 et 1817 environ, permettront de lever séparément les étouffoirs des graves et des aigus (Illustration 5).

En plus de la pédale *una corda* les instruments pourront présenter soit deux pédales distinctes, une pour actionner les étouffoirs des graves et une autre pour les aigus, soit une seule pédale divisée en deux parties qui permettra d'actionner tous les étouffoirs avec le même pied ou seulement une partie.[11]

En résumé, on voit que, dès le début, les pianoforte sont pourvus de registres qui permettent de laisser résonner tout ou partie des cordes, laissant ainsi le son flotter dans l'air à la manière d'un tympanon.

Méthodes et textes musicaux Quatre méthodes vont donner plus d'informations sur la manière d'utiliser le registre qui lève les étouffoirs.

La première est de Philipp Jacob Milchmeyer (*1749 Frankfurt am Main, †1813 Strasbourg),[12] une personnalité étonnante, qui va se consacrer d'une part à la facture

10 Par exemple: le pianoforte Anton Walter, Vienne, vers 1789 de la collection Giulini à Briosco, Italie, ou le pianoforte attribué à Johann Jakob Könnicke, Vienne, fin XVIIIe siècle, collection privée, Suisse.

11 Le Pianoforte J. Broadwood & Sons, n° 7362, offert en cadeau à Beethoven et daté de 1817, présente une pédale divisée pour actionner les étouffoirs. La seule indication de Beethoven qui pourrait se rapporter à cette utilisation se trouve dans le manuscrit de sa *Sonate en do majeur* op. 53 (« Sonate Waldstein »). Beethoven précise dans une note manuscrite que lorsqu'il écrit Ped cela signifie qu'il faut lever tous les étouffoirs en une fois, et le signe O pour les abaisser tous à nouveau.

12 Silke Berdux: Johann Peter oder Philipp Jacob Milchmeyer? Biographische und bibliographische Notizen zum Autor der Hammerklavierschule « Die wahre Art das Pianoforte zu spielen », in: *Musica Instrumentalis* 2 (1999), pp. 103–120.

instrumentale, d'autre part à l'enseignement du pianoforte ainsi qu'à la publication didactique de musique pour le pianoforte.

En 1797 Milchmeyer publie à Dresde sa méthode intitulée *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*.[13] C'est la première méthode destinée uniquement au pianoforte. Elle s'adresse à tous ceux qui n'ont pas de professeur ainsi qu'aux maîtres de musique des petits villages. Dans sa méthode, Milchmeyer explique qu'il enseigne depuis 24 ans, dont 18 ans passés à Paris et à Lyon, et qu'il a enseigné également dans les pays germaniques, à Vienne, Dresde, Munich et Berne.[14] Il explique l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs.

> « Il faut rappeler plusieurs points concernant les étouffoirs: ils peuvent créer les plus belles choses, mais aussi les plus abominables, selon qu'ils sont utilisés avec goût ou mal utilisés; car dans ce dernier cas tous les sons se mélangent et donnent une sonorité à ce point insupportable que l'on voudrait se boucher les oreilles. Je veux donc essayer de montrer clairement l'utilisation de ce registre au moyen de plusieurs exemples.
> Avec ce registre on peut tout d'abord imiter le son de petites cloches; il faut jouer la main droite tout en haut du clavier et chaque note *mezzo forte*, pendant que la main gauche accompagne au milieu, avec un jeu lié et *pianissimo*. »[15]

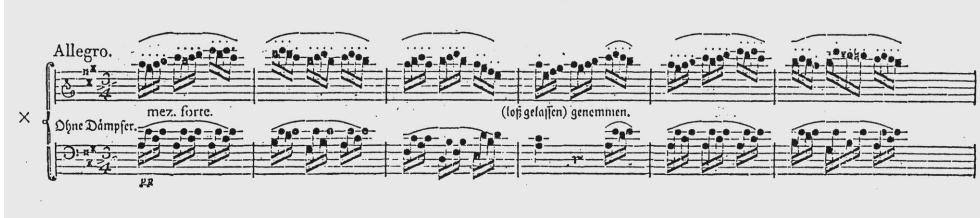


Illustration 6 Philipp Jacob Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresde 1797, p. 59, Allegro

Le tempo *Allegro* de cet exemple est possible car les notes de la main droite, jouées *mezzo forte* dans l'aigu de l'instrument, n'ont pas un volume très important: elles ne vont pas trop se mélanger. Milchmeyer prend soin d'indiquer *pianissimo* pour la main gauche afin que les notes d'accompagnement jouées dans le milieu du clavier restent claires sans gêner le chant. Les indications de dynamique sont données avec une grande précision

13 Philipp Jacob Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresde 1797.

14 Ibid., Préface (non paginé) et p. 35.

15 Ibid., p. 59, « Uiber die Dämpfer ist viel zu erinnern, sie machen die schönste aber auch die abscheulichste Veränderung, je nachdem sie mit Geschmack oder übel angewendet werden, denn im lezten [sic] Falle klingen alle Töne unter einander, und verursachen so unerträglichen Uibellaut, daß man sich die Ohren verstopfen möchte. Ich will also den Gebrauch dieser Veränderung durch verschiedene Beispiele deutlich zu machen suchen. – Man kann erstlich damit das Spiel kleiner Glocken nachahmen, wenn die rechte Hand ganz in der Höhe spielt, und alle Töne *mezzo forte* abstößt, indeß die linke die Begleitungsstimme in der Mitte der Claviatur gebunden und *pianissimo* vorträgt. »

qui correspond à la pratique des instruments de l'époque. À la quatrième mesure, Milchmeyer indique de laisser les étouffoirs redescendre sur les cordes et de les relever au début de la seconde partie. Il crée ainsi une virgule, comme une ponctuation auditive. On voit que le registre des étouffoirs est utilisé pour laisser résonner les notes comme sur un tympanon, mais qu'il faut maîtriser parfaitement les plans sonores pour que les mélanges occasionnés, comme ici dans les harmonies de la main gauche, soient perçus comme une coloration de la musique et non comme un désagrément. Il passe ensuite en revue différents cas d'utilisation du registre des étouffoirs:

> « Dans une pièce avec un tempo lent, si l'on joue la main droite *pianissimo* et de manière liée et que l'on joue un chant *mezzo forte* dans les basses, avec tous les étouffoirs levés et le volet d'expression fermé, on peut très bien imiter un duo de deux hommes qui seraient accompagnés par un instrument. Dès que la main droite joue seule, on peut augmenter ou diminuer la force du son en ouvrant ou fermant le volet. »[16]

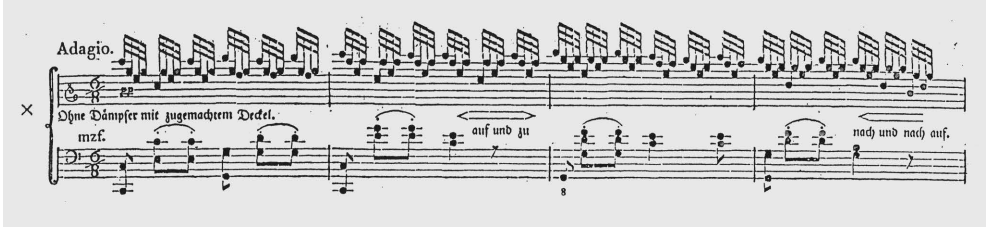


Illustration 7 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 60, Adagio

Le tempo lent permet de faire chanter la mélodie dans les graves, sans que le mélange des degrés « tonique – dominante » ne soit dérangeant.

La main droite doit être jouée de manière liée, précise Milchmeyer. On trouve dans la méthode la description du jeu lié, qui correspond parfaitement à la situation de cet exemple:

> « Tous ceux qui jouent du pianoforte devraient, pour tenir compte de l'instrument, choisir de jouer de manière liée, car les notes frappées et hachées ne conviennent pas du tout à l'instrument, il faut plutôt le flatter d'une manière douce. Cependant, il y a toujours des exceptions: ainsi, par exemple, je n'aime pas cette manière liée de jouer dans les roulades, dans les chromatismes et autres divers traits de la basse car la longue résonance des grosses cordes génère des sons dissonants. Mais des morceaux, composés seulement des vraies notes de l'accord, fussent-elles consonantes ou dissonantes, seront

16 Ibid., p. 60, « Wenn man in einem Stücke von langsamer Bewegung die Begleitungsstimme mit der rechten Hand *pianissimo* und in der gebundenen Spielart vorträgt, und einen Gesang im Basse *mezzo forte* abstößt, und zwar alles ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel, so kann man dadurch sehr gut, das Duett zweier Männer vorstellen, das von einem Instrumente begleitet wird. So oft dabei die rechte Hand allein spielt, kann man durch das Auf- und Zumachen des Deckels, die Stärke des Tons vermehren oder vermindern. »

interprétés de façon parfaite par cette manière de jouer. Elle rend le son du pianoforte doux et en quelque sorte velouté, et l'on peut ainsi rendre les sons aigus de l'instrument, qui pourraient devenir facilement durs et secs, plus doux et adoucis. »[17]

Milchmeyer continue:

« Pour imiter un duo chanté par une voix masculine et une voix féminine, et accompagné par un violon, la main droite, qui a le rôle de l'accompagnement de violon, doit faire vibrer les marteaux contre les cordes. Dans le cas où les notes d'accompagnement doivent être jouées très rapidement, il faut, après avoir joué la première note normalement, jouer les notes suivantes en relevant les touches seulement à la moitié. Cette manière d'utiliser le registre fait un très bon effet dans les pièces avec un tempo lent. La main droite joue d'ailleurs presque toujours *pianissimo*, et la gauche *mezzo forte* dans les graves. Lorsqu'elle passe par-dessus la droite pour imiter une voix féminine, elle joue *forte* avec le volet ouvert. »[18]

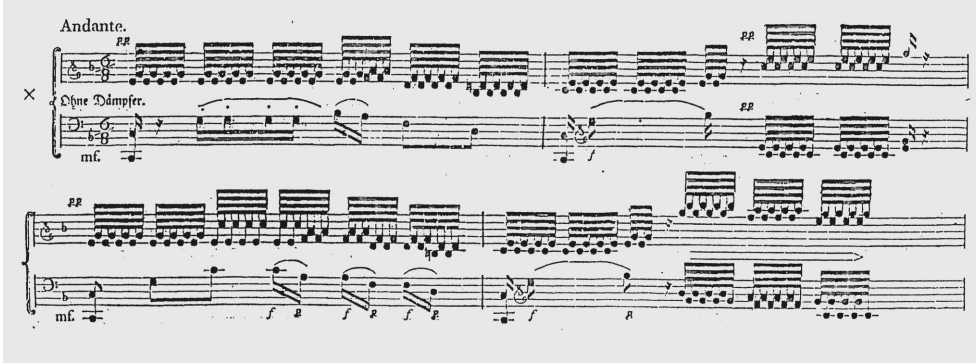


Illustration 8 **Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 60, *Andante***

17 Ibid., p. 6, « Alle Spieler des Pianoforte sollten überhaupt, um des Instruments willen, die gebundene Spielart wählen, da geklopfte und gleichsam gehackte Noten für dasselbe gar nicht passen, sondern man ihm vielmehr auf eine zarte Art schmeicheln muß. Doch hat alles seine Ausnahmen, so liebe ich z. B. diese gebundene Spielart nicht in den Läufen, in den chromatischen und verschiedenen andern Gängen des Baßes, weil das lange Nachsingen der stärkern Saiten übel lautende Töne verursacht. Solche Gesänge aber, welche blos die wahren Noten des Accords enthalten, sie mögen wohl oder übel lautend seyn, werden durch diese Spielart vollkommen. Sie macht den Ton des Pianoforte weich und gleichsam sammetartig, und man kann dadurch die obern Töne dieses Instruments, welche zu einer gewissen Härte und Trockenheit geneigt sind, versüßen und erweichen. »

18 Ibid., p. 60, « Um ein Duett, das von einer männlichen und weiblichen Stimme gesungen, und von einer Violine begleitet wird, nachzuahmen, muß man mit den Hämmern, welche die Begleitungsstimme der Violine in der rechten Hand spielen, nur gegen die Saiten zittern. Kömmt hierbei die nämliche Note sehr geschwind hintereinander vor, so soll die Taste, nach dem man sie das erstemal gewöhnlich angeschlagen hat, sich die folgendenmale nur halb so hoch, als gewöhnlich aufheben. In Stücken von langsamer Bewegung thut diese Veränderung eine sehr gute Wirkung. Die rechte Hand spielt übrigens fast immer *pianissimo*, und die linke *mezzo forte* im Basse. Geht diese über die rechte Hand weg, um die Frauenzimmerstimme nachzuahmen, so spielt sie *forte* mit aufgemachtem Deckel. »

« Lorsqu'on joue la main droite *mezzo forte*, sans étouffoirs et avec le volet fermé, on peut soutenir une note qui doit résonner longtemps par une attaque rapide ou par la vibration du marteau contre les cordes. On peut imiter de cette manière une voix féminine: la main gauche doit alors jouer la basse *mezzo forte* et l'accompagnement *pianissimo*. Quant on utilise le registre de cette manière, lorsqu'un mauvais mélange est créé par la résonnance de nombreux sons, il faut parfois étouffer la dernière note de l'accord et jouer la première note de l'accord suivant immédiatement sans étouffoirs. »[19]

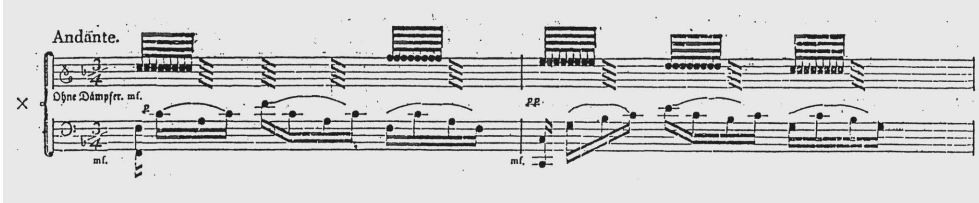


ILLUSTRATION 9 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 61, *Andante*

Milchmeyer note avec grande précision les différents plans sonores de l'accompagnement. La réalisation des notes répétées n'est véritablement possible que sur une mécanique à simples ou doubles pilotes.

La remarque sur la nécessité de changer la pédale lorsque le mélange des sons n'est pas bon est très intéressante. En effet l'exemple donné ne comporte aucun signe de changement de pédale. En le jouant, nous avons remarqué que le mélange des harmonies de fa majeur et de do majeur avec septième ne choque pas du tout, si l'on respecte bien les indications dynamiques données. Le mélange d'harmonies n'est donc pas considéré comme dissonant. Ce sont, comme Milchmeyer l'indiquait plus haut dans sa description du toucher lié, les notes conjointes et les chromatismes dans les basses, qui sont considérés comme véritablement dissonants.

Nous relevons également que Milchmeyer précise la manière d'utiliser le registre des étouffoirs et qu'elle ne correspond pas à notre manière moderne. En effet, il dit qu'il faut étouffer la dernière note de l'accord pour pourvoir jouer la première note de l'accord suivant sans étouffoirs. Cette pratique diffère de la pratique moderne que l'on nomme pédale syncopée; les étouffoirs sont baissés au moment où la première note de la nouvelle harmonie est jouée, puis ils sont immédiatement relevés pour laisser à nouveau les cordes

19 Ibid., p. 61, « Wenn man die rechte Hand *mezzo forte* ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel spielt, kann man eine Note, welche lange fortdauern soll, durch geschwindes Anschlagen, oder durch das Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten sehr gut unterhalten, und dadurch eine Frauenzimmerstimme nachahmen, nur muß die linke Hand dabei den Baß *mezzo forte*, und die Begleitungsstimme *pianissimo* spielen, bei jeder Veränderung muß man alsdann um des Uibellauts willen, der bei vielen Fortsingen den Tönen entsteht, die letzten gespielten Noten des Accords dämpfen, die ersten Noten des folgenden Accords aber sogleich ohne Dämpfer anfangen. »

vibrer. La pratique décrite par Milchmeyer sera encore utilisée tout au long du XIXe siècle, comme nous allons le voir avec les autres méthodes.

Il continue à citer d'autres cas de figures:

> « [...] on peut très bien réaliser un *decrescendo* qui imite par exemple le coucher du soleil. On commence le trait *fortissimo* avec le volet ouvert et sans étouffoirs; lorsqu'on a atteint le *piano* on laisse peu à peu le volet descendre et on termine *pianissimo* avec les étouffoirs. »[20]

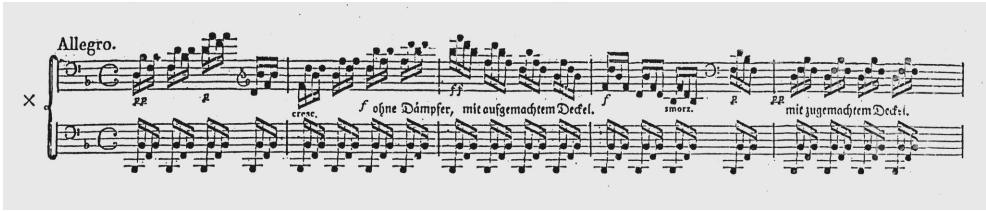


Illustration 10 Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 62, Allegro

Le registre des étouffoirs participe donc également à la réalisation de nuances.

> « L'harmonica[21] peut très bien être imitée sans étouffoir; il faut seulement la traiter conformément à son véritable caractère, comme pour chaque instrument que l'on veut imiter. En général l'harmonica requiert des pièces de caractère très expressif, un tempo lent, et de longues notes tenues et chantantes. Mais pour réussir à créer sur le pianoforte un chant soutenu, il n'y a pas d'autre moyen que d'attaquer la note avec une certaine vitesse ou de faire vibrer rapidement le marteau contre les cordes, comme je l'ai rappelé précédemment. Toutes les notes du chant et de l'accompagnement doivent faire partie du même accord. Si l'on change d'accord, les sons de l'accord précédent doivent, si l'expression le permet, disparaître peu à peu ou être étouffés, et les sons du nouvel accord doivent être joués tout de suite sans étouffoir, car, sans cette précaution, la résonance des notes jouées précédemment créerait un mélange abominable avec les nouvelles. »[22]

20 Ibid., p. 61, « [...] kann man das *decresc.* welches z. B. der untergehenden Sonne gleicht, sehr gut ausdrücken. Man fängt dabei den Gang *fortissimo* mit aufgemachtem Deckel ohne Dämpfer an, läßt beim *piano* den Deckel nach und nach fallen, und endigt *pianissimo* mit dem Dämpfer. »

21 Harmonika ou Glasharmonika, instrument inventé par Benjamin Franklin en 1763.

22 Milchmeyer: *Die wahre Art*, p. 62, « Die Harmonika kann sehr gut ohne Dämpfer nachgeahmt werden, nur muß man sie, wie iedes Instrument, welches man nachahmen will, nach ihrem wahren Charakter behandeln. Im Ganzen verlangt die Harmonika empfindungsvolle Stücke von langsamer Bewegung, mit unterhaltenen oder fortsingenden Tönen. Um aber dieses Fortsingen auf dem Pianoforte hervorzubringen, dazu giebt es kein anderes Mittel, als geschwindes Angeschlagen [sic] des nämlichen Tons, oder geschwindes Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten, wie ich schon vorhin erinnerte. Alle Noten des Gesangs und der Begleitungsstimme, müssen hierbey sich in dem nämlichen Accorde befinden, und wenn man den Accord verändert, so müssen die Töne des vorhergehenden, wenn es der Ausdruck erlaubt, nach und nach erlöschen, oder gedämpft werden, und die Töne des neuen Accords sogleich ohne Dämpfer anfangen, denn ohne diese Vorsicht würde der Nachhall vergangener, und der Klang gegenwärtiger Noten, einen abscheulichen Uibellaut hervorbringen. »

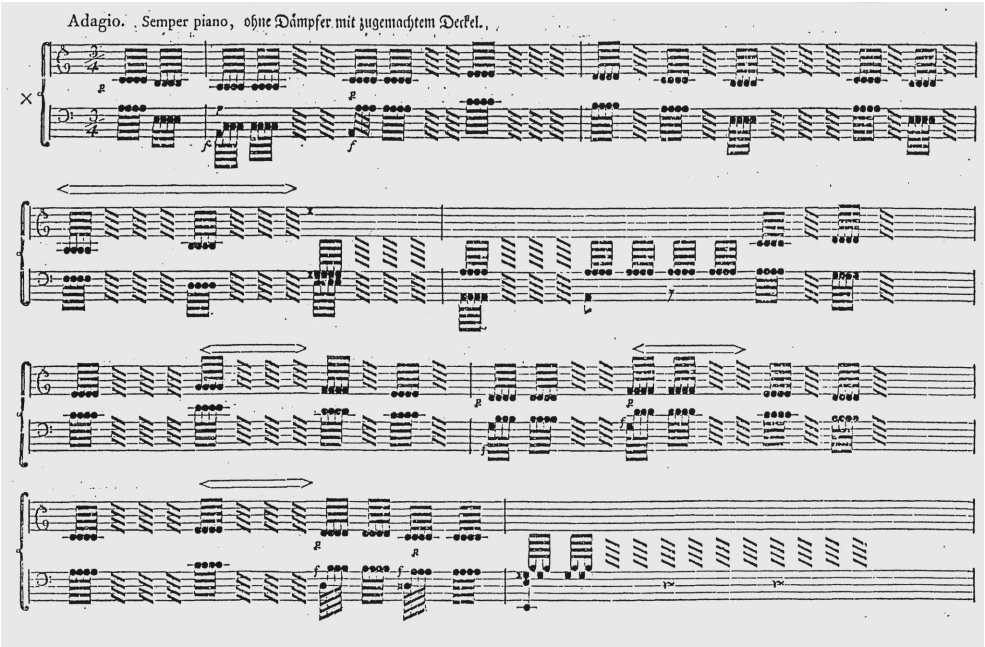


Illustration 11 **Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, p. 63, Adagio**

Milchmeyer note à nouveau avec soin les différents plans sonores: les basses *forte* et le reste *piano*. Cet exemple ne pose aucun problème de confusion sonore. En effet, si l'on prend soin de respecter les dynamiques notées, les sons s'éteignent progressivement et il n'est pas nécessaire d'abaisser les étouffoirs, ce qui risquerait d'ailleurs de rompre le charme. Milchmeyer précise bien que ce sont les traits ou les passages chromatiques qui engendreraient des mélanges abominables. On voit donc peu à peu se dessiner assez clairement quels sont les mélanges sonores possibles ou non.

La deuxième méthode est celle de Daniel Steibelt (*1765 Berlin, †1823 St-Petersbourg). Élève de Kirnberger, Steibelt se rend à Paris en 1790 et commence une brillante carrière de pianiste, compositeur et professeur de pianoforte. Il va ensuite à Londres et, en 1799, entame une tournée de concerts qui le fait passer par Berlin, Dresde, Prague, Vienne et retour à Paris en 1800. Des problèmes de dettes et de poursuites l'obligent à faire divers aller-retour entre Londres et Paris. En 1809, il se rend à St-Petersbourg, où il est nommé Maître de Chapelle à la cour du tsar et succède à Boieldieu qui rentre en France.

Steibelt va décrire l'emploi du registre qui lève les étouffoirs dans le chapitre intitulé: « Des Pédales, de la manière de s'en servir et des signes qui l'indiquent. »: « Les Pianos français modernes soit carrés soit à queue ont quatre pédales. Chacune de ces quatre pédales, est marquée sur sa marche d'une lettre. »[23]

23 Daniel Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté, ou l'art d'enseigner cet instrument*, Offenbach: André [s. d.], p. 52.

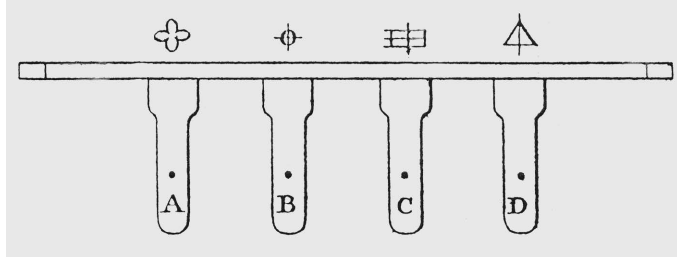


Illustration 12 Daniel Steibelt: Méthode pour le Piano-forté, ou l'art d'enseigner cet instrument, Offenbach [s. d.], p. 53

Steibelt donne une lettre à chacune des pédales, ainsi qu'un signe pour les désigner. Il désigne comme moderne la disposition des quatre pédales, que ce soit sur des instruments carrés ou à queue. On peut supposer d'après les instruments qui subsistent, que c'est au tournant du siècle que cette disposition commence à apparaître.

> « La seconde pédale marquée B sert à lever les étouffoirs placés sur chaque corde alors on entend vibrer la corde qu'on a frappée longtems après qu'elle a reçu le coup du marteau; mais si vous ôtez le pied le son est étouffé. On peut prolonger la vibration de la valeur de deux barres, lorsque le mouvement du morceau est Adagio. »[24]

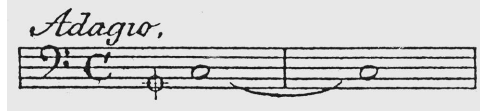


Illustration 13 Steibelt: Méthode pour le Piano-forté, p. 53

> « On doit se servir de cette pédale avec jugement et circonspection, et ne jamais l'employer dans des roulades, mais seulement dans des passages chantans, lorsqu'ils ne sont pas trop bas. On s'en sert encore lorsqu'il y a des passages à faire de la main gauche comme il suit: »[25]

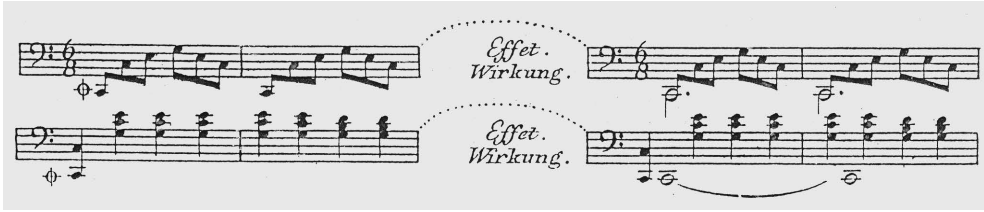


Illustration 14 Steibelt: Méthode pour le Piano-forté, p. 53

Dans l'exemple donné ci-dessus, Steibelt indique la pédale. Toutefois dans la musique, on trouvera de nombreux passages similaires où le signe de lever les étouffoirs n'est pas noté. Il est cependant clair par l'écriture, que l'utilisation du registre qui lève les étouffoirs est demandée.

Dans sa méthode, Steibelt ne donne pas autant de détails que Milchmeyer. Nous trouvons cependant des indications supplémentaires dans les textes musicaux. Dans la

24 Ibid., p. 53.
25 Ibid., p. 53.

Sonate pour pianoforte avec accompagnement d'un violon obligé op. 27 No. 1, dans le troisième mouvement, Rondo, figure l'indication suivante: « Servez-vous de la pédale qui lève les étouffoirs, mais lorsque vous entendrez que l'harmonie se confond trop, relachez la pédale pendant la valeur d'une croche, et reprenez-la aussitôt. »[26] La difficulté pour nous aujourd'hui est de savoir à quel moment l'on doit considérer que l'harmonie se confond trop. Avons-nous les mêmes critères de jugement ?

L'examen de la *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mistères d'Isis pour le piano forte*[27] va nous permettre de mieux comprendre comment Steibelt utilise le registre qui lève les étouffoirs. La pièce commence par une grande introduction, *Allegro agitato*, suivie du thème et de neuf variations.

Au début de la pièce, Steibelt donne les signes qui désignent les pédales. Il est étonnant de constater qu'ils ne correspondent pas à ceux qu'il donne dans sa méthode.

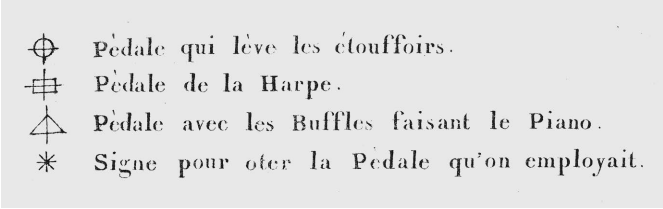


Illustration 15 **Daniel Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mistères d'Isis pour le piano forte*, Paris [s. d.], p. 2**

Les deux premières pages de l'introduction ne comportent aucune indication de pédale. On remarque cependant que la notation de la main gauche indique par moment clairement qu'il faut tenir les notes pour créer un effet de pédale avec les doigts.

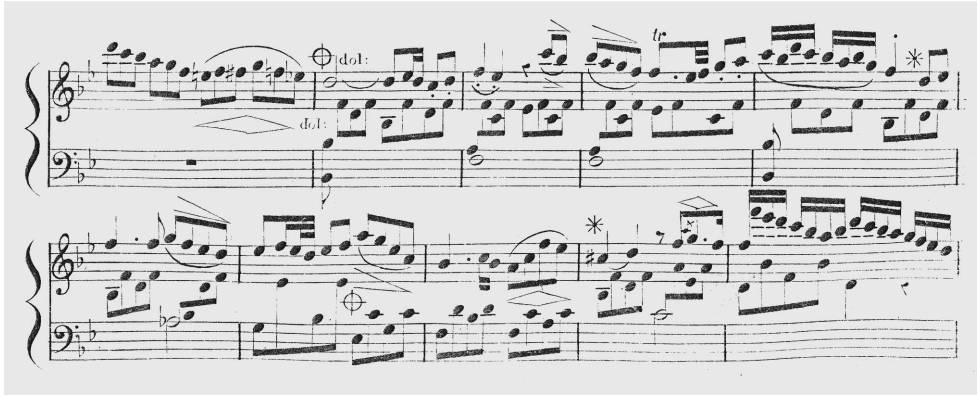
Dans la troisième page, Steibelt indique de lever les étouffoirs pour souligner l'apparition d'un thème. L'effet produit est absolument saisissant, donnant l'impression d'une ouverture de l'instrument. Les signes indiquant le début et la fin du registre qui lève les étouffoirs sont parfaitement clairs. L'exemple montre des mélanges harmoniques qu'il faut réaliser en jouant la main gauche *pianissimo* pour ne pas créer un mélange inaudible. Le registre colore ainsi la phrase, laissant la mélodie flotter sur un nuage harmonique (Illustration 16).

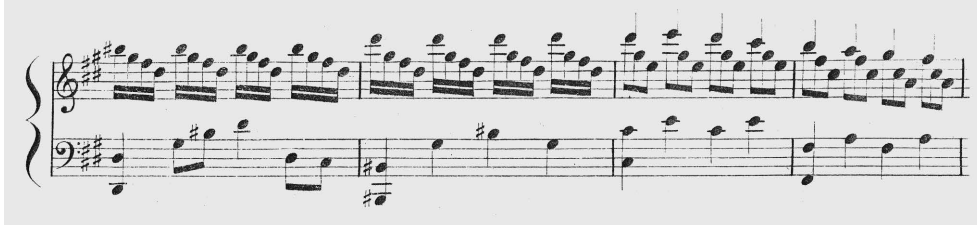
Un peu plus loin, on trouve un passage qui demande certainement l'utilisation du registre des étouffoirs, bien qu'il ne comporte aucune indication. La situation correspond à ce que dit Steibelt dans sa méthode lorsque l'on veut soutenir une basse dans un passage (Illustration 17).

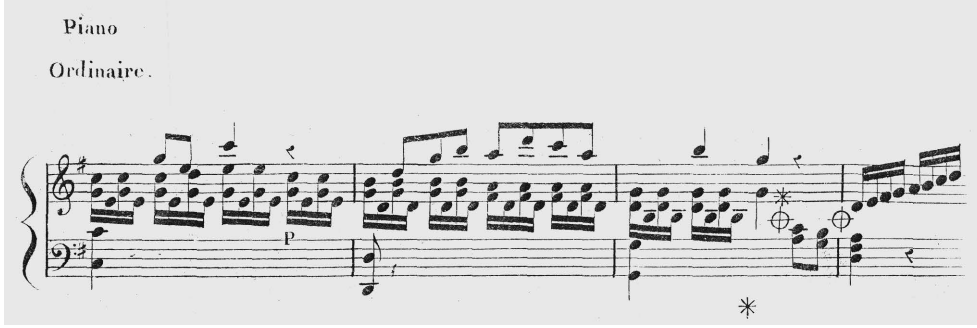
La troisième variation est très intéressante. Steibelt propose deux versions, une pour les pianos ordinaires, à cinq octaves, et une pour les pianos à six octaves. Cette variation

26 Daniel Steibelt: *Six sonates pour le piano forte avec accompagnement d'un violon obligé*, op. 27 No. 1, Paris [s. d.], p. 34.

27 Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mistères d'Isis pour le piano forte*, Paris [s. d.], p. 21.







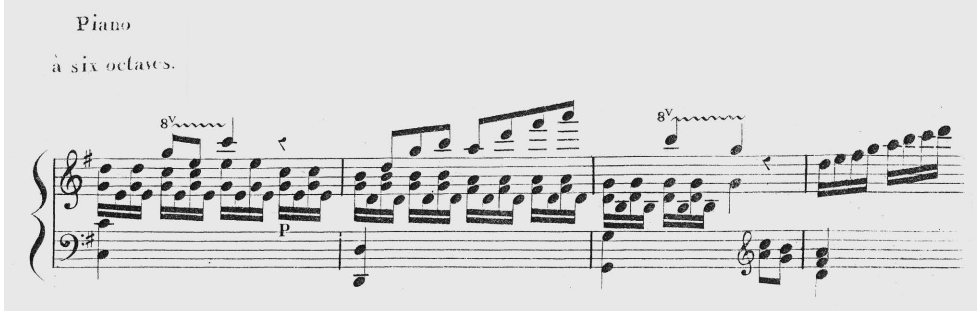


Illustration 16–19 Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mistères d'Isis:* p. 4, 6e et 7e systèmes, p. 5, 3e système, p. 8, 5e système, p. 9, 5e système

doit se jouer avec le registre de « Buffles qui font le piano » (languettes de cuir ou de tissus qui s'interposent entre les marteaux et les cordes) et celui des étouffoirs. La main gauche joue les basses et la mélodie en passant par-dessus la main droite qui, elle, joue l'accompagnement sous forme d'accords en batteries. Dans la version pour les instruments à six octaves, les deux pédales restent enfoncées sans interruption pour toute la variation. Dans l'autre version, la main droite joue presque les mêmes notes une octave plus bas, ce qui crée une confusion trop importante par endroit, obligeant Steibelt à indiquer des changements de pédales pour les étouffoirs. Nous voyons se dessiner la limite des mélanges possibles ou non (Illustration 18 et 19).

Dans la quatrième variation mineure, Steibelt utilise la pédale des étouffoirs pour tenir la basse des accords d'accompagnement de la main gauche, mais également pour laisser flotter la mélodie dans l'air. Il n'hésite pas à mettre la pédale pour toute la mesure, bien que la main gauche ait un conduit en notes conjointes. L'effet de coloration semble prédominer sur la nécessité de netteté (Illustration 20).

Notons au passage que la manière de changer la pédale correspond à la description de Milchmeyer. La pédale est relevée à la fin de chaque mesure, afin que la première note de la mesure suivante soit jouée avec les étouffoirs levés.

La huitième variation, *Andante*, doit se jouer avec les étouffoirs levés et imite l'harmonica. Un seul endroit de la variation demande un changement de pédale. C'est un point de rupture harmonique et dynamique avec un passage du *fortissimo* au *pianissimo*, qui n'est réalisable que si l'on interrompt brusquement le son (Illustration 21).

La troisième méthode est celle de Louis Adam (1758–1848). Né à Mutterholz (près de Sélestat, Bas-Rhin), il se rend à Paris en 1755. Il est nommé professeur au Conservatoire de Paris en 1797.

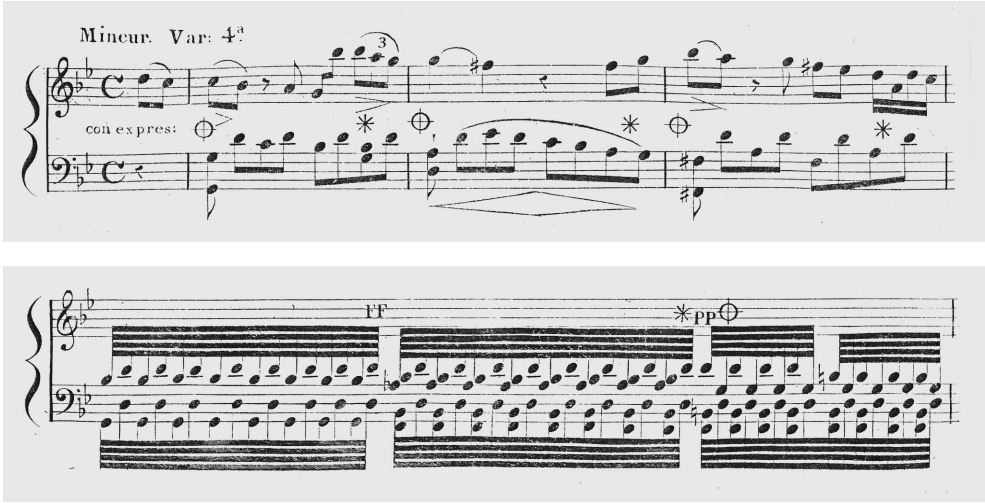


Illustration 20–21 **Steibelt: *Fantaisie avec neuf variations sur un air des mistères d'Isis*: p. 10, 1er système, p. 16, 5e système**

Fraîchement créé, le Conservatoire décide de publier des méthodes pour chaque instrument. Les premières motivations à la rédaction de cette collection de méthodes sont d'abord d'ordre politique. L'État souhaite en effet mettre un terme à la dépendance musicale de la France vis-à-vis des monarchies, et en particulier celles d'Allemagne et d'Italie. Chaque méthode est censée représenter ce qui se fait de mieux pour chaque discipline. Cela explique la co-signature d'un comité d'enseignants, car confier l'enseignement à un unique professeur serait en limiter la portée. Adam va donc rédiger la méthode de pianoforte. Il va expliquer l'utilisation des pédales dans le chapitre dix, intitulé « De la manière de se servir des pédales »:

> « Beaucoup de personnes croyent que la grande pédale [qui sert à lever les étouffoirs] ne doit s'employer que pour exprimer le *forte*, mais elles se trompent; cette pédale qui laisse vibrer les sons indistinctement ne produira qu'une confusion de sons désagreable [sic] à l'oreille, nous allons donc indiquer la manière de s'en servir.
> La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonnants, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d'harmonie; si ces accords sont suivis d'un autre qui n'a plus de rapport ou qui change l'harmonie, il faudra *étouffer* le précédent accord et remettre la pédale sur l'accord suivant, en ayant toujours soin de la lever avant chaque accord dont l'harmonie ne sera pas la même que dans le précédent. »[28]

On retrouve les mêmes indications que chez Milchmeyer ou Steibelt. Nous verrons dans les exemples qui suivent cette explication, que le fait de mélanger certains accords, en général le premier, quatrième et cinquième degré d'une tonalité, n'est pas considéré comme une véritable modulation, et donc que l'on peut les garder dans la même pédale. Notons au passage, que la pédale se met sur le temps avec la nouvelle harmonie, comme dans les autres méthodes étudiées précédemment.

> « En général, on ne doit jamais se servir de cette pédale pour exprimer le *forte* que dans les mouvemens lents, et quand il faudra soutenir pendant plusieurs mesures la même basse ou la même note de chant, sans interruption ou changement de modulation. On sent aisément, que si l'on appliquoit la pédale à un chant d'un mouvement vif ou mêlé de gammes, les sons se confondroient de manière qu'on ne pourroit plus distinguer le chant. Rien ne produit un plus mauvais effet, que lorsqu'on exécute avec cette pédale des gammes chromatiques dans un mouvement vif, ou des gammes par tierces. C'est cependant la grande ressource des talens médiocres. »[29]

On constate que les trois méthodes donnent les mêmes indications.

> « Une preuve de bien mauvais goût est de se servir de cette pédale pour tous les passages indistinctement; car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contre-sens. »[30]

28 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris [1805], ré-éd. en facs., Genève 1974, p. 219.
29 Ibid.
30 Ibid.

Cette remarque est particulièrement intéressante, car elle correspond parfaitement à ce que nous avons trouvé notamment dans les variations de Steibelt. L'usage continu de la pédale annule les contrastes! Peut-être pourrait-on se rappeler cette règle un peu plus aujourd'hui?

> « Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s'en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale. Le son de l'instrument est naturellement plus fort quand les étouffoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en même tems, si on appuye avec trop de force, ce qui n'arrive point lorsqu'on attaque la touche avec douceur.
> Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir longtems, comme par exemple, dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances, les morceaux religieux, et en général dans tous les passages expressifs, dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation. »[31]

Comme chez Milchmeyer, l'utilisation de la pédale des étouffoirs est liée au caractère de la musique, aux affects.

Adam place ensuite deux pièces comme exemple d'utilisation des registres.

La première est un *Adagio*, « Air Suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos ».[32] Adam y montre l'utilisation combinée de la pédale qui lève les étouffoirs et celle du jeu céleste (languettes de cuir ou de tissus qui s'interposent entre les marteaux et les cordes, appelé aujourd'hui moderator) dans un *tremendo* imitant les sons filés des cors des alpes, avec les échos successifs dans les montagnes. Dans le premier couplet, *Andante*, les harmonies de tonique et de dominante se mélangent, sans qu'Adam n'indique de changement de pédale.

L'autre exemple est une Pastorale d'Adam.[33] Le tempo est *Andantino*, avec comme indications supplémentaires, *legato*, *grazioso*. La première phrase se joue sans étouffoirs et avec le jeu céleste. Comme dans les exemples des deux méthodes précédentes, il faut baisser les étouffoirs pour ponctuer le discours, comme pour mieux faire entendre les virgules et les points (Illustration 22).

Un verset entier en la mineur doit être joué sans pédale, créant ainsi un grand contraste avec le refrain et les longs passages avec pédale.

En résumé, nous voyons que le registre qui lève les étouffoirs est utilisé avec grande parcimonie, les harmonies étant le plus souvent tenues avec les doigts. Son utilisation est liée au caractère de la pièce, et l'on ne craint pas de mélanger parfois les degrés harmoniques I, IV et V, créant des effets de couleurs parfois assez audacieux.

31 Ibid.
32 Ibid., pp. 221–223.
33 Ibid., pp. 224–226.

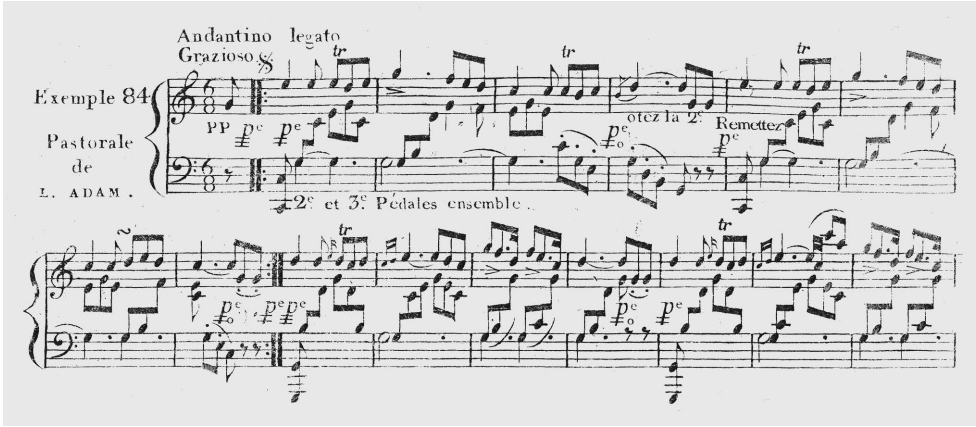


Illustration 22 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris [1805], p. 224, 1er et 2e systèmes

La quatrième méthode est celle de Carl Czerny (*1791 Vienne, †1857 Vienne). Les trois premières parties de la *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* op. 500 sont publiées en 1839 et la quatrième partie *Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Clavier-compositionen* en 1842. Élève de Beethoven, pianiste, compositeur et grand pédagogue (professeur de Liszt), Czerny dresse un état de l'art pianistique comme l'avaient fait avant lui Carl Philipp Emanuel Bach[34] ou Daniel Gottlob Türk.[35] Sa méthode analyse de manière très claire tous les paramètres du jeu de piano, depuis les rudiments de bases jusqu'à la maîtrise la plus complète de l'interprétation. Nous devons cependant garder à l'esprit qu'elle est publiée douze ans après la mort de Beethoven pour les trois premières parties et 15 ans après pour la quatrième partie qui contient les indications sur la manière d'interpréter les œuvres avec clavier de Beethoven. A postériori un intervalle de 15 ans nous semble bien peu de chose, mais cela correspond à de grands changements dans la facture des pianoforte.

Czerny explique l'utilisation des pédales du pianoforte dans la troisième partie de sa méthode intitulée *Von dem Vortrage*. On y retrouve les indications déjà vues dans les méthodes précédentes. La pédale qui lève les étouffoirs (appelée aussi pédale forte) permet de tenir une basse pendant que la main gauche joue les accords de l'accompagnement et la main droite la mélodie, créant ainsi trois plans sonores distincts.

Czerny explique la manière d'utiliser la pédale:

34 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, ré-éd. en facs. Leipzig 1992.

35 Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*, Leipzig/Halle 1789, ré-éd. en facs. Kassel 1997.

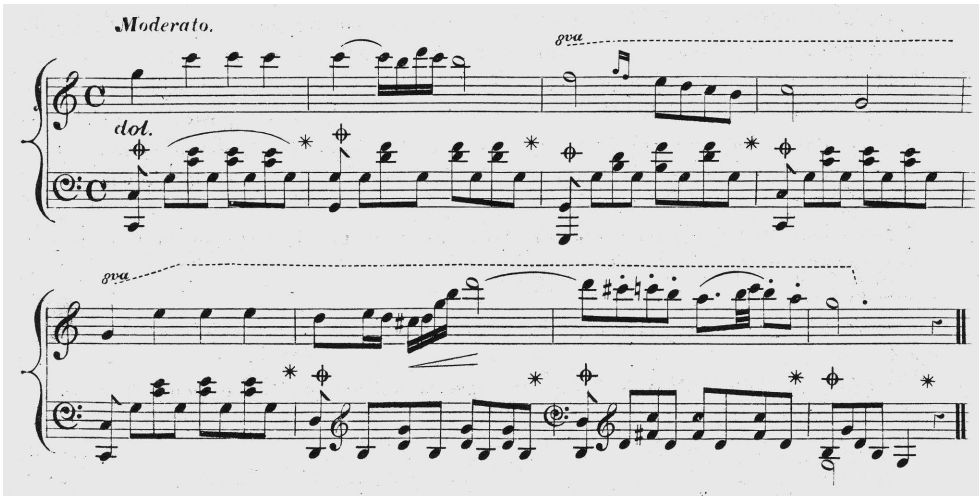


Illustration 23 Charles Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, London: Cocks [1839], vol. 3, p. 58 (Pour les illustrations, la version anglaise originale de la méthode de Czerny a été utilisé afin d'avoir des exemples plus lisibles.)

> « Pour obtenir cet effet, celui qui joue doit baisser la *pédale* exactement avec l'*octave*; car s'il le fait un instant plus tard la *pédale* ne crée plus le même effet et l'*octave* sonne courte et sèche. Comme cette *octave* doit résonner durant toute la mesure, il ne faut pas relever la *pédale* plus tard que la dernière croche pour pouvoir l'abaisser à nouveau avec l'*octave* suivante. »[36]

Cette indication d'utilisation de la pédale, qui correspond à celles trouvées dans les méthodes précédentes, est particulièrement intéressante car elle ne correspond pas non plus à la manière moderne de mettre la pédale. En suivant les indications de Czerny et de ces prédécesseurs, on crée une petite césure sonore dans l'accompagnement entre chaque harmonie. La manière actuelle d'utiliser la pédale, que l'on nomme pédale syncopée, consiste à relever la pédale exactement au moment où l'on joue l'octave suivante et de l'abaisser très rapidement à nouveau pour garder la basse dans la pédale toute la mesure. De cette manière, on crée une continuité sonore et l'on supprime la petite césure qui survient entre chaque harmonie si l'on suit les indications de Czerny.

Czerny fait observer que l'on ne change pas la pédale entre les mesures quatre et cinq, car l'harmonie ne change pas. Il en déduit la règle qu'« il faut garder la pédale tant qu'un

36 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*, Wien 1839, ré-éd. en facs., Wiesbaden 1991, 3e partie: « Von dem Vortrage », p. 43, « Allein um diese Wirkung hervorzubringen, muss der Spieler das *Pedal* genau mit der *Octave* zugleich andrücken; denn auch nur um einen Augenblick später, wirkt das *Pedal* nicht mehr, und die *Octave* bleibt kurz und trocken. Da ferner diese *Octave* durch den ganzen Takt klingen soll, so darf er das *Pedal* nicht eher auslassen, als mit der letzten Achtel, um es dann mit der nächsten *Octave* sogleich wieder zu nehmen. »

passage est basé sur le même accord ».[37] Il donne ensuite deux exemples pour montrer une utilisation fautive de la pédale:

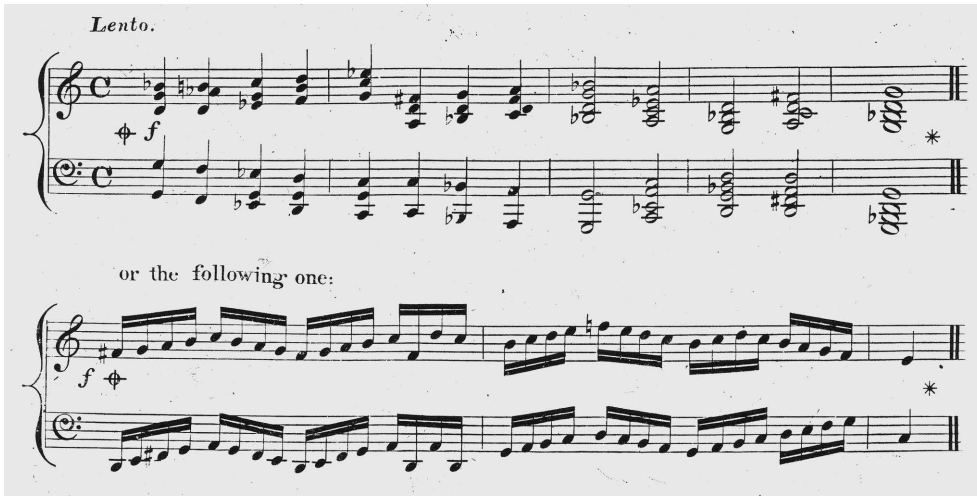


Illustration 24 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 59

Il explique que la pédale ne peut pas être utilisée dans des changements rapides d'accords ou dans des passages en gammes, particulièrement dans le grave de l'instrument.

L'exemple qui suit est particulièrement intéressant (Illustration 25). Czerny explique que l'on peut cependant utiliser la pédale quand il y a des passages en gammes à la main droite, parce que la main droite se trouve dans l'aigu de l'instrument et que la main gauche a un accompagnement basé sur des harmonies avec une basse qui doit résonner pendant la mesure. Czerny appelle ce genre d'accompagnement « *eine harmoniöse Begleitung* ».

Czerny fait remarquer ensuite:

> « On voit qu'il faut changer la *pédale* à chaque nouvel *accord* comme dans la mesure six. Cependant, à la mesure sept la *pédale* reste pendant deux *accords* parce que, d'une part la basse Mi résonne, et que d'autre part le passage est *pianissimo* et que la *dissonance* ne se remarque pas. »[38]

On voit que le mélange d'harmonies peut être toléré sans être considéré comme dissonant dans certaines conditions (Illustration 26).

37 Ibid., p. 44, « Das Pedal darf nur so lange fortgehalten werden, als die Stelle aus einem Accorde besteht. »

38 Ibid., p. 45, « Man sieht, wie im 6ten Takte beim [sic] jeden Accord ein neues Pedal genommen werden muss. Dagegen bleibt das Pedal im 7ten Takte durch 2 Accorde, weil besonders daran liegt, dass das untere E fortklinge, und weil die Stelle pp ist, wo das dissonierende nicht auffällt. »

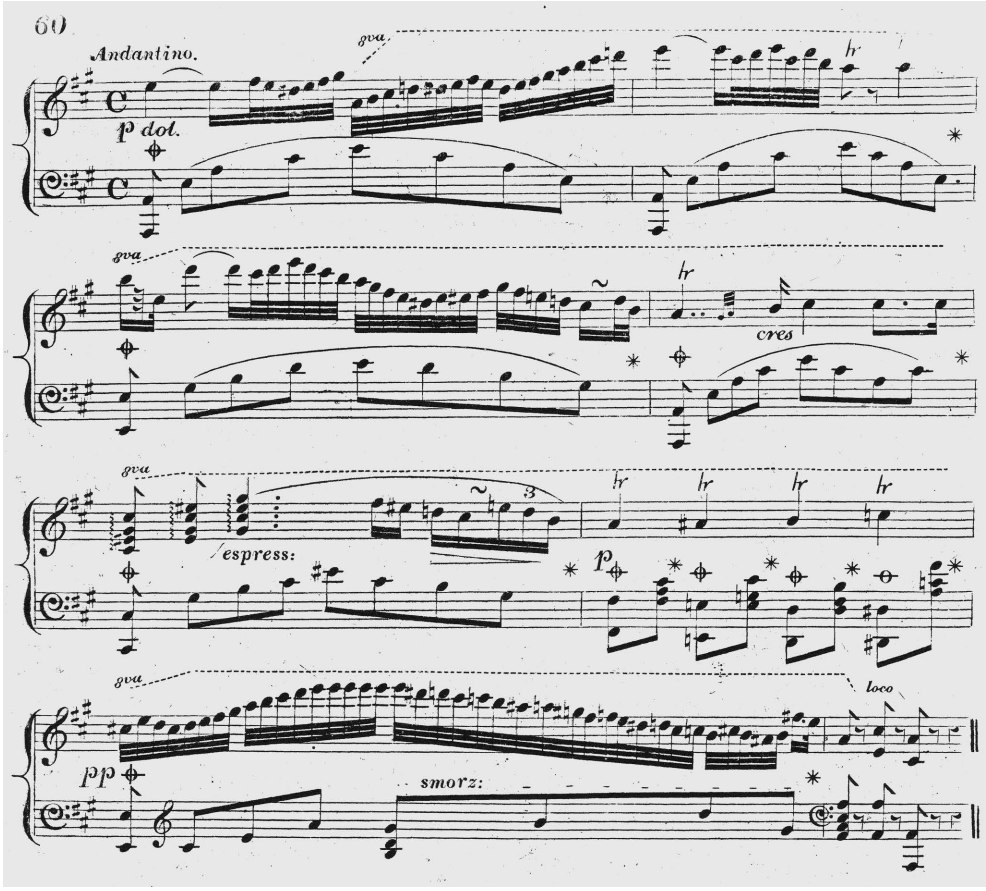


Illustration 25 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 60

« Lorsqu'une note de basse est jouée très énergiquement, et lorsque la suite est jouée dans l'aigu de l'instrument et *piano*, il peut y avoir plusieurs *changements d'harmonie* dans la même *pédale* parce que la note grave sert de basse à tout le passage. Par exemple: »[39]

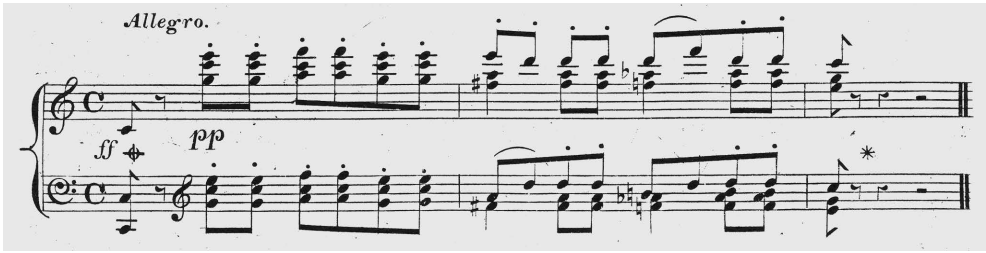


Illustration 26 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 61

39 Ibid., p. 45, « Wenn eine untere Bassnote sehr kräftig angeschlagen wird, während die nachfolgende höhere Fortsetzung *piano* nachfolgt, so kann auch während dem *Pedal* einiger *Accordenwechsel* stattfinden, weil die untere Note als Grundbass forttönt. Z. B: ».

« Dans les passages qu'il faut jouer avec une douceur particulière, on peut tenir la *pédale* pendant plusieurs *accords dissonants*. Cela fait l'effet du son doux et flottant de la harpe éolienne ou celui d'une musique que l'on entend de très loin. Par exemple: »[40]

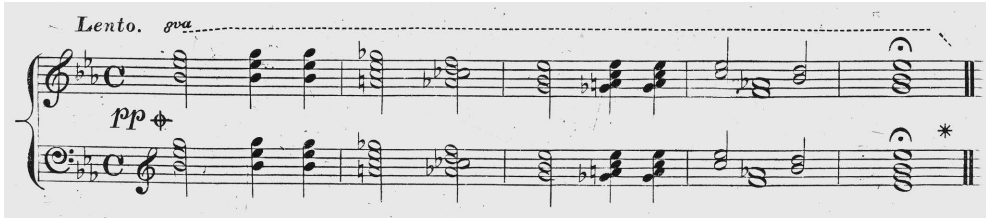


Illustration 27 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 61

Les trois derniers exemples ci-dessus montrent que l'on accepte certains mélanges harmoniques pour créer des couleurs particulières. Ces effets ne sont alors pas considérés comme dissonants. On continue à être fasciné par les sons doux, flottants dans l'air, qui rappellent le tympanon ou la harpe éolienne.

Czerny présente ensuite deux cas de figure très intéressants qui permettent de préciser à nouveau à quel moment il faut lever et baisser la pédale. « Dans les passages en *tremolando* la *pédale* est presque toujours nécessaire, mais il faut la renouveler à chaque *changement d'accord*. Par exemple: »[41]

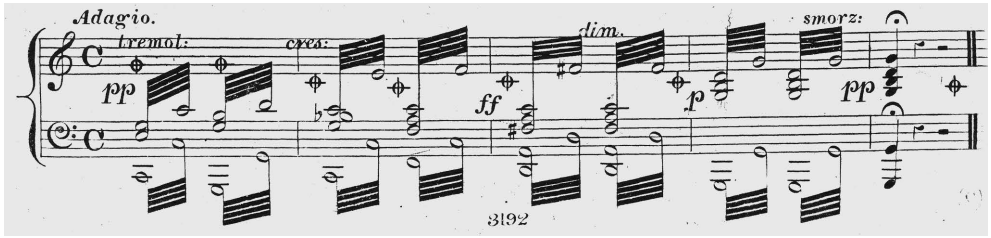


Illustration 28 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 61

« Il faut lever et baisser la *pédale* particulièrement vite pour ne pas laisser de trou et que la *pédale* prenne la première note de chaque *accord*. Dans des passages en *accords* de ce genre la *pédale* est nécessaire et d'un très bon effet lorsque l'harmonie ne change pas trop vite. Par exemple: [Illustration 29] »[42]

40 Ibid., « Bei äusserst zart anzuschlagenden Stellen kann das *Pedal* bisweilen durch mehrere *dissonirende Accorde* fortgehalten werden. Es bringt da die sanftverschwebende Wirkung der Äolsharfe, oder einer sehr fernen Musik hervor. Z. B: ».

41 Ibid., « Bei *Tremolando* ist das Dämpfungs-*Pedal* fast immer nothwendig, aber bei jedem *Accordenwechsel* stets wieder von neuem zu nehmen. Z. B: ».

42 Ibid., pp. 45–46, « Das Auslassen und Wiedernehmen des *Pedals* muss da äusserst schnell geschehen, um keine trockene Lücke zu lassen, und ja genau mit der ersten Note jedes *Accords* wieder anfangen. Nothwendig und wirkungsvoll ist das *Pedal* bei *Accorden*-Passagen jeder Art, wenn die Harmonie nicht zu schnell wechselt. Z. B: ».

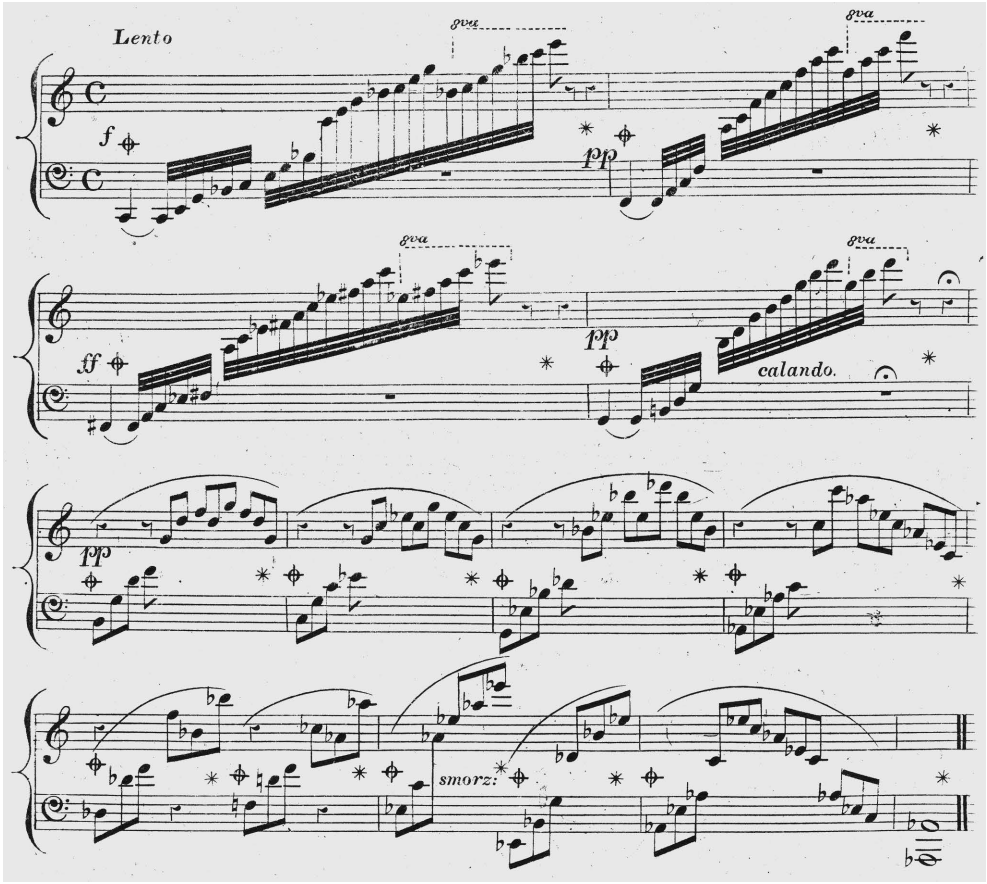


Illustration 29 **Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 62**

> « Dans les huit dernières mesures, la *pédale* est nécessaire pour laisser résonner la première note de basse de chaque *accord*, car autrement l'*accord* semblerait trop vide et incomplet. Il faut exercer le lever et le baisser de la *pédale* de manière à ce que l'on ne le remarque pas et que dans les passages semblables à ces huit dernières mesures, le résultat sonne comme si l'on avait gardé la *pédale* de manière ininterrompue. »[43]

Ces derniers exemples confirment donc ce que nous avons pu observer dans toutes les méthodes examinées, à savoir qu'il faut baisser la pédale simultanément avec la note de basse et non pas juste après comme on le pratique dans le jeu moderne du piano.

Czerny donne encore deux cas de figure pour l'utilisation de la pédale:

43 Ibid., p. 46, « Bei den letzten 8 Takten ist das Pedal schon desshalb nothwendig, um die erste Grundnote jedes Accords fortklingen zu lassen, da sonst der Accord zu leer und unvollständig scheinen würde. Das schnelle Auslassen und Wiedernehmen des Pedals muss so gut angeübt werden, dass man es gar nicht merkt, und dass solche Stellen, wie die obern letzten 8 Takte, so klingen, als wäre das Pedal ununterbrochen aufgehoben gehalten. »

« La *pédale* est particulièrement nécessaire pour lier des *accords* que l'on pourrait difficilement ou pas du tout jouer *legato* avec les doigts. Par exemple: »[44]

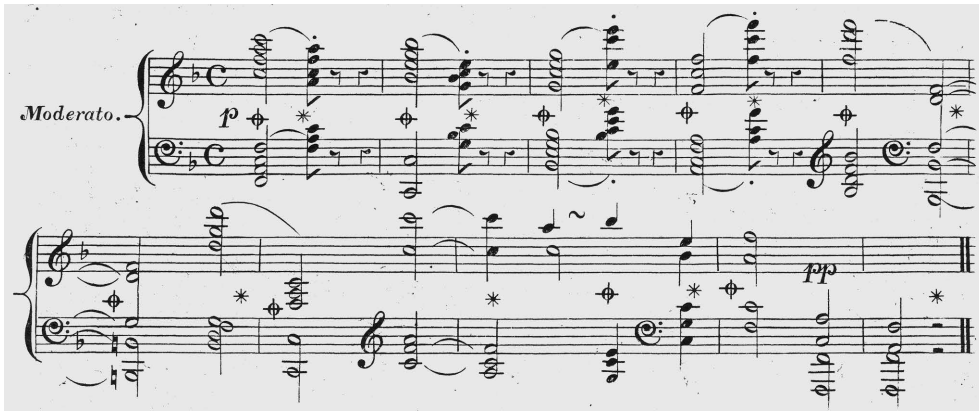


Illustration 30 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 63

« Dans les quatre premières mesures, il faut lever la *pédale* sur l'*accord* qui est court puisque le but de lier les deux accords est atteint. Une fin dans un caractère très doux avec des *accords* qui ne changent pas doit être jouée avec *pédale*. Par exemple: »[45]

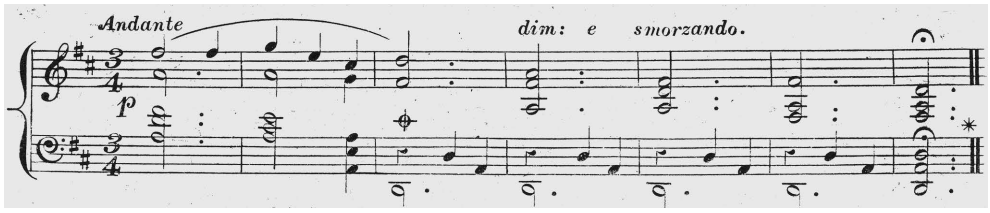


Illustration 31 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 3, p. 63

« À la fin on tiendra la *pédale* aussi longtemps que le dernier *accord* est clairement perceptible. »[46]

La fin du premier mouvement de la *Sonate* en la bémol majeur op. 26 de Beethoven en est un exemple.

Czerny résume la situation ainsi:

« Il y a des compositeurs dont les œuvres ne nécessitent pratiquement jamais l'utilisation de la *pédale*, et d'autres, au contraire, pour lesquelles elle est continuellement nécessaire. *Mozart*, *Clementi* et leurs contemporains, ne pouvaient pas en faire usage, car elle n'avait pas été inventée.

44 Ibid., « Sehr nothwendig ist dieses *Pedal* zum Binden solcher *Accorde*, die man mit den Fingern schwer oder gar nicht *legato* vortragen kann. Z. B: ».

45 Ibid., « Hier muss in den ersten 4 Takte das *Pedal* mit dem kurzen *Accord* zugleich weggelassen werden, da sein Zweck des Bindens erfüllt ist. Ein sehr sanfter Schluss, dessen *Accord* nicht wechselt, ist stets mit diesem *Pedal* zu spielen. Z. B: ».

46 Ibid., p. 47, « Das *Pedal* wird am Ende noch so lange gehalten, als der letzte *Accord* deutlich tönt. »

Ce n'est qu'au début de ce siècle que *Beethoven*, *Dussek*, *Steibelt*, *etc.* en ont développé l'usage, tout comme *Clementi*, qui l'a utilisée beaucoup plus souvent dans ses dernières années.
Beethoven a compté sur son utilisation dans plusieurs *œuvres pour clavier*, comme par exemple dans le *final* de la *sonate en do majeur op. 53* lequel ne ferait aucun effet sans pédale. [...]
Il faut encore signaler que *Beethoven*, dans ses premières œuvres, indiquait de mettre la pédale par *Senza Sordino*. Dans les cas où il indique *con Sordino* il faut l'enlever. »[47]

Les différents passages des œuvres de Beethoven Dans ses souvenirs sur Beethoven, Czerny dit: « Il [Beethoven] utilisait très fréquemment la pédale, bien plus que ce que l'on trouve indiqué dans ses œuvres. »[48] Nous avons vu, avec les exemples tirés de la méthode de Czerny, différents cas de figure qui permettent de comprendre où il était évident d'utiliser la pédale, même si la partition ne comporte pas d'indication.

Dans la quatrième partie de la méthode op. 500 intitulée *Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen* publiée trois ans après les trois premiers volumes, Czerny consacre les deux et troisièmes chapitres à l'interprétation des œuvres avec pianoforte de Beethoven. On y trouve encore quelques remarques importantes sur l'utilisation de la pédale.

La *Sonate* en ré mineur op. 31 No. 2 présente plusieurs cas intéressants:

Dans le premier mouvement (mesures 143 à 148), « lors de la réexposition du thème (*Largo*), il faut garder la *pédale* pendant le *récitatif* qui doit faire l'effet d'une plainte que l'on entend au loin. »[49] Ici l'indication de Czerny ne laisse aucun doute quant à l'utilisation de la pédale et de son but expressif.

L'exemple musical que donne Czerny dans la méthode pour montrer le début du troisième mouvement comprend des indications de pédales qui ne se trouvent pas dans la première édition. Czerny explique que Beethoven a improvisé un jour de 1803 le thème de ce mouvement en apercevant un cavalier qui passait au galop devant la fenêtre.

47 Ibid., « Es gibt Tonsetzer, in deren Werken das *Pedal* fast gar nie angewendet werden soll; dagegen Andere, wo es durchaus nothwendig ist. *Mozart*, *Clementi*, und deren Zeitgenossen konnten davon keinen Gebrauch machen, da es damals noch gar nicht erfunden war. Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts haben *Beethoven*, *Dussek*, *Steibelt etc:*, dasselbe in Anwendung gebracht, und auch *Clementi* hat es in der späteren Zeit häufig genug benützt. *Beethoven* hat mehrere *Clavierwerke* eigends darauf berechnet, wie z. B: das *Finale* der *C-dur Sonate op. 53*, welches ohne Pedal gar keine Wirkung machen würde. [...] Noch ist zu bemerken, dass *Beethoven* in der frühern Zeit das Nehmen des Pedals mit den Worten: *Senza Sordino* bezeichnete. Das Wort *con Sordino* zeigt in dem Falle an, es wieder wegzulassen. »

48 Carl Czerny: *Ueber den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, éd. par Paul Badura-Skoda, Vienne 1963, p. 22, « Der Gebrauch der Pedale war bey ihm sehr häufig, weit mehr, als man in seinen Werken angezeigt findet. »

49 Czerny: *Pianoforte-Schule*, 4e partie: « Die Kunst des Vortrags der ältern oder neuen Claviercompositionen », p. 55, « Beim wiederkehrenden Thema (*Largo*) wird das Pedal während dem *Recitativ* fortgehalten, das, wie aus weiter Ferne klagend, ertönen muss. »

« Ce mouvement dure toute la pièce et c'est l'exact observation des *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo* ainsi que l'utilisation de la *pédale* dans les passages basé sur l'harmonie [bei harmoniösen Stellen]. »[50]

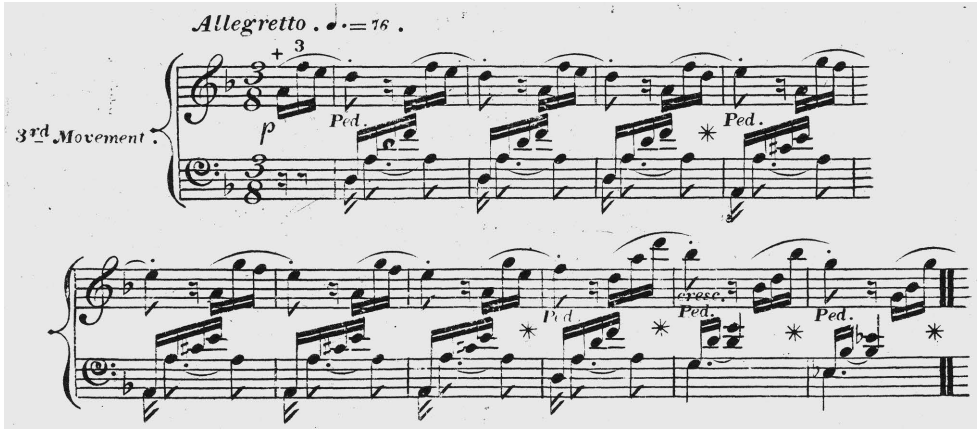


Illustration 32 Czerny: Complete Theoretical and Practical Piano Forte School, vol. 4, p. 54

Czerny précise dans une note de bas de page ce qu'il entend:

« par le mot *harmonios* nous désignons précisément l'utilisation de la pédale aussi longtemps que l'harmonie reste consonante. »[51]

Le troisième *Concerto* op. 37 en do mineur présente un cas très intéressant dans le deuxième mouvement (mesures 1 à 11). Voici ce qu'en dit Czerny:

« Beethoven (qui joua ce concerto en public en 1803) laissait la *pédale* pour toute la durée du thème, ce qui convenait très bien aux *pianoforte* de l'époque qui avaient un son peu puissant, et d'autant plus si l'on prenait également la pédale d'*una corda*. Mais maintenant que le son est devenu plus puissant, nous conseillons de changer la pédale à chaque changement important de l'harmonie toutefois sans que le moindre arrêt dans le son ne soit perceptible. Car tout le thème doit résonner comme une harmonie lointaine, sacrée et céleste. »[52]

Ce passage nous permet de saisir les changements intervenus dans la facture instrumentale qui ont un impact sur l'interprétation. On peut toutefois se demander si le goût

50 Ibid., p. 56. « Diese Bewegung dauert durch das ganze Stück und wird nur durch die genaue Beachtung des *piano*, des *forte*, *crescendo*, *diminuendo*, und auch durch die Benützung des *Pedals* bei harmoniösen Stellen belebt. »

51 Ibid., p. 115, « Mit dem Worte: harmonios bezeichnen wir vorzüglich eine richtige Anwendung des Pedals durch die Dauer einer consonirenden Harmonie. »

52 Ibid., pp. 109–110, « Beethoven, (der dieses *Concert* 1803 öffentlich spielte,) liess das *Pedal* durch das ganze Thema fortdauern, was auf den damaligen schwachklingenden *Clavieren* sehr wohl anging, besonders, wenn auch das Verschiebungspedal dazu genommen war. Aber jetzt, wo der Ton weit kräftiger geworden, würden wir rathen, das Dämpfungspedal bei jedem bedeutendern Harmoniewechsel immer wieder von Neuem zu nehmen, jedoch so, dass im Klange keine Lücke merkbar sei. Denn das ganze Thema muss wie eine ferne, heilige und überirrdische [sic] Harmonie klingen. »

n'avait pas déjà commencé aussi à changer et si le côté « improvisation libre » sur un instrument qui résonne sans étouffoirs n'apparaissait pas comme trop osé ? En effet, nous avons essayé de cette manière ce passage sur un instrument contemporain de 1803, et avons constaté que les sons se mélangent tout de même passablement. Dans ce cas, il faut alors utiliser un jeu très rhétorique avec certaines syllabes très accentuées et d'autres juste esquissées. Un jeu trop soutenu amène inévitablement des mélanges harmoniques plus difficiles.

Pour le rondo de la *Sonate* en do majeur op. 53, Czerny répète à nouveau ce qu'il avait déjà dit dans la troisième partie, tout en précisant le caractère du mouvement: « Ce *rondo* de *caractère* pastoral est basé sur l'emploi de la pédale qui apparaît ici essentiel. »[53]

Innovation dans l'utilisation de la pédale Après examens de tous les passages où Beethoven a noté l'utilisation de la pédale, nous sommes frappés par deux exemples qui ne correspondent pas à une utilisation prescrite dans les méthodes examinées, et qui seraient même contraires aux indications d'une bonne utilisation donnée notamment par Czerny.

Le premier se trouve dans le troisième *Concerto* en do mineur op. 37, premier mouvement mesures 225 à 227. Beethoven indique de mettre la pédale sur un grand trait chromatique qui traverse le clavier de haut en bas. L'effet est tout à fait saisissant. Cela donne l'impression que l'instrument « s'enflamme » avec un effet de crescendo qui va aboutir dans le forte de l'orchestre. L'effet sonore prédomine sur une quelconque clarté.

Le même genre d'effet, avec cette fois un trait ascendant doublé à l'octave, se trouve dans le quintette avec instruments à vents op. 16. Au début du développement (mesures 135 et 136) les vents tiennent un accord fortissimo et le trait qui part du grave jusqu'à l'aigu du pianoforte doit être joué dans la pédale. Il en résulte un formidable crescendo. À nouveau, Beethoven crée un effet qui dépasse en puissance sonore tout ce que l'on peut imaginer sur un pianoforte.

Dans ces deux exemples Beethoven innove dans l'utilisation de la pédale. Il utilise l'effet de « magma » sonore à des fins expressives.

Conclusion Les indications de pédale que l'on trouve dans les œuvres de Beethoven sont assez peu nombreuses. On comprend à la lecture des méthodes de pianoforte contemporaines ainsi que celle de Czerny, que dans bons nombres de cas, il n'était pas nécessaire de noter son utilisation que l'on pouvait facilement déduire de la structure du texte musical. Les endroits où Beethoven note la pédale sont donc des endroits qui correspondent à une volonté bien précise de Beethoven et dans un but expressif. Des

53 Ibid., p. 59, « Dieses *Rondo* von pastoralem *Character* ist ganz auf den Gebrauch des Pedals berechnet, welches hier wesentlich erscheinet. »

passages joués sans étouffoirs, comme le deuxième mouvement du troisième *Concerto* en do mineur, s'inscrivent dans la continuité de C. P. E. Bach.[54] Beethoven innove cependant lorsqu'il utilise la pédale sur des traits de notes conjointes et dans la nuance *forte* et *fortissimo*, contrevenant ainsi aux règles en usage, utilisant non plus des sons distincts mais une masse sonore un peu à la manière d'un peintre.

Nous avons pu constater que l'utilisation de la pédale n'était pas constante et que de grands passages pouvaient être joués sans pédale, les harmonies étant tenues par les doigts. Pour conclure, voici encore une dernière citation de Czerny:

> « En outre il faut faire attention de ne pas utiliser cette *pédale* de manière incessante (ce qui serait un usage fautif). Toute chose perd son charme lorsqu'on l'utilise trop souvent. Un jeu clair et parlant reste toujours la règle, les autres cas n'étant qu'exceptions. »[55]

54 Lors de leur première entrevue, Beethoven a demandé au père de Carl Czerny de venir à la première leçon avec le traité de C. P. E. Bach. Carl Czerny: *Erinnerungen aus meinem Leben*, éd. par Walter Kolneder, Straßburg/Baden-Baden 1986 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, vol. 46), p. 15.

55 Czerny: *Pianoforte-Schule*, 3e partie, p. 47, « Übrigens hüthe man sich, von diesem *Pedal* einen immerwährenden Gebrauch (folglich Missbrauch) zu machen. Alles verliert seinen Reitz, was man zu oft anwendet. Das klare deutliche Spiel bleibt immer die Regel, das Übrige sind nur Ausnahmen. »

Jeanne Roudet

La question de l'expression au piano. Le cas exemplaire de la fantaisie libre pour clavier (1780–1850)

L'esprit de fantaisie. Des racines anciennes à la définition d'un genre Depuis l'origine, la fantaisie représente l'inspiration sous la forme qui s'oppose le plus radicalement à l'exercice de la raison: le rhapsode grec, habité par les Muses, ne comprend pas ce qu'il dit[1] … et pourtant il tisse un lien particulier avec son auditoire et le fascine. Dérivé du *phaïnein* grec qui signifie « apparaître », « se montrer », *phantasia* désigne l'imagination. Dans le domaine de la musique, le sens premier du mot définit l'image mentale qui surgit à l'esprit du musicien et l'incite à exploiter sans réfléchir, quasi mécaniquement, des procédés appris. C'est au XVIe siècle que l'on trouve les premières occurrences du terme qui indique de brefs passages contrapuntiques basés sur des schémas préétablis: il s'agit d'imitations séquentielles improvisées par les chantres, avec ou sans cantus firmus. Dans ses *Istitutioni harmoniche* (1558), Zarlino décrit ce contrepoint à schéma mémorisé qu'il nomme *contrapunto a mente*: « non sia troppo reale; essendo un passo stravagante », c'est-à-dire plus le fruit de l'imagination spontanée (d'où la notion de *stravaganza*) que celui de la réflexion (d'où le terme *reale*).[2] Cette opposition concentre l'enjeu de ce que sera la fantaisie comme genre tout au long de son histoire. Ainsi, au XVIe siècle encore, le terme grec *automaton* est associé à la *fantasia* pour désigner le moment particulier de *lâcher prise* qui fait surgir des automatismes, dans la composition ou l'improvisation.[3]

Pour les théoriciens du XVIIe siècle, l'esprit de fantaisie se manifeste dans des pièces qui peuvent être désignées comme fantaisie, ricercare, toccata, sonate et, dans son *Syntagma Musicum* (1609), Praetorius oppose *fuga* et *fantasia* comme deux manières d'être différentes du contrepoint, réfléchie ou spontanée, contrainte ou libre. Aux XVIIIe et XIXe siècles, le terme désigne plus spécifiquement soit une improvisation, soit une composition libre qui semble improvisée. Mais, dès le début du XIXe siècle, deux catégories de *fantaisies* coexistent: celles bâties sur un ou plusieurs thèmes connus préalablement du public, et celles, souvent qualifiées de « libres », qui sont le fruit de l'imagination de l'exécutant ou du compositeur. Cependant, la question terminologique n'est pas résolue:

1 Voir le dialogue entre Socrate et le rhapsode Ion d'Ephèse. Platon: *Ion, ou sur l'Iliade*, http://agalmata.tripod.com/platon_ion.html (5 mai 2017).

2 Gioseffo Zarlino: [*Le*] *Istitutioni harmoniche* [3e édition, augmentée], Venice 1573, p. 304.

3 L'archéologie de la fantaisie a fait l'objet de nombreuses publications. Voir en particulier Gregory Butler: The Fantasia as Musical Image, in: *The Musical Quarterly* 60 (1974), pp. 602–615, ainsi que l'ouvrage plus récent de Paul Collins: *The stylus phantasticus and free keyboard music of the North German baroque*, Aldershot 2005.

on trouve fréquemment pour désigner un même type de pièces les termes de *fantaisie*, de *prélude*, de *caprice* ou *capriccio*. Celui de *fantaisie* semble plus en vogue dans la sphère germanique alors que celui de *caprice* abonde en France comme l'atteste en 1768 le *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau.[4] Ces appellations reflètent en même temps des fonctions précises: le prélude reste de taille réduite et joue un rôle introductif, jusqu'au moment où sa mise en série dans tous les tons débouche sur le cycle de petites études poétiques, par exemple avec Chopin. La fantaisie ou caprice semble se focaliser sur des pièces de plus grande envergure. La *toccata* en privilégiant la virtuosité finit par perdre son aspect improvisé, ainsi l'opus 7 de Robert Schumann n'a plus rien d'une fantaisie. Néanmoins, malgré ce flou sémantique, il y a bien une réalité musicale qui manifeste un esprit dont les racines sont très anciennes et qui trace les frontières d'un genre définissable en termes objectifs. Hugo Riemann employait en 1889 le terme de « Nicht-Form » et Annette Richards, plus récemment, son dérivé « anti-genre ».[5] Mais, à la lumière des sources et du répertoire, on observe au contraire que la fantaisie libre répond à des caractéristiques qu'on peut circonscrire: un discours communément admis et une praxis partagée et codée qui se déclinent à travers des traditions locales, un dispositif instrumental – la corde frappée vecteur d'une nouvelle esthétique – et des traits de style qui peuvent investir d'autres genres comme le terme *sonata quasi una fantasia* en témoigne.

Considérés comme tels, ces marqueurs du genre ont de très remarquable le fait qu'ils accordent tous une place considérable à l'expression. C'est ce souci prégnant de « l'effet » que je voudrais observer à travers eux.

Le génie en acte. Du jaillissement de l'inspiration au jeu sublime La seconde moitié du XVIIIe siècle est le théâtre d'une profonde mutation esthétique. L'expression des passions cède le pas à celle, essentiellement subjective, des sentiments. L'identité romantique se construit en s'opposant aux forces qui avaient refoulé la première personne. Le processus qui s'épanouit dans les *Confessions* de Rousseau, provoque un bouleversement de la pensée occidentale. Face à l'éloge du « Goût », fruit d'une étude qui s'appuie nécessairement sur des règles établies, le « Génie » devient la manifestation par excellence de la singularité irréductible qui caractérise l'artiste.[6] Dans ce nouveau contexte, l'improvisation musicale jouit d'un statut tout particulier car elle cristallise le jaillissement de l'inspiration géniale,

4 Jean-Jacques Rousseau: Fantaisie, in: *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, p. 218.

5 Hugo Riemann: *Katechismus der Kompositionslehre (Formenlehre) II. Teil*, Leipzig 1889, p. 107; Annette Richards: *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge 2001, p. 18.

6 Parmi les sources, voir l'article « Génie » de Denis Diderot, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnée des Sciences, des arts et des Métiers, par une Société de Gens de lettres*, ed. par Denis Diderot, Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, Paris 1757, vol. 7; les articles « Génie » et « Goût » in: Rousseau: *Dictionnaire de musique*.

définie comme originale et créatrice de ses propres lois. Par opposition à une pièce écrite, elle donnerait à voir, comme l'esquisse du peintre, le *génie* à l'œuvre en échappant au temps long du travail de composition. Ainsi, l'improvisation fascine et, du XVIIIe au XIXe siècle, elle demeure emblématique de la nouvelle acception du concept, en dépit de l'évolution du langage musical.

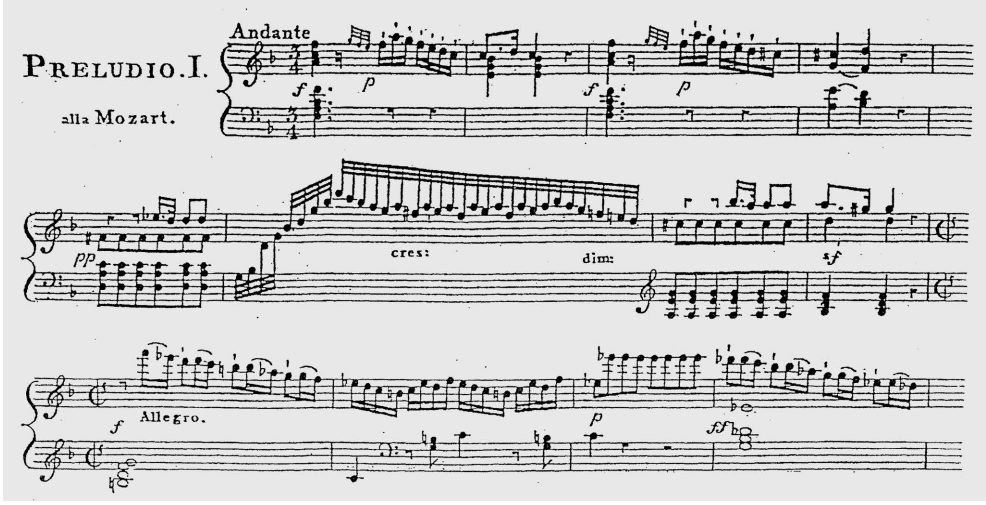
Le nouveau regard porté sur la sensibilité et la reconnaissance de la singularité du génie sont à l'origine d'un intérêt sans précédent pour l'exécution. L'homme se trouve placé au centre de l'œuvre et ce coup de projecteur sur le *performer* est toujours au cœur de nos pratiques sociales. Le phénomène n'est pas absolument nouveau. La singularité des productions de l'esprit de fantaisie avait induit une focalisation sur l'*actio* et le *stylus phantasticus* attaché à une longue tradition de l'improvisation avait fortement relié la fantaisie à la virtuosité, tant de composition que d'exécution: le public romain se pressait déjà pour entendre Girolamo Frescobaldi, et Johann Sebastian Bach avait fait un long voyage pour entendre Dietrich Buxtehude. Mais la pente s'accentue aux XVIIIe et XIXe siècles. Les portraits d'artistes animés par la chaleur de l'inspiration sont pléthoriques aussi bien dans les œuvres de fiction de la littérature que dans les témoignages de la vie réelle. On se délecte des improvisations des grands maîtres que l'on considère longtemps comme les meilleurs interprètes de leurs œuvres. Charles Burney se rend à Hambourg pour visiter Carl Philipp Emanuel Bach dans le but de mieux comprendre son style à travers son jeu. Les improvisations de Wolfgang Amadeus Mozart qu'elles soient relatées par lui-même ou par ses auditeurs, disent beaucoup de son génie singulier. Les témoignages qui concernent Ludwig van Beethoven insistent sur le nouvel univers sonore que celui-ci fait découvrir à ses auditeurs. Le clou des concerts où apparaissent Jan Ladislav Dussek, Johann Nepomuk Hummel, Friedrich Kalkbrenner ou Ignaz Moscheles, c'est-à-dire les plus grands virtuoses de ce temps, est encore l'improvisation. Le concert donné par Moscheles à son retour à Vienne le 15 décembre 1823 en offre un des plus fameux. Pour imposer le nouveau style pianistique venu d'Angleterre et montrer au public les qualités respectives des écoles de facture viennoises et londoniennes, le pianiste imagine de jouer, outre l'instrument local, le Broadwood de Beethoven que celui-ci accepte de lui prêter pour la circonstance. Moscheles sait qu'il lui sera difficile de convaincre son auditoire et, pour mettre tous les atouts de son côté, il décide de faire entendre le piano anglais dans une *Freye Fantasie*. De cette même année date la *Grande fantaisie* « *Effusio musica* » de Kalkbrenner, et l'on sait que sa carrière de pianiste itinérant, alors à son apogée, devait beaucoup au succès qu'il remportait grâce à cette œuvre. En 1837, Sigismund Thalberg et Franz Liszt s'affrontent dans le salon parisien de la princesse Cristina Belgiojoso. Se rangeant encore à l'idée que le *nec plus ultra* du génie de composition *et* d'exécution dispose d'un genre d'élection, c'est en jouant des fantaisies de leur composition que les deux virtuoses se défient.

Néanmoins, la lecture des sources est complexe car celles-ci mettent en lumière des caractéristiques qui relèvent à la fois des tendances attachées à un style collectif et des qualités individuelles que l'on reconnaît à un pianiste. Les traits dominants qui distinguent les écoles pianistiques sont déjà bien lisibles dans un recueil de Muzio Clementi dont le titre explicite le propos. Son opus 19, intitulé *Musical Characteristics* (1787), propose douze préludes et six cadences à la manière de Joseph Haydn, Leopold Kozeluch, Mozart, Franz Xaver Sterkel, Johann Baptist Vanhal et Clementi lui-même. Celui-ci imbrique soigneusement un pastiche[7] de la manière dont ces compositeurs improvisaient avec la reconstruction de la sonorité qui manifestement les caractérisait. Les pièces *alla Mozart* se distinguent par une écriture transparente et l'emploi du *non legato* (exemple 1) tandis que celles dans lesquelles Clementi se dépeint déploient une écriture nettement plus chargée (exemple 2). Le pianiste londonien favorise le *legato* dont il affirmera la suprématie dans sa méthode de 1801 en opérant un renversement des usages. Des textures particulières explicitent l'esthétique sonore de cette école. Le *legato* des phrases de chant est favorisé par de longues basses et cette configuration sous-entend l'exploitation de la résonance de l'instrument. En fonction de la facture de celui-ci, elle pourra être naturelle ou produite par une pédalisation déduite de la notation. En outre, la comparaison entre la version originale du recueil et la révision de 1807 est éclairante. Cette dernière est le résultat de l'important travail que le compositeur réalise, à cette date, en vue de l'édition complète de ses œuvres, et elle accuse les traits distinctifs des deux styles. Ainsi, dans le *Preludio 1 alla Clementi*, la longue liaison de 1807 confirme l'image sonore du son continu, à la fois très caractéristique du style londonien et aux antipodes du style viennois. Celui-ci continue, en ce début de siècle, de cultiver une éloquence proche du langage verbal, savoureusement décrite par Andreas Streicher à l'attention des acheteurs de ses pianos (exemple 3).[8]

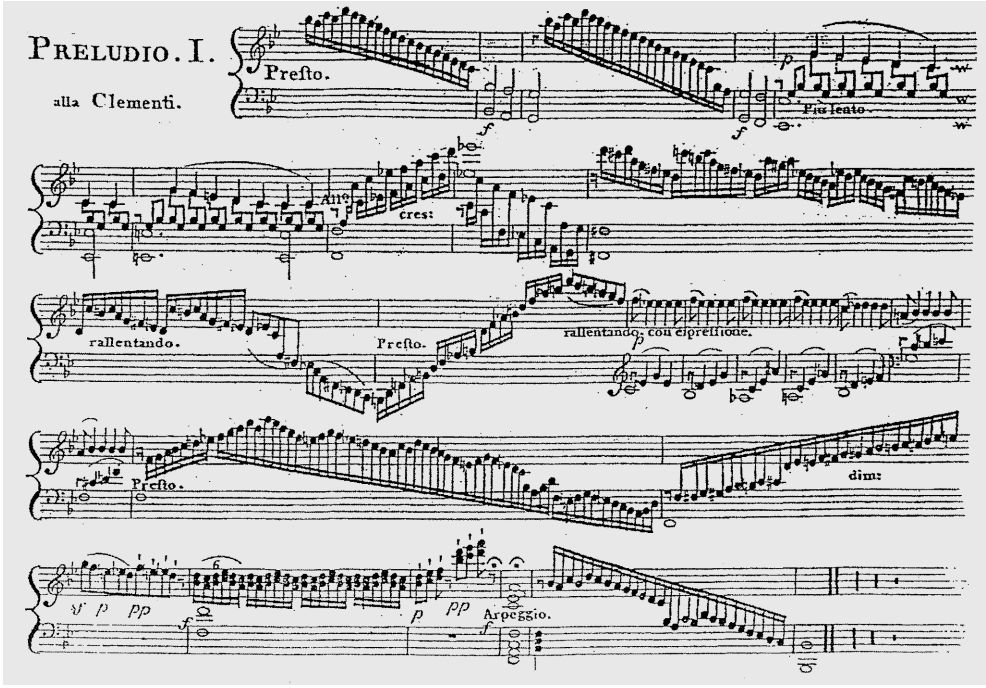
Les témoignages contemporains décrivent en termes très imagés ou plus techniques le choc de ces deux univers sonores qui s'opposent fortement dans la spontanéité, dans le *lâcher prise* de l'improvisation.

7 La pratique du pastiche se distingue de la parodie qui tourne en dérision son modèle. Faux désignés comme tels, les pastiches musicaux sont au contraire de puissants outils d'éducation du goût employés, comme le montre l'opus 19 de Clementi, pour développer la connaissance des styles de composition et d'exécution. Ils constituent ainsi une source précieuse d'informations pour notre compréhension des styles pianistiques. Voir Jeanne Roudet: L'imitation du baroque musical au piano. Le pastiche comme manifeste esthétique de Clementi à Schumann, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France* 112 (2012), pp. 19–35; id.: La tradition revisitée à l'époque de Boëly. L'exemple des Études « à la manière » des anciens maîtres, in: *Musurgia* 21/1–3 (octobre 2014), pp. 91–109.

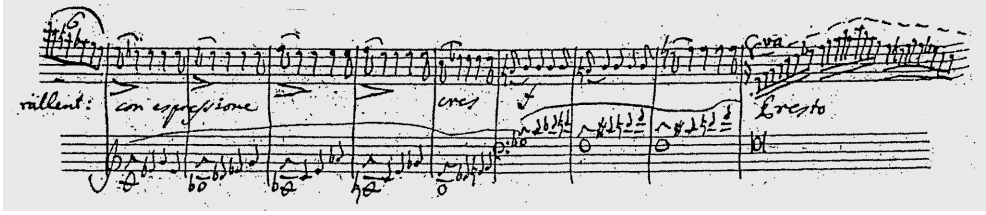
8 Andreas Streicher: *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertiget werden*, Wien 1801.



Exemple 1 Muzio Clementi: Preludio I alla Mozart, in: *Musical Characteristics* op. 19, ed. par Roberto Illiano, Bologna 2004 (Muzio Clementi Opera Omnia, vol. 24)



Exemple 2 Muzio Clementi: Preludio I alla Clementi, ibid.



Exemple 3 Muzio Clementi: Preludio I alla Clementi (version révisée de 1807), ibid.

> « Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düsteren sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen [...]. Wölfl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich, nie flach, aber stets klar, und eben desswegen der Mehrzahl zugänglicher [...]. »[9]

> « Enfin j'ai entendu Beethoven, il a joué une sonate de sa composition et Lamare l'a accompagné. Il a infiniment d'exécution, mais il n'a pas d'école, et son exécution n'est pas fini [sic], c'est-à-dire que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tape un peu trop; il fait des difficultés diaboliques, mais il ne les fait pas tout à fait nettes. Cependant, il m'a fait grand plaisir en préludant. Il ne prélude pas froidement comme Woelfl. Il fait tout ce qui lui vient dans la tête et il ose tout. Il fait quelquefois des choses étonnantes. »[10]

Le premier texte place son commentaire sur un plan esthétique. En opposant le clair et l'obscur, il désigne implicitement Beethoven comme un représentant de la doctrine romantique. Les différents effets pianistiques décrits dans le second extrait – abstraction faite du jugement porté – montrent que Beethoven favorise la puissance sonore et la mise en résonance de l'instrument au service de l'expression de sentiments jugés extrêmes. Opposées dans les deux cas à celles du salzbourgeois Wölfl, ses improvisations regardent sans aucun doute du côté des expérimentations sonores des musiciens de Londres qui sont alors à la pointe de la modernité.

L'esprit de fantaisie revisité par la mutation esthétique des années 1750 a peu à peu ouvert une voie nouvelle dédiée à l'expérimentation, il a délimité un nouvel espace de la création musicale sans entrave et, au fil du temps, la question de l'improvisation est devenue moins centrale. Dans ce contexte, la fantaisie libre – qu'elle soit improvisée ou écrite – fait figure d'objet-élu parce qu'elle est clairement et durablement perçue comme la manifestation sensible du génie. Dans l'imaginaire romantique, elle représente, comme la voix chez Rousseau, cet objet sensible et palpable qui donne un accès immédiat et transparent,[11] à l'immatérialité qui est en l'homme. C. P. E. Bach s'était résolu à laisser une trace de son art de *Fantaster* dans les recueils pour les *Kenner und Liebhaber* des années 1780 et ce niveau d'exigence est maintenu et clairement affirmé dans les partitions éditées par la suite.

> « J. Nep. Hummel de nos jours est exempt d'être nommé homme extraordinaire comme pianiste, c'est à lui seul qu'on peut appliquer pour son génie d'exécution, improvisation sans pareille, ce qu'à dit le célèbre Mozart à Kozeluch son contemporain, qui critiquait la manière de moduler d'Haydn:

9 Ignaz von Seyfried: *Ludwig van Beethovens Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre*, Vienne 1832, Anhang 5, cité d'après Katalin Komlos: *Fortepianos and their Music. Germany, Austria and England (1760–1800)*, Oxford 1995, p. 138.

10 Lettre de Camille Pleyel (1805), dans Theodor von Frimmel: *Beethoven-Studien II. Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters*, Munich/Leipzig 1906, p. 254.

11 Cette dimension essentielle de la pensée de Rousseau est étudiée par Jean Starobinski; voir Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris 1971.

> ‹ […] mettez les Durante, Leo, Pergolèse, Scarlatti et Bach, moi par-dessus ces Messieurs et tant d'autres de cette époque dans un mortier; pilez le tout ensemble pour faire une pâte de tous ces grands hommes, il n'en sortira pas un Haydn ›. La même chose existe pour Hummel et j'engage fortement les élèves à travailler particulièrement ce grand homme qui a réuni dans une seule Fantaisie toute l'énorme difficulté de l'exécution du piano, jusqu'à un superbe Adagio. »[12]

Ces lignes sont écrites par Jean-Népomucène Rieger dans la *Nouvelle méthode pour apprendre le piano-forte* qu'il publie à Paris en 1833 et la partition en question est la Fantaisie op. 18 de Hummel éditée près de trente ans auparavant. C'est dire la modernité et l'exigence de l'œuvre dont François-Joseph Fétis relate la découverte en France:

> « Hummel était parvenu à l'âge de vingt-huit ans; ses ouvrages, particulièrement sa musique instrumentale, et son beau talent d'exécution l'avaient déjà rendu célèbre en Allemagne; cependant son nom était absolument inconnu en France, lorsqu'en 1806 M. Cherubini rapporta de Vienne sa grande fantaisie (en *mi* bémol, œuvre 18) qui fut exécutée au concours du Conservatoire de la même année: ce fut le premier morceau de Hummel qu'on entendit à Paris. Il ne fut compris que par les artistes; mais ce succès suffit pour établir la réputation du compositeur, et dès ce moment ses ouvrages furent recherchés par tous les pianistes. »[13]

Les méthodes placent la fantaisie au sommet de l'art du pianiste avec autant de constance. Le ton avait été donné par C. P. E. Bach dans son *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*: en 1753 (volume 1), la Fantaisie H. 75 clôt la série graduée des *Probestücke*, et en 1762 (volume 2), le chapitre consacré au genre met un point final au manuel d'accompagnement.[14] D'autres exemples suivent: Hélène de Montgeroult place une fantaisie de sa composition à la suite des 114 études contenues dans sa méthode, somme qui conduit l'élève au plus haut niveau. La pièce est précédée d'un commentaire qui en explicite l'enjeu:

> « Une Fantaisie ou Caprice est réellement une improvisation écrite qui n'est soumise à d'autres règles qu'à celles qui sont inspirées par le génie et le goût du compositeur. Les Fantaisies peuvent embrasser tous les styles, tous les genres, tous les traits que l'imagination ferait inventer; c'est dire assez qu'en se prescrivant de n'en donner qu'une seule dans cet ouvrage on a été borné par le goût, qui défend d'introduire dans un même morceau une trop grande réunion de genres divers. La variété qu'on peut y mettre ne doit être autre que celle dont la nature elle même nous donne le modèle dans des nuances successives d'un même sentiment. Tantôt il se montre sombre et agité; D'autres fois il est pathétique et déchirant, et enfin il devient plus calme sans cesser d'être touchant. Si l'on applique ces gradations à des sentiments d'une espèce différente, l'on concevra que les ressources de ce genre de musique n'ont d'autres bornes que celle du génie. »[15]

12 Jean-Népomucène Rieger: *Nouvelle méthode pour apprendre le piano-forte*, Paris 1833, p. 75.

13 François-Joseph Fétis: Hummel (Jean-Népomucène), in: *Biographie universelle des musiciens …*, Paris 1839, vol. 5, pp. 215–219, ici p. 216.

14 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten*, Berlin 1753; *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freien Fantasie abgehandelt wird*, Berlin 1762.

Lorsque la fantaisie n'est pas improvisée ou jouée par son auteur, elle ne peut être restituée comme une leçon bien apprise. On maintient l'illusion du jaillissement de l'inspiration par une façon particulière de l'exécuter, comme le précise vers 1811 le pianiste français d'origine alsacienne Philippe Jacques Pfeffinger: « Quant à son exécution, il est indispensable qu'elle se fasse de mémoire, autrement l'illusion cesse. »[16] Hélène de Montgeroult ajoute à son tour: « [il faut] que ces sortes de compositions soient jouées avec un peu du désordre qu'y mettrait l'artiste improvisant d'après les seules inspirations de son âme. »[17] L'exécution par cœur est un élément d'appréciation du genre dont l'importance ne doit pas nous échapper. L'exécutant doit feindre le phénomène du lâcher prise caractéristique de l'improvisation. Il doit faire semblant de créer sur l'instant, d'éprouver des émotions au moment même où la musique qu'il joue les exprime. Il doit donner l'illusion de la spontanéité. Cette dimension de l'interprétation qui trouve son lieu d'élection dans la fantaisie rejoint les problématiques contemporaines du théâtre. Celles-ci s'ancrent dans le XVIIIe siècle et l'œuvre maîtresse de l'édifice théorique qui s'est construit est sans aucun doute *Le Paradoxe du comédien* de Denis Diderot qui fait suite à ses *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais* publiées dans la *Correspondance littéraire* de 1770. L'art de David Garrick (1717–1779) permet d'observer que le grand comédien feint des sentiments qu'il n'éprouve pas sur l'instant et Diderot en déduit la distinction entre les sentiments éprouvés par l'homme et leur expression. Si les premiers s'imposent d'eux-mêmes, la seconde se construit: « [p]arce qu'on ne vient pas pour voir des pleurs, mais pour entendre des discours qui en arrachent ».[18] Ainsi, selon Diderot encore, la force de l'art du comédien réside dans sa capacité à exécuter une « gamme » de sentiments pour produire des effets calculés:

> « Ce n'est pas que la pure nature n'ait ses moments sublimes; mais je pense que s'il est quelqu'un sûr de saisir et de conserver leur sublimité, c'est celui qui les aura pressentis d'imagination ou de génie, et qui les rendra de sang froid. »[19]

Jouer de façon « sublime » consiste à construire avec lucidité et détachement l'expression du texte. En feignant l'émotion ressentie, le grand comédien en est « une seconde fois l'auteur » comme l'écrit Germaine de Staël dans son *De l'Allemagne* à propos de Talma.[20]

15 Hélène de Montgeroult: *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano, conduisant progressivement des premiers éléments aux plus grandes difficultés*, Paris [c. 1820], vol. 3, p. 283.

16 Voir l'introduction de Philippe Jacques Pfeffinger: *La Fantaisie composée pour le piano-forte précédée d'une notice sur le genre de composition et sur son exécution (…)*, œuvre 9, Paris [entre 1811 et 1821].

17 Montgeroult: *Cours complet pour l'enseignement du forte-piano*, vol. 3, p. 283.

18 Denis Diderot: Paradoxe sur le comédien, in: *Œuvres esthétiques*, ed. par Paul Vernière, Paris 1994, pp. 299–381, ici p. 377.

19 Ibid., p. 318.

20 « Quelle connoissance du cœur humain il montre dans sa manière de concevoir ses rôles! il en est

En effet, l'art du comédien favori de Bonaparte est largement redevable de la leçon Garrick telle qu'elle a été transmise par Diderot. Et, il n'est anodin de constater que son jeu est observé par ses collègues musiciens. La méthode de piano de Friedrich Kalkbrenner rapporte une anecdote racontée par Talma lui-même dans laquelle le comédien paraphrase, semble-t-il, un passage du *Paradoxe*:[21]

> « Au premier abord il semble impossible de donner des règles pour l'impression, qui n'est produite que par une impulsion de l'âme; l'expérience prouve cependant le contraire; il n'y a que ceux qui sont parvenus à analyser les effets qu'ils veulent produire, qui ne se trompent jamais. J'ai entendu dire au fameux Talma, un an avant sa mort, et lorsque son talent avait atteint le plus haut degré de perfection, que dans sa jeunesse, entraîné par le sentiments dont il était dominé, souvent il lui avait été impossible de se maîtriser, et qu'alors, au lieu d'exciter les larmes et l'effroi, il avait provoqué le rire; maintenant, nous dit-il, je me rends compte de tout, les effets sont calculés et raisonnés, et c'est toujours lorsque je suis le plus maître de moi que j'obtiens le plus d'applaudissements. C'est une excellente leçon pour tous ceux qui jouent devant du monde. »[22]

Le génie à l'œuvre dans la fantaisie réclame ce même « jeu sublime », Celui-ci est le fruit d'une élaboration que l'exécutant construit en amont de la performance. C'est à ce prix qu'il peut prétendre être une seconde fois l'auteur de l'œuvre qu'il interprète. Ainsi, la fantaisie ne peut se satisfaire d'une représentation sonore de la lettre du texte selon les conventions en usage et l'on peut s'avancer à dire qu'elle est un puissant moteur de la définition d'une éthique de l'interprétation qui est encore la nôtre. Sous la plume de Liszt, il est clair que la très complexe définition de la virtuosité romantique procède de l'esthétique de la fantaisie:

> « Le virtuose n'est point un maçon qui construit avec la pierre, truelle en main, manœuvre exact et consciencieux, le poëme que l'architecte traça sur le papier. Il n'est pas l'instrument passif qui reproduit le sentiment et la pensée d'autrui, en n'y ajoutant rien des siens. Il n'est pas le lecteur plus en moins habile et expert d'œuvres sans marges pour ses gloses, et qui ne nécessitent point de commentaires interlinéaires. Les œuvres musicales que l'inspiration a dictées ne sont au fond que le tragique et touchant *scenario* du sentiment qu'il appartient au virtuose de faire parler, chanter, pleurer, gémir, adorer, se savourer lui-même, s'orgueillir, et s'exulter tour à tour; il est donc tout aussi créateur que l'écrivain ».[23]

La gamme très étendue des sentiments que le virtuose idéal est capable d'exprimer fait écho aux exigences de la fantaisie. Décrit lui-même dans les mêmes termes que les acteurs de son temps, Liszt élève l'interprète romantique au rang du grand comédien défini dans le *Paradoxe* de Diderot comme l'homme « le plus exagéré de tous ».

une seconde fois l'auteur par ses accents et par sa physionomie. » Germaine de Staël: *De l'Allemagne*, Paris ²1814, tome 2, p. 289.

21 Diderot: Paradoxe sur le comédien, p. 377.

22 Frédéric Kalkbrenner: *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, Paris [1831], p. 12.

23 Franz Liszt: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris 1859, p. 281.

> « Mon ami, il y a trois modèles, l'homme de la nature, l'homme du poète, l'homme de l'acteur. Celui de la nature est moins grand que celui du poète, et celui-ci moins grand encore que celui du grand comédien, le plus exagéré de tous. »[24]

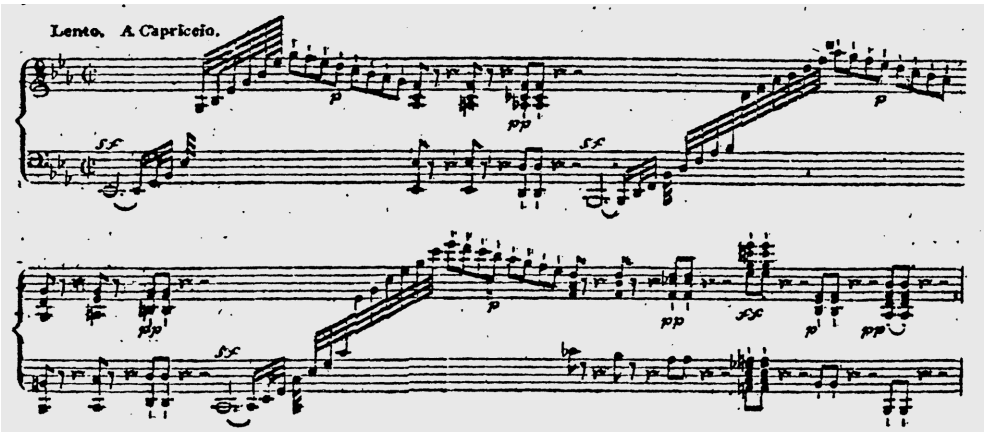
Des ingrédients de l'expression dans la fantaisie Ce jeu sublime auquel aspire le virtuose s'appuie sur des usages qui en garantissent l'intelligibilité car l'un des enjeux de la pensée romantique est bien de vouloir concilier, pour l'interprète comme pour le compositeur, l'exigence d'originalité et celle du métier le plus solidement acquis. Ainsi, la focalisation sur l'*actio* qui caractérise la fantaisie met en avant des modes de jeux ou types d'écriture propres à faire sentir ce qui fait la singularité de l'interprète et de sa performance. Différents procédés sont employés pour assurer la réussite de la prise de parole déléguée à l'interprète par le compositeur. La nature particulière de ce moment crucial est désignée par les linguistes et rhétoriciens d'aujourd'hui par l'expression de « fonction phatique ».[25] Le « je » prononcé par le pianiste, tel un orateur, lorsqu'il commence une fantaisie, fait l'objet d'une attention particulière de la part des compositeurs. Ils emploient à cet endroit des écritures préférentielles. La rhétorique classique nous invite à les envisager comme des lieux, c'est-à-dire des traits stylistiques qui conviennent au genre. Le compositeur en dispose à sa guise en conformité avec un usage établi qui assure l'intelligibilité de son propos. Les lieux dévolus à la prise de parole plongent aux racines de la fantaisie. À cet endroit, on trouve le plus souvent le style du prélude comme en témoigne la *Fantaisie* op. 18 de Hummel (exemple 4). Le compositeur adopte le cadre métrique conventionnel attaché au lieu et exploite ses marqueurs les plus caractéristiques: l'arpège ascendant qui déploie l'harmonie du ton sur une basse profonde, sans oublier la référence à l'écriture non-mesurée.

Selon la même idée, la pratique du prélude introductif remplit une fonction complexe qui explique certainement sa longévité jusqu'au XXe siècle. En premier lieu, il permet à l'interprète de prendre la parole en son nom propre quel que soit le contenu musical délivré. En adéquation avec ce que l'on observe dans la fantaisie et indépendamment des traditions locales, le prélude introductif se thématise au cours du XIXe siècle. De cette façon, le pianiste s'approprie l'expression du morceau qui va suivre pour mieux en faire comprendre les beautés. Pour cela, il emprunte à l'œuvre elle-même les contours d'un ou plusieurs motifs. C'est ainsi que Clara Schumann n'hésitait pas à préluder pour introduire différentes œuvres de son mari sans déroger à la mission de transmission qu'elle s'était donnée, tant comme interprète que comme pédagogue.[26] En 1895, elle note

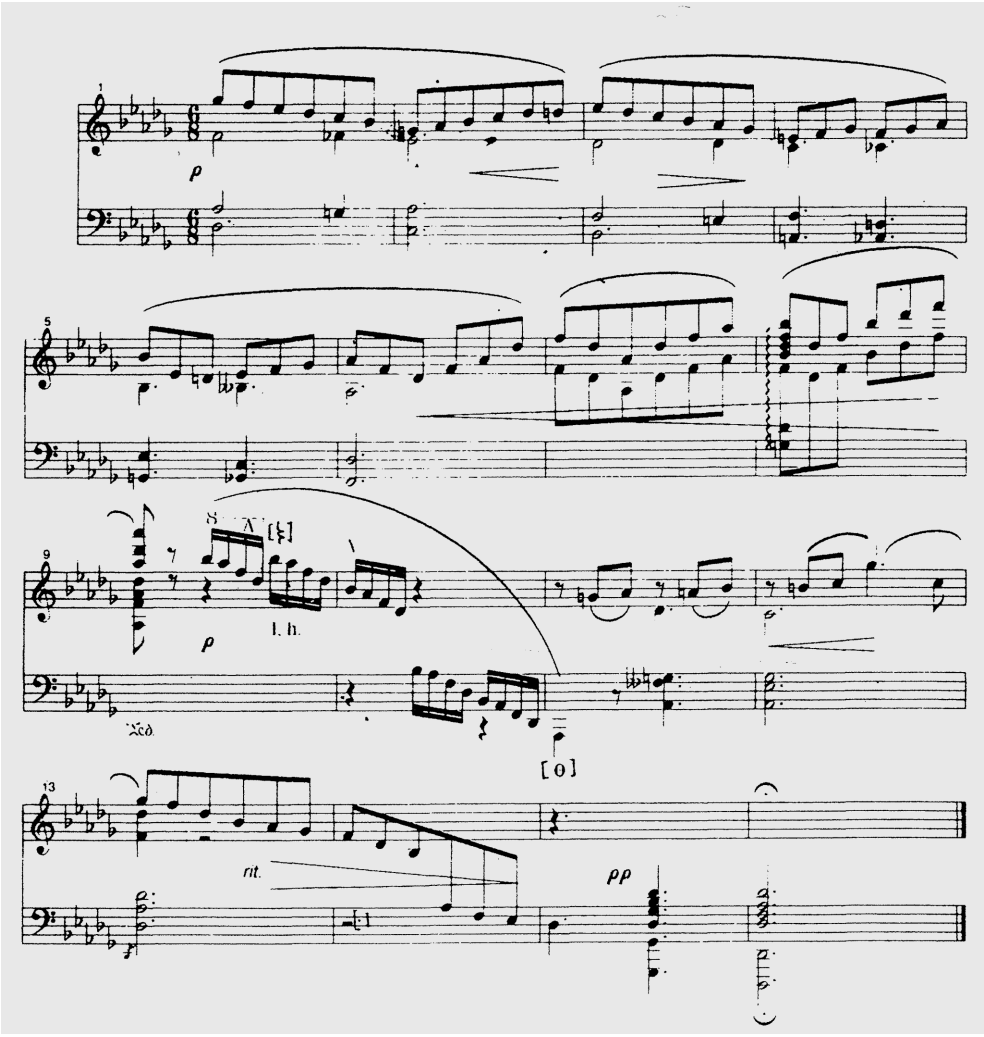
24 Diderot: Paradoxe sur le comédien, p. 376.

25 Voir Roman Jakobson: Linguistique et théorie de la communication, in: *Essais de Linguistique générale 1. Les fondations du langage*, Paris 1963, p. 217.

26 Valerie Woodring Goertzen: By way of Introduction. Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists, in: *The Journal of Musicology* 14/3 (1996), pp. 319–322.



Exemple 4 Johann Nepomuk Hummel: Fantaisie op. 18, exorde dans le style du prélude, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (4 septembre 1805), col. 781–782



Exemple 5 Clara Schumann: Prélude introductif pour « Des Abends » des *Fantasiestücke* op. 12 de Robert Schumann, in: Valerie Woodring Goertzen: By Way of Introduction. Preluding by 18th- and Early 19th-Century Pianists, in: *The Journal of Musicology* 14/3 (1996), p. 321

quelques exemples de préludes, comme celui qu'elle joue depuis 1844 avant le « Des Abends » des *Fantasiestücke* op. 12. Il est bien représentatif de la pratique qui consiste à présenter le matériau à venir (exemple 5).

Même lorsque le compositeur déroge à l'usage en n'employant pas un lieu attendu, son geste contestataire doit encore son effet à la relation qu'il entretient avec les convenances attachées au genre. Il en est ainsi de la *Fantaisie* op. 49 dans laquelle Frédéric Chopin substitue une marche funèbre à l'exorde prévisible. Le compositeur bouleverse ainsi la contextualisation attendue des lieux. Néanmoins l'écriture du prélude est bien identifiable après la marche initiale. À ce moment, l'auditeur comprend rétrospectivement que la marche précédait la fantaisie proprement dite dont le début intervient à la mesure 47 avec les arpèges caractéristiques du prélude. Contrairement à ce que l'on entend bien souvent, le changement de climat doit être radical pour produire l'effet de surprise voulu par Chopin.

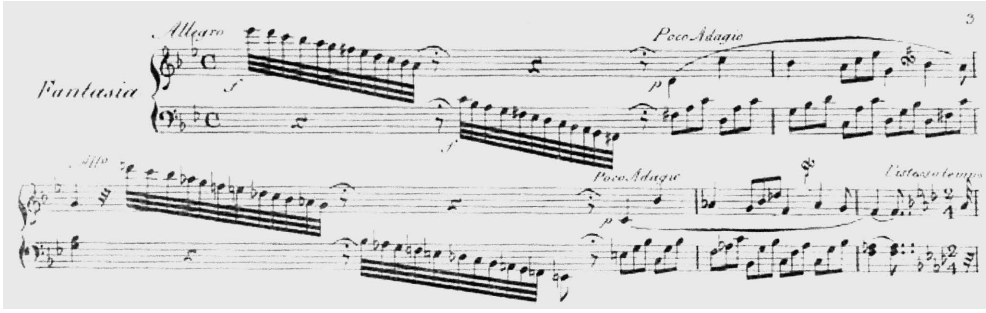
Le lieu de la toccata est aussi employé au moment crucial de la prise de parole. L'interprète joue alors de l'éloquence de la virtuosité, sa voix se fait volontiers véhémente. À ce titre, l'exemple de la *Fantaisie chromatique et fugue* BWV 903 de J. S. Bach est prégnant pour les compositeurs et les pianistes du XIXe siècle: l'œuvre est vénérée, jouée et enseignée tout au long du siècle comme en témoigne Adelina de Lara à propos de l'enseignement de Clara Schumann.

> « [S]he had the tradition of Bach and Beethoven just as truly as she had that of Schumann and his contemporaries. There were two works in particular, Bach's Chromatic Fantasy and Beethoven's Thirty-two Variations in C minor, the correct interpretation of which had been handed down to her direct from the composers – how exactly I do not know, but so it unquestionably was. »[27]

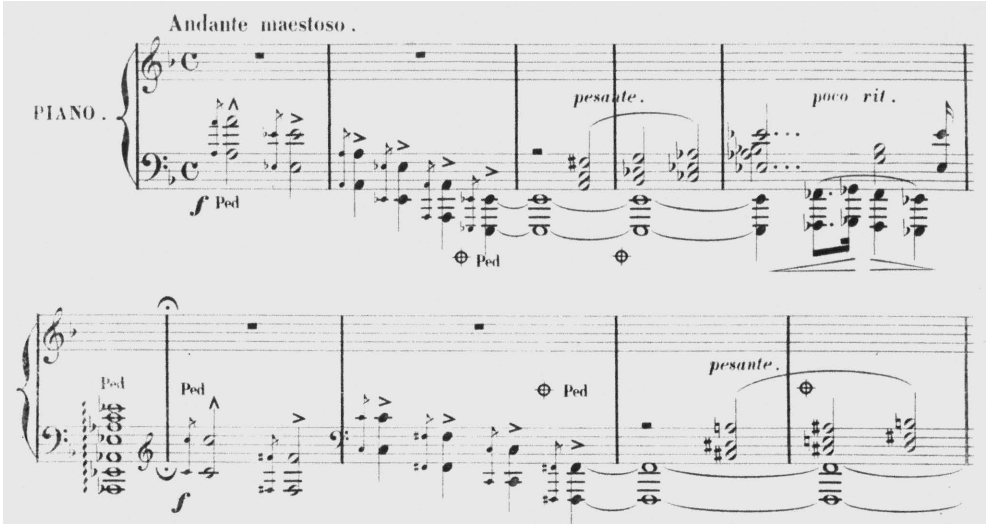
Lu dans cette perspective, le début de la *Fantaisie* op. 77 de Beethoven semble répondre aux deux gestes interrogatifs de J. S. Bach (exemple 6). Néanmoins, pour apostropher son auditoire, pour que la prise de parole soit éloquente, le compositeur utilise les gestes pianistiques les plus contemporains. Ainsi, les images sonores attachées au lieu de la toccata se modifient avec la technique des pianistes et la facture des instruments et l'on est conduit à élargir l'acception du lieu. L'opposition de climat avec le prélude n'en reste pas moins marquée et ces deux types d'exorde sont bien repérables dans le répertoire tout au long du siècle (exemple 7).

D'autres lieux, marqueurs de la fantaisie, interviennent plus volontiers dans la suite de la pièce. L'œuvre de C. P. E. Bach a largement contribué à la vogue d'images sonores qui occupent une place de choix dans la fantaisie: comme le prélude et la toccata ce sont encore des lieux de la prise de parole singulière. Il s'agit de représentations de la voix au piano qui font écho aux multiples facettes du chant contemporain et évoluent avec lui.

27 Adelina de Lara: Clara Schumann's Teaching, in: *Music & Letters* 26/3 (1945), pp. 143–147, ici p. 143.



Exemple 6 **Ludwig van Beethoven: Fantaisie pour le Pianoforte op. 77, exorde dans le style de la toccata, Leipzig 1810**



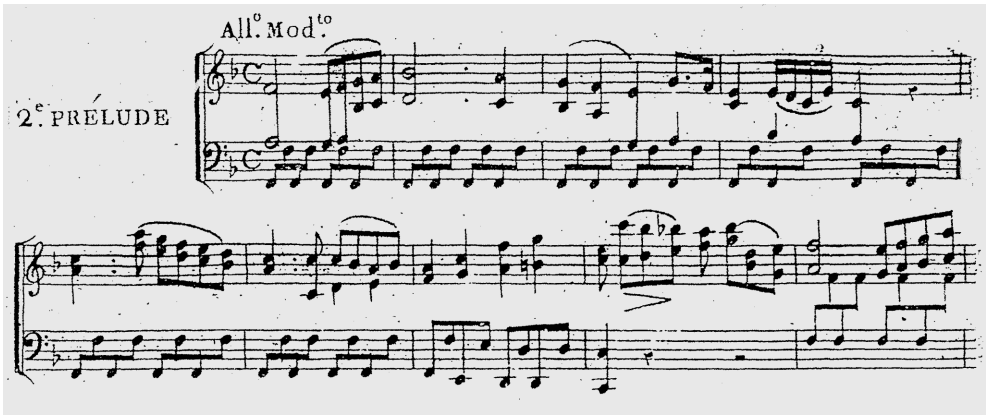
Exemple 7 **Franz Liszt: Après une lecture de Dante. Fantasia quasi Sonata, exorde dans le style de la toccata, in: Les Années de Pèlerinage II: Italie, Mainz 1858**

Les représentations du génie des peuples côtoient le monde codifié et policé de l'opéra. Au gré de son inspiration fantaisiste, le compositeur évoque la romance française ou le lied allemand, la barcarolle ou le bel canto italien.

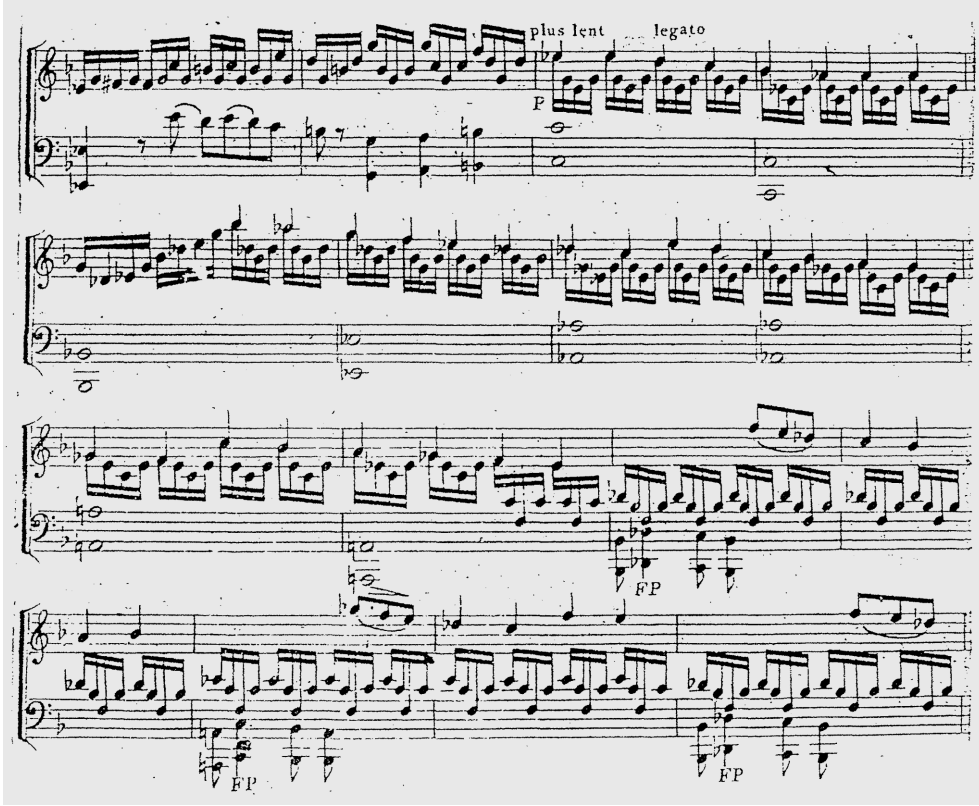
À la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, Daniel Steibelt est l'un des grands promoteurs de la vocalité au piano et sa production offre une passionnante lecture des innovations pianistiques qui circulent entre Paris et Londres. En marge de sa production de pots-pourris et de mélanges, Steibelt est aussi l'auteur de pièces plus exigeantes fondées sur des matériaux thématiques originaux. Ainsi, les Trois Caprices ou Préludes op. 24 publiés chez Imbault au début du siècle sont des pièces d'un seul tenant qui enchaînent des épisodes variés.[28] Les différentes sections alternent des traits pianistiques volubiles avec

28 Daniel Steibelt: Trois Caprices ou Préludes pour le Piano Forte op. 24, Paris: Imbault [c. 1795].

a

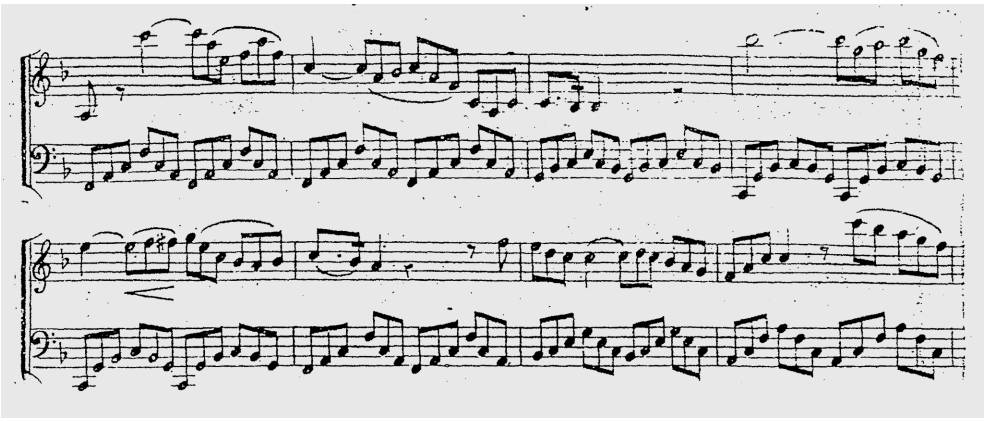


b

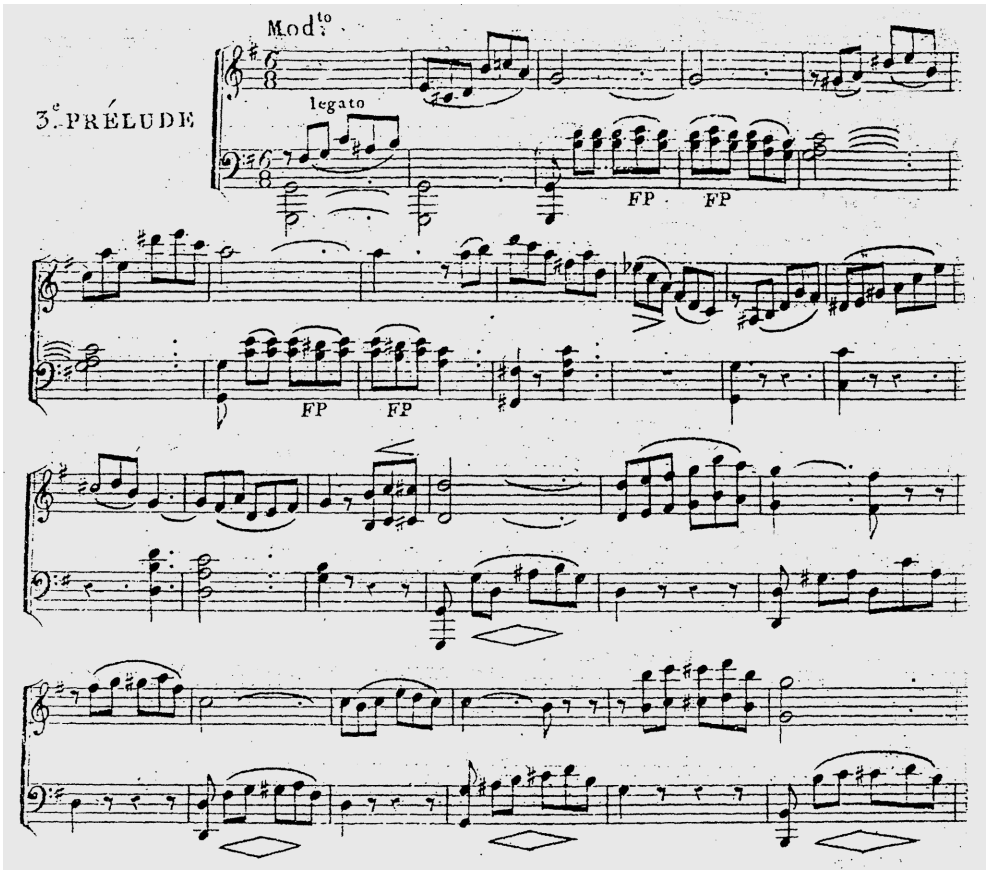


des idées thématiques qui font entendre différents types de vocalité. La contemporanéité des modèles rejoint les enjeux de l'expérimentation pianistique.

Ainsi, le deuxième prélude fait entendre trois types de *cantabile* bien distincts. Le premier, *Allegro moderato*, se déploie en sixtes et tierces parallèles caractéristiques soutenu par une *drum bass* employée à l'envi par les pianistes londoniens. Un autre *cantabile* vient ensuite interrompre une section *Presto*. Le changement de climat est indiqué par les indications « plus lent » et « legato ». L'écriture de ce passage est tout aussi caractéristique



Exemple 8 Daniel Steibelt: *Caprice* op. 24 n° 2, *Allegretto moderato*, Paris [c. 1795].
a: m. 1–9; b: m. 76–88; c: m. 119–126



Exemple 9 Daniel Steibelt: *Caprice* op. 24 n° 3, *Moderato*, Paris [c. 1795], début

des textures nouvelles qui viennent enrichir le vocabulaire pianistique. L'étagement de trois plans sonores, déjà relevé chez Clementi, sera bientôt la matrice de l'écriture du *Lied ohne Worte* de Felix Mendelssohn Bartholdy. Les croisements de mains (m. 84 et suivantes) correspondent à l'image du duo vocal telle qu'elle est décrite par J. P. Milchmeyer dans sa méthode de 1797,[29] largement dédiée à la promotion du style de Steibelt. Un troisième *cantabile* se déploie sur des arpèges de la main gauche qui seront bientôt caractéristiques du style du nocturne (exemple 8).

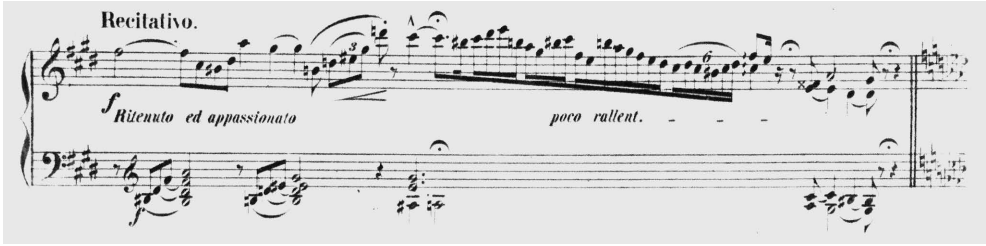
Le troisième Caprice est remarquable par l'utilisation du fameux trémolo dont Steibelt était passé maître. La prise de parole se fait avec des arpèges librement égrenés dans le style du prélude. Puis, à la mesure 15, un chant émerge dont le balancement rythmique et les inflexions évoquent la barcarolle (exemple 9).

L'univers de l'opéra est évoqué dans toute la diversité de ses productions. La *Fantaisie* op. 18 de Hummel renferme un Larghetto e cantabile. Dans la recension de l'œuvre qui paraît en 1805 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, le commentateur est dérouté par la complexité de l'ornementation, difficile à réaliser.[30] Cette manière s'imposera rapidement comme une marque du style de Hummel. Le compositeur représente une vocalité idéale bien au-delà des capacités de la voix humaine tout en faisant référence à la catégorie du *canto fiorito*. Quant à la *Grazer Fantasie* de Franz Schubert, elle est dominée par l'image du *spianato* en passe de résumer à lui seul la voix romantique alors que Robert Schumann choisit d'évoquer les origines mythiques du Lied dans sa *Fantaisie* op. 17. Dans cette œuvre d'abord conçue comme hommage à Beethoven, pas de cantabile à l'italienne, mais un chant *Im Legendenton* que sa contextualisation saisissante fait sonner comme une citation venue du fond des âges.

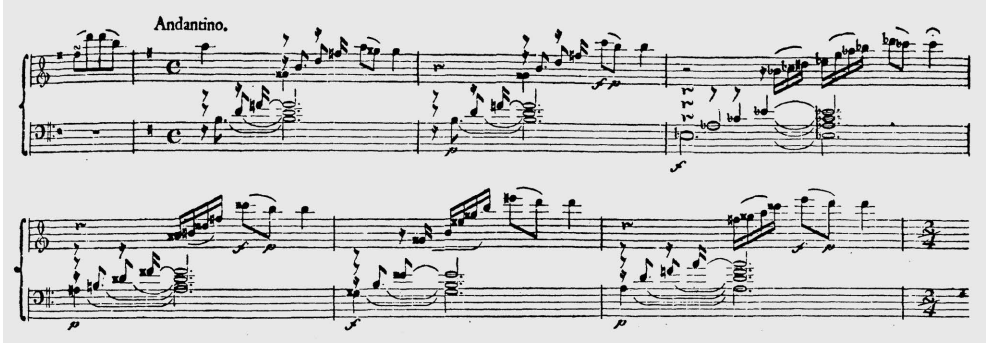
Du récitatif, recueilli par les pianistes à travers l'œuvre pour clavier de Johann Sebastian et C. P. E. Bach, les pianistes retiennent la forte charge expressive qu'il est susceptible de concentrer. Ce joyau du *stylus phantasticus* favorise les contrastes les plus marqués, il est le lieu des moments instables et des paroxysmes de l'émotion. À la suite de C. P. E. Bach dont il possédait le *Versuch*, Beethoven transporte le lieu dans la sonate depuis « La tempête » op. 31 n° 2 jusqu'aux dernières. C'est un ingrédient essentiel du vocabulaire de Liszt qui porte l'esprit de fantaisie dans tous les genres. Son surgissement fameux au cœur du développement de la *Sonate en si mineur* montre combien l'effet d'un lieu dépend de sa contextualisation. Mais, l'éloquence particulière du récitatif ne laisse jamais de doute quant à son identification et l'image du *parlando* traverse plus d'un siècle de musique sans prendre une ride (exemple 10).

29 Johann Peter ou Philipp Jacob (selon les sources) Milchmeyer: *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresde 1797, chapitre V, p. 60.

30 *Allgemeine musikalische Zeitung* 7 (4 septembre 1805), col. 779–787, ici col. 783.



a



b

Exemple 10 a: Franz Liszt: Sonate für das Pianoforte, Leipzig 1854, m. 301; b: Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasie H. 284/Wq. 59/6, épisode Andantino, in: Claviersonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber, fünfte Sammlung, Leipzig 1785

Cette mise en situation des lieux est souvent liée à la production de figures qui nous rappellent que les compositeurs cultivent les brusques changements de caractère dans une grande proximité avec le théâtre. Car une figure définit un écart par rapport à une norme attendue par l'auditeur et elle est unique. Néanmoins, on peut observer que des situations particulières déterminent l'apparition de différentes catégories de figures. L'une de ces catégories concerne la recherche de sonorités singulières et tout particulièrement l'utilisation des registres puis des pédales du pianoforte. Pour C. P. E. Bach, la levée des étouffoirs entraînant de longues résonances était propice à l'art de la fantaisie: « Le registre non assourdi du pianoforte est le plus agréable et, si l'on sait user d'une nécessaire prudence à cause de la résonance, le plus charmant pour la fantaisie. »[31] Cette corrélation exprimée par le père de l'*Empfindsamer Stil* entre la résonance de la corde frappée et l'esprit de fantaisie revêt une dimension esthétique essentielle car la valorisation de « l'imprécis » est une notion centrale qui fait le lit de la théorie romantique. Au début du XIXe siècle, le « vague de la musique » commenté dans les textes esthétiques

31 Carl Philipp Emanuel Bach: *Essai sur la vraie manière de jouer les instruments à clavier* II, *Traité d'accompagnement et d'improvisation*, traduit de l'allemand par Béatrice Berstel, éd. critique d'Anne Bongrain, Monique Rollin et Mathilde Katz, Paris 2002, p. 255.

répond au « vague des passions » de François-René de Chateaubriand. L'essor même du piano participe de cette nouvelle façon de penser la musique. En opposition avec le parlé distinct et articulé de la corde pincée, la corde frappée est le vecteur de l'expression singulière des sentiments parce que l'émission du son et la résonance sont variables à l'infini sous les doigts du musicien. Ainsi, la sonorité « indéfinie » et la capacité de résonance du piano rencontrent inévitablement la fantaisie.

La recherche de sonorités inouïes est l'une des figures qui témoignent de la présence de l'esprit de fantaisie dans les sonates de Beethoven. L'un des exemples les plus fameux du répertoire pianistique est sans doute l'opus 27 n° 2. Le premier mouvement a fait sa célébrité par son écriture qui participe de l'éclosion du nocturne et par la pédalisation abondante qui lui est associée. Il s'agit d'un cas unique, chez Beethoven, d'emploi continu de la pédale qui lève les étouffoirs (*sempre pp e senza sordino*). Cette exploitation inédite de la résonance de l'instrument n'est pas fortuite dans l'une des deux sonates portant la mention « *quasi una fantasia* » et c'est ici le premier mouvement qui relève indiscutablement de l'esthétique de la fantaisie: « Ce Fragment [le premier mouvement] est éminemment Poétique et pourtant très facile à concevoir. C'est une scène nocturne où retentit dans le lointain, la voix plaintive d'un génie. »[32]

Tout comme le titre apocryphe de *Mondschein* (« Clair de lune »), les nombreux commentaires suscités par cette sonate agrègent l'œuvre à un vaste champ de référentialités proprement romantiques. La musicologie a décelé dans la recherche d'effets inédits de sonorité une préoccupation nouvelle et il faut ajouter à ce constat que cette expérimentation sonore est portée par l'esprit de fantaisie. Là encore, les débuts d'œuvres sont remarquables. La production de l'effet phatique requiert la mise en résonance de l'instrument: c'est l'un des ingrédients essentiels de la prise de parole du pianiste qui s'exprime en son nom propre pour être une seconde fois le créateur de l'œuvre par sa sonorité singulière. La pédalisation du style de prélude est contenue dans l'écriture elle-même, elle s'appuie sur une convention qui émerge d'une pratique attestée par C. P. E. Bach. Le triton infernal de la *lecture de Dante* doit son effet à la pédalisation notée par le compositeur de même que le raz de marée sonore qui ouvre la *Fantaisie* op. 17 de Robert Schumann doit à la résonance une part de son identité fantaisiste.

Ainsi, la compréhension des conventions d'écriture qui déterminent les stratégies singulières des compositeurs est essentielle à la construction d'une interprétation véritablement inspirée telle que Diderot la définissait dans son *Paradoxe*. Loin de brider l'imagination, les images sonores véhiculées par les catégories rhétoriques à l'œuvre définissent les marges prêtes à recevoir les gloses, à accueillir les commentaires interlinéaires du « virtuose », l'interprète idéal que Liszt appelle de ces vœux. Car, lire la

32 Carl Czerny: 4e *Partie de la Grande Méthode de piano* op. 500, Paris [c. 1846], p. 38.

fantaisie à partir de ses lieux et figures, c'est s'aventurer dans la quête infinie de l'intertextualité qui n'a de bornes, pour chaque musicien, que sa connaissance du répertoire nourrie de la relation intime qu'il entretient avec les œuvres. Il peut alors se risquer à des rapprochements singuliers comme celui que l'on a proposé pour l'opus 77 de Beethoven. Lire les lieux et les figures, c'est donc lire musicalement la notation en percevant non pas seulement ce qui change mais aussi ce qui subsiste par-delà l'évolution du langage musical et la diversité des styles singuliers. C'est lire l'unité d'un corpus emblématique de l'esthétique du génie en même temps que son ancrage solide dans un passé prestigieux.

Suzanne Perrin-Goy/Alain Muller

Quels doigtés pour quelle interprétation? Une analyse sémiotique des prescriptions dans les méthodes de pianoforte au début du XIXe siècle[1]

1 Introduction Si l'utilisation et la consultation des méthodes historiques pour le travail d'interprétation est devenue une démarche usuelle aujourd'hui, la compréhension de ces textes et leur mise en œuvre ne vont pas de soi dans la mesure où ils contiennent souvent des informations implicites ou difficilement accessibles à un esprit du XXIe siècle. Cette contribution tend à montrer la richesse et la complexité des textes prescriptifs fréquemment utilisés dans le cadre de la formation à l'interprétation et plus particulièrement dans le cadre des formations à l'interprétation historique. L'analyse sémiotique de ces textes permet de mieux saisir la complexité et la multi-dimensionalité des différentes prescriptions qu'ils contiennent, et d'ouvrir ainsi la voie à un travail d'interprétation plus respectueux des intensions qui les animent.

Une première partie présentera les éléments nécessaires pour étudier les méthodes de piano du point de vue de la prescription, tant du point de vue du cadre théorique que des méthodes retenues et des axes d'analyse considérés pour cette étude. Une deuxième partie présentera quelques éléments à propos de la sémiotique de Charles Sanders Peirce afin de permettre une meilleure compréhension des résultats qui seront présentés dans la troisième partie. Nous terminerons par quelques éléments de synthèse et de conclusion.

2 Étudier les méthodes de piano du point de vue de la prescription

2.1 Les documents prescripteurs Les documents prescripteurs sont des documents techniques visant à orienter les actions, c'est-à-dire à définir ce qu'il faut faire pour répondre aux exigences d'une tâche.[2] Selon Leplat (2004),[3] ces documents comportent quelques

1 Cette contribution recourt partiellement au chapitre de Suzanne Perrin-Goy: Les énoncés dispositionnalisants dans la prescription. Le cas des méthodes de pianoforte entre 1800 et 1850, in: *Dispositions à agir, travail et formation*, éd. par Alain Muller et Itziar Plazaola Giger, Toulouse 2014, pp. 161–187.

2 En ergonomie, la tâche est le résultat attendu, plus ou moins explicitement, dans un contexte de travail. Dans notre cas, la tâche est le résultat attendu par le concepteur de la méthode. Cette définition sous-entend une claire distinction entre la tâche et l'activité: la tâche est ce qui est attendu alors que l'activité est la manière de faire face à ce qui est attendu. Pour l'ergonome, l'activité ne consiste pas simplement à réaliser la tâche car ce qui est attendu l'est toujours dans des conditions optimales. La prescription est alors le moyen pour communiquer ce qui est attendu, plus ou moins explicitement, au travailleur, ici le pianiste.

3 Jacques Leplat: Éléments pour l'étude des documents prescripteurs, in: *@ctivités* 1/2 (2004), pp. 195–216; http://activites.revues.org/1293 (consulté le 6 juin 2017).

problèmes essentiels posés par leur conception et leur usage. Ils peuvent être décrits et analysés à l'interne en se penchant sur la typographie, la structure du texte, la terminologie, le codage, les illustrations et les différentes formes d'intelligibilités et de lisibilités. Ils peuvent être analysés à l'externe en rapport avec l'usage auquel le document est destiné et son exploitation pratique. Celui-ci correspond-t-il en effet au but qui lui est assigné et guide-t-il correctement l'activité ?

Les documents prescripteurs ne sont pas des textes dont la fin est de transmettre des connaissances. Mais ils regroupent tous les éléments implicites et explicites qui vont configurer l'activité à réaliser en lien avec le contexte local, matériel et social. En ce qui concerne cette étude, il s'agit de la facture des instruments, le goût, les éléments de technique et d'interprétation préconisés par une école, comme les contraintes corporelles de celui qui les applique. En cela, la notion de prescription se distingue de la notion de consigne qui n'est qu'un élément prescripteur parmi d'autres et qui souvent dans l'enseignement correspond à un acte de langage d'incitation à l'action. Formellement, les documents prescripteurs décrivent les objets à atteindre, la manière de les atteindre comme les procédures imposées, conseillées ou alternatives, les moyens techniques et les moyens physiologiques à disposition, et l'environnement socio-culturel de leur réalisation.

2.2 Les documents prescripteurs retenus pour notre étude Les méthodes retenues pour cette analyse de prescriptions *a priori* ont été sélectionnées à partir de divers critères comme la langue française, leur répartition dans la première moitié du XIXe siècle, le public auquel elles s'adressent et la diversité des approches dans une période historique de forte évolution de la facture instrumentale.

La première est la *Méthode de piano du Conservatoire* de Louis Adam (An XIII [1805]).[4] Elle a été commandée à cet auteur, qui était également professeur au Conservatoire National de Paris, pour être la méthode officielle constituant la base de référence pour les élèves et les professeurs de cette institution en matière d'enseignement et d'apprentissage du pianoforte et correspond au début de la période de grand développement de la facture du pianoforte.

La deuxième est la *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument* de François-Joseph Fétis et Ignaz Moscheles (1840).[5] Cette Méthode, rédigée en premier lieu par François-Joseph Fétis (« Maître de Chapelle du ROI des Belges et Directeur

4 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire. Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris [An XIII (1805)], Reprint: Genève 1974.

5 François-Joseph Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris [1840], Reprint: Genève 1973.

du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles »), a été soumise pour approbation et complément à Ignaz Moscheles (« Pianiste de S.A.R. Le Prince Albert et Professeur à l'Académie Royale de Musique à Londres »). Elle se veut un résumé analytique et une comparaison de tout ce qui concerne l'art de toucher le piano pour en tirer des règles générales à l'abri de toutes discussions. Le titre mentionne également qu'elle est destinée aux classes de Piano du Conservatoire de Bruxelles et aux Écoles de Musique de Belgique. De par la volonté de synthèse de l'auteur, elle rassemble ainsi une bonne part des usages et techniques de jeu du pianoforte entre 1805 et 1840.

La troisième est *L'art du chant appliqué au piano* de Sigismond Thalberg (1850).[6] Cette dernière méthode a une approche plus particulière. En effet, l'auteur base toute la rédaction et l'usage de sa méthode sur une comparaison avec l'art du chant et dans les analogies que cette dernière permet de réaliser dans la conduite des phrasés et la manière de faire ressortir les éléments mélodiques de l'accompagnement. Si cet auteur donne bien quelques prescriptions données sous forme de texte, l'essentiel de ce qu'il propose réside dans le travail de différentes transcriptions d'œuvres connues du public de l'époque dont le graphisme imprimé montre à l'interprète qui en fait usage quels éléments doivent ressortir en regard de ce qui constitue l'accompagnement. Le reste est prescrit notamment au travers d'éléments d'interprétations données par des symboles musicaux liés entre autres à l'usage des différentes pédales qui équipaient les pianoforte de cette époque. Il était donc intéressant de confronter cet ouvrage aux deux autres en ce qu'il pose comme problèmes d'interprétation de l'implicite des consignes tant pour les novices que pour les experts.

Au vu de l'ampleur et de la densité des énoncés dispositionnalisants[7] rencontrés dans ces textes, il a été nécessaire de faire un choix qui permette d'avoir un regard transversal à ces trois textes. À cet effet, nous avons pris l'option de nous concentrer sur quelques extraits des méthodes portant sur l'usage des doigtés, domaine qui d'une part constitue un élément-clé pour la conduite du phrasé sur le pianoforte durant cette époque et d'autre part est au centre de la méthode de Thalberg et de sa prescription

2.3 Les axes d'analyses considérés L'analyse de ces textes prescripteurs a été réalisée au moyen de l'analyse sémiotique des dispositions à l'action et complétée au moyen de plusieurs cadres théoriques. Les documents prescripteurs comportent des éléments

6 Sigismond Thalberg: *L'art du chant appliqué au piano*, Leipzig [circa 1850].

7 Un énoncé dispositionnalisant exprime explicitement ou implicitement les trois propriétés d'une disposition: 1) c'est une disposition à agir, 2) cette tendance se manifeste dans certaines situations, 3) cette tendance est attribuée à une entité qui l'*a* ou la *possède*. Voir Alain Muller: Attribution de dispositions en situation d'enseignement. Identification et catégorisation des énoncés dispositionnalisants, in: *Dispositions à agir, travail et formation*, pp. 111–135, ici p. 117.

procéduraux, des incitations à l'action comme des éléments justificatifs et explicatifs. Les conseils et consignes sont souvent mêlés. Ils sont parfois aussi exprimés sous forme de recommandations et de chaînes procédurales d'action.[8]

D'un point de vue linguistique et discursif, le discours prescriptif est perméable à d'autre type de discours tel que l'explication, la désignation, la description, l'exemplification, « faire-faire », « faire-savoir », « faire-comprendre », « faire se représenter ».[9]

De manière générale, prescrire consiste à orienter l'action en apportant des informations sur ce qu'il faut faire, sur ce qu'il faut prendre en compte, sur la nature du résultat attendu … Bref, la prescription renvoie à une disposition à agir, c'est-à-dire à une propension à faire certaines actions plutôt que d'autres. L'intérêt du concept de disposition à agir est de recouvrir l'ensemble de ce qui est prescrit, quel que soit son niveau de généralité. Suivant Emmanuel Bourdieu[10] il est intéressant de décrire et comprendre la régularité et la rationalité de nos pratiques dans ce qu'elles comportent de tendances à agir tant en fonction du cadre socio-culturel que du cadre situationnel dans lesquels elles se déploient. De même, au sein d'un texte prescriptif, il est utile de repérer quelles sont ces dispositions/tendances à agir qui sont préalablement attribuées au lecteur/utilisateur et sur lesquels le prescripteur pense pouvoir s'appuyer pour développer une nouvelle « disposition », c'est-à-dire une propension à faire quelque chose de nouveau au lecteur/utilisateur. Analyser un texte prescriptif en terme de disposition à agir permet donc de comprendre d'une part avec quel niveau de généralité/précision l'action est orientée et d'autre part de distinguer les dispositions qui sont explicites et celles qui sont implicites.

L'analyse sémiotique est un outil qui permet de mettre en évidence la structure logique interne d'un document prescriptif. Elle permet alors de rendre visibles les éléments centraux pour sa mise en application tout en permettant d'organiser les liens des éléments secondaires dont la mise en application influence l'effet des éléments centraux ou justifie la nécessité de leur usage. Cette analyse nécessite donc de repérer les dispositions et les énoncés dispositionnalisants contenus dans la prescription. Leur analyse sémiologique permet ensuite de mettre en évidence les liens entre l'énoncé, les dispositions qu'il contient, le mode de réalisation de ces dispositions, ainsi que la force

8 Jean-Michel Adam: Entre conseil et consigne. Les genres de l'incitation à l'action, in: *Pratiques* 111–112 (2001), pp. 7–38.

9 Véronique Rivière: *L'activité de prescription en contexte didactique. Analyse psycho-sociale, sémio-discursive et pragmatique des interactions en classe de langue étrangère et seconde*, Thèse en didactique des langues et des cultures, Université Paris III – Sorbonne nouvelle, Paris 2006; https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00374551 (consulté le 6 juin 2017).

10 Emmanuel Bourdieu: *Savoir faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*, Paris 1998; idem: Disposition et action, in: *La régularité. Habitude, disposition et savoir-faire dans l'explication de l'action*, éd. par Christiane Chauviré et Albert Ogien, Paris 2002 (Raisons pratiques, vol. 13), pp. 95–110.

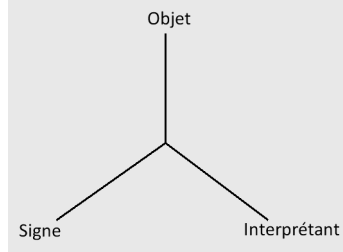
plus ou moins contraignante de cette prescription. Elle va être l'objet de notre deuxième partie.

3 Quelques éléments à propos de la sémiotique de C. S. Peirce

3.1 La sémiotique peircienne La sémiotique est la science des signes. Un signe est quelque chose qui renvoie à quelque chose d'autre. Par exemple: le mot « banane » renvoie à l'objet / banane /, ou encore, la fumée renvoie au feu. Du point de vue de Peirce[11] un signe est composé de trois parties (Figure 1):

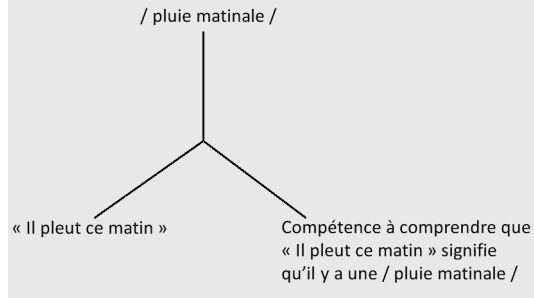
- Le *signe* lui-même: la chose qui représente autre chose.
- L'*objet*: la chose à laquelle renvoie le signe, la relation du *signe* à la chose à laquelle il renvoie.
- L'*interprétant*: met en relation l'*objet* et le *signe*.

Figure 1 Signe de Peirce



Par exemple: la phrase « Il pleut ce matin » (Figure 2). Le *signe* est la phrase écrite ou prononcée oralement en tant que système linguistique. L'*objet* est la chose à laquelle renvoie le signe, soit le fait qu'il pleuve le matin où cette phrase est prononcée. L'*interprétant* est l'habitude que possède tout homme qui comprend le français de mettre en lien la phrase en tant que système linguistique et la réalité à laquelle renvoie cette phrase.

Figure 2 Exemple « Il pleut ce matin »



Selon Peirce, tout phénomène (ce qui nous apparaît) appartient à une des catégories logiques suivantes:[12]

11 Charles Sanders Peirce: Ecrits sur le signe, Paris 1978; idem: Une conjecture pour trouver le mot de l'énigme, in: Philosophie 58 (1998), pp. 3–13.

12 Ibid.

- La priméité: catégorie de la possibilité, de la qualité.
- La secondéité: catégorie des faits, de ce qui existe, de ce qui est singulier.
- La tiercéité: catégorie de la loi, de la règle, de la convention.

Chacune des trois parties du signe appartient à une de ces trois catégories.

Signe:
- Priméité: une apparence, un sentiment.
- Secondéité: un signe réellement existant, un signe singulier.
- Tiercéité: un signe conventionnel.

Objet:
- Priméité: l'objet est relié au signe par ressemblance (carte de géographie).
- Secondéité: le signe est réellement relié à son objet (symptôme d'une maladie, fumée – feu).
- Tiercéité: ce qui relie le signe à l'objet est une règle (les mots d'une langue).

Interprétant:
- Priméité: le rapport entre le signe et son objet est interprété comme étant de l'ordre du possible.
- Secondéité: le rapport entre le signe et son objet est interprété comme étant un rapport réellement existant.
- Tiercéité: le rapport entre le signe et son objet est interprété comme étant soutenu par une loi.

Par exemple: la phrase « Il pleut ce matin » (Figure 3):

- Le signe appartient à la catégorie de la tiercéité: on a affaire à un système linguistique qui est une convention, une règle.
- L'objet appartient à la catégorie de la tiercéité, c'est un symbole: le rapport entre la phrase « Il pleut ce matin » et l'objet / pluie matinale / est établi par une convention, une règle.
- L'interprétant appartient à la catégorie de la secondéité car il interprète la relation symbolique comme étant réelle: on pense que dire « Il pleut ce matin » est une action déterminée par le fait réel qu'il pleuve ce matin.

Autre exemple: de la fumée comme signe qu'il y a du feu quelque part (Figure 4):

- Le signe appartient à la catégorie de la secondéité: on a affaire à un fait, un objet réellement existant.
- L'objet appartient à la catégorie de la secondéité, c'est un indice: le rapport entre la fumée et le feu est réel.

– L'interprétant appartient à la catégorie de la *secondéité* car il interprète la relation entre la fumée et le feu comme étant réelle.

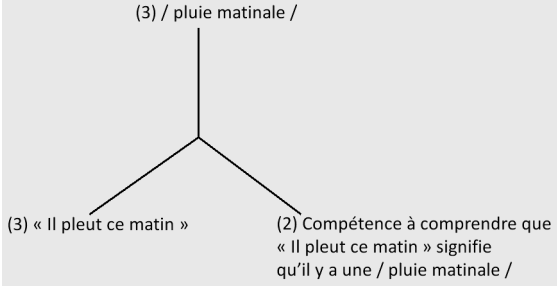


Figure 3 Exemple: « Il pleut ce matin »

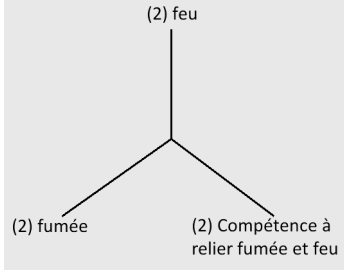


Figure 4 Exemple: de la fumée comme signe qu'il y a du feu quelque part

On possède avec ce système un outil d'analyse puissant de classification des signes, qui permet de mettre en évidence leur « composition logique interne ».

3.2 Usage de la sémiotique peircienne pour l'analyse des méthodes de piano On peut utiliser cette sémiotique pour analyser les énoncés prescriptifs des trois méthodes de piano. Cela permet de mettre en lumière la nature des dispositions à agir (comportement que le pianiste doit être capable de produire de manière régulière) que la méthode prescrit et aussi la force de la prescription (ou mode de réalisation).

Dans cette recherche les signes analysés sont composés ainsi (Figure 5). Exemple 1: « Ne jamais poser le pouce sur les touches noires » (Figure 6); Exemple 2: « Obtenir de l'ampleur dans l'exécution » (Figure 7).

En suivant cette méthode d'analyse on peut mettre en lumière la diversité des comportements prescrits:

– On peut avoir affaire à des comportements très généraux comme se dépouiller de toute raideur.
– On peut avoir affaire à des comportements plus concrets, comme ne pas utiliser le pouce sur les touches noires ou utiliser le pouce sur les touches noires lorsqu'il y a beaucoup de dièzes et de bémols à la clef.
– Le comportement peut être donné comme se réalisant réellement ou seulement potentiellement.
– La prescription peut être donnée comme une règle à suivre absolument, sans être justifiée.
– La règle qui est prescrite peut être argumentée, on peut en donner les raisons.
– Et cetera.

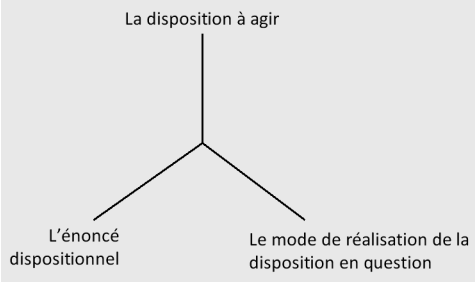


Figure 5 Composition du signe pour analyser les énoncés prescriptifs

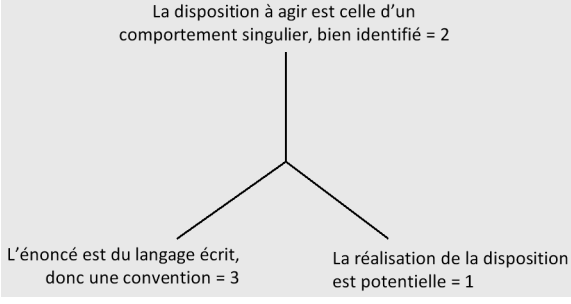


Figure 6 Exemple 1: « Ne jamais poser le pouce sur les touches noires »

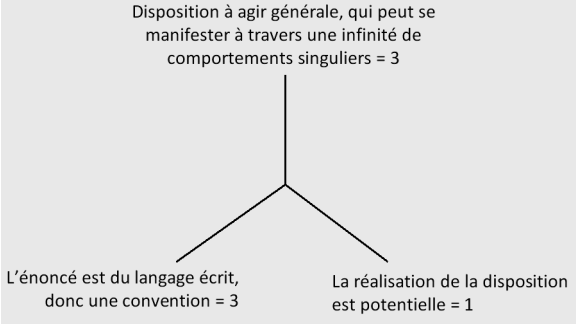


Figure 7 Exemple 2: « Obtenir de l'ampleur dans l'exécution »

À partir de cette analyse logique des comportements qui sont prescrits, il est possible de reconstruire l'architecture globale de chaque prescription, et sur cette base de comparer les méthodes entre elles.

4 Résultats Nous allons maintenant présenter le détail analytique d'exemples d'énoncés des différentes méthodes. Afin de présenter un reflet fidèle de ces éléments prescriptifs, nous avons conservé l'orthographe du document de l'époque et respecté les graphies et changements de police utilisés dans le texte de l'époque notamment dans les citations des énoncés. Pour chaque méthode, la démarche consiste à

- identifier les énoncés dispositionnalisants;
- analyser sémiologiquement chacun de ces énoncés;
- mettre en évidence l'organisation hiérarchique (interdépendance des énoncés et articulations des règles générales et particulières) des énoncés dispositionnalisants suivant les résultats de l'analyse sémiotique;
- synthétiser ces résultats.

Par ailleurs, en réalisant les analyses sémiotiques des énoncés dispositionnalisants, nous avons été amenés à les distinguer en trois catégories:

1. L'*énoncé dispositionnalisant* qui exprime une propension sans la situer dans le temps du fait de son rôle explicatif ou informatif, visant à « faire comprendre », qui sera résumé par la mention « éd ». Par exemple: obtenir de l'ampleur dans l'exécution.
2. L'*énoncé anticipatif dispositionnalisant* qui indique par anticipation le résultat du « faire faire », qui sera résumé par la mention « éad ». Par exemple: Avoir dans l'avant-bras autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
3. L'*énoncé prescriptif dispositionnalisant* qui contient le caractère prescriptif contraignant du « faire faire », qui sera résumé par la mention « épd ». Par exemple: On ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire.

Ces distinctions supplémentaires permettent d'affiner la hiérarchisation de ces énoncés, leur rôle réciproque au-delà de leur degré de généralité et de leur complémentarité et de mieux dégager ceux qui sont centraux en terme prescriptifs de ceux qui sont justificatifs ou explicatifs.

4.1 Méthode de Adam (1805): p. 34, § 6 « On ne posera jamais le pouce sur les touches noires, parce que cela occasionneroit un mouvement continuel de la main, et nuiroit à l'exécution. Le seul cas où on le puisse, c'est, lorsqu'il y a beaucoup de dièzes ou bémols à la clef, et que la main se trouvera forcée d'être entièrement placée sur les touches noires: de même on ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire, à moins qu'il n'y en ait 2, 3 ou 4 de suite, sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche. »

Tout d'abord, nous pouvons diviser cette prescription argumentée en deux parties qui ont un lien de par la situation sélectionnée:

– Une première qui concerne l'usage du pouce sur les touches noires.
– Une deuxième qui concerne l'usage du petit doigt sur les touches noires.

Dans cette prescription, nous pouvons repérer les énoncés dispositionnels suivants:

1) On ne posera jamais le pouce sur les touches noires.
2) Poser le pouce sur les touches noires occasionneroit un mouvement continuel de la main.
3) Le mouvement continuel de la main nuiroit à l'exécution.
4) On peut utiliser le pouce sur les touches noires lorsqu'il y a beaucoup de dièzes ou bémols à la clef.
5) Beaucoup de dièzes ou bémols à la clef forcent la main à être placée sur les touches noires.
6) On ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire.

7) On peut utiliser le petit doigt sur une touche noire s'il en a 2, 3 ou 4 de suite sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche.

Nous pouvons analyser sémiologiquement les énoncés de la manière suivante:

1) *On ne posera jamais le pouce sur les touches noires.*
On a affaire à un légisigne indiciel rhématique, soit à une *disposition singulière potentielle (épd)*.
   – Representamen = 3
   – Objet = 2 = on a affaire à un/des comportements singuliers ou à une *typification* d'a-comportement singulier (l'expression « a-comportement » rend compte de l'usage de la négation ne … jamais).
   – Interprétant = 1 = la *réalisation* de l'a-comportement « On ne posera jamais le pouce sur les touches noires » est potentielle.

2) *Poser le pouce sur les touches noires occasionneroit un mouvement continuel de la main.*
On a affaire à un légisigne symbolique rhématique, soit à une *disposition générale potentielle (éad)*, qui spécifie le fondement de la disposition singulière potentielle précédente.
   – Representamen = 3
   – Objet = 3 = une règle nous dit comment inclure certains comportements dans une classe ouverte de comportements possibles: le mouvement continuel de la main peut se manifester à travers une infinité de comportements possibles.
   – Interprétant = 1 = la *réalisation* du mouvement continuel de la main est potentielle.

3) *Le mouvement continuel de la main nuiroit à l'exécution.*
On a affaire à un légisigne symbolique rhématique, soit à une *disposition générale potentielle (éad)*, qui spécifie le fondement de la disposition générale potentielle précédente et à travers elle le fondement de la disposition singulière potentielle initiale (1), tout en constituant le point central qui motive le paragraphe dans son ensemble, puisqu'il spécifie de façon implicite « de même » la disposition singulière potentielle concernant le petit doigt (6).
   – Representamen = 3
   – Objet = 3 = une règle nous dit comment inclure certains comportements dans une classe ouverte de comportements possibles: la nuisance à l'exécution par le mouvement continuel de la main peut se manifester à travers une infinité de comportements possibles.
   – Interprétant = 1 = la *réalisation* nuisance à l'exécution est potentielle.

4) *On peut utiliser le pouce sur les touches noires lorsqu'il y a beaucoup de dièzes ou bémols à la clef.*
On a affaire à un légisigne indiciel rhématique, soit à une *disposition singulière potentielle (éd)*, qui précise l'application de la disposition singulière potentielle initiale.
   – Representamen = 3
   – Objet = 2 = on a affaire à un/des comportements singuliers ou à une *typification* de comportement singulier lié au contexte des tonalités.
   – Interprétant = 1 = la *réalisation* du comportement est potentielle.

5) *Beaucoup de dièzes ou bémols à la clef forcent la main à être placée sur les touches noires.*
On a affaire à un légisigne indiciel dicent soit à une *disposition singulière réelle (éad)*.
   – Representamen = 3
   – Objet = 2 = on a affaire à un/des comportements singuliers ou à une *typification* de comportement singulier lié au contexte des tonalités: chaque fois lorsqu'il y a beaucoup de dièzes et bémols à la clef, la main est forcée d'être placée sur les touches noires.
   – Interprétant = 2 = la *réalisation* du comportement est systématiquement consécutive à la rencontre de beaucoup de dièzes et bémols à la clef, elle est donc réelle.

6) *On ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire.*
On a affaire à un légisigne indiciel rhématique, soit à une *disposition singulière potentielle (épd)*.
   – Representamen = 3
   – Objet = 2 = on a affaire à un/des comportements singuliers ou à une *typification* d'a-comportement singulier (a-comportement consécutif à l'usage de la négation ne … pas).
   – Interprétant = 1 = la *réalisation* de l'a-comportement « On ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire » est potentielle.

7) *On peut utiliser le petit doigt sur une touche noire s'il en a 2, 3 ou 4 de suite sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche.*
On a affaire à un légisigne indiciel rhématique, soit à une *disposition singulière potentielle (éd)*, qui précise l'application de la disposition singulière potentielle précédente.
   – Representamen = 3
   – Objet = 2 = on a affaire à un/des comportements singuliers ou à une *typification* de comportement singulier lié au contexte des tonalités.
   – Interprétant = 1 = la *réalisation* du comportement est potentielle.

En examinant attentivement ces énoncés et les liens entre eux, nous pouvons constater:

– Un énoncé 3) 331 éad qui fonctionne comme règle principale tant pour ce qui concerne l'usage du pouce et ce qui concerne l'usage du petit doigt: « le mouvement continuel de la main nuiroit à l'exécution ».

De cet énoncé 3) 331 éad découlent deux énoncés:

– Un énoncé 1) 321 épd qui concerne le pouce: « On ne posera jamais le pouce sur les touches noires ».
– Un énoncé 6) 321 épd qui concerne le petit doigt: « On ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire ».

Ces deux énoncés 1) 321 épd et 6) 321 épd sont reliés/explicités en rapport à l'énoncé règle 3) éad par l'énoncé 2) 331 éad pour le premier et « 2bis) 331 éad » pour le second, ce dernier étant implicite mais exprimé par le « de même » qui introduit l'énoncé 6).

À cet énoncé règle 3) 331 éad et ces 4 énoncés 1) 321 épd – 2) 331 éad, et 6) 321 épd – « 2bis) 331 éad » s'ajoute un nouvel énoncé 5) 322 éad qui fonctionne comme une règle: « Beaucoup de dièzes ou bémols à la clef forcent la main à être placée sur les touches noires ». Nous remarquons ainsi que 5) 322 éad est complémentaire à 3) 331 éad et sert le même but.

Ce deuxième énoncé qui fonctionne comme règle de situation 5) 322 éad relie et explicite deux énoncés qui introduisent deux exceptions relatives aux énoncés initiaux respectivement le 4) 321 éd pour 1) 321 épd et le 7) 321 éd pour 6) 321 épd. Ces deux énoncés clarifient l'application concrète de 5) 322 éad dans le cas de l'usage du pouce et dans le cas de l'usage du petit doigt.

Les liens entre ces énoncés dispositionnalisants analysés sémiologiquement peuvent être résumés graphiquement selon le schéma ci-dessous (Figure 8):

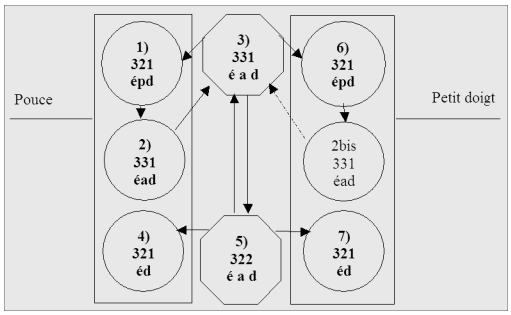


Figure 8 Représentation graphique, Adam: *Méthode*, p. 34, §6

Pour avoir une vue synoptique de ces éléments et de leurs caractéristiques dispositionnelles, nous les synthétisons comme suit:

EPD: *Disposition singulière potentielle* (3.2.1) On ne posera jamais le pouce sur les touches noires.

EAD: *Disposition générale potentielle* (3.3.1) Poser le pouce sur les touches noires occasionneroit un mouvement continuel de la main.
EAD: *Disposition générale potentielle* (3.3.1) Le mouvement continuel de la main nuiroit à l'exécution.
ED: *Disposition singulière potentielle* (3.2.1) On peut utiliser le pouce sur les touches noires lorsqu'il y a beaucoup de dièzes ou bémols à la clef.
EAD: *Disposition singulière réelle* (3.2.2) Beaucoup de dièzes ou bémols à la clef forcent la main à être placée sur les touches noires.
EPD: *Disposition singulière potentielle* (3.2.1) On ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire.
ED: *Disposition singulière potentielle* (3.2.1) On peut utiliser le petit doigt sur une touche noire s'il en a 2, 3 ou 4 de suite sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche.

Après l'analyse fine des énoncés dispositionnels qui nous a permis de mettre en évidence l'ensemble des éléments explicites et implicites contenus dans ce paragraphe prescriptif, leur interdépendance et l'articulation entre règles générales et règles particulières, nous pouvons revenir à l'énoncé initial encadré (p. 34, § 6) pour l'analyser d'un point de vue prescriptif proprement dit à la lumière de ce que l'analyse fine des énoncés dispositionnalisants nous a permis de comprendre. Sans entrer à nouveau dans le détail de l'analyse sémiologique, nous trouvons un *Argument déductif* (3.3.3^3)[13] composé de trois parties: une première et une troisième qui précisent l'usage des doigts courts – respectivement le pouce et le petit doigt – pour doigter les passages comportant des touches noires (soit les rectangles de notre schéma) et une partie intermédiaire qui relie les deux extrêmes par la règle qui permet de déroger aux principes émis dans ces mêmes extrêmes. *Chacune des parties* de ce paragraphe peut être analysée comme un *argument déductif* (3.3.3^3).

Chacune de ces trois parties formant elles-mêmes des arguments déductifs (3.3.3^3) sont constituées

– d'éléments de type prescriptif « faire faire » (« On ne posera jamais le pouce sur les touches noires ». « Le seul cas où on puisse mettre le pouce sur les touche noires, on ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire ») et

13 Pour reprendre, on peut distinguer trois types d'énoncés dispositionnalisants argumentés: 1) *Abductif* (333^1): l'utilisation de la règle est explicitée comme étant une application hypothétique: il est possible d'inclure certains comportements dans une certaine classe, 2) *Inductif* (333^2): l'utilisation de la règle est explicitée comme relevant d'une certaine généralisation d'un certain nombre de cas: on inclut effectivement certains comportements dans une certaine classe, 3) *Déductif* (333^3): l'utilisation de la règle est explicitée comme relevant d'une application de celle-ci à des cas: on déduit de la règle l'appartenance de certains comportements à une certaine classe. Voir Muller: Attribution de dispositions en situation d'enseignement, pp. 132–133.

– d'éléments du type prescriptif « faire comprendre », qui fonctionne comme explication et comme justification (« parce que cela occasionneroit un mouvement de la main et nuiroit à l'exécution »; « lorsqu'il y a beaucoup de dièzes et bémols à la clef, la main se trouvera forcée d'être entièrement placée sur les touches noires »; « s'il y en a 2, 3 ou 4 de suite sans pouvoir placer le pouce sur une touche blanche »).

En résumé, ce paragraphe prescriptif est un argument déductif (333[3]) qui réitère, si besoin est, les deux « macro-règles » qui régissent tout le chapitre des doigtés soit:[14]

– Il ne faut pas nuire à l'exécution.
– Il ne faut pas nuire à la position et à l'agilité de la main et des doigts.

Nous allons pouvoir considérer ces résultats dans une représentation graphique qui cette fois – ainsi que dans les exemples analysés dans les autres méthodes – sera simplifiée afin de mieux mettre en évidence l'architecture de l'énoncé initial, les résultats chiffrés de l'analyse sémiotique qui ont permis d'élaborer cette représentation graphique n'apparaissant plus que dans le texte.

Si l'on revient à notre schéma de l'architecture dispositionnelle précédent (Figure 8), ces trois parties sont bien visibles dans la verticalité: 1) pouce, 2) règle et règle exception, 3) petit doigt. Nous optons ici pour une version simplifiée de notre schéma afin d'en faciliter la lecture (Figure 9):

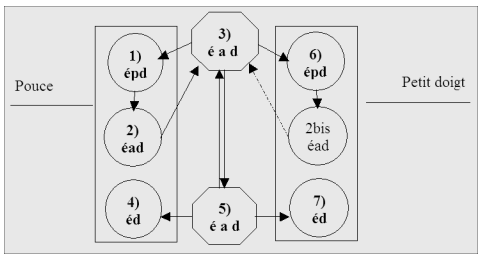


Figure 9 Représentation graphique simplifiée, Adam: *Méthode*, p. 34, §6

4.2 Méthode de Thalberg (1850): p. 2, §1 « L'une des premières conditions pour obtenir de l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité et une grande variété dans la production du son, c'est de se dépouiller de toute raideur. Il est donc indispensable d'avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts, autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix. »

Après avoir repéré les énoncés dispositionnalisants de cet énoncé et avoir réalisé leur analyse sémiotique, nous pouvons observer une construction en deux parties.

1) Obtenir de l'ampleur dans l'exécution.
2) Obtenir une belle sonorité.

14 Adam: *Méthode de piano*, pp. 34–45.

3) Obtenir une grande variété dans la production du son.
4) Se dépouiller de toute raideur.
5) Avoir dans l'avant-bras autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
6) Avoir dans l'avant-bras autant d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
7) Avoir dans les poignets autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
8) Avoir dans les poignets autant d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
9) Avoir dans les doigts autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
10) Avoir dans les doigts autant d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
11) Un habile chanteur possède de la souplesse dans la voix.
12) Un habile chanteur possède des inflexions diverses dans la voix.

La première est constituée de:

– Un énoncé 4) éd 331 qui fonctionne comme une règle principale de type « faire faire » concernant la condition de base de « se dépouiller de toute raideur ».
– De cet énoncé découlent 3 énoncés de type imagé qui explicitent la raison d'être du premier en donnant les buts à atteindre: 1) éd 331 « de l'ampleur dans l'exécution », 2) éd 331 « la belle sonorité », 3) éd 331 « une grande variété dans la production du son ».

La seconde est constituée de:

– Deux énoncés 11) éd 322 et 12) éd 322 de type imagé et comparatif qui fonctionnent comme éléments de références des qualités visées dans le jeu sous forme d'une image: Avoir la souplesse/les inflexions diverses que possède la voix d'un habile chanteur.
– Ces deux énoncés constituent une double image qui fonctionne comme règle de base à toute la méthode et dans ce paragraphe qui motive les énoncés détaillés 5) à 10) éad 321 de type « faire faire »: Avoir autant de souplesse et d'inflexions dans le bras, le poignet et les doigts qu'a la voix d'un habile chanteur.

Nous constatons que les énoncés-règles 4) éd 331 et 11) éd 322 -12) éd 322 sont complémentaires vers un même but: la première explicite la tâche à réaliser, les secondes donnent l'image du but. De chacune de ces règles découlent des énoncés qui les explicitent de façon plus détaillée, mais en prenant le « contre-pied » formel de la règle qui les déclenche.

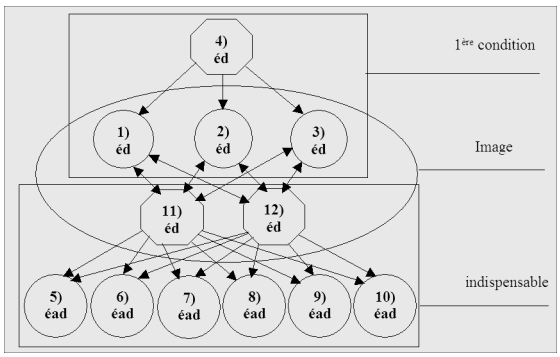


Figure 10 Représentation graphique simplifiée, Thalberg: *Méthode*, p. 2, §1

À travers cette représentation graphique que nous avons simplifiée pour en faciliter la lecture (Figure 10), nous pouvons constater que, bien que nous ayons affaire à deux énoncés distincts, leurs règles sont mises en lien de façon implicite à travers les relations qui apparaissent entre les éléments imagés:

– En effet, les énoncés-règles 11) éd 322 et 12) éd 322 « avoir autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix » sont directement explicités par les énoncés 1) éd 331, 2) éd 331 et 3) éd 331 « obtenir de l'ampleur dans l'exécution, la belle sonorité, la grande variété dans la production du son ».
– De faite du point de vue du sens, 11) éd 322 et 12) éd 322 « avoir autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix » sont une reformulation comparative indiquant le but à atteindre à travers la règle initiale 4) éd 331 « se dépouiller de toute raideur ».
– En conséquence, l'énoncé-règle 4) éd 331 « se dépouiller de toute raideur » est explicité de façon plus détaillée par les énoncés 5) éad 321, 6) éad 321, 7) éad 321, 8) éad 321, 9) éad 321 et 10) éad 321 « avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix ».

L'ensemble des énoncés dispositionnalisants compose deux groupes d'énoncés prescrivant que l'on peut reformuler de façon détaillée:

– Les énoncés induits par « l'une des premières conditions pour »
  1. Il faut obtenir de l'ampleur dans l'exécution.
  2. Il faut obtenir une belle sonorité.
  3. Il faut obtenir une grande variété dans la production du son.
  4. Il faut se dépouiller de toute raideur.

  On peut reformuler ces quatre énoncés en une première macro-règle: au lieu de l'énoncé « l'une des premières conditions pour obtenir de l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité et une grande variété dans la production du son, c'est de

se dépouiller de toute raideur », on peut le reformuler par « Il faut se dépouiller de toute raideur pour obtenir de l'ampleur dans l'exécution, une belle sonorité et une grande variété dans la production du son » qui correspond au rectangle supérieur de notre représentation graphique.

– Les énoncés induits par « Il est indispensable de … »
  1. Il faut avoir dans l'avant-bras autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
  2. Il faut avoir dans l'avant bras autant d'inflexions qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
  3. Il faut avoir dans les poignets autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
  4. Il faut avoir dans les poignets autant d'inflexions qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
  5. Il faut avoir dans les doigts autant de souplesse qu'un habile chanteur en possède dans la voix.
  6. Il faut avoir dans les doigts autant d'inflexions qu'un habile chanteur en possède dans la voix.

  On peut reformuler ces 6 énoncés en une seconde macro-règle: au lieu de l'énoncé « Il est donc indispensable d'avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts, autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix », on peut le reformuler par « Il faut avoir dans l'avant-bras, les poignets et les doigts, autant de souplesse et d'inflexions diverses qu'un habile chanteur en possède dans la voix » qui correspond au rectangle inférieur de notre représentation graphique.

Chacune de ces reformulations ou prescriptions-règles peuvent être analysées comme un légisigne symbolique argumentatif de type déductif 333[3] (règle générale argumentée déductive) traduit par le « Il faut » qui est l'expression la plus « forte » de la prescription. On déduit de la règle ce qui va se passer.

D'une manière générale, il est frappant de constater au travers des résultats de l'analyse sémiologique, que les règles générales énoncées au niveau des énoncés dispositionnels sont potentielles (soit 331). En lien avec d'autres travaux sur les formes de politesse dans la prescription dans l'enseignement instrumental, nous faisons l'hypothèse que cela pourrait correspondre à une manière de ménager la face du lecteur/utilisateur,[15] afin de ne pas heurter celui-ci et en conséquence de faciliter son engagement dans la tâche proposée par cette prescription.

15 Catherine Kerbrat-Orecchioni: *La conversation*, Paris 1996, pp. 50–66.

4.3 Méthode de Adam (1805): p. 34, §4 « Le mauvais doigter se reconnoit aux mouvements multipliés des mains, à la mauvaise grace de l'exécution, suite ordinaire des principes vicieux, le jeu est dur, sautillant; la position des doigts est gênée, et un morceau d'une exécution facile a l'air d'un tour de force. Il n'en est pas de même de l'élève qui suit une bonne méthode, il touche les morceaux les plus difficiles avec autant d'aisance, de grace et de légèreté, avec aussi peu de peine que les pièces les plus faciles. La chose à laquelle il faut donc s'attacher pour acquérir tous ces avantages, c'est de bien se pénétrer des règles que nous allons développer pour pouvoir en combiner ensuite l'application dans l'exécution. »

Dans cet énoncé, après avoir repéré les énoncés dispositionnalisants et avoir réalisé leur analyse sémiotique, nous pouvons observer une construction en trois parties:

Une première partie qui fonctionne comme contre-exemple ou exemple de ce qu'il ne faut pas faire dont toutes les dispositions clarifient les caractéristiques du mauvais doigter: les mouvements multiples des mains, la mauvaise grâce de l'exécution, le jeu dur et sautillant, la position des doigts qui est gênée, les morceaux faciles ont l'air d'un tour de force.

Une seconde partie qui fonctionne comme exemple de ce qu'il faut faire, des avantages qu'apporte l'usage d'une bonne méthode pour un élève: il touche les morceaux a) avec aisance, b) avec grâce, c) avec légèreté, il a peu de peine, les morceaux difficiles ont l'air de morceaux faciles.

Une troisième partie fonctionne comme la conséquence et la suite logique de l'opposition des deux parties précédentes. Après avoir démontré les inconvénients du mauvais doigté et montré les avantages de l'usage d'une bonne méthode, elle introduit des énoncés dispositionnalisants à caractère prescriptif fort: Il faut s'attacher pour acquérir ces avantages à bien se pénétrer des règles que nous allons développer pour pouvoir ensuite en combiner l'application dans l'exécution.

Nous pouvons mieux appréhender cette complexité au travers de la représentation graphique ci-dessous. Celle-ci est présentée cette fois sous une forme textuelle simplifiée qui nous semble mieux mettre en évidence l'architecture interne de cet énoncé.

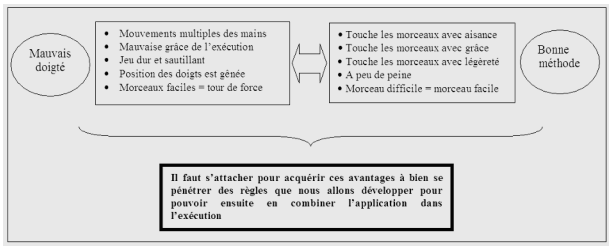


Figure 11 Représentation graphique simplifiée, Adam: Méthode, p. 34, §4

L'opposition textuelle terme à terme nous semblait plus parlante pour illustrer graphiquement la structure de cet énoncé. Les énoncés dispositionnalisants liés au mauvais doigter et à la bonne méthode regroupent des énoncés éd et éad, tandis que ceux liés au rectangle inférieur sont tous des épd.

Si nous reprenons la troisième partie, celle-ci peut se décomposer en quatre énoncés prescrivants que l'on peut formuler ainsi:

1. Il faut s'attacher à la chose pour acquérir tous ces avantages.
2. Il faut acquérir tous ces avantages.
3. Il faut bien se pénétrer des règles qui vont être développées pour acquérir tous ces avantages.
4. Il faut bien se pénétrer des règles qui vont être développées pour pouvoir en combiner l'application dans l'exécution.

Chacun de ces énoncés peut être analysé comme une règle générale argumentée déductive (légisigne symbolique argumentatif de type déductif) 333^3 traduit par le « Il faut » qui est l'expression la plus « forte » de la prescription: on déduit de la règle ce qui va se passer. Ces quatre légisignes symboliques argumentatifs sont donc regroupés en un « macro »-énoncé prescrivant ou prescription-règle dans la troisième partie de l'énoncé initial.

Du point de vue de l'ensemble du paragraphe analysé ici, celui-ci fonctionne dans son ensemble comme un légisigne symbolique argumentatif du type déductif 333^3 (ou règle argumentée déductive) dont les arguments sont particulièrement développés à travers l'opposition entre le mauvais doigter et l'usage d'une bonne méthode qui renforcent et appuient la prescription donnée dans la troisième partie.

4.4 *Méthode* de Thalberg (1850): p. 2–3, § 6 « Une recommandation importante que nous ne saurions passer sous silence, parce que sur le piano elle est une des causes de la sécheresse et de la maigreur des chants, c'est de *tenir* les notes et le [sic] leur donner (à moins d'indications contraires) leur valeur absolue. Il faut, pour cela, presque constamment faire usage de doigters de substitution, surtout lorsqu'on joue à plusieurs parties. A cet égard, nous ne saurions trop recommander aux jeunes artistes l'étude lente et *consciencieuse* de la fugue, car c'est la seule qui puisse conduire à bien jouer à plusieurs parties. »

En examinant les énoncés de ce paragraphe et leur lien entre eux après leur analyse sémiotique, nous pouvons constater une construction en trois parties reliées entre elles.

Dans le premier énoncé 1) éd 331 « ne pas passer sous silence cette recommandation » déclenche tout le sens de tout le paragraphe et centre l'attention du lecteur. En découlent les énoncés 4) éad 332 « sécheresse » et 5) éad 332 « maigreur des chants » qui – se complétant l'un l'autre – expliquent et renforcent le premier pour susciter les énoncés-règles 2) épd 321 « tenir les notes » et 3) épd 321 « donner leur valeur absolue ».

La deuxième partie est une conséquence de la première partie et s'articule autour de l'énoncé-règle 6) éd 331 « doigters de substitution » qui explicite la réalisation des énoncés 2) épd 321 et 3) épd 321 dont le cadre d'application est donné par l'énoncé 7) épd 321 « jouer à plusieurs parties ».

Ces deux premières parties sont complétées d'une troisième qui explique quel moyen utiliser pour d'une part appliquer le cadre énoncé dans la deuxième partie et d'autre part viser la réalisation de la prescription énoncée dans la première partie. Soit l'énoncé-règle 8) éd 321 de type conseil « étude lente et consciencieuse de la fugue » pour mettre en œuvre et atteindre le but choisi. Elle est précisée et justifiée par les énoncés 9) éad 322 « la fugue est la seule forme qui puisse conduire à bien jouer à plusieurs parties » et 10) éad 331 « pouvoir jouer à plusieurs parties » qui sont complémentaires.

La structure complexe de cet énoncé peut être illustrée au travers de la représentation graphique qui suit (Figure 12). Elle a été simplifiée pour en faciliter la lecture:

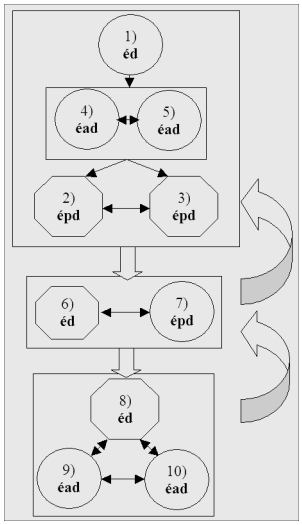


FIGURE 12 Représentation graphique simplifiée, Thalberg: *Méthode*, p. 2–3, §6

Comme nous pouvons le voir dans la représentation graphique, l'énoncé-règle 8) éd 321 induit par une relation inverse de cause à effet un lien avec les énoncés 6) éd et 7) épd. De même, ces derniers créent également une relation inverse avec les règles 2) épd 321 et 3) épd 331. En effet, concrètement, l'étude lente et consciencieuse de la fugue, la seule qui puisse conduire à bien jouer à plusieurs parties nécessite concrètement l'usage fréquent de doigtés de substitution qui seuls permettent de donner aux notes leur valeur absolue.

Si nous revenons à ces énoncés d'un point de vue prescriptif, nous pouvons relever que cette construction en trois parties comporte trois sections prescriptives dont la force prescriptive est plus ou moins déguisée ou explicite, dont les liens structurels sont mis en évidence par les flèches du graphique.

Dans cet exemple, et en lien avec notre hypothèse liée avec l'exemple analysé précédemment, il est intéressant de relever que l'analyse sémiologique des énoncés dispositionnels met en évidence des niveaux de contrainte différents pour la face du lecteur/utilisateur selon que la prescription porte sur un élément qu'il faut faire ou ne pas faire. En effet, lorsque l'élément doit être évité, l'atteinte à la face du lecteur/utilisateur est

beaucoup plus probable car la contrainte est relativement forte (soit 332), alors que lorsque le lecteur/utilisateur doit suivre un élément dont le but sera positif pour la tâche, sa face est ménagée (soit 331 ou 321).

4.5 *Méthode* de Fétis/Moscheles (1840) Si la méthode rédigée en 1840 par Fétis et complétée par Moscheles est très intéressante, nous renonçons à présenter ici des analyses sémiotiques de ses énoncés faute de place. En effet, l'intérêt majeur de cette méthode réside dans la tentative de Fétis de rassembler et de faire la synthèse dans un seul et même volume de l'ensemble des contenus des méthodes de pianoforte de son époque soit la période allant d'environ 1800 à 1840. La complexité de ce texte réside alors dans la multiplication des prescriptions intitulées règles générales. En voulant être très complet, Fétis rend alors son texte extrêmement difficile d'accès par la surabondance d'informations qui parfois se recoupent de façon importante en confrontant les sources citées en note de bas de page. Par contre, la structure des énoncés, notamment concernant les doigtés, se présente globalement de façon plus explicite que dans les deux autres méthodes citées plus haut.

5 Synthèse Comme nous avons pu l'observer au travers des graphiques de ces analyses, ces structures de textes sont très différentes et multiples. Nous pouvons y trouver entre autre:

- Des éléments qui s'opposent terme à terme pour appuyer une prescription forte.[16]
- Des énoncés dispositionnalisants centraux qui ont une incidence sur deux séries d'énoncés dispositionnalisants distincts mais complémentaires et qui sont présents de façon explicite et implicite.[17]
- Des énoncés dispositionnalisants qui sous forme d'image mettent en lien des énoncés dispositionnalisants qui *a priori* sont de niveau de généralités différents et peuvent sembler devoir être considérés séparément, mais dont la lecture complémentaire au travers des énoncés dispositionnalisants imagés prennent beaucoup plus de force et de clarté.[18]
- Une architecture combinée d'énoncés dispositionnalisants qui sont structurés avec des incidences de cause à effet rétroactif tout en se justifiant et s'expliquant dans leur complémentarité pour constituer une architecture prescriptive complexe.[19]

16 Adam: *Méthode de piano*, p. 34, § 4.
17 Ibid., p. 34, § 6.
18 Thalberg: *L'art du chant appliqué au piano*, p. 2, § 1.
19 Ibid., pp. 2–3, § 6.

6 Conclusions Comme le montrent les schémas en regard des énoncés initiaux, les prescriptions sont plus complexes que ce qu'elles laissent voir au premier coup d'œil.

Leur complexité et leur richesse implicite en rendent la lecture difficile pour une personne non-experte du domaine, soit un étudiant en début de formation.

De même leur formulation demanderait à être analysée de façon plus poussée quant à la manière d'inciter le lecteur/utilisateur à entreprendre ou non les éléments de tâche selon que l'on ménage ou non sa face au travers de précaution de politesse.

Ces résultats encouragent la mise en place d'une analyse de l'activité de l'interprète qui utilise ces sources tant d'une part celle d'un professeur qui forme des étudiants à l'interprétation que d'autre part l'activité de l'étudiant qui n'est pas encore expert: leur activité et processus de compréhension seront différents puisque le professeur de par son expérience peut pénétrer plus vite la complexité de structure et de contenu de ces sources. Sachant qu'une connaissance de la prescription n'implique pas automatiquement une connaissance de l'activité réelle d'interprétation, une recherche est nécessaire!

Cette approche nous semble complémentaire à l'approche musicologique: en effet, cette dernière s'intéresse aux conditions et aux résultats mais pas au processus qui les relie. Une analyse de l'activité d'interprétation à partir du cadre élaboré par nos résultats permettrait d'approcher cette dimension du processus tout en mettant en perspective les éléments musicologiques.

Edoardo Torbianelli

Le jeu et la pédagogie de Liszt dans le Paris des années 1830 et leur rapport avec les traditions pianistiques contemporaines

Le journal rédigé par Madame Caroline Boissier-Butini à Paris en 1832 constitue une retranscription fidèle des leçons de piano données à sa fille de quinze ans, Valérie, par le jeune Franz Liszt.[1] Ce document bien connu constitue une source précieuse et inépuisable de renseignements de première importance, méritant une lecture approfondie et offrant aux chercheurs et interprètes de multiples sujets de réflexion et de découverte.

L'auteur de ces documents n'est pas un spectateur ordinaire. Madame Boissier – aristocrate de Genève, pianiste et compositrice ayant reçu une excellente formation, active dans la vie musicale genevoise – possède des compétences redoutables en matière de goût et un sens critique développé.[2] Son témoignage, d'une précision inégalée, met en évidence sa profonde compréhension du phénomène pianistique et des particularités du génie lisztien.

Sa décision irrévocable de faire étudier sa fille uniquement avec le jeune Liszt (qui aurait préféré décliner l'offre dans un premier temps, lui suggérant de s'adresser à Bertini, Herz ou Kalkbrenner) et de la conduire à la capitale pour qu'elle puisse recevoir une éducation de première qualité montre en outre la profonde intuition artistique de cette grande dame.

Ce témoignage capital de la pédagogie lisztienne de cette époque diffère considérablement de celui offert par les sources postérieures, décrivant l'activité pédagogique du compositeur durant certaines périodes plus tardives de sa vie. Alors que son enseignement des décennies suivantes constitue un véritable « cours d'interprétation » adressé aux étudiants professionnels et accomplis d'un point de vue technique,[3] on observe que

1 Madame Auguste Boissier [Caroline Boissier]: *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832*, Paris 1927.

2 Voir Irène Minder-Jeanneret: Caroline Boissier-Butini (1786–1836), in: *Les femmes dans la mémoire de Genève*, éd. par Erica Deuber Ziegler et Natalia Tikhonov, Genève 2005, pp. 91–93; eadem: Unbefangen. Das musikalische Schaffen der Schweizer Komponistinnen Isabelle de Charrière und Caroline Boissier-Butini, in: *« Ein unerschöpflicher Reichthum an Ideen … »*. Komponistinnen zur Zeit Mozarts, éd. par Elena Ostleitner et Gabriele Dorffner, Strasshof 2006 (Frauentöne, vol. 6), pp. 101–116; eadem: Caroline Boissier-Butini in Paris und London, in: *Reiseberichte von Musikerinnen des 19. Jahrhunderts. Quellentexte, Biografien, Kommentare*, éd. par Freia Hoffmann, Hildesheim 2011, pp. 37–96; eadem: *« Die beste Musikerin der Stadt »*. Caroline Boissier-Butini (1786–1836) und das Genfer Musikleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts, Osnabrück 2013.

3 Voir Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianìstica*, Madrid 2001, p. 353.

Liszt investit tout son génie avec Valérie, afin de la conduire d'un niveau de formation ordinaire (soutenu par une belle sensibilité) à celui d'une interprète de haut niveau. Dans ce contexte, Liszt semble ignorer la différence de génie entre lui et son élève et s'engage à la « construire » et à la « transformer » en lui transmettant profondément ses propres stratégies de coordination et d'organisation de la pensée musicale.

Liszt se présente déjà dès l'âge de vingt ans comme un génie sans rival, à la personnalité volcanique. Durant sa jeunesse, d'un point de vue instrumental, il s'approprie la quintessence de la tradition pianistique du moment, dans une synthèse complète et organique. Il fait sensation aussi par son esthétique originale et innovante en tant que compositeur. L'analyse de son jeu pianistique et de son organisation corporelle et mentale met en relief l'état de la technique pianistique de l'époque en Europe en révélant certaines de ses caractéristiques et de ses particularités.

Leçons, salons, divulgation, recréation à travers l'art Les rencontres avec Valérie ne sont pas uniquement des leçons. Liszt joue, illustre et fait découvrir de nouveaux répertoires. Il fait aussi référence aux musiques écoutées dans les soirées, lit et déclame des poèmes et autres passages de la littérature, parle de lui-même et de son rapport avec la musique, bref, il « parle musique ».

Ce contexte d'exécution, complètement désuet de nos jours (souvent les pièces ne sont jouées que partiellement), se rencontre fréquemment à cette époque. Il constitue un véhicule privilégié de divertissement esthétique et intellectuel, un moyen de diffuser la nouvelle littérature, une occasion de recherche d'absolu dans l'interprétation d'une œuvre – cette dernière constitue une alternative importante par rapport au concert public ou dans un salon privé.

Wilhelm von Lenz témoigne de ces exécutions enrichies de commentaires esthétiques et de tentatives improvisées d'amélioration interprétative, en parlant de ses rencontres parisiennes avec Liszt, quelques années avant le début des leçons de Valérie. Selon cette source, la recherche réitérée de la meilleure interprétation, face à un public occasionnel, semble avoir été également une caractéristique de l'insatiable virtuose Adolph Henselt.[4] Carl Mikuli confirme que les meilleures interprétations de l'œuvre de Chopin survenaient quand le compositeur donnait des exemples durant une leçon,[5] et Chopin lui-même, à son tour, affirmait que le concert était un lieu peu approprié pour écouter de la bonne musique.[6]

4 Wilhelm von Lenz: *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft*, Berlin 1872, pp. 89–90 et 97.

5 Carl Mikuli: *Préface à l'édition de l'œuvre de Chopin*, Leipzig 1879.

6 Jean-Jacques Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988, p. 165.

Voici quelques exemples de ces moments privilégiés évoqués par Madame Boissier dans son journal:

> « Quelquefois, mécontent de la manière dont il avait dit une page, il la recommençait deux ou trois fois en cherchant son idéal, s'en approchait par degrés, finissant par l'atteindre. Il variait chaque fois les vitesses, les augmentait, les nourrissait ». – « Liszt se mit au piano pour chercher et fixer l'expression – il s'incendiait en faisant ce travail, la chose la plus curieuse qu'on puisse imaginer. ‹ Ce n'est pas cela, je n'y suis point ›, répétait-il, comme la Pythie inspirée et quand il avait atteint son idéal, vite il marquait la chose et disait: ‹ voilà qui est bien, c'est bien, je suis content ›. »[7]

Participation de l'âme et étude psychologique dans le jeu Quel était donc le jeu de Franz Liszt dans la vingtaine ? Un jeu plein de passion, d'expression sincère, rempli d'émotions profondes, faisant directement référence à son vécu intérieur, à la recherche du véritable « récit de l'âme ».

Sa recherche de vérité et la connaissance de ses propres sentiments en constituent la règle principale:

> « Il est ennemi des expressions affectées, guindées, crispées. Il veut avant tout la vérité dans le sentiment musical, il étudie psychologiquement ses émotions afin de les rendre telles qu'elles sont. » – « Son expression n'est jamais prétentieuse ni mondaine, elle est le reflet de son âme [...]; elle est la révélation de toutes ses pensées et le soulagement de son cœur, sans autre but que celui d'épancher ses nobles et brûlantes impressions. » – « La musique est le reflet de l'âme, il faut que cette âme se révèle dans sa pureté, sans être ternie par de l'exagéré et du faux. [...] Il parle, il ne joue jamais ».[8]

Le fait de jouer avec toute l'âme n'est pas une caractéristique exclusivement lisztienne, et il est fort intéressant de retrouver cette référence dans les témoignages directs à propos du jeu de Frédéric Chopin, malgré l'énorme distance esthétique séparant les deux musiciens. Le Marquis de Custine s'exprime ainsi dans une lettre adressée au pianiste polonais le lendemain d'une de ses prestations dans un salon privé:

> « Je vous ai retrouvé et avec vous le piano sans ses inconvénients, sans notes pour notes, avec des pensées que vous exprimez malgré l'instrument, car ce n'est pas du piano que vous jouez, c'est de l'âme. »[9]

Le Baron de Trémont confirme:

> « Effectivement ce n'est pas un piano qu'on entend; c'est une suite de pensées neuves, touchantes, souvent mélancoliques, quelquefois terribles; et pour les rendre, l'instrument subit sous ses doigts mille transformations ».[10]

7 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 37 et 75.
8 Ibid., pp. 17, 27 et 79.
9 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 372.
10 Ibid., p. 373.

De la même manière, l'étude psychologique fait partie du travail didactique de Chopin, d'après le témoignage de Mikuli: « Toute œuvre qu'on a choisi d'interpréter doit être soigneusement analysée dans sa structure formelle, comme dans les sentiments et les processus psychiques qui s'y font jour. »[11]

Ce processus, qui constitue la base de l'esthétique et de l'apprentissage de tous les artistes les plus accomplis de la première moitié du XIXe siècle, est amplement décrit par le violoniste Pierre Baillot, interprète distingué et pédagogue à cette époque, dans la conclusion de sa méthode pour violon. Voici un extrait du portrait que le musicien dresse de son propre jeu, récit de sa vie intérieure: « [...] l'expression a franchi pour lui les bornes de l'art, elle devient, pour ainsi dire, le récit de sa vie; il chante ses souvenirs, ses regrets, les plaisirs qu'il a goutés, les maux qu'il a soufferts [...] ».[12] L'introspection, l'analyse et la mise en musique de son intimité émotionnelle et imaginative constituent les enjeux primordiaux de l'esthétique romantique.

Le geste lisztien et sa relation avec la gestuelle traditionnelle du piano de l'époque « Il veut que le corps soit droit et la tête plutôt en arrière que baissée ».[13] Liszt se tient parfaitement droit au début du morceau. Plus il avance, plus il se laisse envahir par l'inspiration jusqu'à arriver à un état de transe et d'exaltation (« il s'anime, et entre alors dans un état de telle agitation que sa poitrine se gonfle, que ses yeux étincellent, qu'il palpite, devient haletant »[14]), mais toujours sans montrer la moindre contorsion. A cette époque, tout mouvement exagéré et apparent du corps était généralement banni. Sa tenue corporelle lors du jeu n'a donc rien d'étonnant.[15] Le jeu du jeune génie hongrois est fort éloigné de ces attitudes théâtrales (pourtant très appropriés à l'esprit de sa musique), illustrées avec humour dans les caricatures en habit de prêtre crées par János Jankó en 1873.

L'attention de Madame Boissier est captivée par les mouvements de la main de Liszt au clavier, qui lui semblent particuliers et difficilement classifiables:

> « Je dirais qu'il n'a point de toucher et qu'il les a tous. Ses doigts sont très longs et ses mains petites et effilées. Il ne les tient pas arrondis. Il dit que cette attitude imprime au jeu de la sécheresse et il a horreur de cela. Ils ne sont pas non plus tout à fait plats, mais ils sont si flexibles qu'ils n'ont pas de position fixe. Ils saisissent la note de toutes manières. Cependant jamais avec roideur ou sécheresse [...]. Sa main n'est pas immobile, il la remue avec grâce selon sa fantaisie, mais il ne joue point du bras,

11 Ibid., p. 91.
12 Pierre Baillot: *L'art du violon, nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris [1834], p. 267.
13 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 16.
14 Ibid., p. 37.
15 Voir Carl Czerny: *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung*, Vienne [ca. 1839], pp. 3–4.

ni des épaules. » – « La main de Liszt est toujours en mouvement sur le piano, elle ne fait pas de contorsions, mais elle se meut avec grâce et liberté. » – « [S]es doigts n'ont ni position, ni forme. Ils se ploient mous et souples dans tous les sens, ils traînent d'une touche à l'autre, sont étendus, couchés. »[16]

Cherchons à comprendre en quoi consiste l'originalité de la tenue de main lisztienne aux yeux de Madame Boissier. La « mise en forme » de la main est l'une des principales thématiques abordées dans les traités de piano des premières décennies des années mille huit cents. Les sources pédagogiques décrivent dans la plupart des cas une main arrondie avec les phalanges recourbées.[17] Dans certains cas, elles évoquent une main dont le dos plat s'inscrit dans une ligne horizontale allant de l'avant-bras jusqu'à l'articulation de la première phalange (Figure 1). Adolph Kullak considère que ces deux positions constituent les modèles de base pour mise en forme de la main chez les débutants.[18]

Les sources citées s'accordent généralement sur certains principes, comme celui qui veut qu'on ne joue le clavier ni avec les doigts couchés au plat, ni avec les ongles, mais divergent entre elles concernant la hauteur du coude, souvent indiquée comme devant être légèrement au-dessus des touches blanches (ainsi Adam)[19] ou parfois à la même hauteur (ainsi Carl Czerny).[20]

Une petite digression à propos de la distance entre doigts et clavier Notre analyse appelle quelques commentaires au sujet de la distance appropriée entre le clavier et les doigts, lorsque ces derniers ne jouent pas. Etudions les indications issues de la *Méthode pour le piano forte* de Pleyel/Dussek:

« [...] les doigts pliés aux premieres [sic] phalanges et très légèrement recourbés aux secondes, de façon que la totalité de la main prenne une forme arrondie; elle ne doit pencher ni à droite ni à gauche, et il est essentiel d'observer de la soutenir du côté du petit doigt où elle est ordinairement portée à fléchir. le [sic] pouce doit être un peu recourbé et ne pas s'écarter de plus de six lignes [ndla: soit environ 14 mm] de l'extrêmité du second doigt nommé Index. Quand un doigt est placé sur une touche, les quatre autres doivent correspondre aux quatre touches Voisines et en toucher la superficie, sans pourtant les enfoncer ».[21]

16 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 16, 78 et 90.

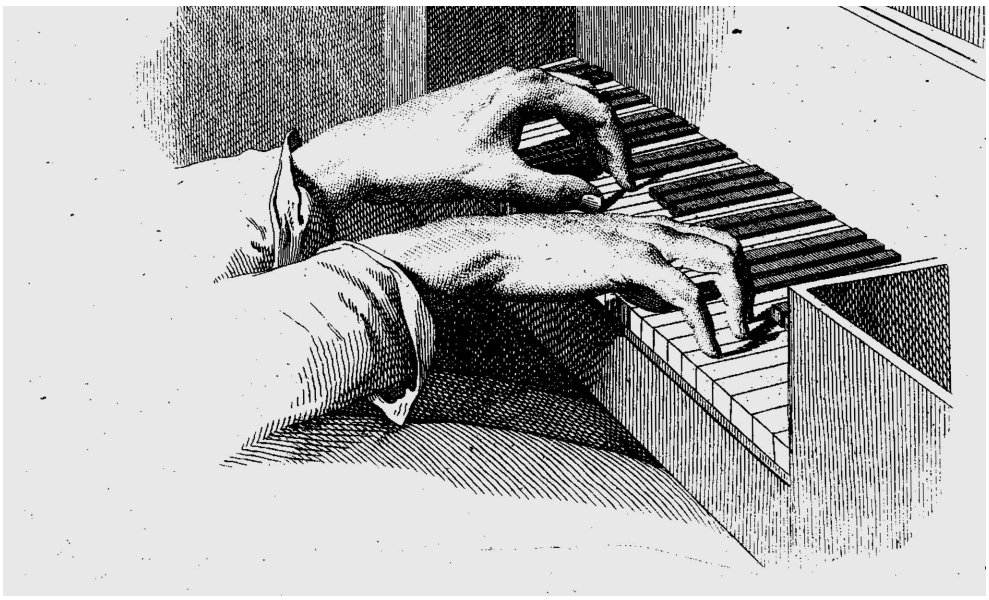
17 Voir Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris 1804, p. 7; Johann Nepomuk Hummel: *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*, Vienne [1828], p. 1.

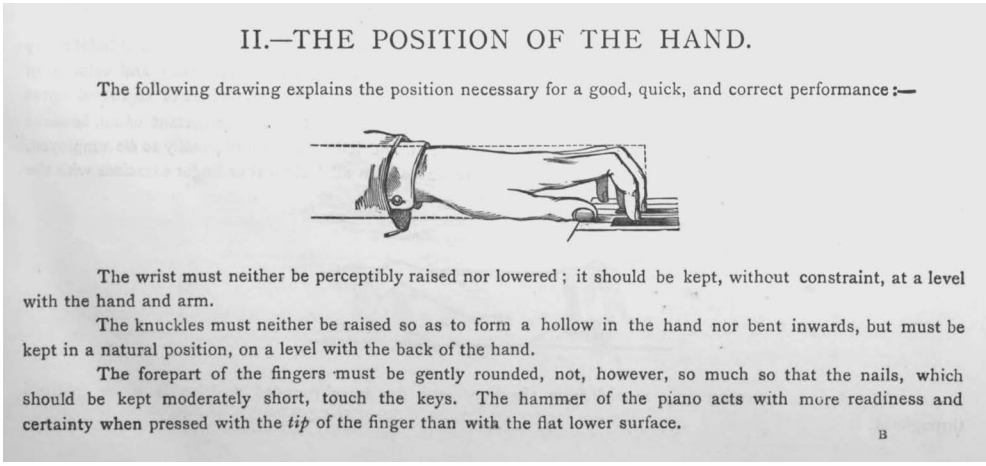
18 Adolph Kullak: *Die Aesthetik des Klavierspiels*, Berlin 1876 ([1]1861), pp. 128–134.

19 Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, p. 7.

20 Czerny: *Briefe*, p. 4; et aussi Ignace Pleyel/Jan Ladislav Dussek: *Méthode pour le piano forte*, Paris [1797], p. 13. Remarquable la formulation de Frédéric Kalkbrenner dans sa Méthode: « [I]l faut que le coude se trouve au dessus des touches blanches et au dessous des noires, on joue du bras quand on est assis trop haut, tandis qu'on perd de sa force si l'on est assis trop bas. » Frédéric Kalkbrenner: *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains op. 108*, Paris [1831], p. 20.

21 Pleyel/Dussek: *Méthode*, p. 14.





II.—THE POSITION OF THE HAND.

The following drawing explains the position necessary for a good, quick, and correct performance:—

The wrist must neither be perceptibly raised nor lowered; it should be kept, without constraint, at a level with the hand and arm.

The knuckles must neither be raised so as to form a hollow in the hand nor bent inwards, but must be kept in a natural position, on a level with the back of the hand.

The forepart of the fingers must be gently rounded, not, however, so much so that the nails, which should be kept moderately short, touch the keys. The hammer of the piano acts with more readiness and certainty when pressed with the *tip* of the finger than with the flat lower surface.

B

FIGURE 1 Position de la main sur le piano selon Ignace Pleyel/Jan Ladislav Dussek: *Méthode pour le piano forte*, Paris [1797], p. 15, et « The Position of the Hand » selon Ernst Pauer: *The Art of Pianoforte Playing*, London [1877]. L'auteur de cette œuvre pédagogique, né a Vienne en 1824, fut élève du fils de W. A. Mozart et était membre de la famille d'Andreas et Nanette Streicher.

Deux sources viennoises, l'une contemporaine de Pleyel et l'autre postérieure de trente ans, proscrivent le contact entre les doigts et le clavier pour les doigts qui ne sont pas actifs. Ainsi Andreas Streicher: « Keine Taste darf früher berührt werden, als in dem Augenblicke, wo der Ton gehört werden soll, denn auch das allerleichteste Gewicht drückt die Taste etwas nieder ».[22]

Czerny recommande la même chose à son élève imaginaire, Mademoiselle Cécile, dans ses *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte* (aux alentours de 1839):

> « Während ein Finger anschlägt, müssen die andern Finger zwar nahe an den Tasten, aber frey in der Luft, obwohl stets gebogen, gehalten werden; denn man darf keine Taste eher berühren, als in dem Augenblicke ihres Anschlags. »[23]

Les deux attitudes, légèrement différentes l'une de l'autre (rester en contact avec le clavier ou se tenir légèrement à distance), peuvent avoir une conséquence assez importante sur la tenue du bras, qui est « suspendu » dans le cas où l'on impose une distance entre le doigt et le clavier, alors que dans le cas lors du contact, l'appui des doigts permettant une distribution plus détendue de son poids.

Revenons au placement de la main Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, le positionnement et la préparation des doigts avant leur entrée en action constitue une technique bien connue, préconisée par l'école traditionnelle des années mille huit cents, basée sur l'organisation précise, économe et efficace des mouvements. La table des matières qui figure dans la méthode de piano de Hummel offre par exemple une idée claire de ces principes d'économie de mouvement et de positionnement: l'apprentissage progressif des différents cas de passage du pouce, d'extension, d'élision, substitution etc., se faisant à partir de la position des cinq doigts sur cinq touches conjointes, démontre la précision de cette organisation pianistique.

Il faut relever que de nouvelles techniques de placement de la main – avec des positions plus larges et étendues – s'affirment durant les premières décennies du XIXe siècle et cherchent à créer une sonorité plus harmonieuse et plus ample. L'écriture de Carl Maria von Weber, tant appréciée par Liszt (la reconnaissant comme supérieure, au même titre que « la nature gigantesque du Nouveau Monde et les forêts vierges de l'Amérique le sont aux jardins entourés de buis et divisés en plates-bandes de notre Europe »)[24] en donne une parfaite illustration. Il convient de citer le cas emblématique

22 Andreas Streicher: *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden*, Vienne 1801, p. 9.

23 Czerny: *Briefe*, p. 5.

24 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 32.

de Chopin, dont l'écriture ne peut être dissociée des expérimentations préalables de Joseph Christoph Kessler, en particulier ses *Études*, admirées par Chopin durant sa jeunesse.[25]

L'allongement de la position de la main est probablement inspiré par la nouvelle technique de violon de Paganini, fondée sur un principe d'extension semblable et ayant suscitée tant de réactions en Europe durant cette période. L'adoption par Chopin de ce positionnement allongé est sans doute influencée aussi par le jeu de son compatriote violoniste Carl Lipinski, personnage pouvant être considéré comme le Paganini de l'Europe centrale, par sa recherche de certains effets instrumentaux.[26]

Revenons aux indications traditionnelles concernant la tenue de la main dans les traités de piano. Ces indications visent évidemment à guider les néophytes et à leur donner une base solide, pouvant évoluer par la suite, mais sans demander de corrections fondamentales (réalité malheureusement fort différente aujourd'hui chez les jeunes pianistes). Dans cette optique, on comprend que ces directives initiales ne reflètent pas la totalité des aspects de coordination et d'expression qu'un artiste de l'époque devait maîtriser.

À ce sujet, notons l'opinion du violoniste Pierre Baillot qui relativise ces indications dans le contexte d'une interprétation plus avancée, où on peut se servir parfois de mouvements plus complexes et sinueux.

Dans un chapitre de sa méthode consacré aux doigtés expressifs, Baillot propose une manière plus variée de poser les doigts sur la touche du violon pour donner au son la flexibilité et la sensibilité nécessaires à certaines intentions expressives particulières.[27]

Dans ce contexte, Baillot fait même référence à une phrase attribuée au fameux pianiste Jan Ladislav Dussek: « il faut pétrir le piano ». Ce témoignage direct de Dussek à propos de la liberté de posture de la main ne concorde pas avec la plupart des sources contemporaines. D'après lui, il est inutile de prescrire des attitudes artificielles, puisque la main se place naturellement au travers des doigtées appropriées:

> « Zwölfte Lektion: Von der Lage der Hand und des Körpers. Ueber diesen Artikel lässt stark sich, es sey durch Beschreibung oder durch Darstellung eines Kupferstichs, sehr schwer oder gar nicht eine Regel geben. Es hängt ganz von der Grösse, Stärke und Constitution des Spielers, von seinem Alter, von der Länge, Kürze, Dicke oder Dünne seiner Finger und von der möglichen Ausdehnung seiner Faust ab. – Dass jeder Spieler sich zu dem Instrument mit derjenigen Richtung des Körpers setzen wird, die ihn fähig macht, das, was er vortragen will, ohne unnöthige Mühe vortragen zu können, ist

25 Voir Piero Rattalino: *Fryderik Chopin ritratto d'autore*, Torino 1991, pp. 25 et 50–51.

26 Ibid., p. 28.

27 Baillot: *L'art du violon*, pp. 152–155.

so ganz der Natur und der gesunden Vernunft gemäss, dass ich fürchten würde, meine Schüler und Leser zu beleidigen, wenn ich es nötig fände, ihnen etwas darüber sagen zu müssen. Eine ruhige Lage ist unstreitig beim Spielen angenehmer, als die Beweglichkeit des Kopfes und der Schultern. [...] *Die richtige Haltung der Hände hängt bloss vom richtigen Fingersatze ab.* Zwanzig im Unterrichtgeben zugebrachte Jahren haben mich von der Wahrheit dieser Behauptung gänzlich überzeugt. »[28]

Il est certainement intéressant de confronter l'affirmation de Dussek à celle de l'élève de Chopin, Thomas D. A. Tellefsen, auteur d'une méthode pour piano inédite à son époque, publiée par J. J. Eigeldinger en annexe des *Esquisses pour une méthode de piano* de Chopin:

« Une vieille règle dit qu'il faut faire le moins de mouvement possible; elle est excellente, mais comme toute règle, trop absolue. La musique étant au monde ce qu'il y a de plus mouvementé, il serait étrange que l'agent qui produit le mouvement n'en fît pas. Cette immobilité que l'on recommande à l'élève dans les commencements équivaut le plus souvent à commander la raideur; il y a certains mouvements qui sont même nécessaires et qui ajoutent à la grâce de l'exécution; quand faut-il en faire ? Et quand faut-il s'en abstenir ? Je pense qu'il faut toujours préférer le mouvement à la raideur et se borner à donner certaines limites qu'il ne faut pas dépasser. »[29]

Ce passage est suivi d'une description fort intéressante à propos d'un mouvement particulier (aujourd'hui généralement très peu usité par les interprètes) dont je confirme la grande utilité, après plusieurs années d'expérience: « Le pouce doit, dans les gammes et les arpèges, quitter la touche au moment que le 2ème doigt frappe et, par un mouvement souple, rejoindre le 2ème doigt. »

Cette position fermée de la main favorise sa « concentration » et par conséquent aussi sa relaxation. En s'abstenant de maintenir le pouce en place (pour ne pas figer la main dans l'ancienne position), on favorise la transition de la main dans la direction souhaitée.

La dénomination très suggestive « pétrir » utilisé par Dussek, apparaît également dans les témoignages didactiques de Chopin.

« ‹ [C]aressez la touche, ne la heurtez jamais ! › disait Chopin. Et son élève Georges Mathias ajoutait lorsqu'il répétait ce conseil: ‹ Il faut pour ainsi dire pétrir le clavier d'une main de velours, et sentir la touche plutôt que de la frapper ! › ».[30]

L'idée pédagogique de Chopin d'une main flexible et mobile se retrouve directement dans sa manière de jouer: selon le témoignage de Friedrich Niecks, la main de Chopin se déplaçait dans les grands intervalles comme un prédateur, sinueuse et rapide, comme

28 Johann Ladislaus Dussek: *Pianoforteschule*, vierte Aufl., Leipzig [ca. 1815], pp. 7–8.

29 Thomas D. A. Tellefsen: Traité du mécanisme de Piano, dans: Frédéric Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, éd. par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris 2010, pp. 81–99, ici pp. 90–91.

30 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 54.

si elle n'avait plus d'os, rappelant la manière avec laquelle Chopin – lui-même corporellement très souple, parfois presque contorsionniste – réussissait à passer ses jambes par dessus sa tête.[31]

La pédagogie de Chopin innove aussi en remplaçant la description des postures par une expérimentation intérieure des sensations procurées, à savoir, dans le cas de la main, une sensation d'abandon et de légèreté.

> « Je n'avais pas joué quelques mesures qu'il me dit: ‹ Laissez tomber les mains ›, alors que j'étais accoutumée à entendre ‹ Baissez les mains › ou ‹ Frappez › telle ou telle note. Cette chute libre n'était pas seulement d'ordre mécanique, c'était pour moi un concept nouveau, et au bout d'un moment je sentis la différence. » – « La main […] comme inactive dans sa flexion, mais conservant toujours chaque doigt relié à la main en une active et vivante connexion, concentrant toute la sensorialité dans les extrémités mêmes des doigts. »[32]

L'idée d'une gestuelle expressive de la main s'associant aux besoins expressifs de la musique se déduit aussi assez logiquement du contre-exemple relevé par Friedrich Wieck, à propos des mouvements rigides d'Henri Herz, écouté à Paris en 1832. Ce commentaire a été consigné dans le journal intime de sa fille Clara: « Ja, der spielt ohne Herz, die Hände springen ohne Seele. »[33]

En conclusion, les gestes sinueux et volubiles de la main de Liszt, causant l'étonnement de Madame Boissier, se retrouvent donc chez ceux qui ont décidé de surseoir – au nom d'une recherche expressive approfondie – aux indications académiques des écoles de piano mécanistes, prônant une virtuosité stérile.

Différenciation du toucher Le développement et la mise en valeur des différences de caractère et de couleur de son constituent un aspect saillant de l'esthétique pianistique du romantisme. J'ai rassemblé quelques témoignages portant sur la recherche du toucher et de l'attaque de la note. Ces essais ont bien entendu été réalisés (de manière consciente ou spontanée) au travers d'une différenciation subtile des gestes d'approche et d'enfoncement de la touche. Citons Kalkbrenner:

> « La manière d'attaquer la note doit se varier à l'infini, d'après les différents sentiments qu'on veut exprimer; tantôt en caressant la touche, tantôt en se précipitant sur elle comme un lion qui se saisit de sa proie. »[34]

31 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, pp. 151–152; voir aussi Friedrich Niecks: *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, Leipzig 1890.

32 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 51.

33 Monica Steegmann: *Clara Schumann*, Reinbek 2001, p. 26.

34 Friedrich Kalkbrenner: *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen – Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains. Nouvelle édition*, Leipzig [1841], p. 19.

François Fétis nomme ce phénomène « procédés de la production des sons » dans sa *Méthode des méthodes*: ces « manières différentes d'attaquer la note, en raison de l'effet qu'il veut produire » caractérisent le style de Hummel et surtout celui de Moscheles, co-auteur de la méthode, rendant son jeu « aussi remarquable par la variété que par le brillant. »[35] Selon George Mathias:

> « Chopin s'en tenait rigoureusement à l'ancienne école legato, à l'école de Clementi et de Cramer. Naturellement il l'avait enrichie *d'une grande variété dans l'attaque de la touche*; il obtenait une prodigieuse diversité de sonorités et de *nuances* de ces sonorités. »

Le témoignage d'un autre élève de Chopin, F.-Henry Peru, est concordant: « Il m'exerça tout d'abord à varier constamment l'attaque d'une seule touche et me montra comment il obtenait des sonorités diverses d'une même touche en la frappant de vingt façons différentes. »[36]

Bras, poignet et doigts D'après la description de Madame Boissier, Liszt joue avec ses doigts et non pas avec ses bras, même si sa main exécutait parfois d'élégantes chorégraphies. Une nouveauté doit être relevée: son jeu particulier de poignet. Liszt recommande à Valérie l'étude des octaves répétées avec le guide-mains.

> « Les octaves [...] répétées sur les mêmes notes en parcourant successivement une octave. On le répète vingt, trente, quarante fois de suite en faisant avec soin des *crescendo* et *diminuendo*, tâchant de partir d'un *piano* fin, pour arriver au plus grand *forte*. Tout cela doit se faire uniquement du poignet sur la barre, à main morte, à doigts lancés, sans jamais se crisper, ni se forcer du bras. »[37]

Cet outil est une invention de Frédéric Kalkbrenner, présenté dans sa *Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains*, datant de 1831. Ce dernier avait remarqué que le fait de soutenir une main avec l'autre pendant le jeu lui avait permis d'avoir un meilleur contact avec le clavier, lui procurant plus de contrôle, d'équilibre et d'efficacité, améliorant la beauté de son. Il avait suggéré à son élève de se servir d'une barre en bois, posée en regard du clavier, sur laquelle il appuyait les poignets ou les avant-bras. Cet appareil inhibe les mouvements superflus du bras et améliore la flexibilité du poignet.

A propos de Liszt, Madame Boissier parle de son jeu de poignet en ces termes:

> « Il veut qu'on joue entièrement et sans exception du poignet, en faisant ce qu'on appelle ‹ main morte ›, sans que le bras y entre pour rien, mais qu'à chaque note la main tombe du poignet sur la note, comme par un mouvement élastique. » – « [I]l lance ses doigts du poignet sur les touches tantôt

35 François-Joseph Fétis/Ignaz Moscheles: *Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument*, Paris [1840], p. 3.

36 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 54.

37 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 65.

avec force, tantôt avec un mol abandon – mais toujours avec une entière souplesse. » – « Il jette du poignet tous les accords largement. »[38]

En quoi consiste exactement ce mouvement ? Il s'agit probablement de ce qu'on désigne anatomiquement par flexion du poignet, mais avec les doigts complètement relaxées de manière qu'ils enfoncent la touche par leur élan. Au moment de l'extension précédant la flexion, les doigts relaxées se regroupent presque en forme de poing.

Ces caractéristiques se retrouvent dans la description d'exercices préliminaires pour le poignet prescrits par Carl Heinrich Döring, professeur au Conservatoire de Dresde, dans un petit ouvrage pédagogique écrit en 1871.[39] Il conseille de travailler ce mouvement de flexion en relâchant le poignet depuis la position d'extension, sans le clavier, tenant l'avant-bras légèrement soulevé.

Ce mouvement, d'origine certainement plus ancienne, semble figurer dans l'un des rares écrits de pédagogie pianistique de Beethoven: dans le cahier d'esquisses de ce compositeur, on trouve l'indication « Zur Uebung der Faust » (Figure 2).

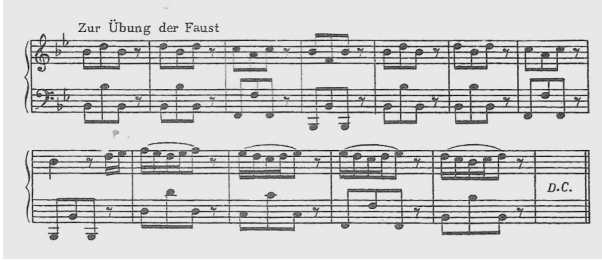


FIGURE 2 « Zur Uebung der Faust », d'après les esquisses de Beethoven. Beethoven Skizzenheft, dans: Johann Baptist Cramer: 21 Etüden für Klavier nach dem Handexemplar Beethovens aus dem Besitz Anton Schindlers, éd. par Hans Kann, Vienne 1974, p. XII

Compte tenu de la nature de l'exercice proposé – contenant de brèves formules à jouer dans un geste souple et entre lesquelles sont intercalées des pauses de récupération – j'interprète cette étude de Beethoven comme une extension du poignet, doigts relâchés, préparant à un geste de type lisztien.[40]

La technique de poignet de Chopin est rapportée notamment par son élève Carl Mikuli: « Comme exercices [...] auxiliaires, [Chopin] recommandait la flexion du poignet vers l'intérieur et vers l'extérieur, des attaques répétées du poignet ». Il indique de plus:

38 Ibid., pp. 48, 58–59 et 71.

39 Carl Heinrich Döring: *Studien und Etüden für das Pianoforte zur Anleitung und Ausbildung im gestossenen Oktavenspiel*, Leipzig 1871, pp. 4–5.

40 Luca Chiantore dans son ouvrage *Historia de la técnica pianística* (p. 164) mentionne la difficulté d'interprétation de cet exercice et propose différentes lectures (mouvement rotatoire du poignet ou un mouvement vertical de la main, les deux au même temps ...) et il laisse la question ouverte. Soulignons cependant qu'aucun mouvement de rotation n'est jamais mentionné dans les sources didactiques de la première moitié du XIXe siècle.

« Les octaves devaient être jouées du poignet il est vrai, mais sans perdre pour autant de leur plénitude sonore. »[41]

Le fait que Liszt dans sa vingtaine ne joue pas avec le bras confirme que sa technique est largement conforme aux principes traditionnels de son époque.

Comme nous le verrons par la suite, la maîtrise stylistique et expressive passe nécessairement par une gestion subtile et différenciée du mouvement de chaque doigt. Il convient cependant de mentionner tout d'abord le problème délicat et subtil de la gestion du bras et de son interaction avec la main et les doigts.

Le bras et son interaction avec la main et les doigts On trouve l'affirmation suivante de Chopin dans ses annotions pour une méthode de piano:

> « Autant de différents sons que de doigts [note de l'auteur: il fait ici sans doute référence à la théorie de « l'inégalité naturelle », qui me semble montrer que les nuances résultent essentiellement d'un acte digital] – le tout, c'est de savoir bien doigter. Hummel a été le plus savant à ce sujet. Comme il fait utiliser la conformation des doigts, il faut non moins utiliser le reste de la main, c'est[-à-dire] le poignet, l'avant-bras et le bras – Il ne faut pas vouloir jouer tout du poignet, comme Kalkbrenner prétend. »[42]

Il convient donc d'examiner la relation étroite entre l'activité du doigt et de tout ce qu'il se passe en amont, comme le confirme cette note plus élaborée de son élève Tellefsen:

> « La main doit trouver son point d'appui sur le clavier comme les pieds le trouvent sur le sol en marchant. Depuis l'attache de l'épaule, le bras doit pendre avec une souplesse parfaite et les doigts viennent sur le clavier trouver le point d'appui qui soutient tout; c'est du poids qui résulte de la pesanteur du bras et de la main réunis que dépend la beauté du son et son volume; voilà pourquoi le guide-mains est mauvais, car il déplace le point d'appui ».[43]

Néanmoins, le concept du « poids de la main et du bras » n'est pas tellement nouveau, contrairement à ce qu'on pourrait croire. Malgré les propos tenus sur la distance entre doigts et clavier citées plus haut, Czerny prescrit cependant dans le cas d'un passage d'expression plus sérieuse, chantante et intense que « Beide Hände ruhen stets fest und mit allem Gewicht auf den Tasten ». On lit plus loin:

> « Es ist keine Täuschung, dass der Ton klangreicher wird, wen̄ man die Taste fest bis auf den Grund hinabdrückt. […] Auch muss hierbei die Hand völlig ruhig gehalten werden, und nur durch ihr volles Gewicht, und durch den innern, unsichtbaren Druck diesen Anschlag hervorbringen. »[44]

La note de Tellefsen semble parler sans doute d'un bras qui « pèse sur le clavier ».

41 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, pp. 52 et 66.
42 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, pp. 74–76.
43 Tellefsen: *Traité du mécanisme de Piano*, p. 88.
44 Carl Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500*, Vienne 1839, vol. 3: Von dem Vortrage, pp. 16 et 31.

À l'opposé, on trouve ces lignes tirées d'un article paru en 1880, rédigées par le pianiste polonais Jan Kleczinsky, élève de Marmontel, qui, durant son séjour à Paris entre 1859 et 1866 avait collecté les témoignages des élèves les plus remarquables de Chopin:

> « [L]a main doit être suspendue en l'air, de manière que le professeur, en mettant sa propre main dessous, ne sente presque aucun poids. » – « [Chopin] recommandait [...] de laisser tomber les doigts librement et légèrement, et de tenir la main comme suspendue en l'air (sans pesanteur) ».[45]

Ma propre expérience d'enseignant m'a montré depuis plusieurs années que les pianistes « modernes » jouant sur instruments historiques sont souvent convaincus de devoir toujours laisser tomber leurs bras sur le clavier de tout leur poids (comme s'il s'agissait de s'accrocher à la corniche d'un immeuble pour les empêcher de tomber dans le vide). Je leur propose alors l'image opposée, apportant un bien meilleur contrôle des nuances et du son, celle d'un bras qui n'a pas de poids et qui flotte comme si un courant d'air le poussait vers le haut. Ceci conduit immédiatement à des résultats souvent surprenants. Ces deux témoignages apparemment discordants concernant la tradition de Chopin sont révélateurs d'un fait qui m'a été confirmé depuis des années par des physiologistes: il est difficile de parler avec précision de « poids du bras » ou de « suspension de bras », étant donné l'extrême complexité du système régissant le tonus des muscles concernés.

Je considère que ces deux éléments opposés – la légèreté du bras et l'appui du doigt sur le clavier transmettant le poids de la main et du bras – sont deux réalités techniques absolument compatibles et complémentaires (dans un cadre allant au-delà de la technique spécifique à Chopin), participant à un jeu pianistique artistiquement mature. Dans mon propre jeu, je ressens quotidiennement cette ambivalence.

L'attitude critique de Chopin envers le guide-mains peut aussi s'expliquer par son aversion pour tout ce qui n'est pas naturel et probablement aussi à cause de sa relation personnelle avec Kalkbrenner et son école.[46] On doit se rappeler que la rondeur, l'égalité et la beauté du son du jeu de Kalkbrenner étaient l'un des résultats les plus intéressants du travail avec cet outil. Ces mêmes caractéristiques ont suscité chez le jeune Chopin tant d'enthousiasme et d'admiration à la première audition, qu'il écrivit alors:

> « Il est bien difficile de décrire son *calme*, son toucher ensorcelant, l'égalité sans pareille de son jeu et cette maîtrise qui s'affirme dans chacune de ses notes. C'est un géant foulant aux pieds les Herz, les Czerny, etc. et moi par conséquent ».[47]

Bien que le guide-mains inhibe l'action du bras, je suis persuadé aujourd'hui, après plusieurs années d'utilisation, de réflexion et de discussion avec des psychomotriciens

45 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, pp. 117 et 122.
46 Voir Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, pp. 144–146.
47 Ibid., p. 144.

(supposant que ceux qui l'utilisaient – ou le refusaient – à l'époque n'avaient même pas toujours une idée complètement claire sur ce sujet), que son action ne concerne pas tant l'effet qu'il peut avoir sur la suspension ou le relâchement du bras, mais qu'il modifie plutôt la pression exercée sur les tendons au niveau du poignet. Ce frein impose aux mouvements des doigts de faire appel à une chaîne musculaire plus longue, apportant plus de plénitude au son et un meilleur contrôle. Ce contact provoque aussi une stimulation sensorielle constante permettant au cerveau de prendre mieux conscience des mouvements des doigts.

On peut s'en convaincre en comprimant légèrement l'avant-bras d'un élève, juste avant poignet, dans le sens de l'épaisseur. Cette action provoque la même résistance et la même stimulation que le guide-mains, cette fois-ci sans impliquer un changement au niveau de la suspension du bras.

Pour terminer cette comparaison avec le jeu de Chopin, cette observation visuelle et auditive d'Alfred James Hipkins (qui l'accompagnait en qualité d'accordeur durant son séjour en Angleterre) révèle une posture parfaitement classique: « Chopin gardait les coudes près du corps et jouait des doigts sans recourir au poids du bras. »[48]

Chopin lui-même, parlant du jeune pianiste Antoni Leszkiewicz au lendemain de son concert à Varsovie d'avril 1830, commentait de manière critique: « Le petit Leszkiewicz joue très bien, mais la plupart du temps encore du coude. »[49]

Les prescriptions pédagogiques de Friedrich Wieck, rapportées par son fils Alwin, ne s'éloignent pas de cette conception:

> « Die *Fingergelenke* werden gebraucht bei der Ausführung von Figuren, Tonleitern, laufenden Passagen und bei allem was aus diesen gebildet wird. Dabei müssen sich alle anderen Theile des Armes und der Hand ruhig verhalten und dürfen nur bei Herauf- und Hinunterbewegungen in Mitleidenschaft gezogen werden. […] Die *Handgelenke* werden gebraucht beim ‹ abgestoßenen (staccato-) Spiel › – mit Ausnahme des *staccato à la Hummel*, welches bei vollständiger Ruhe der Hand nur mit den Fingergelenken ausgeübt wird – beim *Anschlagen voller Accorde* […] und bei *Octaven* […]. Die *Armgelenke*, d. h. blos die vorderen Theile des Armes werden gebraucht bei Passagen welche aus Octaven und vollgriffigen Accorden bestehen, besonders wenn solche anhaltend sind. Doch schließt dies die gemachte Erfahrung nicht aus, daß solche Passagen schöner klingen, wenn sie nur mit lockerem Handgelenk ausgeführt werden ».[50]

Aisance et détente Selon Madame Boissier, Liszt affirmait avoir étudié plusieurs années durant sa jeunesse pour parvenir à diminuer puis à éliminer sa raideur lorsqu'il jouait

48 Ibid., p. 52.

49 Ibid., p. 53.

50 Alwin Wieck: *Materialien zu Friedrichs Wieck's Pianoforte-Methodik*, Berlin 1875, cité d'après: Claudia de Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann. Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität*, Mainz 1996 (Schumann Forschungen, vol. 5), p. 135.

avec puissance. « [I]l s'était remis à l'étude, aux gammes, et avait peu à peu entièrement changé son toucher. Jadis il se crispait aussi pour saisir les notes énergiques, maintenant il a banni de son jeu toute raideur ».[51]

Les traités d'époque évoquent toujours la détente, à part lorsqu'ils abordent le problème de la puissance du son. Hummel admet implicitement avoir connu le même problème que le jeune Liszt, au travers d'un texte apparemment contradictoire, où il affirme que la main n'est pas tout à fait décontractée lors du jeu *forte*:

> « Dies kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln, gehorchen. »[52]

Les affirmations de Hummel et de Liszt ne sont pas fondamentalement divergentes, bien qu'elles proviennent de deux écoles différentes. Nous y voyons plutôt un reflet de leurs capacités personnelles à gérer les efforts musculaires donnant des résultats en lien avec leurs prédispositions physiques et intellectuelles, et plus particulièrement leurs capacités de coordination et d'endurance. Liszt, grâce à son travail de longue haleine, a réussi à obtenir un niveau de souplesse inégalée pour l'époque, bien que cette thématique ait déjà été bien présente.

Chopin conseillait aussi à son élève Mikuli d'avoir « le corps souple jusqu'au bout des pieds », éliminant « toute raideur et [...] tout mouvement de la main convulsif et crispé ».[53] Ces maître-mots de sa pédagogie reflètent sa propre expérience de coordination.

Les mots de Alwin Wieck, qui décrient les conceptions pédagogiques de son père Friedrich, témoignent clairement du lien entre la souplesse des articulations et la beauté du son:

> « Schlägt man mit steifen Gelenken in die Tasten, oder sticht man in sie [...], so werden durch die daraus entstehende zu heftige Bewegung die normale Schwingungen der Saiten dermaßen beeinträchtigt, daß ein trockner roher Ton entstehen muß. Lockere Gelenke aber befördert und verlangt die nur auf Elastizität beruhende Mechanik des Pianofortes ».[54]

Le doigt, clef de la véritable subtilité Plusieurs sources autour de 1800 mettent en exergue la capacité du pianiste accompli à jouer seulement par l'action du doigt (sans mouvements

51 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 58.
52 Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel*, p. 427.
53 Eigeldinger: *Chopin vu par ses élèves*, p. 50.
54 De Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, p. 134.

de la main et du bras, même s'ils contribuent dans certains cas à une bonne exécution, en transmettant leur poids au clavier par l'intermédiaire de chorégraphies modérées selon les exigences du phrasé).

Andreas Streicher publie à Vienne en 1801 un mode d'emploi pour les instruments fabriqués dans l'entreprise familiale, énonçant les principes de base d'une technique pianistique saine, respectueuse des caractéristiques de l'instrument. Ce document dépeint deux figures emblématiques: le vrai pianiste-artiste et le faux virtuose-charlatan. Voici la description qu'il donne d'un bon toucher:

> « Bey fortlaufendem Spiele ist die Haltung des Arms, der Hand, der Gang der Finger selbst, äußerst ruhig. Keine Bewegung verräth Mühe oder Anstrengung. Die Tastatur ist unter seinen Händen wie eine weiche, willige Masse, aus der er die Töne bilden kann, wie er will. »[55]

Il ironise à propos du jeu de coude tumultueux du mauvais pianiste:

> « Doch! – Nun kommt das Adagio! Nähern Sie sich, schöne Zuhörerinnen, er will mit den Ellenbogen zu ihnen sprechen! – Sehen Sie nicht, wie schmachtend es diese gegen sie ausstreckt, wie das übermächtige Gefühl sich des Leibes und der Arme bemeistert hat? Leider! hören die rückwärts Sitzenden nichts, von diesem nur sichtbaren Ausdruck ».[56]

Cette gestion subtile, raffinée et indépendante de l'enfoncement de la touche, réalisée à partir du seul doigt est extrêmement valorisée, car elle permet isolément un degré élevé de contrôle de chaque son. Citons la mise en garde presque contemporaine de Louis Adam:

> « Nous devons détromper les élèves qui pourroient croire que le moyen d'attaquer l'instrument à force de bras est celui d'en tirer un beau son [...]. Ce n'est que par le moyen du tact qu'on parvient à tirer de beaux sons, il faut donc s'accoutumer à n'employer que la force des doigts pour faire ressortir les sons dans le *forte* comme dans le *Piano*. »[57]

et celle de Fétis, quelques dizaines d'années plus tard: « L'attaque des touches doit se faire par les doigts indépendamment de tout secours et de tout mouvement du poignet. [...] elle doit être essayée et travaillée à tous les dégrès de force et de douceur ».[58]

Czerny s'exprime ainsi au sujet du contrôle des nuances:

> « Es muss hier bemerkt werden, dass dieser Nachdruck vom Spieler ja nicht durch eine heftige Bewegung der Hand oder gar des Arms hervorgebracht werden darf, sondern nur durch den stärkeren Druck des Fingers, welcher daher dem Zuhörer wohl hörbar, aber nicht sichtbar werden darf. Selbst beim stärksten Markiren eines einzelnen Tones, oder ein crescendo, muss die Hand und der Arm möglichst ruhig gehalten werden. »[59]

55 Streicher: *Kurze Bemerkung über das Spielen*, p. 15.
56 Ibid., pp. 21–22.
57 Adam: *Méthode de Piano du Conservatoire*, p. 149.
58 Fétis/Moscheles: *Méthode*, p. 8.

Dans son ouvrage *Clavier und Gesang*, Friedrich Wieck nous donne la définition de la « bonne qualité indispensable » (« unerlässliche gute Eigenschaft ») dans le jeu: « mit lockeren und ruhigen Fingern und willigem und beweglichem Handgelenk ohne Hülfe des Armes einen guten und gebundenen Ton hervorzubringen ».[60]

L'éducation des doigts – dernier maillon du geste pianistique – au subtil contrôle des nuances constitue pour Liszt, en conjonction avec les autres aspects cités précédemment, le moyen permettant d'exprimer avec précision et raffinement le caractère sonore demandé par chaque morceau, car la maladresse technique empêche l'expression du sentiment, qui peut ne se manifester qu'à travers de très subtils dosages. Madame Boissier décrit ainsi l'enseignement lisztien:

> « Pour tout exprimer en musique il faut avoir des doigts à son commandement ». – « [Liszt] passe à volonté des *piano* les plus délicats aux *forte* les plus expressifs et aux vitesses les plus inouïes. [...] ses nuances sont imprévues et modelées, comme la passion elle-même ». – « Il disait à Valérie: ‹ vous voyez bien que pour exprimer tout ce qu'on sent, il faut n'être entravé par rien, il faut avoir les doigts tellement développés, si souples avec une telle échelle de nuances toutes prêtes dans les doigts, que le cœur puisse s'émouvoir et cheminer sans que les doigts soient jamais un obstacle. › »[61]

Cette maxime de Chopin (rapportée par Cecylia Działyńska, elle-même élève de la fameuse élève de Chopin, la princesse Marcelina Czartoryska) va dans le même sens: « s'exercer (chose également recommandée par Moscheles) à rendre toutes les nuances par le seul poids – plus ou moins grand – des doigts tombant sur le clavier. »[62] Liszt suggère à Valérie: « Exercez ainsi: [Figure 3] Inventez des nuances et des combinaisons nouvelles si vous le pouvez, de cette manière vous vous trouverez prête à tout événement. »[63]

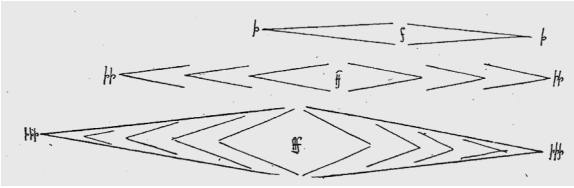


Figure 3 Combinaisons de nuances. Boissier: Liszt *pédagogue*, p. 82

Cet exercice de superpositions de nuances était en fait déjà décrit par Czerny (Figure 4). Liszt donne encore une indication précise pour l'étude des octaves (à réaliser avec le

59 Czerny: *Von dem Vortrage*, p. 4.
60 Friedrich Wieck: *Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches*, Leipzig 1853, p. 38.
61 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 56, 79 et 87.
62 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, p. 125.
63 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 82.

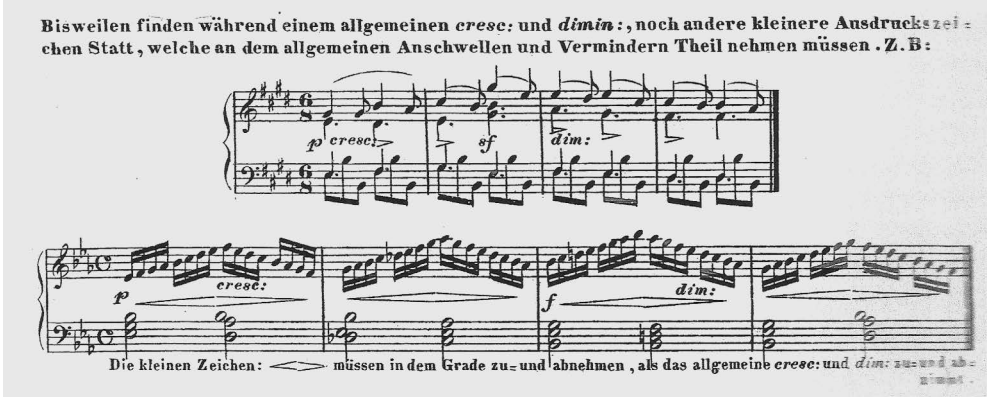


Figure 4 Exercice de superpositions de nuances par Czerny: Von dem Vortrage, p. 14

guide-mains): « Les octaves [...] répétées [...] en gammes [...] cinq, six, sept, huit fois de suite [...], en enflant et diminuant ».[64]

L'importance des nuances est aussi soulignée par Kalkbrenner:

> « Il faut dès le commencement parler sans cesse aux élèves des règles sur l'expression et leur faire nuancer même les exercices de cinq notes. L'habitude devient chez nous une seconde nature, et lorsqu'une fois nous avons pris celle de jouer sans clair obscur et sans sentiment, il est bien rare que nous nous en corrigions. [...] Toute l'expression musicale consistant dans les nuances, il faut éviter par dessus toute la monotonie ».[65]

Les exercices pour développer le contrôle des nuances ne constituent pas l'apanage de l'étude du piano. On les retrouve également par exemple dans les traités de chant, référence pour tous les pianistes et instrumentistes.

Garcia prescrit dans sa méthode des exercices analogues (Figure 5). Soulignons que ces nuances doivent être interprétées non seulement comme des indications stylistiques et esthétiques, mais également comme le reflet de l'organisation psychique et intentionnelle du musicien permettant un aboutissement artistique du morceau, d'un point de vue expressif et formel.

L'importance de cet aspect est corroboré par le chapitre sur les nuances de la méthode de violon de Charles Bériot, et notamment par un tableau sur la conduite de l'intensité du son, inédit dans l'histoire des traités (Figure 6). Ce travail de distribution des crescendos et diminuendos sur de longues structures figurait également déjà dans le cahier d'esquisses de Beethoven (Figure 7).

64 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 65.

65 Kalkbrenner: *Anweisung – Méthode*, pp. 16–17.

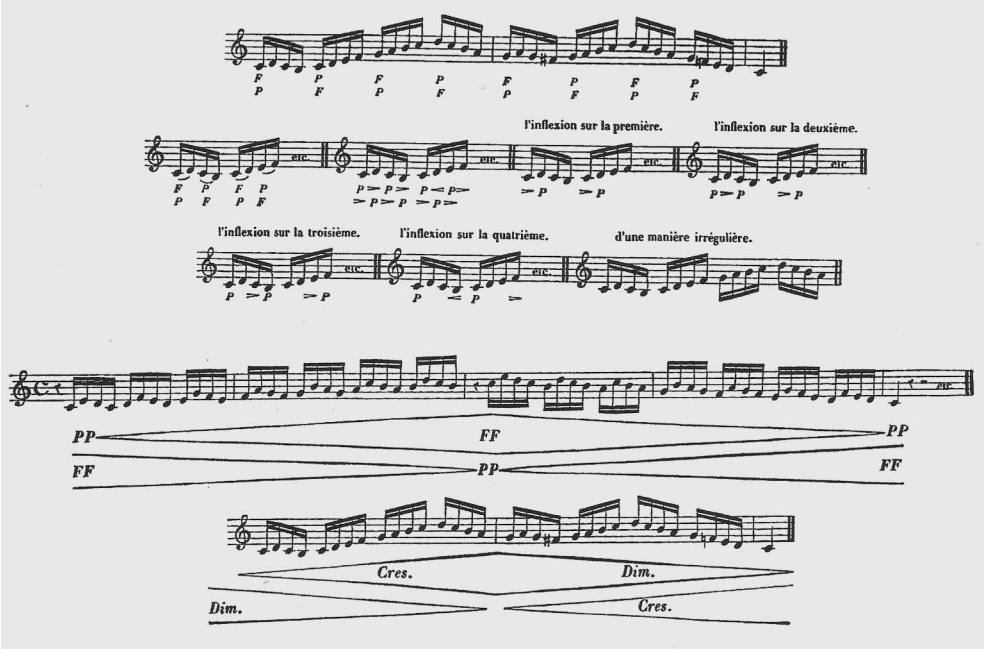


Figure 5 Exercices pour développer le contrôle des nuances par Manuel Garcia: *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, pp. 49–50

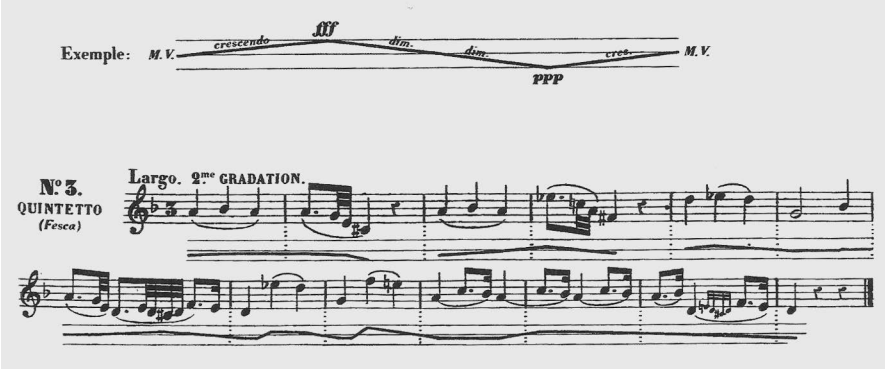


Figure 6 Tableau sur la conduite de l'intensité par Charles de Bériot: *Méthode de violon*, Paris 1857, p. 192

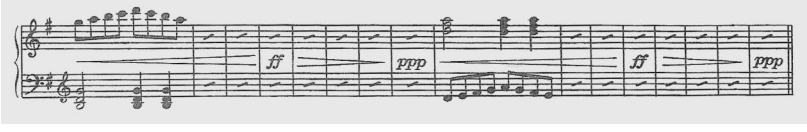


Figure 7 Exercice de distribution des crescendos et diminuendos. Beethoven Skizzenheft, dans: Cramer: *21 Etüden für Klavier*, p. XI

Chopin proscrit la répétition mécanique d'exercices pour éviter un jeu inexpressif. Dans l'enseignement, d'après Kleczinsky, il conseille le travail de cette flexibilité: « il voulait [...] qu'on apprît à exécuter tous les passages très *forte* et très *piano*. »[66]

Une pratique alternée alliant les extrêmes suffit donc à éduquer la réactivité de la main face aux changements et aide le pianiste à acquérir les nuances intermédiaires.

Les articulations au service de la clarté expressive: legato et legatissimo « Quant [sic] Liszt touche le piano, il a un son qui fait paraître tout autre toucher incomplet, étranglé et tout à fait désagréable. » – « [T]ous les instruments, quelque mauvais qu'ils soient deviennent superbes sous son jeu. »[67] Cette capacité à bien faire sonner chaque instrument correspond certainement un phénomène lié à l'énergie musicale intérieure du génie hongrois.

Un autre aspect participe probablement aussi à l'obtention de ce résultat sonore: la gestion raffinée des articulations, en particulier la tenue de certaines notes pour soutenir l'harmonie.

> « M. Liszt sort du piano des sons plus purs, plus moelleux, plus forts que personne et son toucher a un charme indicible. Il est dû en grande partie à l'observance exacte de ces liés et détachés selon les consonances et dissonances ». – « Il glisse quelquefois le même doigt d'une note à l'autre et alternativement pique, enlève, détache, lie, selon l'expression requise. »[68]

Les extraits suivants tirées de la méthode de Louis Adam illustrent clairement dans la didactique du piano l'attention donnée à la précision d'exécution et à l'observation des différents degrés de tenuto et de staccato (Figure 8). La tenue des notes dans les exemples harmoniques illustrés ici est traditionnelle à cette époque et son origine est bien plus ancienne. Il s'agit d'un usage d'écriture propre au piano permettant de simplifier le graphisme, là où le but naturel n'est autre que d'obtenir cette résonance harmonieuse caractéristique de l'esthétique musicale de cette période.

Les exemples tirés des méthodes de Fétis et Hummel montrent à leur tour la manière d'exécuter certaines figurations (Figure 9). La conscience de l'origine polyphonique des passages en arpèges conforte ce besoin de tenir certaines notes: cet exemple tiré de la méthode de composition d'Antoine Reicha montre que l'origine des accords rompus se trouve dans la conduite polyphonique (Figure 10).

À travers le savant dosage de ces tenues suggérées par l'harmonie, l'instrument développe une ampleur et une douceur sonore inédites. Une connaissance approfondie de

66 Chopin: *Esquisse pour une méthode de piano*, pp. 122–123.
67 Boissier: *Liszt pédagogue*, pp. 51 et 37.
68 Ibid., pp. 16 et 31.

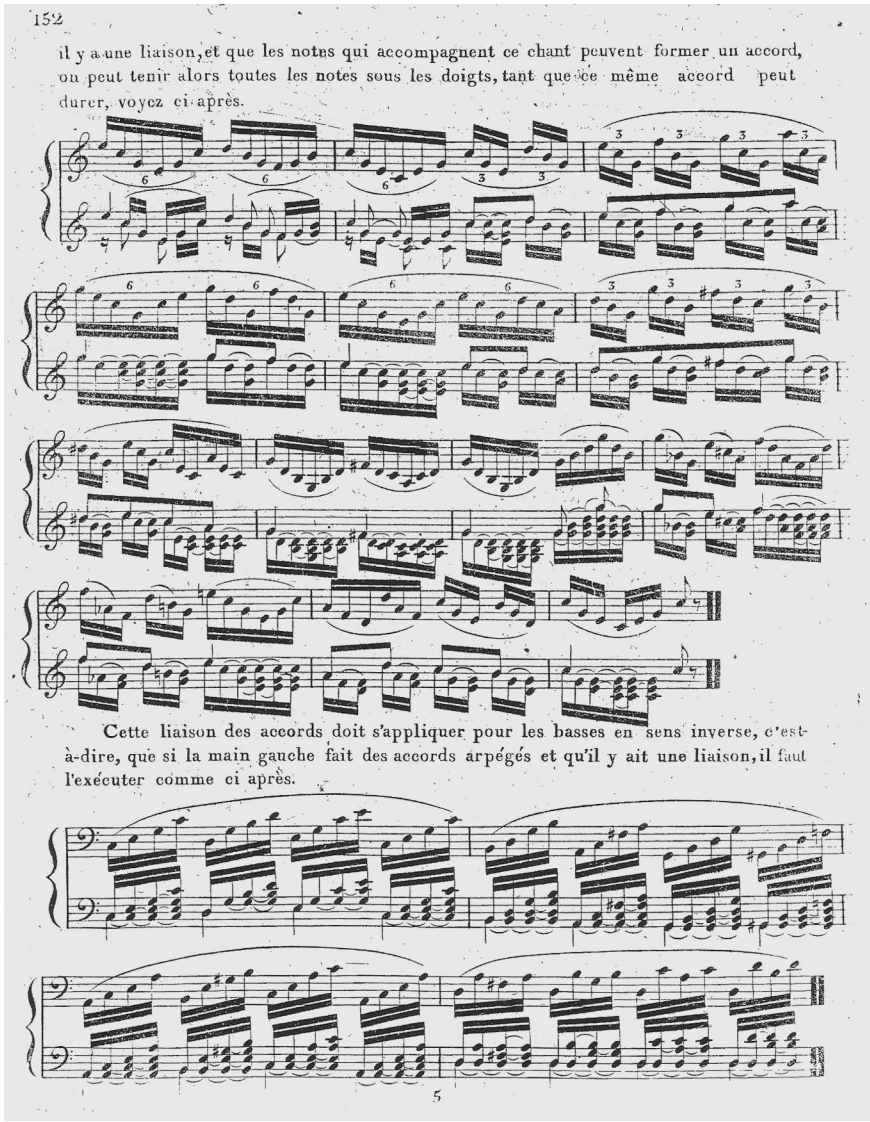


Figure 8 Exercicses d'Adam: *Méthode*, 1804, pp. 152–155, qui illustrent l'attention donnée à la précision d'exécution

l'harmonie (comme dans le cas de Liszt) influence favorablement la qualité de cette pratique.

L'exercice recommandé par Friedrich Wieck[69] semble être la préparation idéale à cette variété d'articulation et à la tenue des notes « selon les consonances et dissonances » que Madame Boissier accorde au jeu de Liszt avec beaucoup d'admiration (Figure 11).

69 De Vries: *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, p. 408.

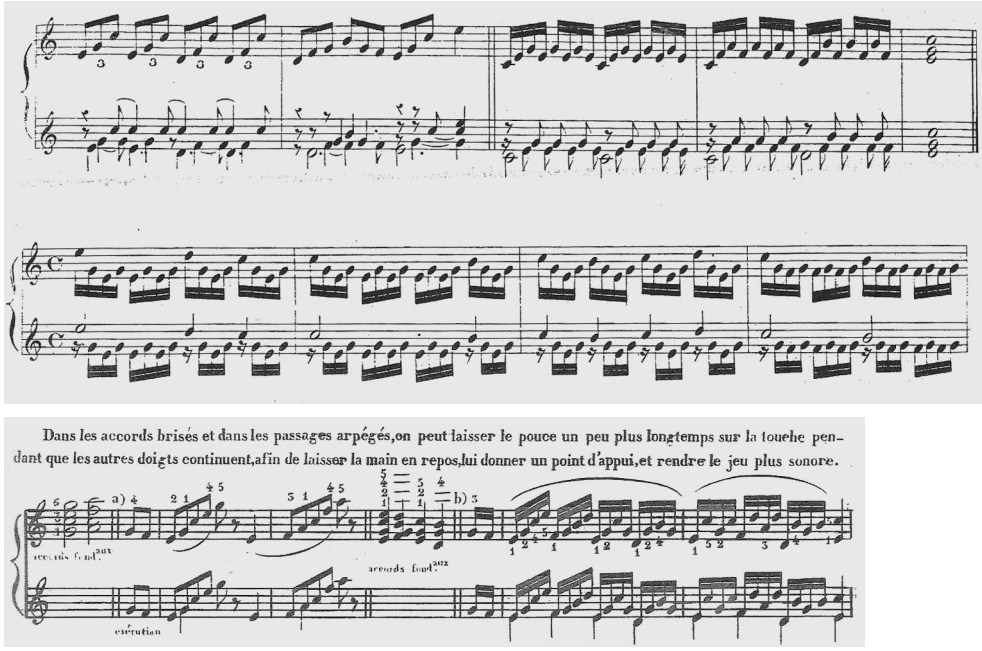


Figure 9 **Exercices de figurations de Fétis/Moscheles: *Méthode*, 1840, p. 9, et Hummel: *Méthode*, 1828, p. 167**

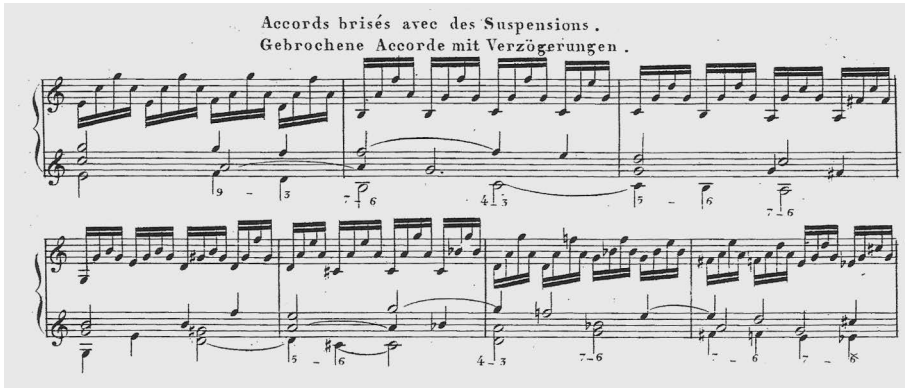


Figure 10 **« Accords brisés avec des suspensions ». Antoine Reicha: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, traduit par Carl Czerny, Vienne 1832, pp. 142–143**

Tempo « Il nous a parlé de la mesure. ‹ Je ne joue pas en mesure ›, nous a-t-il dit. Comme j'étais ahurie de cette franche déclaration, il a commenté sa phrase. La mesure est dans le sens musical, comme le rythme est dans les vers et non dans la manière lourde et cadencée dont on pèserait sur la césure. On ne doit pas imprimer à la musique un balancement uniforme, mais l'animer, la ralentir avec esprit et selon le sens qu'elle comporte. »[70]

70 Boissier: *Liszt pédagogue*, p. 35.

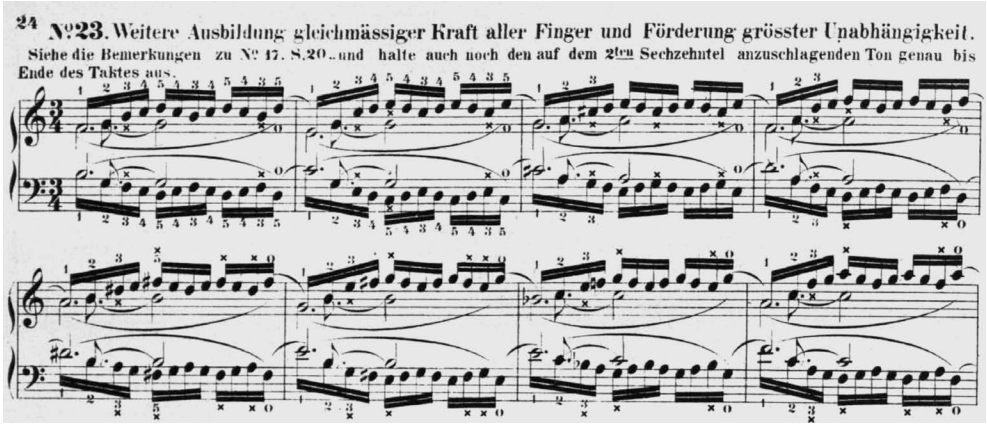


Figure 11 Friedrich Wieck: Exercicse variété d'articulation et à la tenue des notes. Alwin Wieck: *Materialien zu Friedrich Wieck's Pianoforte-Methodik*, Berlin 1875, p. 24

Le traitement des tempi dans l'expression romantique constitue une problématique primordiale et complexe. Il n'est pas dans mon intention d'offrir ici une discussion exhaustive, ni même approximative à ce sujet, notamment parce que cela ne touche pas uniquement la tradition pianistique. Je souhaiterais cependant relever quelques points dans les observations de Madame Boissier cités ci-dessus.

La liberté rythmique de Liszt ne se révèle à ses deux auditrices que lorsqu'il leur explique son rapport à la mesure et sa gestion intérieure. Sans cette déclaration, les deux dames n'auraient probablement pas perçu cette liberté, parce que tout semblait être à sa place.

Le véritable *tempo* de la musique, notamment celui de la musique romantique, est en réalité dicté par la narration ou par la déclamation des différentes structures de la composition et non par un souci d'égalité chronométrique de ces courtes périodes constituant les mesures. (Le principe du jeu inégal qui respecte une régularité à plus long terme – bien documenté dans les sources d'époque romantique – constitue bien entendu aussi la base de la liberté rythmique lisztienne. Sans cela, le sens des proportions et d'équilibre des deux auditrices mentionnés ci-dessus s'en serait probablement vu troublé.)

Il convient de remarquer que cette manière apparemment innovante et très intuitive de gérer l'écoulement du temps d'après les inflexions de la musique s'inscrit parfaitement (même si Liszt l'avait pratiqué probablement à un niveau exceptionnel) dans le cadre des indications sur la courbe agogique de la phrase musicale et les subtiles variations de tempo dictées par l'émotion musicale, auxquelles Czerny fait référence dans son chapitre « Von den Veränderungen des Zeitmasses » du troisième volume de sa *Pianoforte-Schule*, op. 500.[71]

71 Czerny: *Von dem Vortrage*, pp. 24–30.

En guise de conclusion La maîtrise pianistique de la première moitié du XIXe siècle requiert un équilibre subtil et fascinant entre deux entités apparemment contradictoires: elle demande d'une part une conscience musicale profonde et une excellente organisation psychomotrice, et d'autre part, elle exige de poursuivre un idéal musical, de laisser libre cours à la nature et à l'inspiration. Cette manière de traiter le piano demande à l'étudiant beaucoup de clairvoyance, de connaissances et de maîtrise de soi. La jouissance esthétique procurée par le résultat musical lors de l'exécution constitue le but ultime de ce travail, mais elle ne saurait être pleinement atteinte sans le concours d'une organisation mentale élaborée.

Aujourd'hui, mon souhait serait que chaque pianiste, grâce à une recherche personnelle sur l'interprétation historique, renforcée par l'étude des traités et témoignages, puisse interpréter le répertoire romantique en réunissant profondeur et raffinement expressifs, maîtrise corporelle, lucidité mentale et liberté.

Yvonne Wasserloos

Ignaz Moscheles und die Leipziger Klavierschule

I. Moscheles' Abkehr von London Heinrich Heine entwarf im März 1843, wenige Wochen vor der Gründung des Leipziger Konservatoriums, ein düsteres Bild von der Kunst im Allgemeinen und dem Klavierspiel im Besonderen:

> »Diese grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhallen, diese herzlosen Schwirrklänge, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses Fortepiano tödtet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm, abgestumpt [sic], blödsinnig. Dieses Überhandnehmen des Clavierspielens und gar die Triumphzüge der Claviervirtuosen sind charakteristisch für unsere Zeit, und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist. Die technische Fertigkeit, die Präcision eines Automaten, das Identificiren mit dem besaiteten Holze, die tönende Instrumentwerdung des Menschen wird jetzt als das Höchste gepriesen und gefeiert.«[1]

In einem ähnlich vergleichenden Kontext zwischen Virtuosen- und Künstlertum stellte Ignaz Moscheles zwei Jahre später fest: »[S]o habe ich die Aussicht, wieder ein deutscher Künstler zu werden und das modische Schulmeistern abzustreifen.«[2] Die Aussicht, die Moscheles 1845 erwähnte, bezog sich auf seinen bevorstehenden Umzug nach Leipzig. Sein Freund und ehemaliger Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy hatte ihn erfolgreich von London abgeworben. Der Schritt, die Metropole gegen das vergleichsweise kleine Leipzig eintauschen zu wollen, mag zunächst verwundern. Moscheles hatte 16 Jahre in London gewirkt und sich als Pianist und Lehrer an der Royal Academy of Music einen glanzvollen Namen im internationalen Musikleben gemacht. Allerdings liefern die beiden Gegenwartsbeschreibungen von Heine und Moscheles Hinweise für Moscheles' Entscheidung gegen England, denn bemerkenswert in seiner Aussage erscheint die Distanzierung vom Londoner Musikleben infolge der Eigenwahrnehmung als »deutscher Künstler« beziehungsweise des augenblicklichen Nicht-Vorhandenseins dieses Status sowie die Vision des Abstreifens eines »modische[n] Schulmeistern[s]«. Offensichtlich schätzte Moscheles das Londoner Musikleben als kommerziell orientiert und schnelllebig, mit wenig Tiefgang versehen oder kaum mit der Tradition verhaftet ein. Dieser Zustand war mit seiner eigenen künstlerischen Überzeugung nicht in Einklang zu bringen:

1 Heinrich Heine: *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, hg. von Michael Mann, Frankfurt a. M. 1964, S. 143.

2 *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von seiner Frau [Charlotte Moscheles], Bd. 2, Leipzig 1873, S. 134.

> »Will man hier [in London] der Mann des Publikums sein, so muss man viele Concessionen machen und ich möchte weder in kaufmännischen Zwecken componiren, noch da als Lehrer fungiren, wo man meistentheils ohne tieferes Eindringen in die Kunst, nur der Mode halber lernt.«[3]

Hingegen vermutete Moscheles in Leipzig Bedingungen, die sich anders als in London nicht aus »modischen« und daher vergänglichen Erscheinungen speisten. Mendelssohn hatte auf einem Spaziergang mit Moscheles die Anziehungskraft Leipzigs auf ihn unterstrichen: für ihn speise sie sich aus einem ausgeprägten »Sinn« für die Kunst, was sich in einer entsprechend »künstlerischen Umgebung« widerspiegle.[4] Dahinter lassen sich Haltungen zur Musik erkennen, die auf Seriosität und Nachhaltigkeit abzielten und stärker von Solidität als von Modeerscheinungen geprägt waren. Auch mögen pekuniäre Gründe eine Rolle für den Wechsel nach Leipzig gespielt haben. In Aussicht gestellt wurde Moscheles ein Gehalt, welches das der anderen Lehrer um mehr als das Doppelte überstieg – für zwei bis drei Unterrichtsstunden täglich bei sechs Unterrichtstagen und einem jährlichen Urlaub von über zehn Wochen.[5] Dennoch dürften letztlich die künstlerischen Grundsätze den Ausschlag für die Anziehungskraft Leipzigs gegeben haben.

Interessanter ist allerdings die Frage, inwiefern Moscheles für Leipzig eine derart attraktive Figur des Musiklebens darstellte. Sicherlich besaß er in Mendelssohn den größten und einflussreichsten Fürsprecher. Als aktiver Pianist und Künstler hatte sich Moscheles jedoch bereits einige Jahre zuvor, zu Beginn der 1840er-Jahre, aus dem Konzertleben zurückgezogen und sich bei Auftritten eher auf die Vermittlung historischer Musik konzentriert, worauf noch einzugehen sein wird. Als lohnend erscheint es daher, zu betrachten, durch welche künstlerischen Ideale sich Moscheles über seinen Ruhm und seine Anerkennung hinaus für Leipzig qualifizierte.

II. Das Profil des Leipziger Konservatoriums In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte die Musikausbildung eine Wendung hin zur verstärkten Vermittlung rein instrumental- und gesangstechnischer Fertigkeiten genommen. Musik wurde immer weniger als inhaltsreiche Kunst verstanden und geriet zum Beiwerk der auf technische Effekte abhebenden Virtuosität. Diese neue Ausformung des Musizierens hatte Heine wie oben erwähnt mit der »Präcision eines Automaten« verglichen.

In Leipzig kamen verstärkt Bestrebungen auf, diesen Prozessen entgegenzuwirken. Im Zentrum stand das Bemühen, humanistisches Gedankengut und instrumentale Formtraditionen der Wiener Klassik schöpferisch in die eigene Gegenwart zu überfüh-

3 Moscheles an den Schwiegervater, 21. Januar 1846, in: ebd., S. 151.

4 Ebd., S. 161.

5 Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz Moscheles, 20. Dezember 1845, in: *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles*, hg. von Felix Moscheles, Leipzig 1888, S. 248 f.

ren. Bezweckt wurde daher »die höhere Ausbildung in der Musik«, wie es in einer Ankündigung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1843 hieß.[6] Das bedeutete, dass weder Elementarunterricht vermittelt noch ein einseitiges, auf die rein künstlerische Seite beschränktes Studium geduldet wurde. Vielmehr betrachtete man Musik – und dies war der innovative Ansatz in Leipzig – als »Wissenschaft und Kunst«. Theorie und Praxis sollte im Sinne einer akademischen Ausbildung kombiniert werden. Hauptpfeiler waren der Unterricht in Musiktheorie, Komposition, Gesang, Orgel-, Klavier- und Violinspiel. Die Theorie beinhaltete unter anderem Harmonielehre, Formen- und Kompositionslehre sowie Vorträge zur Musikgeschichte beziehungsweise Musikästhetik. Insgesamt wurde für das Studium am Konservatorium ein Zeitraum von maximal drei Jahren veranschlagt, der je nach Begabung und Vorkenntnis der Schüler verkürzt werden konnte.[7] Sämtliche Fächer wurden als Gruppenunterricht erteilt, wobei jedes Fach von zwei verschiedenen Lehrern unterrichtet wurde, was zu häufigen Irritationen der Schüler führte.[8] Die profilgebende Säule des Leipziger Konservatoriums stellte die sogenannte Leipziger Schule dar. Der Begriff bezog sich einerseits auf die kompositorische Tradition und andererseits auf die Instrumentalschule, die vermittelt wurde. Beide stützten sich auf ein zentrales ästhetisches Element im kompositorischen wie instrumentaltechnischen Bereich: das Ebenmaß, das auf klassischen oder klassizistischen Vorbildern aufbaute und sich auf Traditionen gründete.

Ende November 1846 nahm Moscheles seine Unterrichtstätigkeit am Leipziger Konservatorium auf, die als »Oberleitung des Pianoforte-Studiums, Ausbildung im Vortrag und Pianoforte-Composition«[9] ausgewiesen war. Als renommierter Pianist zog Moscheles bald Schüler aus dem In- und Ausland, insbesondere aus dem anglo-amerikanischen Raum nach Leipzig. Unter ihnen ist als später einflussreicher Komponist der Engländer Arthur Sullivan zu nennen. In den USA entwickelten sich ehemalige Moscheles-Schüler zu den hervorragendsten Pianisten und Klavierpädagogen: Ernst Perabo, Carlyle Petersilea, Sebastian Bach Mills, William Sherwood, Julie Rivé-King oder Rafael Joseffy führ-

6 Das Conservatorium der Musik zu Leipzig, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 19 (1843), S. 201–204, hier S. 201, § 1.

7 Ebd., S. 201 f. Für Frauen dauerte der Harmonielehrekurs lediglich zwei Jahre und bestand aus einer »für ihre Bedürfnisse eingerichtete[n] Classe«. Es wird deutlich, dass Frauen durch diese Verkürzung keine Seriosität in der Rolle der Komponistin eingeräumt wurde, sondern man ihnen in erster Linie die praktische Ausübung überließ. Vgl. zu diesem Aspekt auch die Briefe aus den Leipziger Jahren von Ethel Smyth an ihre Mutter, 16. u. 21. Dezember 1877, in Ethel Smyth: *Impressions that remained. Memoirs*, Bd. 2, London u. a. 1923, S. 239 f.

8 Vgl. Yvonne Wasserloos: *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehungs- und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*, Hildesheim/Zürich/New York 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 33), S. 87.

9 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 160.

ten die durch Moscheles begründete Leipziger Klaviertradition fort.[10] Um die aufgeworfene Frage nach der »Passgenauigkeit« Moscheles' für Leipzig eingehender zu beleuchten, lohnt sich der Blick auf seine pianistischen Leitlinien.

III. Moscheles' Spielästhetik Moscheles galt durch seine Ausbildung in Wien bei Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri sowie seine Bekanntschaft mit Ludwig van Beethoven als Vertreter der ästhetischen Ideale der Wiener Klassik. Diese Feststellung würde allerdings eine zu starke Reduzierung Moscheles' auf die Imitation von Vorbildern bedeuten. Sein Interesse an Musik und seine musikalische Bildung waren eindeutig breit historisch ausgerichtet und geprägt. Dies schlug sich in seiner Londoner Zeit am Ende seiner Laufbahn als Pianist nieder, als er zwischen 1836 und 1840 die Classical Chamber Concerts und die Historical Soirées veranstaltete. Hier führte er Werke von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Alessandro Scarlatti auf dem Cembalo auf. Sein Freund und Mitautor der *Méthode des méthodes de piano* (Paris 1837), François-Joseph Fétis, schätzte Moscheles als Musiker, der den stilgerechten Vortrag unterschiedlicher Spielarten und Epochen beherrschte wie kein Zweiter. Dies bedeutete das Beharren auf Authentizität, denn Moscheles führte beispielsweise Verzierungen der älteren Musik historisch und nicht zeitgenössisch aus.[11] Im Vorwort seiner *Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler*, die zwischen 1825 und 1826 entstanden, formulierte Moscheles eigene ästhetische Vorstellungen von der Zielrichtung des Klavierspiels. Zentraler Ausgangspunkt war die Erweckung der »Fantasie des Spielers«, um den verschiedenen Nuancen eines Werks und des Vortrags gerecht zu werden. »Gefühl und Geschmack« eines Pianisten hatten für ihn Priorität vor den mechanischen Fertigkeiten der Hand. Auch das in Zusammenhang mit der Leipziger Schule angesprochene Ideal des Ebenmaßes findet sich bei Moscheles wieder. Dies betraf das gleichmäßige Spiel mit beiden Händen, den deutlichen Anschlag sowie das Spiel im gleichmäßigen Tempo ohne Agogik, womit er sich besonders von den zeitgenössischen Strömungen abzuheben suchte:

> »Obwohl der Geist der neuern Musik häufige Abweichungen von einem gleichmässig fortschreitenden Zeitmaasse veranlasst und erheischt, so zieht der Verfasser doch Compositionen vor, in denen solche Abweichungen seltener vorkommen. Er empfiehlt daher dem Spieler ganz besonders ein

10 Vgl. Hansachim Schiller: Zur internationalen Ausstrahlung des Leipziger Konservatoriums, in: *Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik. 1843–1968*, hg. von Martin Wehnert, Johannes Forner und Hansachim Schiller, Leipzig [1968], S. 77–101, hier S. 100; sowie Leonard Milton Phillips: *The Leipzig Conservatory. 1843–1881*, Diss. Indiana 1979, S. 224.

11 Vgl. Andrea Welte: *Musikalisches Geschichtsbewusstsein. Geschichtlichkeit von Musik als didaktische Herausforderung im Instrumentalunterricht*, Diss. Berlin 2008, mschr., S. 209 f.; PDF-Version unter https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/19/welte_andrea.pdf (12. Mai 2017).

gleichmässiges Tempo zu beobachten, und sich keine willkürliche Verzögerung des Tactes zu erlauben, wenn der Componist dies nicht besonders vorgeschrieben hat.«

Ausnahmen ließ er jedoch bei Vortragsbezeichnungen wie *agitato*, *a capriccio*, *con passione*, *con anima* und bei Fermaten, Kadenzen und sogar Präludien gelten, die seiner Meinung nach eine subjektivere Interpretation erlaubten. Ein weiteres Ideal, das Moscheles verfolgte, war jenes der Exaktheit. Sie war die Grundlage beim Erfassen des einzelnen Notenwertes, der korrekt einzuhalten war sowie bei der Beachtung aller Vortragsbezeichnungen. Erst durch diese korrekte Herangehensweise an ein Werk ließ sich laut Moscheles dessen »Geist und Character« erfassen. Die daraus resultierende Konsequenz lautete, dass ein »vollendetes Spiel« abhängig sei von der umfangreichen Kenntnis des Stückes und der darauf basierenden Ausführung in »strenger Deutlichkeit und zarter Verfeinerung«.[12] Alfred Richter, Sohn Ernst Friedrich Richters, Schüler von Moscheles und später selbst Lehrer am Konservatorium, schilderte seinen Eindruck vom Spiel seines Lehrers. Darin spiegelt sich eine negative Rezeption dessen wider, was Moscheles als ideale Spielästhetik apostrophiert hatte. Exaktheit und Differenziertheit kritisierte Richter als unzeitgemäß und überladen:

»Seine [Moscheles'] Technik war äußerst solid und zur Beherrschung der klassischen Meisterwerke, mit denen er sich fast ausschließlich beschäftigte, mehr als ausreichend. Sein Anschlag war kräftig, aber durchaus nicht hart, sein Passagenspiel klar und deutlich, säuseln nach moderner Art habe ich ihn nie gehört, und Oktaven spielte er ebenfalls nach Art der älteren Virtuosen nur mit steifem Handgelenk. Sein Vortrag war feurig und männlich, doch wie es im Geist der älteren Zeit und namentlich der damals maßgebenden Wiener Schule lag, etwas überladen mit Vortragsnuancen. Namentlich liebte er es sehr, selbst an Stellen, wo sie weniger notwendig waren, starke Akzente – ›Drucker‹, wie die Wiener sie nannten – anzubringen.«

Diese »Druckmethode«, mit der der Anschlag durch Druck und nicht durch Fall der Finger erzeugt wird, schien am Leipziger Konservatorium keine Seltenheit zu sein, denn auch Moscheles' Kollege Ernst Ferdinand Wenzel hatte sich ihr verschrieben.[13] Klarheit und Deutlichkeit in seinem Spiel erkannte Moscheles in der Literatur und Technik der 1820er- und 1830er-Jahre wieder, was sich in seinem Verhältnis zu zeitgenössischen Strömungen auswirkte. So kritisierte er Robert Schumann, mit dem er ansonsten ein freundschaftliches Verhältnis pflegte, als wenig direkten, beinahe nebulösen Komponisten:

12 Ignaz Moscheles: *Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, bestehend aus 24 characteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Molltonarten*, op. 70, Leipzig 1827, S. 4, 11, 12 f.

13 Alfred Richter: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit. Erinnerungen eines Musikers*, hg. von Doris Mundus, Leipzig 2004, S. 327, 308.

> »Ich verstehe wohl, dass er [Schumann] wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen.«[14]

In diesem Sinne nahm Moscheles eine fest umrissene künstlerische Standortbestimmung vor: »Ich lasse nur Klassiker spielen, Beethoven, Mozart und meine eigenen Sachen.«[15] Schumann wurde dementsprechend in seinem Unterricht nicht mit einbezogen. Gleichwohl nahm Moscheles aktuelle Veränderungen in den spieltechnischen Anforderungen durchaus zur Kenntnis, stieß dabei jedoch an seine biologischen Grenzen:

> »[Ich] muss hier aber gestehen, dass ich beim Lesen derselben [neuere Kompositionen anderer] auf grosse Hände mehr und mehr neidisch werde. Meine kurzen Finger reichen nicht aus, obgleich sie nicht eben steif sind und sich zu dehnen verstehen und [Julius] Rietz mit seiner colossalen Hand scheint mir beneidenswerth. Er spannt drei Octaven in einem Accord; auch spielt er Octavenpassagen mit dem zweiten und fünften Finger.«[16]

Insbesondere Franz Liszt stand er weitgehend mit Unverständnis gegenüber. Moscheles bewertete dessen Spiel als eine Ansammlung von »genialischen Effecten«, die mit »gigantische[r] Bravour« gespielt würden:

> »Merkwürdig bleibt mir noch immer sein Herumwerfen der Hände, welche sagen zu wollen scheinen: das ist Begeisterung. Merkwürdig aber ist es auch, dass ihm die gefahrvollsten Sprünge trotz dieses Herumwerfens nur selten misslingen. Seine überwiegende Virtuosität erwarb ihm den rauschendsten Beifall.«[17]

Dennoch schien er sich mit Liszts Spiel auseinanderzusetzen, indem er sich die *Paganini-Etüden* vornahm, um Liszts Stil zu studieren.[18] Dies zeigt, dass Moscheles, wenn er manche zeitgenössische Strömung auch nicht bejahte, sie doch beobachtete und sich mit ihr auseinandersetzte, um sich selbst ein Urteil zu bilden. Um das Gesamtmosaik der Klavierausbildung in Leipzig weiter zusammenzusetzen, ist eine Betrachtung der weiteren Mitstreiter Moscheles' am Konservatorium sinnvoll, die im Widerspruch oder als Ergänzung zu ihm agierten.

IV. Die Leipziger Klavierschule Während Moscheles die bereits fortgeschrittenen Schüler unterrichtete, übernahmen Louis Plaidy und Ernst Ferdinand Wenzel die Vorstudien.[19] Ernst Ferdinand Wenzel (1843–1880) stellte am Konservatorium eine Persön-

14 Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 221.
15 Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, S. 332.
16 März 1850, Aus Moscheles' Leben, Bd. 2, S. 209.
17 März 1849, ebd., S. 202 f.
18 8. November 1851, ebd., S. 226.
19 Siehe die Aufstellung ebd., S. 160.

lichkeit mit wenig Nachhall dar, vermutlich da er keine spezifische Methode ausgebildet hatte. Welche spieltechnische Ästhetik Wenzel aber außer der »Druckermethode« verfolgte, bleibt unklar. Er bevorzugte es, keine Eigendemonstration vorzunehmen, das heißt seinen Schülern nicht vorzuspielen, so dass sein eigenes Spiel nicht beurteilt werden konnte. Allerdings war eines seiner pädagogischen Verfahren unter seinen Schülern gefürchtet: die sogenannte »Angstmethode«. Während einer seiner Schüler ihm vorspielte, saß Wenzel minutenlang unbewegt dabei, um in einem plötzlichen Anfall von Raserei den spielenden Schüler zu beschimpfen und zu kritisieren. Anekdotisch berichtet Alfred Richter, dass neue Schüler häufig daraufhin der Klasse Wenzels fernblieben, »[a]ndere, die aushielten, waren so eingeschüchtert, daß, wenn sie das Klassenzimmer betraten, sie

Abbildung 1 Ignaz Moscheles, Leipzig, um 1865

sorgfältig jeden schweren Gegenstand aus seiner Nähe entfernten, immer in der Angst, daß derselbe ihnen an den Kopf fliegen könnte.«[20] Im Gegensatz zu Moscheles bot Wenzel jedoch »moderne« Unterrichtsliteratur an, indem er seine Schüler auch Liszt einstudieren ließ, wie die *Paraphrasen über den Hochzeitsmarsch und den Elfenreigen aus dem »Sommernachtstraum«*, die *Rhapsodie* Nr. 2 und *La Campanella*. Bemerkenswerterweise fanden diese Werke jedoch nicht den Weg in die Öffentlichkeit, da Wenzel sie nicht in den Abendkonzerten des Konservatoriums spielen ließ.[21] Dieses Verfahren deutet darauf

20 Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, S. 313.
21 Ebd., S. 315, 313, 317.

hin, dass Wenzel sich gegenüber neuen Strömungen aufgeschlossen zeigte, dies im weiteren Umfeld des Konservatoriums außerhalb seiner Klasse jedoch nicht »veröffentlichen« wollte, da es in diesem konservativen Umfeld nicht wünschenswert schien.[22] Denkbar wäre als Erklärung für die nicht stattfindenden Aufführungen der Liszt-Werke in den Konzerten des Konservatoriums aber auch, dass die hohen technischen Anforderungen auf der Basis der herkömmlichen Ausbildung in Leipzig nicht zu bewältigen waren. Louis Plaidy (1818–1874) ist unter den Klavierlehrern als jener zu nennen, der sich – im Gegensatz zu Wenzel – umfangreich mit den technischen Aspekten des Klavierspiels befasste. Aufgrund dessen sowie wegen seines klaren Spiels und seiner präzisen Technik hatte ihn Mendelssohn an das Konservatorium berufen. Zwar teilte er mit Moscheles gewisse Unterrichtsziele, ein Vergleich der Unterrichtsmethoden der Klavierlehrer zeigt aber auch unterschiedliche Akzentsetzungen, die wiederum weitere Erkenntnisse über Moscheles bieten.

V. Methodik und Pädagogik des Klavierspiels Unter den erfolgreichsten und populärsten Schülern Moscheles' sind in erster Linie Edvard Grieg und, wie erwähnt, Arthur Sullivan zu nennen. Bevor Grieg zu Moscheles wechselte, war es in den vorbereitenden Studien bei Louis Plaidy zu Konflikten gekommen. Dort hatte Grieg im Fach »Klavierspieltechnik« überwiegend Etüden und Übungsliteratur von Muzio Clementi, Carl Czerny und Friedrich Kuhlau studieren müssen, was Grieg nach eigenen Aussagen nur mit größtem Widerwillen unternommen hatte. Vermutlich bevorzugte Plaidy diese Studienliteratur jedoch zur Vorbereitung auf den Unterricht bei Moscheles, denn wie Grieg berichtete, befasste er sich bei diesem vorrangig mit den Sonaten von Ludwig van Beethoven. Plaidy brachte Clementi und den Einfluss seiner Technik auf Beethovens Klavierschaffen womöglich in Zusammenhang und plante derart, seine Schüler mit einem Rüstzeug für die fortführenden Studien bei Moscheles auszustatten.

Wie dargestellt, kam Grieg vorrangig mit den Werken der Wiener Klassik in Berührung. Im Gegensatz zu Plaidy und dessen *Technischen Studien für das Pianofortespiel*[23] hatte Moscheles keine originäre Klaviertechnik entwickelt oder formuliert, sondern sich stets auf bestehende Errungenschaften bezogen. Dies spiegelt sich in der zusammen mit Fétis verfassten Klavierschule *Méthode des méthodes de piano* wider, in der unter kritischer Analyse ältere Klaviermethoden von unter anderem Carl Philipp Emanuel Bach, Friedrich

22 Siehe zur Konservatismusdebatte Yvonne Wasserloos: Alt(und)ehrwürdig? Historisches, Traditionelles und Konservatives am Leipziger Konservatorium im 19. Jahrhundert, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 32 (2008), S. 117–132.

23 Louis Plaidy: *Technische Studien für das Pianofortespiel*, Leipzig [ca. 1852], Nachdruck hg. von Emil von Sauer, Leipzig/Frankfurt a. M. 1980.

Wilhelm Marpurg, Daniel Gottlob Türk, Muzio Clementi und Johann Nepomuk Hummel pianistisches Wissen bis hin zum zeitgenössischen Stand zusammengefasst wurde. Als praktischer Teil traten Anfängerübungen sowie Etüden für fortgeschrittenere bis höhere Ansprüche hinzu, die eine kompositorische Spannbreite von Mendelssohn über Chopin bis Liszt umfassten. Im Gegensatz zu Plaidys Schule findet sich darin allerdings keine systematische Aufstellung der unterschiedlichen Anschlagarten.[24]

Die Verschiedenheiten zwischen Plaidys und Moscheles' technischem Ansatz offenbarten sich im Unterrichtsalltag im Konservatorium. Während Plaidy versuchte, seinen Schülern das Staccato aus dem lockeren Handgelenk nahezubringen, bevorzugte Moscheles die Spielweise aus dem Arm heraus.[25] Da, wie erwähnt, dasselbe Fach von zwei Lehrern unterrichtet wurde, war es für die Schüler eher hinderlich als förderlich, mit derartig unterschiedlichen Spielansätzen umgehen zu müssen.

Laut den Erinnerungen von Edvard Grieg verlief der Unterricht bei Moscheles im Gegensatz zu jenem Ernst Ferdinand Wenzels ohne wortreiche Erklärungen. Moscheles spielte den Studierenden stattdessen vor und versuchte, ihr Gehör für die Interpretation durch Zuhören zu schulen. Ebenso sollten sie sich seine technischen Fähigkeiten durch Zuschauen und das Beobachten der spielenden Hände erschließen.[26] Grieg berichtete weiter, dass er auf diese Art und Weise so manches »technische[s] Geheimnis« kennengelernt und mit Ehrfurcht des Meisters »ausdrucksreichen Interpretationen« zugehört habe.[27]

Alfred Richter betrachtete das umfangreiche Vorspielen Moscheles' weitaus kritischer. Er führte diesen hohen eigenen Spielanteil im Unterricht auf dessen Eitelkeit zurück, durch die Moscheles sich mitunter zur spielerischen Selbstdarstellung habe hinreißen lassen. Im Unterricht habe er die Schüler beim Vorspiel durchgehend unterbrochen und sie selten über die ersten Takte hinwegkommen lassen. Der entsprechend unruhige Fortgang des Unterrichts hatte zur Folge, dass Moscheles den Schülern schließlich selbst vorspielte, bis die Stunde beendet war.[28]

Um dennoch die spielerische Technik seiner Schüler zu fördern, komponierte Moscheles für den reinen Unterrichtsgebrauch um 1849 die *Nützlichen Finger-Übungen für meine Schüler im Conservatorium zu Leipzig*. Sie widmen sich unterschiedlichen technischen

24 Vgl. Joachim Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium. Darstellung zur Persönlichkeit des norwegischen Komponisten unter besonderer Berücksichtigung seiner Leipziger Studienjahre, in: *150 Jahre Musikhochschule 1843–1993*, hg. von Johannes Forner, Leipzig 1993, S. 51–72, hier S. 62 und 64.

25 John Francis Barnett: *Musical reminiscences and impressions*, London 1906, S. 41 f.

26 Vgl. Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium, S. 64.

27 Edvard Grieg: *Verzeichnis seiner Werke mit Einleitung. Mein erster Erfolg*, Leipzig 1910, S. 15.

28 Richter: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 335 f.

Problemen, die in den einzelnen Titeln präzise benannt werden, wie zum Beispiel »Zur Bindung der Oberstim[m]e«, »Für gebundene Octaven« oder »Übung für den Triller mit dem 3.ten und 4.ten Finger«.[29] Dass die *Nützlichen Finger-Übungen* jedoch vermutlich nicht ganz Moscheles' Ansprüchen an die Einheit von Technik und Poesie in der Übungsliteratur entsprachen und er sie als rein funktionale Literatur betrachtete, zeigt der Untertitel, der allein den internen Gebrauch ausweist:

> »Die Schüler können aus diesem Buche zu ihrem eigenem [sic] Gebrauch kopiren, jedoch muß dieses nur im *Conservatorium* geschehen, weil das Buch nur im *Conservatorium* zu benützen ist. I. Moscheles«.[30]

Bevorzugt benutzte Moscheles im Unterricht seine für fortgeschrittene Schüler geeigneten 24 *charakteristischen Tonstücke* op. 70. Dieses Opus vereint sowohl Spieltechnik als auch die Wertschätzung des Ausdrucks zu Stimmungsbildern oder Charakterstücken, die weit über die reine »Übungsliteratur« hinausgehen. 1836 hatte Schumann bereits eingehend auf den »poetischen Charakter« dieses Übungswerks hingewiesen.[31] Dies verweist erneut auf den bereits angesprochenen Aspekt in Moscheles' Spielästhetik, demnach das Technische so früh wie möglich in den Hintergrund zu treten habe, um der Ausbildung von Expressivität und Empathie Raum zu geben.[32] Oder wie Moscheles es formulierte: »Die Seele muss durch die Finger zum Herzen reden, das ist die Hauptsache.«[33]

So zentral der Gedanke des poetischen Spiels auch für Moscheles' technische Ansprüche und seine Pädagogik gewesen sein mag, so waren die Grenzen dieser künstlerischen Ziele deutlich zu vernehmen. Die Inspirationskraft, die Moscheles selbst besaß, versuchte er ebenso bei seinen Schülern zu wecken, die allerdings bisweilen nur schwer zu motivieren waren:

> »Sie [die Schüler] bemeistern die Technik, aber es fällt kein zündender Funke vom Himmel auf sie herab. Dann wende ich [Moscheles] noch mein letztes Mittel an. Ich suche irgend einen, der Musik sich anpassenden Satz zu finden, den ich mit greller Betonung herausstosse; als z. B. ›Kennst Du die Götter in ihrem Zorne? Flehe zu ihnen.‹ Könnt Ihr mir das nachsprechen, sage ich, so drückt auch das Gefühl im Anschlag aus!«[34]

29 Ignaz Moscheles: *Nützliche Finger-Übungen für meine Schüler im Conservatorium zu Leipzig* [ca. 1849], ungedr. Manuskript im Archiv der Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.

30 Eigenhändige Bemerkungen und Hervorhebungen von Moscheles, Titelseite der *Nützlichen Finger-Übungen*.

31 Robert Schumann: Die Pianoforte-Etuden, ihren Zwecken nach geordnet, in: NZfM 4 (1836), S. 45 f.

32 Vgl. Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium, S. 64.

33 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 328.

34 Ebd., S. 329.

VI. Prüfungsstoff Die Präsenz von Moscheles und seines klassizistischen Kanons spiegelt sich auch in den Werken, die zu den abendlichen internen wie öffentlichen Konzerten der Schüler sowie in den Prüfungen gespielt wurden. Wie die Tabelle auf der nächsten Seite zeigt,[35] lassen sich die hohen Platzierungen von Moscheles und David mit der Protegierung ihrer Werke im eigenen Unterricht erklären. Dementsprechend fallen beide nach ihrem Tod 1870 (Moscheles) und 1873 (David) in der Rangliste zurück. Eine posthume Würdigung ist damit nicht zu verzeichnen. Wenn man das rasche Aufrücken von Schumann durch die posthume Ehrung durch Carl Reinecke ausblendet, bilden insbesondere Mendelssohn, Beethoven, Bach, Mozart und Chopin den Kern des Werkkanons des Konservatoriums. Chopins hohe Platzierung ist sicherlich auch auf die Wertschätzung Moscheles' zurückzuführen, als deren Resultat die Aufnahme von Chopins Werken in die *Méthode des méthodes* bewertet werden kann. Die Wertschätzung Moscheles' für Chopin bezog sich in erster Linie auf den poetischen Charakter seiner Kompositionen, den er seinen Schülern zu vermitteln suchte, denn laut Moscheles bedeutete Chopins einziges ›Manko‹ jenes, kein »Classiker« gewesen zu sein und »keine grossen Kunstwerke geschaffen« zu haben. Dennoch besäße Chopin »ganz seltene Eigenschaften: Gemüth, Empfindung und Eigenthümlichkeit.«[36]

War Moscheles – sicherlich auch durch eigene Anstrengung – im Leipziger Konservatorium mit seinem Werk und seiner Ästhetik herausragend, so sind seine Stellung und sein Wirken dort nicht uneingeschränkt positiv bewertet worden. Alfred Richter, der jedoch generell kritisch gegenüber Moscheles eingestellt zu sein schien, fasste zusammen, dass Moscheles für das Leipziger Konservatorium nicht die Idealbesetzung gewesen sei. Ungeachtet seiner künstlerischen Verdienste und seines internationalen Rufs habe er es als Pädagoge nicht vermocht, eine gleichwertige Durchschlagskraft und Nachhaltigkeit zu entwickeln.[37] Gleichwohl war Edvard Grieg einer jener Schüler Moscheles', bei dem dessen Lehre fruchtete und zu einer außerordentlichen Karriere als Pianist führte. Ebenso wie Moscheles pflegte der Norweger weniger das kraftvolle Spiel, sondern eine gemäßigte, dafür aber einfühlsame Spiel- und Interpretationsweise.[38]

Dagegen gab es durchaus Fälle, in denen sich die Schüler von Moscheles abwandten, um bei anderen Lehrern, beispielsweise Carl Reinecke, die zeitgenössische Spieltechnik zu erlernen. Die Unterschiede zwischen der zeitgenössischen und der Schule Moscheles' zeigen sich deutlich in folgender Gegenüberstellung:

35 Aufstellung nach Johannes Forner: Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt 1982, S. 64–99, hier S. 98.

36 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 2, S. 207.

37 Richter: *Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit*, S. 338.

38 Vgl. Reisaus: Edvard Grieg und das Leipziger Konservatorium, S. 65.

»[…] an seinen Lieblingsschülern aber musste er [Moscheles] es oft erleben, dass sie zu andern Meistern übergingen, unter denen *sein* Legato, seine Weichheit des Anschlags gegen das moderne Martellato eingetauscht wurden. Statt *seiner* Gemessenheit erprobten sie die Kraft des losen Gelenkes, statt seiner Mässigkeit im Gebrauch beider Pedale lernten sie deren fast unausgesetzte Anwendung. Das betrübte ihn. Nicht minder die Geschmacks-Richtung in der modernen Composition. Er klagte oft über die grellen Contraste: ›Zu viel Weltschmerz und zu viel donnernde Effecte‹, mit denen man das grosse Publicum anzulocken und zu entzünden wusste […].«[39]

Tabelle Prüfungs- und Vortragswerke am Leipziger Konservatorium, 1844–1891

Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867	Aufführungen	Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891	Aufführungen
Felix Mendelssohn Bartholdy	177	Felix Mendelssohn Bartholdy	293
Ludwig van Beethoven	60	Ludwig van Beethoven	186
Ignaz Moscheles	55	Robert Schumann	100
Ferdinand David	55	Johann Sebastian Bach	86
Johann Sebastian Bach	44	Wolfgang Amadeus Mozart	82
Wolfgang Amadeus Mozart	35	Carl Reinecke	77
Frédéric Chopin	28	Frédéric Chopin	58
Louis Spohr	21	Ignaz Moscheles	57
Robert Schumann	19	Louis Spohr	43
Carl Maria von Weber	19	Franz Schubert	41
Joseph Haydn	12	Ferdinand David	37
Moritz Hauptmann	12	Carl Maria von Weber	33
Ernst Friedrich Richter	12	Johann Nepomuk Hummel	32
Carl Ferdinand Becker	10	Johannes Brahms	25
Henri Vieuxtemps	9	Joseph Haydn	24
Georg Friedrich Händel	8		
Johann Nepomuk Hummel	8		
Charles Auguste de Bériot	8		
Bernhard Molique	7		

VII. Fazit Moscheles begründete in Leipzig eine Klavierschule, die auf einer soliden, das Ebenmaß und die Exaktheit präferierenden Technik aufbaute. Sie entsagte der übertriebenen Virtuosität und Gestik und betonte stattdessen den poetischen Charakter der Musik. Somit steuerte sie den von Heine eingangs kritisierten »herzlosen Schwirrklänge[n]« entgegen. Darüber hinaus gab Moscheles besonders in formaler Hinsicht zukunftsweisende Impulse und trug zur Vervollkommnung des Klaviersatzes bei, der sich

39 Aus Moscheles' *Leben*, Bd. 2, S. 321.

durch die Entwicklung im Klavierbau bedingte.[40] In diesem Sinne lebte er zwischen den Zeiten und galt als Vermittler zwischen der späten Wiener Klassik und den Romantikern Schumann, Chopin und Liszt.

Damit fügte sich Moscheles vollkommen in das Profil des Konservatoriums ein, das, wie gezeigt, als eine Synthese aus Gegenwart und Tradition zu betrachten ist. Dass der Tradition jedoch das größere Gewicht zugesprochen wurde und die Gegenwart bereits bei Mendelssohn endete beziehungsweise um ihn kreiste, ist nicht zuletzt durch den Kanon der Prüfungs- und Vortragswerke deutlich geworden. Gleichzeitig bedeutete dieses Verharren ein Erstarren im Konservatismus. Dies führte dazu, dass sich selbst prominente Lehrer und Künstler wie Moscheles, die sich den Neuerungen auf dem Gebiet der Komposition oder Instrumentaltechnik im besten Fall noch aufgeschlossen zeigten, sie aber nicht in ihr Vermittlungsangebot übernahmen, gegen Ende ihrer Laufbahn einer zunehmenden Isolation aussetzten.

In den am Leipziger Konservatorium gepflegten Traditionen erkannte man die bewährte Summe zahlreicher musikpädagogischer Forderungen und Errungenschaften. Diese Maßstäbe bedurften keiner Hinterfragung, da sie als Selbstverständlichkeit galten und deshalb eine unantastbare Autorität besaßen. Als solche kann und soll auch Ignaz Moscheles eingeschätzt werden. Befand er sich mit seinen Ansätzen zur poetischen Interpretation eines Werks sicher auf der Höhe der Zeit, so war seine Technik jedoch augenscheinlich dahinter stehengeblieben. Somit scheint Moscheles gleichzeitig als »Fossil« wie auch als in die Zukunft weisender Pianist und Pädagoge der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen worden zu sein.

40 Vgl. Reinhard Langnickel: *Die pianistische Revolution oder Von der wahren Art das Pianoforte zu spielen. Die Entwicklung des Klavierspiels von 1780–1855 dargestellt anhand zeitgenössischer Quellen*, Wilhelmshaven 1999 (Musikpädagogische Bibliothek, Bd. 43), S. 64.

Guido Salvetti

Forse non ci fu una «scuola pianistica milanese»

Una valutazione del ruolo del pianoforte nella vita musicale milanese del primo Ottocento deve dar ragione di aspetti non poco contraddittori. Da un lato appare chiaro il ruolo secondario del pianoforte nelle istituzioni pubbliche di istruzione e di concerto. Dall'altro appare imponente l'attività che potremmo dire privata, quale ci viene testimoniata dai ‹nobili dilettanti› e dai cataloghi editoriali.

Osserviamo innanzi tutto alcuni dati recentemente raccolti sulle pubbliche accademie del Regio Conservatorio, a partire dalla sua fondazione nel 1808.[1] Pur tenendo conto delle inevitabili lacune di uno spoglio d'archivio, appaiono clamorose le assenze di esibizioni pianistiche per interi anni, sommerse da un enorme numero di brani operistici e di ariette.

Nei primi dieci anni di vita dell'istituzione, l'insegnante Benedetto Negri propone alle autorità e al pubblico cittadino soltanto questi due interventi pianistici:

8 ottobre 1812[2]		
Wolfgang Amadeus Mozart	Variazioni per clavicembalo	Giovanni Battista Rabitti[3]
1 ottobre 1815[4]		
Friedrich Heinrich Himmel	Sonata per pianoforte[5]	[Luigi] Rabitti «minore» con accompagnamento di corni da caccia: Giacomo Belloli e Giuseppe Schiroli

1 *Milano e il suo Conservatorio*, a c. di Guido Salvetti, Milano 2003; CD-ROM allegato, Appendice IV: *Cronologia dei saggi degli allievi dal 1809 al 1896*. Questa è l'avvertenza iniziale: «Per la compilazione della cronologia sono stati consultati i programmi di sala e, in alternativa, le recensioni apparse sulla *Gazzetta musicale di Milano* e sulla *Perseveranza*. In generale, per i titoli si è mantenuta la grafia come appare nel documento originale; dove è stato possibile si è provveduto, invece, a completare i nomi degli allievi e degli autori».

2 In questa accademia figurano quattro allievi «al clavicembalo», accompagnatori di altri strumenti e di cantanti (Giovanni Battista Rabitti, [Emilia] Bonini, [Teresa] Boriglion, Giovanni Lovati).

3 In questa accademia Giovanni Battista Rabitti appare anche come accompagnatore «al cembalo».

4 Il programma di questa accademia ha un riscontro in apposita pubblicazione: *Accademia di musica vocale e istrumentale*, Milano 1815. Sul frontespizio: «Da eseguirsi nel Cesareo Regio Conservatorio di Milano il giorno primo ottobre 1815 e distribuzione dei premj per mano di Sua Eccellenza il Signor Governatore Conte di Saurau». Si intendeva dare particolare solennità all'evento nel quadro delle celebrazioni per il ritorno degli austriaci a Milano, che culminano con la rappresentazione alla Scala, il 6 gennaio 1816, con l'azione drammatica *Il ritorno d'Astrea*, su testo di Vincenzo Monti e musiche di Joseph Weigl, integralmente edite da Ricordi (numeri di catalogo dal 231 al 247).

5 Il brano di Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) è da identificare con la prima delle *Trois Sonates pour le Pianoforte op. 16: avec accomp. de Violon et Violoncelle. N. 1 / composées par F. H. Himmel*, Leipzig:

L'insegnamento poco glorioso di Benedetto Negri si concludeva nel 1824 con la sua destituzione a causa di comportamenti scorretti nei confronti delle allieve. Il suo successore Giovanni Michele Stocker rimase sulla cattedra di pianoforte solo fino al 1827 e fu dimesso per disturbi nervosi. Il quadro delle accademie di quegli anni riflette la desolante situazione didattica, appena alleviata dal confluire, nelle accademie, di qualche allieva dal vicino Collegio Reale delle Fanciulle, dove Negri pure insegnava. Nel 1828 prendeva servizio Antonio Angeleri, ma occorsero anni perché il suo impegno producesse i suoi effetti. Questa è la presenza del pianoforte nelle accademie del periodo 1820–1831:

26 settembre 1820		
Johann Nepomuk Hummel	Rondò per pianoforte e orchestra	Teresa Moren
4 ottobre 1823		
Felice Frasi (allievo)	Divertimento per pianoforte	Felice Frasi
4 ottobre 1827		
Friedrich Kalkbrenner	Rondò per pianoforte	Giuseppa Salvioni
9 ottobre 1828		
Jan Václav Voříšek	Polonese per pianoforte	Giulio Alary
3 ottobre 1831		
Giulio Alary (allievo)	Divertimento per pianoforte	Giulio Alary

Negli anni successivi, con Antonio Angeleri, si segnalano sempre rare esibizioni pianistiche all'interno di accademie dominate ancora dai brani d'opera con accompagnamento pianistico. Si segnala però la particolare abilità richiesta al pianista dalle *Variazioni* di Carl Czerny su tema di Joseph Haydn, e soprattutto dal concerto di Friedrich Kalkbrenner (quale che fosse dei quattro composti entro il 1838). L'interprete di quest'ultimo, Francesco Sangalli, nel 1850 diventerà il secondo insegnante di pianoforte del Conservatorio. Nel 1844 e nel 1847 spicca il nome del più celebrato allievo di Angeleri, impegnato in due mirabolanti parafrasi su temi d'opera: Adolfo Fumagalli. Eppure è da notare come siano ancora tante le accademie finali in cui non viene inserito alcun brano pianistico.

4 ottobre 1835		
Joseph Haydn/Carl Czerny	Inno con variazioni per pianoforte e orchestra	[Francesco?] Pezzoli
25 settembre 1838		
Kalkbrenner	Concerto per pianoforte e orchestra	Francesco Sangalli
6 settembre 1844		
Sigismund Thalberg	Fantasia e variazioni per pianoforte solo sopra alcuni motivi della *Norma*	Adolfo Fumagalli

au Bureau de Musique de C. F. Peters [s. a.]. Nel frontespizio si dichiara che sono «composées et dediées à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie». Si noti la sostituzione con i corni delle facili parti degli archi.

7 settembre 1847		
Adolfo Fumagalli (allievo)	Fantasia per pianoforte sopra motivi del *Nabucco*	Adolfo Fumagalli

Solo dopo il 1850 anche per il pianoforte mutò nettamente la programmazione del Conservatorio: si noti, nel 1853, l'infittirsi delle sue presenze nelle tre accademie. Si noti ancora l'abilità richiesta per Kalkbrenner, Henri Herz, Johann Nepomuk Hummel e Fumagalli.

30 gennaio 1853		
Kalkbrenner	Fantasia per due pianoforti	Guglielmo Andreoli, Carlo Rovere
Henri Herz	Variazioni su I *Puritani* per pianoforte	[?] Boni
29 maggio 1853		
Lauro Rossi	Sinfonia a quattro pianoforti	G. Andreoli, C. Rovere, Luigi Rivetta, Giuditta Bertrand
Fumagalli	Fantasia militare a quattro pianoforti	G. Andreoli, C. Rovere, L. Rivetta, Giovanni Morganti (parte prima); [?] Boni, Teresa Gabaglia, [?] Roveda, Luigia Protti
5 settembre 1853		
Hummel	Concerto per pianoforte	G. Andreoli
6 settembre 1854		
Carlo Rovere (allievo)	*Adagio-Capriccio* per pianoforte	C. Rovere
17 dicembre 1854 [a favore degli Asili d'infanzia]		
Carlo Andrea Gambini	Duetto per due pianoforti	[?] Aluisetti, Roveda
Herz («Hertz»)	[?]	T. Gabaglia
Primavera 1855 [4 repliche dal 4 al 14 maggio]		
Kalkbrenner	Primo gran concerto per pianoforte e orchestra[6]	L. Rivetta
31 agosto 1857		
Thalberg	Variazioni sull'*Elisir* per pianoforte	L. Rivetta
Herz	Polonese per pianoforte	T. Gabaglia
5 settembre 1858		
Fumagalli	Fantasia sulla *Norma* per pianoforte	[?]

Accenno al fatto che, uscendo dai nostri limiti cronologici, troveremo solo nel 1860 i nomi di Frédéric Chopin, Ignaz Moscheles, Felix Mendelssohn e, per un suo *Trio con pianoforte*, Ludwig van Beethoven. In questo caso i dati d'archivio risultano, forse per le convulsioni politiche di quegli anni, particolarmente lacunosi.

6 Il *Concerto* di Kalkbrenner venne inserito tra il primo e il secondo atto dell'opera *La Tirolese* dell'allievo Giovanni Zaytz.

6 maggio 1860		
[Gaetano ?] Corticelli	Quartetto per pianoforte e archi	[?]
10 giugno 1860		
Ludwig van Beethoven	Trio	
Herz	Variazioni sui *Puritani* di Bellini	allieva
17 giugno 1860		
Disma Fumagalli	Divertimento per due pianoforti a 4 mani	quattro allieve
Kalkbrenner	Capriccio per pianoforte *Le feu*	
Kalkbrenner/Charles Philippe Lafont	Duetto per pianoforte e violino	
24 giugno 1860		
Herz	Trio in *la* per pianoforte, violino e violoncello	[?]
8 luglio 1860		
Frédéric Chopin	[?]	
Ignaz Moscheles	Gran sonata per pianoforte a quattro mani	
Felix Mendelssohn Bartholdy	Concerto per pianoforte e orchestra	Giuseppe Menozzi
25 agosto 1860		
Kalkbrenner	Concerto per pianoforte e orchestra	[Giovanni] Rinaldi
Luca Fumagalli	Fantasia sul *Trovatore*	due allieve

Da qui si apriva una nuova era per il Conservatorio. Dal 1860 il direttore Lauro Rossi organizzò degli «esercizi settimanali», affinché «per mezzo di acconci programmi di musica storica in tutti i generi, vocale, istrumentale, sinfonico, accademico, teatrale e religioso, potesse la mente degli studiosi elevarsi al concetto dei progressi dell'arte, della varietà degli stili, di tutti i mezzi ideologici e meccanici»; e la letteratura pianistica europea vi ebbe uno spazio importante e costante.[7]

Da questo esame delle accademie risulta dunque con chiarezza quanto sia marginale, fino al 1850, il ruolo che il pianoforte rivestì nell'insegnamento musicale del Conservatorio. Si giunge a risultati non molto diversi se si esamina la questione attraverso i metodi. Quando il Conservatorio iniziò la sua attività nel 1808, poteva contare sui 12 volumi dei metodi adottati dal Conservatoire di Parigi, munifico dono del viceré Eugenio di Beauharnais: tra essi figura la *Méthode de piano du Conservatoire* di Louis Adam.[8] Nel 1812 veniva adottato ufficialmente il metodo di Francesco Pollini, che nel frontespizio si qualifica «socio onorario del Conservatorio», ma che non ebbe mai incarichi di insegnamento dell'istituto milanese.[9]

7 *Milano e il suo Conservatorio*, p. 104.

8 I volumi, elegantemente rilegati, figurano ancor oggi nei locali della Biblioteca di Milano; cfr. Marina Vaccarini Gallarani: Modelli culturali e contenuti dell'istruzione milanese, in: *Milano e il suo Conservatorio*, pp. 125–202. Nel 1812 fu elargito analogo dono alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, per intervento del re Gioacchino Murat.

9 Francesco Pollini: *Metodo pel clavicembalo*, Milano 1812. Cfr. Elena Biggi Parodi: Il ‹Metodo pel clavi-

Il metodo di Pollini è dichiaratamente tributario di quello di Adam. I due metodi hanno in comune un preliminare piccolo sunto di teoria musicale nel primo capitolo, per poi affrontare i problemi specifici dell'esecuzione, tra cui soprattutto la diteggiatura e l'ornamentazione. Entrambi perseguono la «posizione naturale», illustrata da apposite incisioni: le dita delle mani sono leggermente arcuate in modo da neutralizzare, rispetto alla funzione di leva esercitata sui tasti bianchi e neri, la differenza di lunghezza tra le dita. La particolare configurazione del pollice lo rende «naturalmente» idoneo alla funzione del passaggio sotto la cupola formata dalle altre dita. La diteggiatura deve risolvere i problemi posti da quelle tonalità, o da quei passaggi, in cui la sequenza degli intervalli potrebbe portare all'uso del pollice sui tasti neri. L'insistenza degli esercizi sulle scale nelle varie tonalità è finalizzato proprio a rendere automatico e familiare l'insieme degli accorgimenti per rendere assoluta la scelta «naturale» sopra descritta, anche in presenza di passaggi per terze o – più raramente – per seste.

Anche per Adam e Pollini la posizione del corpo deve permettere un appoggio altrettanto naturale alla tastiera, con l'avambraccio solo leggermente abbassato rispetto al livello della tastiera e con una distanza dalla stessa che permetta senza sforzo a ognuna delle due mani di raggiungere ogni punto della tastiera.

Questo ideale di naturalezza e di compostezza coinvolge anche l'obiettivo della piena parità tra mano destra e mano sinistra: gli esercizi sono spesso ripetuti identici, o speculari, per le due mani. Si deve a Francesco Pollini l'inserimento nell'appendice del suo *Metodo di Dodici esercizj* per la mano sinistra,[10] di notevole difficoltà per la richiesta indipendenza delle dita della stessa mano.

Su questa impostazione comune non è difficile individuare, nei metodi di Adam e di Pollini, una specifica attenzione a problemi di tocco e, attraverso quelli, di interpretazione dei differenti stili. Adam scrive appunto: «chaque auteur a son style particulier»;[11] convinzione condivisa appieno da Pollini, che già nella prefazione si riferisce ai «diversi generi di musica», affermando che il suo metodo intende offrire «per cadauno di essi una differente maniera, qual mezzo più efficace e sicuro per ottenere una variata e ben colorita esecuzione.»[12] Con queste finalità dichiarate, in Adam e in Pollini viene dato ampio

cembalo› di Franceso Pollini ossia il primo metodo pubblicato in Italia per pianoforte, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 25/1 (1991), pp. 1–29. L'edizione critica bilingue di questo metodo è stata appena pubblicata: Francesco Pollini: *Metodo per pianoforte / Piano Method*, a c. di Leonardo Miucci, Roma 2016; a questa edizione rimandano i successivi riferimenti bibliografici.

10 *Dodici Esercizj a due, tre o più parti da eseguirsi alla sola mano sinistra. Li primi otto hanno per tema la scala diatonica ordinata in varie maniere. Li quattro ultimi sono di libera invenzione.* Questa appendice appare nella seconda edizione del *Metodo* (Milano 1834).

11 Louis Adam: *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris [1805], p. 233 (art. 12).

12 Pollini: *Metodo*, p. 2.

spazio ai differenti attacchi del tasto, al legato e allo staccato; e quest'ultimo viene suddiviso nello staccato a toccare «molto seccamente», segnato con un trattino verticale, il cosiddetto chiodo, nello staccato «men secco», segnato con il punto, e nello staccato a cui si sovrappone un segno di legatura, che comporta, dice Pollini, «note dolcemente marcate». Va ancora chiarito che la secchezza a cui sopra si fa riferimento sta a significare brevità nella tenuta del tasto: una semiminima con il «chiodo» equivale a una nota del valore di una semicroma, seguita da pause.[13]

È naturale, su queste basi, che la questione del tocco trovi tanto spazio in Adam e in Pollini, i quali, entrambi, si sentono spinti a indicare come debba essere lo strumento su cui si possa ottenere «una variata e ben colorita esecuzione». Pollini cita testualmente «quanto è stato detto dal signor L. ADAM, membro del Conservatorio di musica di Parigi, nel notissimo suo Metodo pel Forte Piano all'Articolo 6°. (De la manière de toucher le Piano, et d'en tirer le son)». Questi, dunque, sono «i requisiti dello strumento per renderlo atto a produrre gli effetti desiderati».

Prima di tutto «tastiera [...] egualissima». E poi:

> «che [...] i tasti senza esser duri aver debbono una certa resistenza per poter rendere il suono in proporzione della maggiore o minore compressione del dito, non mai del braccio, più o meno forte, secondo i gradi che il caso richiede; ma nello stesso tempo esser devono i tasti obbedientissimi, rispondendo anche alla più leggera e delicata compressione.»[14]

Questo riferimento al braccio («non mai del braccio»!) non c'è in Adam, dove la questione vien data per pacificamente sottintesa. Inoltre, a chiarire l'ideale sonoro che in Pollini viene enunciato nel modo più esplicito, c'è una descrizione accurata di come deve essere questa sopra indicata «compressione». Pollini usa una serie di due lettere, una «P» e una «S»: alla «P» il dito deve «poggiare» sul tasto; alla «S» deve «sfondare», cioè abbassarsi. Tutta l'attenzione deve rivolgersi quindi a far sì che la velocità di questo abbassamento sia sufficiente per ottenere la percussione del martelletto, evitando che lo scappamento scatti prima che il martelletto arrivi a colpire la corda. Su questa base si viene a costruire quello «stile legato» che si pone «ad imitazione di voce tenuta».[15]

Queste indicazioni sul suono e sul tocco comportano l'uso di un buono strumento, perché, a dita abbassate, «l'oscillazione deve continuare almeno per una battuta di tempo ordinario e moderato assai», ma, «appena levato il dito, gli smorzatori debbono agire in modo che più non si senta il minimo suono». E l'uso del pedale di risonanza fa sì che «le note [...] accentate col segno o colla parola SFORZ, acquistano maggior vigore risuonando

13 Ibid., p. 81.
14 Ibid., p. 80.
15 Ibid., p. 74.

di più».[16] Adam lo chiama «grande pédale» e lo definisce «le doux». Di più: «il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale.»[17] Anche nel capitolo sul tremolo, Pollini si pone il problema di «raddolcire il suono», raccomandando di eseguirlo con le dita «sempre strettissime ai tasti».[18]

Si può direttamente derivare da questo complesso di raccomandazioni e di cautele che la buona esecuzione dovesse rifuggire dall'uso del braccio, forse persino dell'avambraccio, dalla «caduta» sulla tastiera (si veda l'indicazione di «poggiare-sfondare»). In questo mondo sonoro non esistono neppure accenti che non derivino dalle gradazioni della dinamica, dai *crescendo*, *diminuendo*, *rafforzando*, *smorzando*. L'*espressione* e il *gusto* sono i cardini per un'esecuzione che convinca e coinvolga. Nell'edizione del primo e del terzo tempo della *Sonata in la minore* di Mozart (KV 310), inserita da Adam nel suo metodo, i punti di maggiore appoggio sono indicati con «FP»: lo «sforzando» nasce anch'esso da una pressione differenziata sulla tastiera da parte delle dita, non da una caduta sulla tastiera.[19]

Una simile didattica pianistica si confronta, come è noto, con un'ampia, se non sterminata, letteratura per lo strumento. Anzi, questa didattica è dichiaratamente finalizzata ad affrontare le differenze specifiche di un vasto repertorio molto diversificato. Questo assunto è clamorosamente presente nel metodo di Muzio Clementi, dove vengono raggruppate per tonalità – e relativi preludi – cento composizioni brevi e lunghe, dello stesso Clementi oppure dall'origine più disparata, antica (François Couperin, Arcangelo Corelli, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Georg Friedrich Haendel, eccetera) e moderna (Christoph Willibald Gluck, Mozart, Haydn, Jan Ladislav Dussek, Ignace Pleyel, John Field, eccetera). Anche in Adam, come dicevamo, abbondano composizioni con cui misurare l'acquisizione della propria abilità pianistica: cinquanta collocate in ordine progressivo di difficoltà (tra cui piccoli temi di Mozart, Gluck, Haydn); e un «choix de morceaux» importanti – Fantasie, Sonate, Variazioni, Fughe, eccetera – dello stesso Adam, nonché di Mozart, J. S. Bach, C. Ph. E. Bach e Haendel.

All'inizio dell'Ottocento la diffusione editoriale del repertorio pianistico è tale da permettere un superamento del criterio antologico testimoniato dal metodo di Clementi. Il metodo può infatti far riferimento ad altre edizioni in commercio. Ciò avviene scopertamente in Pollini, il quale vive e opera in una città in cui la neonata casa editrice Ricordi intesse subito rapporti con ogni editore francese, inglese e tedesco, facendo ben presto

16 Ibid., pp. 80 e 85.
17 Adam: *Méthode*, p. 219.
18 Pollini: *Metodo*, p. 86.
19 Adam: *Méthode*, pp. 164–169, 176–178.

del suo negozio un punto di riferimento obbligato per chi volesse rimanere aggiornato con quello che si pubblicava in quegli anni. Si ricorda di sfuggita che una delle benemerite iniziative di Giovanni Ricordi consistette nell'organizzare un servizio di prestito a domicilio per alcuni giorni, a fronte di un modesto corrispettivo in abbonamento. Se Adam poteva quindi limitarsi a citare, di composizioni evidentemente rintracciabili in commercio, solo alcune battute che presentassero particolari difficoltà, diteggiandole,[20] Pollini può addirittura prescindere anche da queste parziali citazioni, rimandando alle opere in commercio e impegnandosi piuttosto a fornire lui stesso importanti composizioni che indicava come «esplicative» della parte teorica rappresentata dal metodo.

Tra queste i *Dodici studi* hanno un grado di difficoltà che possiamo fors'anche considerare alla portata degli allievi del neonato Conservatorio. Ma le sei *Suonate per clavicembalo* op. 26[21] erano e sono certamente fuori portata rispetto a qualsiasi pianista che non sia già perfettamente formato sia tecnicamente, sia musicalmente. Esse pongono cioè, con grande evidenza, il divario tra le finalità didattiche, perseguite dal metodo, e l'interpretazione artisticamente compiuta di libere e ambiziose composizioni pianistiche. Queste *Suonate*, edite da Ricordi, sono cioè tanto importanti, ardue e ‹aggiornate› musicalmente e tecnicamente da presupporre a Milano una vita musicale che si svolge sostanzialmente al di fuori dall'ambito del Regio e Imperiale Conservatorio.

Questa considerazione si rafforza se ci si riferisce ai metodi che apparvero nei decenni successivi per l'uso del Conservatorio di Milano. Quello di Benedetto Negri non è altro che un *Supplemento ai metodi per le sue care allieve*,[22] consistendo in una semplice sequenza di scale, arpeggi e trilli.

Il metodo che Antonio Angeleri dedicò «à ses élèves» – *Le piano: positions des mains: manière de jouer. Observations théorico-pratiques par Antonio Angeleri, illustrées à l'eau-forte par Eleuterio Pagliano* – fu edito solo nel 1860, tanto da renderci convinti che nell'edizione siano confluiti i precetti forniti per decenni oralmente, o su appunti manoscritti. Poco o nulla è innovato, nei precetti, rispetto a Pollini, anche se per poter eseguire alcuni degli esercizi, ad esempio quelli con salti di doppia ottava, è impensabile che non venga coinvolta la scioltezza dell'avambraccio e, persino, del braccio. È anche da segnalare l'invito, da parte dell'autore, di ascoltare l'esecuzione delle grandi opere di Clementi, Bach e

20 Sono composizioni di Dussek, Johann Baptist Cramer, Mozart, Beethoven (le citazioni riguardano, in lui, l'op. 2 n. 2 e l'op. 2 n. 3), Haydn e Daniel Steibelt.

21 Francesco Pollini: *Sei Suonate per Clavicembalo* [...] op. 26, 2 voll., Milano 1812. Un'edizione moderna del primo volume è stata appena pubblicata: Francesco Pollini: *Tre sonate* op. 26, a c. di Radovan Škrjanc e Metoda Kokole, Lubiana 2014 (Monumenta artis musicae Sloveniae, vol. 59).

22 Benedetto Negri: *Supplemento ai Metodi di Piano-Forte composto e dedicato alle sue allieve da Benedetto Negri professore nell'I. R. Conservatorio di Musica e primo maestro nell'I. R. Collegio delle Fanciulle in S. Filippo*, Milano 1834.

Beethoven: ottimo e originale consiglio, ma non tale da colmare l'enorme divario tra simile tradizionale precettistica e le ricche e ardite composizioni pianistiche dei suoi maggiori allievi, Francesco Sangalli e soprattutto Adolfo Fumagalli.

Alla ricerca dell'esistenza di una «scuola milanese» a poco contribuisce, quindi, una rassegna dei metodi usati nel Conservatorio. Ed anche in un'altra istituzione pubblica, la Scala, si trovano poche tracce di accademie pianistiche, in un contesto desolante per quantità e per la perdurante commistione di pezzi pianistici e di arie d'opera. Si ha notizia, infatti, quasi soltanto dei due concerti tenuti da John Field alla Scala il 29 novembre e il 2 dicembre del 1833;[23] e, nel 1837/38, i concerti di Franz Liszt: il primo il 10 dicembre 1837 nella grande sala; gli altri tre nella sala del ridotto il 3 dicembre 1837, il 18 febbraio e il 15 marzo 1838: esibizioni mortificate dall'immersione dei pezzi pianistici in programmi farciti di arie, duetti ecc. Le composizioni eseguite furono parafrasi su temi d'opera con l'eccezione di uno *Studio in sol minore* (la futura *Visione* degli *Studi trascendentali*) che puntualmente non ottenne il gradimento del pubblico.[24] Il quadro desolante si completa con le osservazioni dello stesso Liszt nel suo noto *reportage*, intitolato *La Scala*, alla *Revue et gazette musicale de Paris*.[25]

Se «scuola pianistica milanese» giammai ci fu, va ricercata quindi negli ambiti privati, il cui apprezzamento è ostacolato – come è normale per questo tipo di attività culturali – dall'episodicità e dalla lacunosità della documentazione. L'elenco dei luoghi è imponente. Così anche quello dei protagonisti, nobili e dell'alta borghesia, spesso musicisti essi stessi di diversa competenza e abilità. Alcuni studi recenti hanno permesso di allargare il campo delle nostre conoscenze, e a essi attingeremo per le informazioni utili al nostro assunto.[26]

23 L'editore Ricordi ne dà puntuale riscontro con la pubblicazione, nello stesso dicembre del 1833, di un *Rondeau pour piano précédé d'une Pastorale nouvellement composée à l'occasion de son concert donné au Théâtre de la Scala*, numero di catalogo: 7331.

24 Cfr. quanto riferisce lo stesso Liszt, nella lettera del settembre 1838 a Lambert Massart. Franz Liszt: Lettre d'un bachelier ès-musique. A M. Lambert Massart, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 5/35 (2 settembre 1838), pp. 345–352.

25 Franz Liszt: La Scala. Extrait des lettres d'un bachelier ès-musique, in: *Revue et gazette musicale de Paris* 5/21 (27 maggio 1838), pp. 217–222, traduzione italiana in Franz Liszt: *Divagazioni di un musicista romantico*, a c. di Raoul Meloncelli, Roma 1979, pp. 116–132.

26 Ricordo in particolare: 1) Carla Moreni: *Vita musicale a Milano, 1837–1866. Gustavo Noseda collezionista e compositore*, Milano 1985; 2) la tesi di laurea di Mariapia Rosso: *Il catalogo editoriale di Giovanni Canti (1836–1878)*, relatore Filippo Minetti, Università degli studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, Corso di laurea in Musicologia a. a. 1996/97; 3) la tesi di laurea di Chiara Brauer: *Luigi Scotti, editore di musica a Milano (1783–1860)*, relatore Pietro Zappalà, Università degli studi di Pavia, Scuola di paleografia e filologia musicale, Corso di laurea in Musicologia a. a. 1999/2000; 4) la tesi di diploma in Musicologia di Angela Buompastore: *Il Conte Cesare di Castelbarco fra lettere e musica nella prima metà dell'Ottocento*, relatore Marina Vaccarini Gallarani, Conservatorio di Musica di Milano, a. a. 2004/05.

In una prima fase il pianoforte ebbe le sue sedi privilegiate in salotti legati alla capitale asburgica. Per il nostro assunto il primo nome è quello di Francesco Pollini, più sopra citato per il *Metodo*.[27] Manca a tutt'oggi una considerazione complessiva della sua attività di compositore, anche nel genere teatrale e in quello sacro.[28] Ciò che appare con sempre maggiore evidenza è invece la sua centralità nel mondo pianistico milanese dei suoi anni: per via dei tanti allievi privati, per le numerose pubblicazioni presso Ricordi e presso l'editore Canti, per i costanti rapporti con pianisti e compositori che si trovarono a soggiornare in Milano e a godere dell'ospitalità della sua casa e del suo salotto musicale, illustrato dalla presenza della moglie Marianna, cantante ed arpista «dilettante», dedicataria di alcune Ariette di Vincenzo Bellini.[29]

Per quanto riguarda il primo punto, è davvero difficile, allo stato attuale, raccogliere una documentazione esauriente. L'impressione che si desume dagli studi fin qui compiuti è che *tutti* gli allievi dotati del Conservatorio e tutti i nobili dilettanti abbiano ricevuto lezioni di pianoforte da Pollini.

Il caso più notevole tra gli ‹allievi› di Pollini è quello di Carlo Evasio Soliva (1791–1853), il primo diplomato in composizione del Conservatorio, giunto nel 1816 al trionfale successo scaligero con *La Testa di bronzo*, su libretto di Felice Romani. Meno noto è il suo impegno compositivo per il pianoforte, di cui si ha invece vistosa traccia nei cataloghi di Ricordi e di Luigi Scotti; edite da Artaria sono *Sonata e Variazioni a quattro mani per il*

27 Le notizie che seguono sono state verificate e aggiornate sulla base del contributo di Leonardo Miucci: Francesco Pollini (1762–1846). Aggiornamenti biografici e nuovi documenti, in: *Fonti Musicali Italiane* 21 (2016), pp. 165–186. Nato a Lubiana da una famiglia veneta: il padre era medico e farmacista, insignito del titolo nobiliare dall'Imperatrice Maria Teresa per aver prodotto un rimedio antisifilitico, denominato «le acque Pollini» (da un annuncio sulla *Gazzetta di Milano* del 29 novembre 1816, risulta che il figlio Francesco ne faceva commercio nella sua abitazione milanese). Francesco Pollini aveva soggiornato a Vienna dal 1786 o 1787 ed è identificabile in quel «barone Pulini» a cui Mozart destinò la *Scena e Rondò* KV 490 e il *Duetto in la maggiore* KV 489 per una rappresentazione privata dell'*Idomeneo*, avvenuta a Vienna il 13 marzo del 1786, in cui Pollini avrebbe cantato nel ruolo di Idamante. Presente a Milano dal 1793, il suo salotto fu un punto di riferimento importante anche perché animato dalla consorte, Marianna Gasparini, apprezzata cantante e arpista dilettante.

28 Nel 1798 fece rappresentare al Teatro della Cannobiana *La casetta nel bosco*. Nel 1801 la cantata *Il trionfo della pace* fu eseguita alla Scala per celebrare la pace di Amiens. Per la cerimonia dell'incoronazione di Napoleone nel Duomo di Milano, il 26 maggio 1805, furono eseguite due sue composizioni per grande orchestra e coro: *Vivat, vivat* e *Te ergo quaesumus*.

29 Vincenzo Bellini fu ospite costante in casa Pollini a Milano dal 1828 all'ultima partenza per Parigi. Tenne una fitta corrispondenza con Marianna Pollini, a cui nel 1829 (ediz. Ricordi) dedicò *Sei ariette da camera* (*Malinconia, ninfa gentile*, *Vanne, o rosa fortunata*, *Bella Nice, che d'amore*, *Almen se non poss'io*, *Per pietà, bell'idol mio*, *Ma rendi pur contento*). Bellini lasciò manoscritta un'altra arietta, dedicata a Marianna Pollini e pubblicata da Ricordi nel 1837: *Dolente immagine di Fille mia*. Anche Carlo Evasio Soliva (di cui più oltre) pubblicò un'arietta, *Mio ben ricordati*, «dedicata alla sig.a Marianna Pollini».

clavicembalo, «dedicate al sig.r Francesco Pollini da Carlo Soliva»; Pollini a sua volta dedicava «all'amico suo Carlo Soliva» *Introduzione e Rondò per forte-piano* op. 43, edito da Ricordi nel 1820. Come vedremo con il principe Antonio Belgioioso e con Francesca Nava D'Adda, il pianoforte assume un particolare rilievo anche nel genere del Trio, sia per la perdurante idea del «pianoforte con accompagnamento» di archi, sia per i ben noti modelli beethoveniani dell'op. 1. Nel caso di Soliva si segnalano anche alcuni singolari organici in Trio: quello di pianoforte, arpa e viola (con la possibilità di sostituire l'arpa con un secondo pianoforte) e quello su temi mozartiani di pianoforte, corno e clarinetto.[30]

Per quanto riguarda il secondo punto, cioè una più attenta considerazione delle sue composizioni che non si possono certo limitare a «variazioni incipriate, leccate, tutte scale, arpeggi, ghirigori», come ebbe ad esprimersi il primo biografo di Antonio Angeleri.[31] Per rendere impraticabile quel giudizio, può essere sufficiente – almeno in questa sede – uno sguardo alle *Sonate* op. 26 di Pollini, pubblicate nel 1812,[32] il lettore potrà avvalersi anche di una recente edizione discografica dei numeri 3 e 6, a cui volentieri ci riferiamo.[33]

La terza Sonata, appartenente dunque all'edizione del 1812, presenta un forte radicamento nella recente e contemporanea civiltà musicale viennese. È impossibile non rilevare modelli compositivi e scritture pianistiche che mostrano dimestichezza con le *Variazioni in fa minore* di Haydn, il Mozart delle fantasie o della *Sonata in do minore* KV 457, o soprattutto il Beethoven delle sonate fino all'op. 57, pubblicata nel 1807. La scrittura

30 A quest'ultima formazione Soliva destinò un *Trio concertant pour piano, clarinette et cor en Mi bem.*, e lo dedicò a John Barham Livius (l'autore della «Musical Comedy» *Maid or Wife or the Deceiver Deceived* del 1821). Il Trio è edito da Nicolas Bochsa, cioè dal più famoso e attivo arpista di quel tempo. Dal contatto con questo editore-arpista può essere nata l'idea di comporre i 3 Trii con l'arpa. Il *Grand Trio concertant pour piano, harpe ou deux pianos et alto* fu dedicato a Beethoven e ne suscitò l'ammirazione, espressa in una lettera del 9 febbraio 1821 e con la dedica a Soliva di *Canone a due voci*, scritto il 2 gennaio 1824 «per il Signore Soliva come sovvenire dal suo amico Luigi van Beethoven.» Un altro Trio è dedicato all'ambasciatore inglese nel Granducato di Toscana, Lord Burghersh. Con il giovane Soliva e con la fortuna europea della *Testa di bronzo* si aprirono così per Milano nuovi rapporti con l'Europa, che si estenderanno successivamente, e per lunghi periodi, anche a Varsavia e a Pietroburgo.

31 Virgilio Colombo: *Antonio Angeleri e la sua scuola di pianoforte*, Milano 1880, p. 9.

32 Le schede relative sono le seguenti: 1) Francesco Pollini: *Tre suonate per clavicembalo. Prime delle sei annunciate nel suo metodo adottato pel Conservatorio [di Milano], non che per le Case di educazione nel Regno*, op. 26, Milano [1812]; 2) F. Pollini: *Tre suonate per clavicembalo. Prime [recte ultime] delle sei annunciate nel suo metodo adottato pel Conservatorio medesimo non che per le Case di educazione nel Regno*, op. 26, libro 2, Milano [1812] (entrambe le edizioni sono state pubblicate da Ricordi).

33 Francesco Pollini: *Capriccio, Sonate, Variazioni e Toccata*, Costantino Mastroprimiano, fortepiano, Tactus TS 761601, 2007.

pianistica è quindi improntata a enorme varietà e densità di scrittura con costanti riferimenti al drammatismo dell'orchestra classica (cioè ai suoi contrasti dinamici, timbrici e di registro). La palese appartenenza di Pollini a quella civiltà musicale lo spinge ad adottarne l'irrequietezza armonico-tonale e formale. Nella *Sonata in do minore* op. 26 n. 3, i tempi sono solo due. Il primo viene aperto da un'Introduzione lenta che alterna urti accordali dissonanti con cantabilità sofferte e intense (contrasti del tipo di quelli che aprono l'op. 13 di Beethoven, o anche la *Fantasia in do minore* KV 475 di Mozart), e prosegue poi con una vasta forma-sonata in Presto; si tratta di una scrittura pianistica convulsa e a frasi spezzate, che nella zona del secondo tema si distende un poco; l'esteso sviluppo centrale, come spesso in Pollini, è articolato in due distinti momenti, il secondo dei quali ha valenza di terzo tema.[34] Il secondo movimento è introdotto (come nella «Waldstein») da un brevissimo, ma cantabilissimo Preludio. Il Presto conclusivo ha il complesso drammatismo del rondò-sonata. Notevoli le sorprese cantabili ed espressive che placano lo scatenato gioco ritmico poco prima della conclusione.

Altrettanto anti-accademica e imprevedibile è la *Sonata in sol minore*, op. 26 n. 6, edita nel 1812. Qui l'introduzione lenta al primo tempo allegro è parte integrante dell'esposizione e quindi si ripete con essa. Lo sviluppo viene avviato con lo stesso gesto drammatico e intenso dell'esposizione e dà luogo a un percorso sempre più agitato, con accordi pieni e giochi d'ottava. Questa *Sonata* è dotata di un Cantabile sostenuto di breve durata, ma di raccolta e toccante cantabilità. L'impianto dell'Allegretto conclusivo è quello del rondò-sonata, in una costruzione dove i diversi episodi si differenziano radicalmente nell'uso di scritture pianistiche diverse, funzionali a stati d'animo radicalmente diversificati. Non mancano, anche in questo finale, giochi d'ottava inframmezzati da accordi pieni.

Come si può intuire da questi veloci appunti, ci si trova in presenza di una concezione formale e di una scrittura pianistica che hanno l'ambizione di confrontarsi con grandi modelli viennesi del passato recente, o addirittura del presente. È del tutto evidente, cioè, che l'ideale pianistico che sembra emergere da queste Sonate va molto più in là di quell'ideale di pacatezza muscolare, di misura nell'affondo, di uguaglianza e di scorrevolezza che domina il *Metodo*, in sintonia con tutta la trattatistica tra Sette e Ottocento per il cosiddetto fortepiano.

Per quanto riguarda il terzo aspetto, quello della rete di rapporti che Pollini tenne con i pianisti e i compositori che si trovarono ad operare in Milano. Tra i tanti possiamo citare il pianista August Klengel, a cui Pollini dedicò una *Toccata per pianoforte* op. 31, edita da Ricordi nel 1814, essendone ricambiato con un *Rondò per il pianoforte*, edita da Artaria, «composto a Milano» e «dedicato al suo amico Francesco Pollini». La frequentazione con

34 Di questo terzo tema che si insinua prima della ripresa si ha un chiaro esempio nel primo movimento della *Sinfonia in la maggiore* KV 201 di Mozart.

Giacomo Meyerbeer negli anni italiani (1817–1824) è ben testimoniata da *Uno dei trentadue Esercizj per il clavicembalo fatto in forma di Toccata*, «composto e dedicato in contrassegno di particolare stima al signor Giacomo Meyerbeer dal suo amico Francesco Pollini»; questo *Esercizio* op. 42, pubblicato da Ricordi nei primi mesi del 1820, è preceduto, come si sa, da una *Dedica*, in cui l'autore spiega l'intento che l'ha guidato nel disporre la musica su tre righi, in modo da mettere in massima evidenza la continuità del canto, da ottenersi nonostante il complesso meccanismo dell'alternanza delle due mani con le figure che gli si sovrappongono. Dalla *Dedica* si apprende che Meyerbeer aveva ascoltato privatamente quegli *Esercizj* e lo aveva incoraggiato alla pubblicazione; giova poi ricordare che nel 1819/20 Meyerbeer era solo ai suoi esordi come operista su libretti italiani e che si era guadagnato le prime glorie in veste di mirabolante pianista, ottenendo l'ammirazione di Moscheles: forse a questo soprattutto si riferiva Pollini nel dichiarare, nella *Dedica*, «l'ammirazione da cui sono compreso pei rari vostri talenti».[35]

Francesco Pollini, dalle notizie sopra riportate e dalla perdurante qualifica di «Socio onorario del R. Conservatorio», è anche un chiaro esempio di come l'aristocrazia milanese sia passata senza danni attraverso le storiche vicende dalla Repubblica italiana al Regno d'Italia, e da questo al ritorno dell'Austria. Lo stesso potremmo dire per Peter Lichtenthal, che è presente a Milano dal 1810 e che, anche per la sua attività di recensore della *Allgemeine musikalische Zeitung*, mantenne un costante legame con Vienna e con la Germania. Tra le sue molteplici attività, è il caso qui di ricordare che nel 1838 pubblicò per Ricordi una *Sonate pour le Piano-forte* (Allegro vivace, Andante, Minuetto – Trio, Allegro), dedicata a Louise Fontana, con una scrittura sostanzialmente mozartiana, dove la difficoltà maggiore è rappresentata dall'incrocio delle mani.

In altri casi il ritorno degli austriaci nel 1814 corrispose all'emergere di nuovi saloni musicali. Il pianoforte è il protagonista delle serate in palazzo Cusani, sede del Ministero della guerra, dove si esibiva la baronessa Dorothea von Ertmann, moglie del colonnello, poi generale, Stephan Leopold von Ertmann. Dorothea fu tra le artefici del culto di Beethoven, di cui era allieva e della cui *Sonata in la maggiore* op. 101 (1816) divenne dedicataria. Un altro colonnello imperiale, Giovanni Casella, aveva assunto Karl Mozart, secondogenito di Wolfgang, come insegnante di pianoforte della figlia Costanza e come organizzatore della musica nel proprio salone.[36]

Sarebbe comunque una forzatura attribuire alla ‹colonia› tedescofona di Milano – a cui sarebbe ulteriormente forzato affiliare il lubianese-viennese Pollini, vista l'origine

35 Francesco Pollini: *Uno de' Trentatude Esercizj Per Clavicembalo Fatti in forma di Toccata. Composto e Dedicato In contrassegno di particoalre stima al Signor. Giac. Meyerbeer*, op. 42, Milano: Ricordi, 1820, introduzione, p. [I].

36 *Allgemeine musikalische Zeitung* 26/31 (29 giulio 1824), coll. 512.

veneziana della sua famiglia – un ruolo esclusivo nel costante aggiornamento del repertorio pianistico e, in generale, del pianismo milanese.

Per una storia del pianoforte a Milano, attende di essere indagato in profondità il ruolo della contessa Francesca Nava D'Adda (1794–1877): abile pianista e compositrice, è presente dal 1836 nei cataloghi di Luigi Scotti e Giovanni Canti con sonate per pianoforte e musica da camera con pianoforte: trii per pianoforte, violino e violoncello; un duetto per violoncello e pianoforte; due duetti per violino e pianoforte; sei Sonate per violino e pianoforte; un duetto per due pianoforti. Si segnalano anche alcuni brani religiosi a 4 voci con accompagnamento di organo. Un simile catalogo è dunque un caso specialissimo di predilezione per forme strumentali indipendenti dalla moda delle parafrasi, delle fantasie o delle variazioni su arie d'opera. Totalmente assenti anche ballabili da salotto o altri brani di intrattenimento.

A un primo sguardo, la *Sonata per pianoforte*, edita da Scotti nel 1836, mostra una scrittura molto composta e «mozartiana». L'ambizione compositiva di Francesca Nava D'Adda emerge, oltre che nello sfoggio di tecniche elaborative nella sezione di sviluppo del primo movimento (Allegro agitato), nell'ampiezza dell'Andante quasi largo tripartito, nella scelta di collocare nel tempo conclusivo, anziché l'usuale rondò, un Allegro fugato, in realtà per nulla rigoroso, eppure con l'uso di tecniche di soggetto-risposta e di elaborazioni per moto contrario.

Sono però i trii con pianoforte a dare la piena misura della sua statura compositiva e dello spessore tecnico-espressivo del suo pianismo.[37] Nei trii, dal punto di vista formale la scelta è costantemente quella della sonata quadripartita nella versione di Beethoven nel periodo cosiddetto «di mezzo»: un primo tempo in forma-sonata, con un vasto e complesso episodio di sviluppo; un Minuetto – Trio (o Scherzo – Trio); un Andante; un Finale Allegro. La scrittura pianistica è particolarmente piena e vigorosa, con vere e proprie citazioni da Beethoven, come quando appaiono, nell'esposizione del primo tempo del *Trio in re minore* (misure 21–22), gli accordi a piene mani alternate in *fortissimo* che richiamano le misure 17 e 22 del primo movimento dell'*Appassionata*; si noti anche la sequenza di ottave nella mano destra alle misure 23–26: scrittura frequente, anche in momenti cantabili (Figura 1).

Di fronte alla sostanziale completezza della parte pianistica, il ruolo degli archi è inevitabilmente contenuto, nonostante gli svettanti gesti violinistici e le intenerite melodie del violoncello in chiave di violino, emergenti nelle sezioni centrali dei tempi lenti.

37 Il genere del Trio con pianoforte riveste un ruolo importante nella Milano degli anni Quaranta. Si accenni qui soltanto al principe Antonio di Belgioioso (1801–1858), che pubblicò con l'editore Canti tre *Gran Trio per pianoforte, violino, violoncello* (o *viola*), op. 1a, op. 2 e op. 3. Altro argomento che va qui segnalato per futuri approfondimenti.

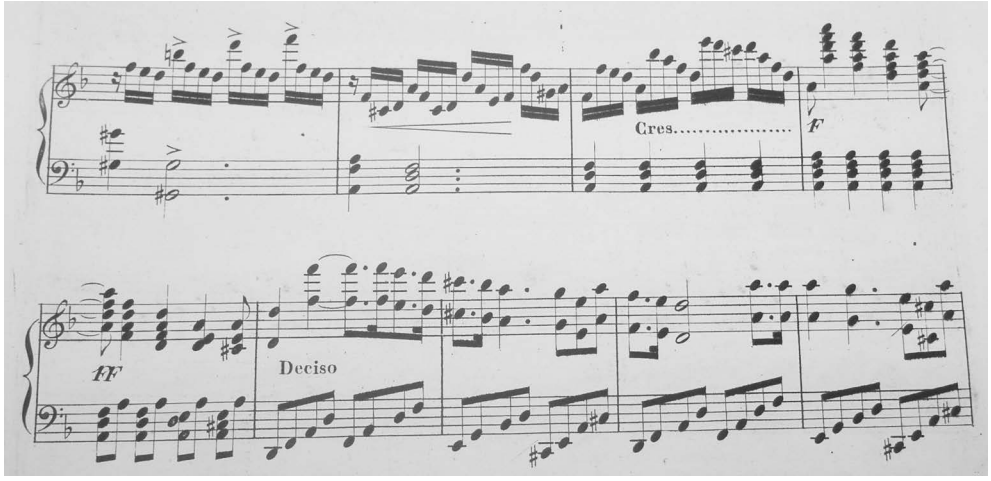


Figura 1 **Francesca Nava D'Adda: *Trio in re minore*, I movimento, *Allegro agitato*, misure 18–26**

Nel *Trio in mi bemolle maggiore* – che adotta lo schema Allegro maestoso, Scherzo – Trio, Andante, Finale. Allegro – compaiono estesi passaggi di ottave spezzate e tecniche elaborative particolarmente artificiose. Caso unico, nella musica da camera italiana di questo periodo, è l'inserzione, nell'*Allegro* conclusivo, di un esteso episodio in stile fugato.

In attesa di un lavoro esauriente sull'argomento, è già possibile capire che intorno alla Nava D'Adda si intrecciarono multipli rapporti, non poco significativi per il nostro assunto. Il suo nome appare nelle accademie di casa Branca e in casa Noseda. Tra le dediche e le contro-dediche troviamo la pianista Cirilla Branca (1810–1883),[38] che sposerà Isidoro Cambiasi nel 1830:[39] celebrata pianista milanese («il Liszt delle pianiste lombarde»), nel 1828 pubblicò le *Variazioni* su tema di Pietro Tassistro, editore Scotti, «dedicate all'ill.ma sig.ra Marchesa D.na Fran.ca Cagnola D'Adda Dama di Palazzo di S. M. I. R. A. esimia dilettante». A Cirilla Branca, a sua volta, la D'Adda dedicò, con il nome di Francesca Cagnola D'Adda (quindi prima del 1833, quando il primo marito morì, e quando non figuravano ancora pubblicate le sue composizioni), delle *Variazioni* rimaste manoscritte, ma con un frontespizio stampato da Ricordi in cui l'editore qualifica l'autrice come «esimia compositrice». Ad anni posteriori risale la dedica del suo *Trio in re minore* «à madame Anna Caroline De Belleville Oury», pianista apprezzata da Beethoven e da Chopin, in *tournée* con il marito violinista in Italia nel 1846/47. In questa occasione la

38 Paolo Branca, padre di Cirilla, tenne un salotto musicale frequentato dalle massime celebrità del tempo.

39 Isidoro Cambiasi aprì anch'egli, intorno al 1840, un celebrato salotto musicale. Dal 1842 fu tra i più importanti collaboratori della *Gazzetta musicale di Milano* di Giovanni Ricordi.

contessa Nava D'Adda si qualifica come «membre honoraire de la Congrégation et Académie de S.te Cécile à Rome».[40] Il *Trio in mi bemolle*, edizione Canti, è dedicato alla «distinta dilettante Giuseppina Cereda nata Rovelli».

Tra i nobili «dilettanti», che, oltre ad ospitare musicisti di fama, si cimentarono loro stessi nella composizione e nell'esecuzione, spicca il conte Cesare di Castelbarco, primo «direttore» del Conservatorio,[41] e abile violinista. Il pianoforte è pressoché assente dalla sua produzione e dalle testimonianze finora raccolte, e il costante sostegno che il Conte offrì al sopra citato Carlo Evasio Soliva riguardò soprattutto la composizione di musica sacra. Ma nel solo 1844 nel suo catalogo presso l'editore Scotti,[42] apparvero due *Gran Quintetti*, opere 42 e 43, e un *Gran Trio*, op. 45, in cui il pianoforte gioca un ruolo denso e sempre interessante. Di questa nuova importanza del pianoforte si ha traccia nel programma di un'accademia organizzata nella sua residenza il 1° giugno 1851:[43]

- «*Quintetto per Piano Forte* op. 43 di Castelbarco, eseguito dai Sig.ri Fumagalli, Ferrara, Croff, Corbellini e Truffi
- *Salve Regina* a tre voci di Soliva, eseguito dalle Sig.re Finetti-Battocchi, Pozzi e Croff
- *Duetto* a due violini di Beriot, eseguito dai Sig.ri C. Castelbarco e Ferrara
- *Aria* nella *Semiramide* di Rossini, eseguita dalla Sig.ra Pozzi
- *Pater noster* a tre voci di Soliva, eseguito dalle Sig.re Finetti-Battocchi, Pozzi e Croff
- *Quintetto per Piano Forte* di Castelbarco, eseguito dai Sig.ri Fumagalli, Ferrara, Rabboni, Corbellini e Truffi
- *Aria* nei *Puritani* di Bellini, eseguita dalla Sig.ra Finetti-Battocchi
- *Fantasia* per Piano Forte di Fumagalli, eseguita dall'Autore»

Da un lato, quindi, Castelbarco non rinunciava a esibirsi come violinista nel *Duetto* di Bériot; e indulgeva ancora alla mescolanza di brani strumentali con arie d'opera e polifonie religiose. D'altro lato, potendo disporre del primo pianista milanese di livello europeo, Adolfo Fumagalli (di cui diremo più avanti), lo rese protagonista della serata

40 Questa qualifica suggerisce un parallelo con quanto documentato da Angela Buompastore a proposito del Castelbarco, nonché una possibile motivazione per la composizione dei due *Salmi* opere 6 e 7, pubblicati da Scotti nel 1842 (A. Buompastore: *Dictée par la nature plus que par l'étude. Cesare di Castelbarco, nobile dilettante di musica nella Milano ottocentesca*, Pisa 2013).

41 Il termine «direttore» si riferisce a una funzione che corrisponde a quella degli odierni presidenti di consigli di amministrazione. Il direttore attuale – preposto agli studi e al funzionamento didattico, disciplinare e artistico dell'istituto – allora era denominato «censore».

42 Nel catalogo delle sue opere pubblicate da Scotti spiccano numerosi quartetti d'archi (opere 7, 8, 9, 13, 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26); quintetti d'archi (opp. 10, 11, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 41); un Sestetto d'archi op. 12; un Trio d'archi op. 37.

43 L'accademia del 1851, di cui pare non esserci traccia nei giornali dell'epoca, ci è nota attraverso il programma stampato che Castelbarco inviò a Luigi Rossi, segretario dell'Accademia di Santa Cecilia, e conservato nell'archivio dell'istituzione (ANSCAS, Archivio preunitario, cat. III, 681).

coinvolgendolo nei due Quintetti in programma (con ogni probabilità i due sopra citati dell'op. 42 e 43) e soprattutto riservandogli il gran finale con la *Fantasia* di sua creazione. La cultura pianistica nella Milano del primo Ottocento va al di là non solo della didattica impartita nel Conservatorio, o degli spazi che si aprivano, più o meno stabilmente, nelle accademie dei salotti: una vasta area, ancora più difficile da documentare che quella dei salotti, è l'area privata dei cultori che attingevano settimanalmente ai prestiti del negozio Ricordi: a questi musicisti dilettanti o professionisti Ricordi forniva una aggiornata selezione di edizioni francesi, inglesi e tedesche, e soprattutto un catalogo suo proprio che, per imponenza di titoli, non aveva paragoni in Italia, e non solo. Dal 1808 al 1840 Ricordi aveva prodotto più di 12 000 numeri editoriali. Tra essi il pianoforte ha un ruolo di tutto rispetto, anche se non paragonabile a quello delle opere e delle singole arie d'opera. Un certo numero di pubblicazioni pianistiche è formato da variazioni su arie d'opera, o a ballabili. Ma chi volesse intraprendere un serio corso di studi poteva trovare nel catalogo Ricordi le opere didattiche di Johann Baptist Cramer, Kalkbrenner, Clementi (i 23 *Studi*), Henri Herz, Jakob Rosenhain (i tre volumi di *Studi progressivi con le diteggiature*) e Moscheles.

Già nel 1834 Ricordi pubblicava di Liszt la trascrizione pianistica dell'Ouverture dal *Guillaume Tell*. Successivamente, negli anni del soggiorno lombardo di Liszt, l'editore era in grado di diramare il seguente comunicato:

> «Essendo tra noi il celebre pianista Francesco Liszt [...] che non ha rivali nel genere fantastico e ispirato, sarà certamente gradito sapere ai sigg. professionisti della musica e ai tanti esimj dilettanti di piano-forte ond'è si ricca Milano, il sapere come l'editore Ricordi Gio. Ricordi abbia pubblicato le seguenti opere del suddetto autore: *Reminiscenze* dai *Puritani*; Due Fantasie su motivi delle *Soirées musicales* di Rossini; *Trois morceaux de salon*; *Grande valse di bravura* per pianoforte a 2 e a 4 mani; *Reminiscenze* degli Ugonotti; *Reminiscenze* de *La Juive*; *Album d'un voyageur*: 1° anno 1837; *Trois airs suisses pour le piano*.»[44]

Ricordi, nel 1839, è l'editore italiano delle *Grandes Études*, prima delle serie di Studi che porteranno alle *Études d'exécution trascendentale*.

La musica di Chopin entrò nei cataloghi Ricordi in modo forse un poco meno deciso. Nel 1834 apparvero *Quattro mazurke* op. 33 e l'*Impromptu* op. 29. Ma nel 1838 fu la volta dello *Scherzo* op. 31 e degli *Studi* op. 10 e op. 25, cioè della più completa silloge delle nuove frontiere tecnico-espressive del pianoforte romantico. Negli anni Quaranta recupera, su Chopin, ogni ritardo: i *Notturni* op. 9 e op. 37, la *Sonata* op. 35 e l'*Improvviso* op. 36, i 24 *Preludi*, la *Ballata* op. 38 e l'*Improvviso* op. 51. Ma di Schumann, nella prima metà della stessa decade, compaiono solo i *Pezzi fantastici* op. 12 e lo *Scherzo e Giga* op. 32.

44 In «Glissons, n'appuyons pas», *Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Teatri, Cronache, Varietà e Mode*, anno IV, n. 127 (28 ottobre 1837), p. 508: «Avvisi».

Queste informazioni ci convincono del perfetto aggiornamento che, all'alba del quinto decennio del XIX secolo, era a disposizione di un pianista milanese (o di chiunque facesse riferimento, anche epistolare, a Ricordi). Anche per la presunta «scuola pianistica milanese» occorrerebbe una riflessione storiografica sulla nuova vitalità civile e culturale che sembra contraddistinguere l'inizio degli anni Quaranta. In terreni che nulla hanno a che fare con il nostro assunto, possiamo comunque ricordare che il 17 agosto del 1840, con l'inaugurazione della ferrovia Milano – Monza, si apriva l'era delle ferrovie anche in Italia; o che fu quello l'anno in cui la versione definitiva dei *Promessi sposi* cominciò a essere pubblicata a dispense; o che il 22 maggio l'Impero asburgico emanava una legislazione per «la tutela e la diffusione delle opere letterarie, artistiche e scientifiche», proponendo apposite convenzioni agli altri Stati (Carlo Alberto vi aderì per primo). Anche se qui non è la sede per approfondire i mutamenti che tale legislazione indusse nella circolazione della musica, questo è un segno vistoso di innovazione, che siamo portati a mettere in rapporto con l'ancor maggiore dinamismo di Ricordi, che dal gennaio 1842 pubblicò la *Gazzetta musicale di Milano* e che si fece alfiere, dal 1844, dell'astro sorgente di Giuseppe Verdi.

Queste informazioni, non pertinenti al nostro assunto, cercano di render conto della forte discontinuità che possiamo registrare, anche per quanto riguarda il pianoforte a Milano, con gli anni Quaranta. Abbiamo già registrato come le maggiori composizioni di Francesca Nava D'Adda si collocano in quel decennio; e come Cesare di Castelbarco mostri solo allora una nuova attenzione per il pianoforte. Ma la vera novità è l'apparire di due pianisti di levatura europea dalla classe di pianoforte di Antonio Angeleri nel Conservatorio. Il primo, Francesco Sangalli (1820–1892), destinato a diventare nel 1850 secondo insegnante di pianoforte nella stessa istituzione, ha lasciato un *corpus* di composizioni pianistiche che, già ad una prima lettura, mostrano forti motivi di interesse. Il secondo, Adolfo Fumagalli (1828–1856), è figura di formidabile compositore-esecutore, destinato a una carriera europea che fu troncata da morte precoce.

Per quanto riguarda Sangalli, possiamo contare su un'affidabile bibliografia, tra cui soprattutto il libro curato nel 1993 da Ferruccio Caramatti;[45] e il saggio di Ettore Borri sui 12 *Studi*, databili al 1846.[46] In quest'ultimo contributo viene condotta una descrizione di ognuno degli studi, messi spesso in rapporto di affinità con quelli dell'op. 10 di Chopin. Di una tecnica pianistica molto evoluta abbisogna del resto anche la *Fantasia per piano-forte sopra motivi dell'opera «Beatrice di Tenda»*. Le raccolte pubblicate in anni vicini

45 *Francesco Sangalli, musicista*, 1820–1892, a c. di Ferruccio Caramatti, Cremona 1993. Il volume contiene saggi dello stesso Caramatti, di Elena Mariani, Violetta Prando, Roberto Cognazzo e Marcello Cofini.

46 Ettore Borri: La scuola pianistica milanese. I «dodici studi» per pianoforte op. 3 di Francesco Sangalli, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a c. di Sergio Martinotti, vol. 1, Milano 1996, pp. 179–218.

(1845–1847), delle *Cinq méditations réligieuses pour piano*, dei *Trois nocturnes pour le piano* op. 2, delle *Sei melodie caratteristiche per pianoforte* op. 4, ci mostrano una convinta adesione al pezzo «di carattere», blandamente descrittivo, di cui Liszt, tra gli altri, aveva dato un modello con l'*Album d'un voyageur* sopra citato. Ma, a parte i persino ovvi riferimenti, è notevole che, in queste raccolte «poetiche», il Sangalli richieda spesso un *legato* assoluto, un gioco di pedale e una morbidezza di tocco che richiamano le parole attribuite all' Angeleri: «Attaccare il tasto con il dito piuttosto allungato e leggermente strisciando sull'avorio per ottenere un suono vaporoso e morbido.»[47]

Per quanto riguarda Adolfo Fumagalli, si è in presenza da qualche anno di un qualche interesse sia musicologico, sia esecutivo.[48] Qui sottolineiamo soltanto che lo sviluppo inaudito dell'utilizzo della mano sinistra, nonché di tutti i più ardui meccanismi ‹trascendentali›, furono, sì, ammirati da Liszt in una lettera del 1853, ma con un incoraggiamento a dedicarsi anche ad altri generi musicali rispetto alle parafrasi e alle fantasie su motivi d'opera.[49] È quanto Fumagalli s'impegnò a fare con L'*École moderne du pianiste* op. 100, secondo un piano che avrebbe dovuto comprendere 24 brani, ma che venne interrotto dopo il terzo gruppo (*cahier*) di sei. Un rapido sguardo ai titoli dei tre cahiers ci convince della profonda assimilazione del genere del *morceau caractéristique*, proteso a individuare soluzioni timbrico-armoniche e percorsi descrittivo-narrativi del tutto innovativi. I titoli sono:

Premier cahier[50]

1. *Souvenir. Mélodie*; 2. *Les Troubadours. Ballade*; 3. *Solitude. Nocturne*; 4. *La señora. Boléro-Caprice*; 5. *Pourquoi je pleure? Rêverie*; 6. *Le papillon. Étude de salon*

47 Cfr. Colombo: *Antonio Angeleri*, p. 11.

48 Bianca Maria Antolini: Pianisti italiani a metà Ottocento, in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 25 (1991), pp. 375–390; vedi anche la voce: Fumagalli – famiglia, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, Roma 1998, online: www.treccani.it/enciclopedia/fumagalli_(Dizionario-Biografico) (13 giugno 2017); Ettore Borri: La scuola pianistica milanese. ‹L'école moderne du pianiste› op. 100 di Adolfo Fumagalli, in: *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, vol. 2, Milano 2000, pp. 331–385; Adalberto Maria Riva: *Adolfo Fumagalli. Il Paganini del pianoforte*, Magenta 2009; Paola Aurisicchio: *Un «Paganini del pianoforte» nell'Italia di metà Ottocento. Adolfo Fumagalli* (1828–1856), tesi di Laurea in Storia della Musica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Chieti, 2003, in parte pubblicata come: Breve vita di Adolfo Fumagalli (1828–1856), in: *Nuova Rivista Musicale Italiana* 37 (2003), pp. 535–554. Tra le incisioni, si segnala il CD curato dal Comune di Inzago, in cui il pianista Adalberto Maria Riva esegue quattro brani dall'*École moderne du pianiste* e le fantasie su *Roberto il diavolo* e il *Profeta* di Meyerbeer.

49 La lettera di Liszt a Fumagalli è del febbraio 1853, ed è pubblicata in italiano nella *Gazzetta Musicale di Milano* del 24 aprile 1853, p. 15. La frase più significativa è: «Permettetemi di esortarvi seriamente a non ambire, in mala compagnia, i plausi immediati delle strade battute, ma a mirare più alto e più lontano».

50 La raccolta è dedicata all'Imperatrice Eugenia. In epigrafe di tutti i sei brani appaiono versi di Édouard Turquety. Il primo *Cahier* fu pubblicato nell'aprile del 1853.

Deuxième cahier[51]

7. Le cloître. Prière du matin; 8. Villanelle; 9. Près des flots. Étude maritime; 10. Le réveil des ombres. Danse fantastique; 11. La Berceuse. Rêverie-Étude; 12. Fête du village

Troisième cahier[52]

13. À une fleur. Rêverie; 14. La fille de l'air. Caprice de légèreté; 15. Regrets. Étude en re mineur; 16. Yelva. Mazurka; 17. La roche du diable. Étude de bravura; 18. Sérénade. Barcarolle

Tali composizioni costituiscono una vera e propria *summa* delle scritture pianistiche e delle ‹situazioni› poetiche che un pianista d'ingegno poteva aver assimilato, non solo durante i suoi lunghi soggiorni parigini, ma anche e prima dall'ambiente milanese in cui si era formato. Il critico Filippo Filippi, nel suo articolo *in mortem* di Adolfo Fumagalli, centrò con la consueta lucidità la sostanza di questo eclettismo: esserci in Fumagalli «otto generi pianistici: melodico, sentimentale, romantico, brillante, religioso, pastorale, campestre, e fantastico».[53]

La nostra breve storia era iniziata con un grande didatta, Francesco Pollini, mai entrato come insegnante nel Conservatorio di Milano. Adolfo Fumagalli, allievo di Angeleri in Conservatorio, non insegnò mai in quell'istituto. Questa constatazione ci ha permesso di allargare lo sguardo alla complessità degli ambienti e delle situazioni in cui poter valutare qualità e quantità della presenza del pianoforte nella civiltà musicale milanese di primo Ottocento. Abbiamo segnalato alcune punte di qualità, che ci dovrebbero stimolare a ‹dissodare› davvero la quantità di musiche pianistiche (anche nella formazione del trio e del quintetto con pianoforte) che aspettano di essere conosciute e valutate. Per quanto riguarda la quantità, la musica pianistica a Milano è nettamente soverchiata – se si pensa a Parigi o a Vienna – da altri generi, incentrati sulle arie d'opera. In tanti salotti, anche importanti, non si ha notizia di importanti esecuzioni pianistiche. Nelle varie

51 La raccolta (precedente al 1854) fa riferimento, con le sue dediche a salotti e mecenati quasi tutti milanesi: il n. 7 è dedicato alla marchesa Vittoria Carandani; il n. 8 alla signorina Annetta Cattaneo; il n. 9 alla Signora Luisa Bisleri; il n. 10 a Joséphine Porro-Trivulzio e ha in epigrafe una «prosa di A … B …»; il n. 11 alla mecenate triestina Clementina Hierschel de Minerbi; il n. 12 alla signorina Adele Cagnola.

52 Postumo. Il n. 13 ha in epigrafe versi di Joseph Méry; i n. 14 e 15 hanno in epigrafe versi di Alphonse de Lamartine; il n. 16, che ha in epigrafe versi di Joseph Méry, ha lo stesso titolo usato da Joseph Ascher (1829–1869), musicista al servizio dell'imperatrice Eugenia; il n. 17 ha in epigrafe versi di Victor Hugo ed è dedicato «à son ami Liszt»; il n. 18 ha in epigrafe un'ottava di Édouard Turquety.

53 Filippo Filippi: Della vita e delle opere di Adolfo Fumagalli, in: *Gazzetta Musicale di Milano* (1857), pp. 58–59.

Filarmoniche, che si succedono dai tempi del Pio Istituto Filarmonico, fondato nel 1783,[54] dominano sinfonie e brani sacri e profani con coro.

Si potrebbe quindi registrare un certo ritardo nell'introduzione del repertorio pianistico, non tanto nell'uso domestico e privatissimo, quanto nelle manifestazioni aperte al pubblico. Questo può forse spiegare come, in ritardo rispetto alle altre Società del Quartetto sorte all'indomani dell'Unità d'Italia, quella di Milano inserirà nel suo cartellone un recital pianistico solo nel 1875, e con un pianista, Alfonso Rendano, che proveniva dalla scuola napoletana di Sigismondo Thalberg. Da quella stessa scuola verranno nel decennio successivo anche Giuseppe Martucci e Beniamino Cesi, nel 1885. Una «scuola pianistica milanese», se mai c'era stata, si doveva essere estinta.

54 Si tratta di liete formazioni di dilettanti a cui si uniscono alcuni professionisti: si citano l'Accademia Moller, la Società del Giardino, la Nobile Società del Casino, la Società Filarmonica denominata «Gli Orfei», la Società degli artisti, la Società filarmonica detta anche «Unione per gli esercizi musicali».

Bianca Maria Antolini

Editori musicali e didattica pianistica nella prima metà dell'Ottocento

Nella produzione degli editori musicali europei della prima metà dell'Ottocento la musica per pianoforte occupò un posto preponderante.[1] In quest'ambito, uno spazio cospicuo era dedicato a composizioni a scopo didattico: raccolte di esercizi e studi di varia difficoltà. Inoltre, i cataloghi editoriali contenevano quasi sempre sezioni apposite per i metodi, ovvero per le pubblicazioni didattiche contenenti una parte di istruzione teorica accanto a esempi musicali, esercizi e studi.

Di questo particolare settore editoriale tratterà la mia relazione, tralasciando quindi quelle opere didattiche di carattere esclusivamente pratico.

Una breve premessa di carattere metodologico va fatta. Nell'esaminare la produzione editoriale musicale ottocentesca siamo ancora di fronte a notevoli difficoltà nella individuazione e nella datazione degli esemplari a stampa. In tutti i cataloghi delle grandi biblioteche le descrizioni bibliografiche sono purtroppo sommarie, spesso non riportano nemmeno il numero editoriale, e mai i nomi dei co-editori (molto importanti per studiare le edizioni ‹parallele›, o simultanee); e per quanto riguarda le date, si esercitano in fantasiose attribuzioni, di cui quasi sempre non si capisce la fonte. Studi moderni sui vari editori ottocenteschi – che ne ricostruiscano la produzione complessiva – sono purtroppo rari.[2] Tuttavia almeno un recente progetto informatico consente di lavorare – e in modo agevole – su dati più certi: si tratta di *Hofmeister XIX*,[3] che ha inserito in una base dati il contenuto dei *Monatsberichte* pubblicati da Whistling e Hofmeister a partire dal 1829. È così possibile individuare e datare con una certa precisione almeno la produzione editoriale musicale di area tedesca. I progetti di digitalizzazione di testi ottocenteschi, inoltre, ci permettono un più facile accesso a fonti importanti per questo genere

1 Per un esame della produzione editoriale primo-ottocentesca dedicata al fortepiano cfr. Bianca Maria Antolini: Editoria musicale e diffusione del repertorio, in: *La cultura del fortepiano / Die Kultur des Hammerklaviers 1770–1830. Atti del convegno internazionale di studi, Roma 26–29 maggio 2004*, a c. di Richard Bösel, Bologna 2009 (Quaderni Clementiani, vol. 3), pp. 125–150.

2 Un'introduzione ai problemi dell'editoria musicale europea, con un'aggiornata bibliografia, si può trovare in *Music Publishing in Europe 1600–1900. Concepts and Issues, Bibliography*, a c. di Rudolf Rasch, Berlino 2005 (Musical Life in Europe 1600–1900, vol. 2/The Circulation of Music, vol. 1). Repertori di riferimento, utili anche alla datazione delle edizioni, esistono per gli editori francesi (Anik Devriès/François Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 1: Des origines à environ 1820, Genève 1979, vol. 2: De 1820 à 1914, Genève 1988) e per quelli italiani (*Dizionario degli editori musicali italiani, 1750–1930*, a c. di Bianca Maria Antolini, Pisa 2000).

3 Consultabile all'url: www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html (9 giugno 2017). Se non altrimenti indicato, le date delle edizioni tedesche sono tratte da questa fonte.

di studi, come per esempio l'*Intelligenz-Blatt* della *Allgemeine musikalische Zeitung*, o la *Bibliographie de la France*.

Utilizzando quindi repertori, bibliografie[4] e cataloghi editoriali ho selezionato alcuni metodi per fortepiano cercando di esaminare, nei limiti imposti dalle fonti, i rapporti fra l'autore e l'editore (o gli editori); le modalità di pubblicazione; la disseminazione nel tempo e nello spazio. Ho privilegiato i metodi che si proponevano di seguire la formazione complessiva del pianista dagli inizi fino al perfezionamento strumentale, ma ho inserito nell'elenco anche alcuni metodi caratterizzati da un approccio più elementare, in particolare per la grande diffusione che ebbero. Come vedremo, dal punto di vista cronologico possiamo individuare una cesura intorno alla fine degli anni Venti.

I primi metodi di cui vorrei analizzare le caratteristiche sopra citate furono pubblicati nella seconda metà del Settecento, ma ebbero un'ampia fortuna nei primi decenni dell'Ottocento, attraverso edizioni continuamente rielaborate.

Il primo di essi è la *Clavier-Schule, oder Kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret*, di Georg Simon Löhlein, pubblicato nel 1765 da una casa editrice non musicale, la ditta Frommann di Lipsia e Züllichau (oggi Sulechow in Polonia). Il metodo, che si basa su quello di Carl Philipp Emanuel Bach, fu ristampato sempre da Frommann nel 1773, 1779 e 1782; qualche anno dopo la morte di Löhlein una quinta edizione fu curata da Johann Georg Witthauer nel 1791. Un secondo volume, riguardante il basso continuo, ebbe due edizioni, presso lo stesso editore, nel 1781 e nel 1788.[5] Nel 1804 la medesima ditta Frommann, ora con sede a Jena, ripubblicò il metodo nella nuova versione curata ed ampliata da August Eberhard Müller, compositore, flautista e pianista attivo prima a Lipsia e poi dal 1810 a Weimar. Il frontespizio la identificava come sesta edizione (Sechste Auflage) della *Klavierschule* di Löhlein (G. C. Loehleins *Klavierschule oder Anweisung zum Klavier-und Fortepiano-Spiel*), «ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller», ma un secondo frontespizio metteva in rilievo unicamente la responsabilità di Müller: A. E. Müllers *Klavier- und Fortepiano-Schule*. È Müller a figurare come autore delle tre successive edizioni, tutte pubblicate a Lipsia da Peters: l'avviso inserito da C. F. Peters sull'*Intelligenz-Blatt* del maggio 1819 per annunciare l'uscita della settima edizione tralasciava ogni riferimento a Löhlein per mettere in evidenza che la nuova edizione era stata molto arricchita e aggiornata, e che «ungeachtet der vielen, seit einigen Jahrzehnten erschienenen Anweisungen zum Fortepianospielen, sich

4 Un utile capitolo intitolato *Anweisungen für das Pianoforte* è presente in Carl Ferdinand Becker: *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Lipsia 1836, coll. 369–382.

5 *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM), «Écrits imprimés concernant la musique», München 1971, vol. 1, pp. 513–514.

doch keine mit diesem Werke, besonders in Hinsicht der Ordnung und Anzahl zweckmässiger Uebungen vom Leichtesten bis zum Schwersten, im freyen, wie im gebundenen Style, vergleichen lassen möchte.»[6] Il titolo di questa settima edizione è *Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments nebst vielen praktischen Beyspielen und einem Anhange vom Generalbass*. La successiva edizione, qualificata come ottava, aggiungeva l'aggettivo *Grosse* al titolo: pubblicata nel 1825,[7] fu curata da Carl Czerny. La sola connessione con il metodo di Löhlein è in una sorta di segnatura bibliografica all'inizio di ogni fascicolo in cui è scritto: «Löhlein-Müllersche Klavierschule». La prefazione di Czerny, dopo aver messo in rilievo i grandi progressi dello strumento (nella sonorità e nella meccanica) e dell'esecuzione e composizione pianistica, tali da aver portato una perfezione allo strumento e una versatilità all'esecuzione che non si sarebbe potuta facilmente immaginare, illustrava le modifiche e le aggiunte apportate al metodo di Müller:

> «Ueber die Mittel zur Aneignung dieser Vorzüge habe ich gestrebt, für Lehrer und Schüler, von den Bemerkungen, die ich selbst in einer zwanzigjährigen Laufbahn des Unterrichtgebens zu sammeln Gelegenheit hatte, in diese neue Auflage so viel einzuweben als thunlich war, ohne die Grundlage des ganzen Werks zu ändern.
> Vorzüglich ist das Kapitel vom *Fingersatze* bedeutend geändert und vermehrt worden; indem, statt einiger theils veralteten, theils wenig zweckmäßigen Uebungen, die Lehre vom Studium der *Skalen* (die in den frühern Ausgaben nicht in ihrem ganzen Umfange behandelt ist) hier, als die Hauptgrundlage zur Entwicklung der Geschicklichkeit, auf eine von mir seit langer Zeit vielfach erprobte Art dargestellt wird.
> Eben so mußte in dem Kapitel von den *Verzierungen* und vom *Vortrage* der geänderte und, wie ich glaube, wirklich sehr geläuterte Geschmack unsrer Zeit berücksichtigt werden, so wie über die verschiedenen Arten, wie die Werke klassischer Tonsetzer auszuführen sind, manches bis jetzt Versäumte nachzuholen war.
> Endlich ist der *Anhang* vom *Generalbasse*, an dessen so nöthiger Verbesserung Müller verhindert wurde, fast ganz neu ausgearbeitet und mit Zuziehung der Ansichten und Theorien unserer vorzüglichsten Harmonielehren möglichst vervollständigt worden, um nicht nur für den Layen verständlich, sondern auch für Ausgebildete nutzbar zu seyn.
> Die Freunde der Müllerschen Schule werden sonach in dieser neuen, achten Ausgabe *Alles* wiederfinden, was die frühere *wahrhaft auszeichnete*, und in meinen Vermehrungen wenigstens die Absicht nicht verkennen, das ganze Werk der gegenwärtigen Kunst-Stufe anzupassen und, wo möglich, für eine längere Zukunft brauchbar zu machen.»[8]

6 *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung* 21 (Maggio 1819), [dopo coll. 388].

7 L'edizione è elencata fra le «Neue Musikalien, welche bey C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind», nell'*Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 27 (Novembre 1825), [dopo coll. 772].

8 Carl Czerny: Vorrede, in: *Grosse Fortepiano-Schule von Aug. Eberh.d Müller*, achte Auflage, a c. di Carl Czerny, Lipsia [1825], pp. III–IV.

È singolare che anche questa edizione utilizzi per la stampa della musica i caratteri mobili sul tipo di quelli usati da Breitkopf e da altri editori tedeschi nel secondo Settecento, e utilizzati nelle precedenti edizioni di Löhlein. Questo tipo di stampa era sicuramente adatto alle grandi tirature necessarie per i metodi, tuttavia non mi risulta che Peters normalmente lo adottasse.

Peters pubblicò nuovamente la *Grosse Pianoforte-Schule* di Müller ancora nel 1848, a cura di Julius Knorr.

Come si è visto, la *Klavierschule* di Löhlein-Müller ebbe una diffusione cronologicamente molto estesa, ma geograficamente limitata all'area tedesca. A cavallo fra Sette e Ottocento uscirono, invece, vari metodi per fortepiano, in genere di carattere elementare, che ebbero una diffusione in tutta Europa.

Nel 1796 fu pubblicato a Londra il metodo di Dussek:

> «Dussek's Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord, Being a Compleat Treatise of the first Rudiments of Music & containing General & Exemplified Rules & Principles on the Art of Fingering: Making the Compleatest Work ever offered to the Public, to which are added Op. 32 expressly Composed by Ignace Pleyel, Six progressive Sonatinas w.th Violin accomp.ts ad libitum; which the Author has so constructed, that the Passages are first immediately under the Performers Hand, not exceed.g in Compass one fifth, and gradually extended & connected w.th the Improvement of the Pupil. This Work is divided into 2 Books, w.ch may be had separate at 6.s each or together 10.s6.d».

Il volume uscì a Londra presso la casa editrice che lo stesso musicista aveva avviato, insieme al suocero Domenico Corri. Il lungo titolo specificava la presenza di una serie di sonatine di Pleyel: una successiva edizione francese pubblicata nel 1797 presso la casa editrice di Ignace Pleyel – anch'egli compositore ed editore[9] – intestava il metodo ai due musicisti: *Méthode pour le piano forte par Pleyel et Dussek. Cette Méthode contient essentiellement les principes du Doigté du Forte Piano. On y trouvera aussi une nouvelle manière d'accorder cet Instrument*; a cavallo dei due secoli ne uscì sempre da Pleyel una ulteriore edizione con titolo *Nouvelle méthode*.[10] Il nome di Pleyel fu inserito sul frontespizio dell'opera all'insaputa e senza il consenso di Dussek:

> «Herr Pleyel in Paris [...] lies vor einiger Zeit die von mir in London unter dem Titel: Dussek's Instructions etc. bey Corri Dussek et Co. herausgegebene Klavierschule, in französischer Uebersetzung, drucken, und that mir die unerwartete Ehre an, sich auf dem Title als Mitverfasser derselben zu nennen. Was ihn dazu befugte, weis ich nicht; denn einige von ihm derselben beygefügte, eben

9 La complessa storia editoriale di questo metodo è illustrata in Rita Benton: *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of His Compositions*, New York 1977, nn. 801–827, pp. 355–360.

10 Ibid., nn. 8048–8050, p. 360. Pleyel evidentemente ristampò più volte il metodo negli anni fra 1797 e 1806, a giudicare dai diversi indirizzi della ditta presenti sui vari esemplari.

nicht wohl gewählte, und überhaupt sehr entbehrliche Beyspiele konnten ihn nicht dazu berechtigen».[11]

All'inizio del XIX secolo comparvero ben tre traduzioni tedesche: la prima nel 1801, pubblicata da un editore di Braunschweig, Johann Peter Spehr (Musikalisches Magazin auf der Höhe) con il titolo *Anweisung das Fortepiano zu spielen nach dem Französischen von Pleyel und Dussek bearbeitet*, quindi realizzata sull'edizione francese, forse un'edizione pirata;[12] la seconda nel 1802, a Lipsia presso Hoffmeister & Kühnel, con l'indicazione del solo Pleyel come autore; la terza nel 1803 presso Breitkopf & Härtel, questa volta curata e aggiornata da Dussek stesso, con il solo nome di Dussek come autore, che la dichiarò come l'unica che riconosceva come propria.[13]

Se è possibile ricostruire almeno sommariamente le vicende della prima edizione e di quelle immediatamente successive, la situazione posteriore è bibliograficamente molto intricata, sia per la difficoltà di datare le diverse edizioni, sia per la necessità di confrontarle direttamente per capire i modi della trasmissione, le aggiunte e le modifiche effettuate nel tempo. Pleyel continuò a stampare la *Méthode* di Pleyel e Dussek fino agli anni 30 dell'Ottocento, con una seconda edizione «augmentée d'exercices et d'airs nouveaux extr. des opéras d'Auber, Caraffa [sic], Onslow, Rossini etc.» e una terza «revue, corrigée et augmentée d'airs d'opéras nouveaux des meilleurs compositeurs».[14] L'edizione di Hoffmeister & Kühnel del 1801 a solo nome di Pleyel, che aveva suscitato le ire di Dussek, arrivò alla quinta edizione in pochi anni, riveduta e accresciuta; con il solo nome di Pleyel, uscì a Vienna da Mollo, Steiner, poi da Haslinger (1829) che la ripubblicò nuovamente nel 1840 (a cura di Chotek). Vari editori pubblicarono una *Kleine Klavierschule* di Pleyel e Dussek estratta dal *Metodo* (Weigl e Mechetti a Vienna, Spehr a Braunschweig, Schlesinger a Berlino, Simrock a Bonn nel 1834); altri editori (Artaria, Diabelli, Haslinger, Meyer) la rielaborarono con l'aggiunta di esercizi e osservazioni tratte da altri metodi, citati nel titolo, creando evidentemente delle compilazioni editoriali di vario contenuto.[15]

Non mi soffermo sulla *Introduction to the art of playing on the pianoforte*, di Muzio Clementi, pubblicata per la prima volta a Londra nel 1801, perché ampiamente studiata. Ebbe almeno 11 edizioni curate dall'autore fino al 1826, con modifiche anche rilevanti

11 Johann Ludwig Dussek: Jedem das Seine, in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 5 (Dicembre 1802), [dopo coll. 176]. Il commento di Dussek è riportato anche in Benton: *Ignace Pleyel*, p. 356.

12 Avviso in: *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 3 (Aprile 1801), [coll. 28 dopo coll. 468].

13 «Nur diese Ausgabe kann ich als die meinige anerkennen und sie den Musikliebhabern empfehlen.» Dussek: Jedem das Seine.

14 Benton: *Ignace Pleyel*, nn. 8051–8052, p. 360.

15 Ibid., pp. 356–360; RISM AI (Einzeldrucke vor 1800), vol. 6, pp. 668–669.

dall'una all'altra.[16] Nel 1811 Clementi aggiunse alla quinta edizione del metodo una *Appendix* di preludi ed esercizi che ebbe una particolare fortuna editoriale in tutti i paesi europei e fino alla fine dell'Ottocento e oltre, pubblicata separatamente da vari editori con il titolo *Préludes et exercises doigtés*.

Come nel caso di Dussek, Pleyel, Clementi, anche Bernard Viguerie, autore di un metodo elementare uscito alla fine del Settecento e rimasto in uso fino a metà Ottocento, era un compositore-editore. L'*Art de toucher le piano-forte* è noto per una impietosa definizione di Fétis:

> «Il est peu d'ouvrages plus médiocres et d'une utilité plus contestable que cette prétendue méthode; il en est peu cependant qui aient obtenu plus de succès et dont on ait fait un plus grand nombre d'éditions. Les professeurs inhabiles qui se trouvaient autrefois dans la plupart des villes de France, ont seuls fait ce succès honteux qui s'est arrêté depuis les derniers progrès de l'art de jouer du piano.»[17]

Questo metodo fu una delle prime edizioni pubblicate da Viguerie,[18] che iniziò l'attività editoriale nel 1795. Ne uscì una *Nouvelle édition*, intorno al 1810 (RISM V1506), curata e pubblicata dal figlio di Bernard, Paul Viguerie, che evidentemente aveva continuato l'attività paterna. Ristampe di questo metodo figurano in moltissimi cataloghi di editori francesi (Pleyel, Frère, Dufaut & Dubois, Janet & Cotelle, Schonenberger, Brandus),[19] e ancora nel 1844 diede luogo a una causa per contraffazione intentata da Colombier a Richault: quest'ultimo, nel ripubblicare il metodo di Viguerie, vi aveva inserito esercizi presi dai metodi di Joly, Aulagnier, Burgmüller, così come degli arrangiamenti di Farrenc la cui proprietà apparteneva a Colombier. Fu condannato a un'ammenda e a distruggere

16 Cfr. l'introduzione di Sandra P. Rosenblum all'ed. in facsimile: Muzio Clementi: *Introduction to the art of playing on the piano forte, containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*, new introduction by Sandra P. Rosenblum, New York 1974; vedi anche Massimiliano Sala: Muzio Clementi fra teoria e prassi. Introduction e Appendix, in: *Muzio Clementi. Studies and prospects*, a c. di Roberto Illiano, Luca Sala e Massimiliano Sala, Bologna 2002, pp. 283–299.

17 François-Joseph Fétis: *Biographie universelle des musiciens*, deuxième édition, Paris 1867, vol. 8, p. 347.

18 Secondo Fétis nel 1798, secondo RISM («Ecrits imprimés», vol. 2, p. 863) nel 1795 (il n. ed. è il 18). Sull'attività editoriale di Viguerie cfr. Devriès/Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 1, pp. 156–157.

19 Vedi i cataloghi di Frère (1831) e Pleyel (1834) in *Cinq catalogues d'éditeurs de musique à Paris (1824–1834): Dufaut & Dubois, Petit, Frère, Delahante-Erard, Pleyel*, a c. di François Lesure, Genève 1976; Dufaut & Dubois si definiscono nel catalogo del 1825: «éditeurs des ouvrages méthodiques de Rodolphe, Devienne, Hugot, Gebauer, Viguerie ecc» (Devriès/Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2, p. 148); analogamente Schonenberger nel catalogo del 1832/33 ca. (ivi, p. 395). Brandus (nel *Catalogue* del 1853, pubblicato in facsimile a c. di François Lesure, Genève 1989) inserisce, di Viguerie, la *Méthode de piano, édition augmentée des gammes à double octave et chromatiques, d'un grand nombre d'exercices et d'un nouveau recueil de morceaux faciles sur des motifs de Auber, Halévy, Rossini, Meyerbeer, Weber, Beethoven, Bellini, Carafa, revue, arrangée et soigneusement doigtée pour les petites mains, par J. B. Duvernoy. En 2 parties*. Per Janet & Cotelle vedi RISM AI V1530 e 1531.

le 41 lastre incise e la relativa tiratura.[20] Se si esclude una ristampa della seconda edizione pubblicata da Schott nel 1842 (ma con testo francese: *L'Art de toucher le Pfte. 2e Edit., augmentée de Gammes et Exercices et d'un Recueil de Morceaux faciles extraits des Opéras modernes de Weber, Boieldieu, Rossini, Meyerbeer etc.*) la diffusione del metodo di Viguerie è esclusivamente francese.

I metodi sopra descritti nacquero evidentemente dall'esigenza di dotare la propria casa editrice di uno strumento didattico di ampia diffusione, per la compilazione del quale gli autori profittarono delle proprie abilità di pianista. Uno dei metodi più frequentemente e ampiamente ristampati del primo Ottocento,[21] quello di Louis Adam, ebbe origine invece dalle esigenze didattiche della nuova istituzione-Conservatorio, di cui Adam fu uno dei principali insegnanti dal 1797 alla morte. Adam scrisse, insieme a Lachnith, una *Méthode ou principe général du doigté pour le Forte Piano*, pubblicata da Sieber nel 1798 che la ristampò poi più volte. Nel 1804 e nel 1805 fu la casa editrice del Conservatorio di Parigi, che produsse una serie di metodi adottati dall'istituzione, a stampare la *Méthode de piano du Conservatoire* di Adam. A Parigi fu ristampato da Schlesinger. Il prestigio dell'istituzione contribuì senz'altro alla disseminazione del metodo in tutta Europa: fu pubblicato in traduzione tedesca da Breitkopf & Härtel; da Simrock a Bonn, e da Haslinger a Vienna nel 1826; Haslinger ne stampò un'ulteriore edizione ancora nel 1836 a cura di Carl Czerny,[22] e Schubert a Lipsia nel 1838 (in fascicoli); Plouvier a Bruxelles lo ristampò avvertendo che «Cette édition est gravée d'après l'édition originale de Paris, et diffère des éditions d'Allemagne en ce que les editeurs Allemands ont supprimé beaucoup d'exercices afin d'en diminuer le prix.»[23] Il metodo uscì in traduzione italiana[24] dall'editore fiorentino Lorenzi nel 1816/17 (con il titolo *Sistema armonico per il piano-forte*), dall'editore napoletano Girard nel 1823,[25] da Ricordi nel 1833, da Lucca nel 1838 circa; mentre l'editore fiorentino Lucherini stampò nel 1827 un metodo per piano-forte «compilato da abilissimi maestri ed estratto dai celebri metodi di Adam e Asioli».[26] Il *Metodo*

20 Devriès/Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2, p. 368.

21 Elenco delle edizioni in RISM A I, vol. 1, pp. 14–15, nn. A262–A280.

22 Per le edizioni Haslinger vedi Alexander Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder Steiner Haslinger*, vol. 2: «Tobias Haslinger (Wien 1826–1843)», München/Salzburg 1980, n. 4901, pp. 6731–6733.

23 Louis Adam: *Méthode de piano du conservatoire*, Bruxelles: Plouvier [s. a.], frontespizio.

24 Per informazioni sugli editori italiani citati, e per la datazione delle loro edizioni, cfr. Antolini: *Dizionario*.

25 Girard propose alla fine del 1822 una sottoscrizione per la stampa del metodo di Adam; le tre parti del trattato furono pubblicate fra marzo e luglio del 1823. Cfr. Rosa Cafiero/Francesca Seller: Editoria musicale a Napoli attraverso la stampa periodica. Il «Giornale del Regno delle due Sicilie» (1817– 1860), in: *Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche* 3 (1989), pp. 57–90, qui pp. 67–68.

26 *Metodo per pianoforte, estratto dai sistemi di Adam e di Asioli*, Firenze: Lucherini [1827]. Anche questa

di Adam fu stampato con tirature molto elevate, in migliaia di copie: poiché il sistema dell'incisione calcografica allora in uso non lo permetteva, si dovettero reincidere le lastre 6 volte di seguito per soddisfare la domanda.[27]

Allo stato attuale delle conoscenze, solo in alcuni casi siamo in grado di sapere se le varie ristampe di questi metodi sono state realizzate con il consenso o con la supervisione dell'autore. Abbiamo visto che talvolta si può parlare di edizioni pirata, mentre al contrario la rete dei rapporti fra gli editori musicali, già in piedi nel primo Ottocento,[28] può essere all'origine di alcune di queste ristampe. La situazione cambiò invece con l'adozione generalizzata del sistema di edizione simultanea della musica, documentata sia dall'indicazione del nome di più editori sui frontespizi, sia dal deposito degli esemplari presso gli organi competenti dei diversi paesi. La pratica di pubblicare nello stesso momento una certa edizione di musica in due o più paesi europei si affermò soprattutto per evitare le contraffazioni, ed è stata studiata anche nelle sue implicazioni di tipo filologico.[29] Esempio di questo sistema è l'edizione del *Metodo* per pianoforte pubblicato nel 1828 da Johann Nepomuk Hummel.[30] Questi aveva iniziato negli anni Venti a vendere i diritti di pubblicazione delle sue composizioni a diversi editori in Inghilterra, Francia e Germania o Austria, rivolgendosi in genere allo stesso editore in ciascun paese: Boosey e poi Cramer, Addison & Beale per l'Inghilterra, Farrenc per la Francia, Peters a Lipsia e Haslinger a Vienna per l'area austro-tedesca. Con questi ultimi Hummel ebbe un rapporto di amicizia, tanto che inviò a Vienna da Haslinger il figlio Eduard perché imparasse le pratiche del commercio musicale.

Le varie tappe che portarono alla pubblicazione del *Metodo* di Hummel sono note: iniziato nel 1821, nell'estate del 1824 il *Metodo* era completo per due terzi; nello stesso

edizione di Lucherini fu pubblicata per sottoscrizione (vedi la proposta in: *Gazzetta di Firenze*, 12 luglio 1827 e l'avviso dell'avvenuta pubblicazione il 18 agosto).

27 Cfr. Anik Devriès: La musique à bon marché, in: *Music in Paris in the 1830s*, a c. di Peter Bloom, Stuyvesant (NY) 1987, pp. 229–250, qui p. 233.

28 Cfr. Antolini: Editoria musicale e diffusione del repertorio, pp. 128–132.

29 Cfr. Joel Sachs: Authentic English and French Editions of J. N. Hummel, in: *Journal of the American Musicological Society* 25 (1972), pp. 203–229; Jeffrey Kallberg: Chopin and the Marketplace. Aspects of the International Music-Publishing Industry in the First Half of the Nineteenth Century, in: *Notes* 39 (1983), pp. 535–569 (Part I: France and England), pp. 795–824 (Part II: The German Speaking Countries).

30 Le vicende editoriali del *Metodo* di Hummel sono state ricostruite in Joel Sachs: Hummel and the Pirates. The Struggle for Musical Copyright, in: *The Musical Quarterly* 59 (1973), pp. 31–60, specialmente pp. 49–53. Vedi anche Dieter Zimmerschied: *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim 1971, pp. 205–207. Sui contenuti del *Metodo* vedi Mark Kroll: «La Belle Exécution». Johann Nepomuk Hummel's Treatise and the Art of Playing the Pianoforte, in: *Historical Musicology. Sources, Methods, Interpretations*, a c. di Stephen A. Crist e Roberta Montemorra Marvin, Rochester (NY) 2004, pp. 234–253, e dello stesso il capitolo 9 della monografia su Hummel: Mark Kroll: *Johann Nepomuk Hummel. A Musician's Life and World*, Lanham 2007, pp. 241–273.

periodo il compositore prese accordi con il principale editore delle sue opere, Peters, per la pubblicazione. Nel luglio 1825 Hummel vendette ad Aristide Farrenc i diritti per la Francia e presumibilmente prese accordi con l'editore inglese (Boosey). Oltre a ciò, per evitare contraffazioni nell'area tedesca, nell'inverno 1825/26 Hummel richiese singoli privilegi per gli stati in cui erano attivi i più importanti editori, e li ottenne tra luglio 1826 e febbraio 1827 per Baviera, Prussia, Württemberg, Hannover, Darmstadt, Baden, Assia, Brunswick, Francoforte. Nel 1827 però Carl Friedrich Peters morì, e Hummel trasferì il privilegio all'editore viennese Tobias Haslinger (18 gennaio 1828). Nel marzo 1828 Haslinger diffuse una proposta di sottoscrizione per l'acquisto del *Metodo*,[31] secondo una prassi che fin dal Settecento era in uso per finanziare in anticipo opere di grande impegno editoriale come questa. Chi era interessato all'acquisto era invitato a sottoscrivere pagando metà della cifra entro il 1° agosto, data di chiusura della sottoscrizione, e metà al ricevimento del volume. La pubblicazione era prevista alla fine dell'autunno 1828. Il costo complessivo per i sottoscrittori era di 12 fiorini, esattamente la metà dei 24 fiorini stabiliti come prezzo definitivo del volume. La convenienza del prezzo veniva messa in rilievo nell'avviso di Haslinger elencando i pregi dell'edizione: grande formato, più di 400 pagine, più di 2200 esempi musicali; bella carta e nitida incisione; presenza del ritratto del compositore inciso in rame; oltre naturalmente alla bontà del contenuto, garantito dalla fama dell'autore.

Il *Metodo* uscì infine fra la fine del 1828 e l'inizio del 1829: l'edizione in tedesco stampata da Haslinger è databile alla fine del 1828, quella francese fu depositata al Ministero dell'Interno nel gennaio 1829, mentre non abbiamo la data del deposito alla Stationers' Hall dell'edizione inglese di Boosey. Quest'ultima però fu recensita nel 1829 dalla *Quarterly Musical Magazine and Review*.[32] Ognuna delle tre edizioni ha una diversa dedica: al re d'Inghilterra Giorgio IV, al re di Francia Carlo X e allo zar di Russia Nicola I (fratello della granduchessa di Weimar di cui Hummel era maestro di cappella). Una inconsueta particolarità di questa edizione è la presenza di un'edizione in italiano, pubblicata però non da un editore italiano bensì da Haslinger (e stampata a Vienna nella sua «officina») poco dopo la prima edizione: nel gennaio 1829 Haslinger diffuse una proposta di sottoscrizione per l'edizione in italiano affermando esplicitamente che si trattava di una edizione «fatta sotto la stessa ispezione dell'autore», da non «confondersi con una solita traduzione. La forma elegante della medesima è quella della già pubblicata edizione

31 *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung* 30 (Aprile 1828), [dopo coll. 284].

32 Le date di deposito sono indicate in Sachs: *Authentic English and French Editions*, pp. 223–224. La recensione nel periodico inglese apparve nel n. 39 del volume 10, alle pp. 359–369, pubblicato nel periodo 1828–1830. Cfr. la Introduction, in: *Répertoire international de la presse musicale. The Quarterly Musical Magazine and Review 1818–1828*, vol. 1, «Calendar», a c. di Richard Kitson, Ann Arbor 1989, pp. X–XI. Stranamente Kroll, in entrambi i testi citati alla nota 27, dà come data di pubblicazione gli anni 1827/28.

alemanna». Il libraio milanese Meiners e il fiorentino Brecker erano incaricati di raccogliere le adesioni.[33] La traduzione era di G. Radicchi, professore di musica in Vienna. L'edizione uscì nel maggio 1830. Del *Metodo compiuto* di Hummel esiste anche un'edizione italiana di qualche anno posteriore, realizzata da Ricordi nell'ottobre 1843 usando le stesse lastre dell'edizione italiana di Haslinger. L'edizione è identica, se si eccettua il numero editoriale e la paginazione (distinta in tre parti), ed ebbe origine evidentemente da un accordo fra l'editore viennese e quello milanese. Il *Metodo* di Hummel vendette migliaia di copie; Haslinger ne fece una seconda edizione in venti fascicoli mensili che uscirono dal marzo 1838 al settembre 1839.[34]

Come quello di Hummel, i più importanti metodi per pianoforte degli anni successivi uscirono tutti in edizioni parallele nei diversi paesi, pubblicate se non simultaneamente almeno a poca distanza l'una dall'altra. Uno dei più autorevoli fu la *Méthode à l'aide du Guide-mains*, op. 108, di Friedrich Kalkbrenner. Pianista e insegnante di grande fama nella Parigi degli anni Venti e Trenta, entrò a partire dal 1825 in società con la ditta Pleyel, allora guidata da Camille Pleyel, figlio di Ignace. La casa Pleyel svolgeva fin dalla fine del Settecento attività di editoria e commercio musicale, nonché di commercio e costruzione di pianoforti. Kalkbrenner non si limitò a investire il suo denaro nella ditta, ma collaborò attivamente come consulente, scrisse composizioni destinate a mettere in rilievo le caratteristiche dei pianoforti, e le eseguì nella sala da concerti della casa, dove peraltro dava anche corsi di perfezionamento.[35] La *Méthode* op. 108 uscì nel 1831 a Parigi: l'edizione figura nel catalogo di Pleyel, ma si tratta di un'edizione *Chez l'Auteur* (così sul frontespizio), di cui quindi Kalkbrenner mantenne per sé i diritti facendola stampare dalla ditta di cui era socio.[36] Per la Germania l'editore di Lipsia Kistner acquistò, pare a caro prezzo, i diritti di edizione, e il volume in edizione bilingue tedesca e francese comparve nel maggio-giugno 1832. L'op. 108 conteneva, come recita il frontespizio, «les principes de musique, un système complet de doigter, la classification des auteurs à étudier, des règles sur l'expression, sur la manière de phraser, sur la ponctuation musicale etc., suivie de douze études expressement composées pour donner de l'indépendance au doigts». Un po' più tardi, invece, nel 1835, uscirono anche due edizioni italiane, presso Lucca e presso

33 Cfr. *Gazzetta di Firenze*, suppl. al n. 38, 28 marzo 1829.

34 Cfr. lo *Handbuch* di Hofmeister alle date citate.

35 Cfr. Anik Devriès/François Lesure: Frédéric Kalkbrenner et la maison Pleyel. Histoire d'une association, in: *La cultura del fortepiano / Die Kultur des Hammerklaviers 1770–1830*, pp. 195–220.

36 La recensione scritta da Fétis sulla *Revue musicale* del 24 dicembre 1831 (p. 368) indica, dopo il titolo e il prezzo (25 fr.) una serie di editori e librai da cui era evidentemente in vendita il metodo: «A Paris, au Bureau de l'Agence-Generale de la Musique, rue du Helder, n. 13; chez J. Pleyel et comp., rue Grange-Batelière, n. 2; H. Lemoine, rue de l'Échelle, n. 9; Ph. Petit, rue Vivienne, 18; E. Troupenas, rue St.-Marc, 23; Meissonnier, rue Dauphine, 24; Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.»

Ricordi.[37] Nel corso degli anni Trenta, Kalkbrenner pubblicò una *Nouvelle édition* della *Méthode*, a cui aggiunse una «2de Partie [...] contenant une Suite de Morceaux faciles à 4 Mains. Expressement calculés pour les Elèves, qui commencent», sempre come op. 108: questa seconda parte uscì presso l'autore, presso Kistner, a Mosca presso P. Lehnhold e a Londra da Goulding & D'Almaine. L'edizione di Kistner della seconda parte con i pezzi facili a 4 mani venne annunciata nell'*Handbuch* di Hofmeister nel settembre-ottobre 1837;[38] la *Nouvelle édition* del Metodo complessivo nel settembre 1841. Sempre nel corso degli anni Trenta, Kalkbrenner pubblicò due raccolte di studi destinate a integrare la formazione fornita dal Metodo: l'op. 126, *Douze Etudes préparatoires pour le Pianoforte, expressement composées pour préceder celles de la Méthode*, e l'op. 143, *Vingt-cinq Grandes Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano composées pour servir de Complément à sa Méthode de Piano*.

Probabilmente è agli studi dell'op. 126 che si riferisce l'agente parigino di Breitkopf & Härtel, Heinrich Probst, quando scrivendo a Härtel nel 1834 lamenta gli alti prezzi richiesti da Kalkbrenner per i diritti dell'edizione tedesca:

> «Das Conzert Kalkbr. ärgert mich selbst, allein was wollen Sie mit einem Manne machen, der mir eben, weil er sehr vertraut mit mir und mein Associé ist, zweimal Ihretwegen kein Wort gehalten hat. Denken Sie, noch am Sonntag verlangte er für 12 Etudes suite de sa Methode, le Duo p. 2 Piano avec l'arrangement à 4/m und Quadrille de Contredanses brile. suivie d'une Valse, für diese Werkchen 2000 Fs. Die Menschen sind hier närrisch, man gibt ihm für dies Dreck 2400 Fs. in Gold. Kann ich es nicht für 1000, höchstens 1200 fs. losmachen, muß ich's abermals lassen.»[39]

Probst cercò di comprare per conto di Härtel anche i *Vingt-cinq Grandes Etudes*, ma anche in questo caso ci rinunciò per il prezzo troppo alto. Il 24 marzo 1839 scriveva infatti:

> «Sie wünschen von mir neue gute Pft. Musik. Auch ist diese immer mein Augenmerk, allein sehen Sie selbst die Catalogues nach, so finden Sie, daß auch hier nichts besonderes oder zu habendes geschrieben wurde. Kalkbr. Etudes waren das einzige Werk von Bedeutung, diese habe ich wegen hohen Preises Ihrer Ordre u. meiner eigenen Meinung gemäß refüsiren müssen.»[40]

E la raccolta uscì ancora con Kistner, nell'agosto del 1839.

37 L'edizione Lucca, con n. ed. 1026–1027, risulta depositata nel luglio 1835; quella di Ricordi, con diversa traduzione di F. Antolini, e n. ed. 8923, poco dopo, nel dicembre 1835. Non sappiamo se ci siano stati accordi con l'autore o con Kistner. Il metodo ebbe inoltre più di una edizione napoletana, probabilmente negli anni Quaranta, vedi gli avvisi sul *Giornale del Regno delle due Sicilie* in Cafiero/Seller: *Editoria musicale a Napoli*, pp. 57–90.

38 Ad. Hofmeister: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* 4 (1837), p. 117.

39 Lettera n. 18, da Parigi, 15 ottobre 1834, in: *Breitkopf und Härtel in Paris. The Letters of Their Agent Heinrich Probst between 1833 and 1840*, a c. di Hans Lenneberg, Stuyvesant (NY) 1990 (Musical Life in 19th-century France, vol. 5), p. 83.

40 Ibid., p. 107.

Come è intuibile, metodi per pianoforte di pianisti alla moda dovevano costituire per un editore un ottimo investimento, se per essi venivano pagate cifre molto alte. Si veda il caso di François Hünten, pianista e insegnante di pianoforte molto richiesto nella Parigi degli anni Trenta: la sua *Méthode nouvelle et progressive pour le piano* op. 60 fu pubblicata nel 1833 a Parigi da Antoine-Charles Frère (Frère fils), che ne conservò la proprietà anche dopo avere smesso di fare l'editore di musica. Se ne separò solo il 14 aprile 1855, cedendolo all'editore Émile Ledentu in cambio di una rendita vitalizia annuale di 1000 franchi.[41] L'edizione tedesca del metodo, pubblicata da Schott con testo bilingue tedesco e francese, uscì nel maggio-giugno 1834; una seconda edizione nel maggio 1839, una terza, «verbesserte und mit neuen leichten Stücken und Uebungen vermehrte Auflage» nel Maggio 1840, e una quarta, «verbesserte und mit neuen leichten 2- u. 4händigen Uebungen vermehrte Auflage» nel gennaio 1847. Schott pubblicò anche due supplementi al metodo, nel 1840 e nel 1845.

Un altro pianista parigino che ottenne una cospicua remunerazione per il suo metodo fu Henri Herz.[42] Ancora Probst, già nel 1833, chiedeva a Härtel – alla ricerca di un nuovo metodo per pianoforte con cui arricchire il suo catalogo editoriale – se voleva acquistare i diritti di edizione in Germania del metodo che Herz stava scrivendo: «Daß Sie von Herz keinen Segen haben, ist mir gewiß, aber noch ist er Mode u. der Name im Katalog bringt m. E. den Segen nach. Wollen Sie für solche Schule wie Sie meinen, 10 000.- Fs. für Deutschland allein zahlen?»;[43] e qualche settimana dopo tornava sull'argomento: «Gestern war bei Herz; hat jetzt seine Schule zu vollenden, für Deutschland 10 000.- Fs. zahlen soll.»[44] Il metodo di Herz fu invece acquistato da Schott, e il 26 ottobre 1837 Probst commentava: «Schott u. Schlesinger sind mir 2 derbe Concurrenten die oft. u. meist viel schneller und splendider mit dem Gelde sind als ich mir's getraue. […] Schotts haben unbesehends […] 10,000 Fs. für die Schule von Herz bezahlt».[45]

La pubblicazione ebbe luogo però ancora qualche tempo dopo, nel 1839, in Francia presso J. Meissonnier, a Londra presso Dalmaine e C.ie, e in Germania presso Schott. Quest'ultimo propose il *Metodo* op. 100 per sottoscrizione, con uscite in fascicoli a partire dal luglio 1839 per concludere la pubblicazione nel dicembre con l'edizione completa di ritratto dell'autore.

41 Devriès/Lesure: *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 2, p. 175.

42 Su Herz e le sue varie iniziative nel commercio della musica vedi Laure Schnapper: Henri Herz – musicien et homme d'affaires, in: *Musique, esthétique et société au XIXe siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, a c. di Damien Colas, Florence Gétreau e Malou Haine, Sprimont 2007, pp. 267–284.

43 Lettera da Parigi, 10 dicembre 1833, in: *Breitkopf und Härtel in Paris*, p. 76.

44 Ibid., lettera del 30 gennaio 1834, p. 77.

45 Ibid., p. 87.

In Italia ci furono più edizioni del metodo di Herz, immediatamente successive alla prima: fu pubblicato infatti a Milano dall'editore Lucca, nella traduzione di P. Casati, nel 1839, e a Napoli da Girard nel 1840, con diversa traduzione, e con la possibilità di acquistare separatamente esercizi, scale, ariette, studi eccetera.[46] Anche il contenuto della parte teorica non è del tutto identico alla prima edizione, poiché omette sia i principi elementari, sia il capitolo sulla scelta dei pezzi. L'editore Ricordi inserì in catalogo il metodo di Herz, ma indicandolo come fondo estero, e infatti esiste un'edizione pubblicata a Mendrisio da Carlo Pozzi, cui si devono tutte le edizioni che Ricordi elenca come fondo estero.[47] Poiché in genere la pubblicazione a Mendrisio era un escamotage di Ricordi per pubblicare opere protette (quindi una forma di pirateria), dobbiamo presumere che l'edizione Lucca fosse quella in qualche modo autorizzata da Herz e/o dai suoi editori francesi e/o tedeschi. D'altro canto, l'edizione Lucca del *Metodo* riporta il *Catalogo delle opere per pianoforte di Enrico Herz pubblicate da F. Lucca*, comprendente tutti i numeri d'opera da 1 a 96. L'edizione Girard è invece con tutta probabilità un'edizione non autorizzata.

Ricordi partecipò invece a pieno titolo all'edizione del *Metodo* op. 500 di Carl Czerny: il voluminoso trattato, in quattro parti, fu pubblicato a Vienna da Anton Diabelli, a Milano da Ricordi, a Londra da Cocks e a Parigi da Richault.[48] Le prime tre parti del metodo uscirono da Diabelli, con il titolo *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, mit zahlreichen Beispielen, in 3 Theilen*. Op. 500, nel 1839: in maggio la prima parte, in agosto la seconda, in ottobre-novembre la terza. Le edizioni francese, inglese e italiana uscirono anch'esse nel 1839 (quella di Ricordi nel giugno 1839 la prima parte e nel giugno 1840 la terza). La quarta parte del *Metodo* invece (*Die Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen, oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement oder 4ter Theil zur grossen Pfteschule. Op. 500. Nebst einem Verzeichniss d. best. Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit*) si fece attendere per qualche anno e uscì presso gli stessi editori nel 1846/47. La scelta di Ricordi come editore italiano del *Metodo* di Czerny fu certamente dettata dalle relazioni commerciali che esistevano fra Diabelli e Ricordi proprio negli anni Trenta.[49] L'edizione Ricordi ebbe diffusione in tutta Italia: a Napoli veniva annunciata imme-

46 Avviso sul *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, 20 giugno 1840, in: Cafiero/Seller: *Editoria musicale a Napoli*, p. 89.

47 Su questo argomento vedi Antolini: Ricordi, in: *Dizionario degli editori musicali italiani*, p. 310.

48 Sull'op. 500 di Czerny e sulla *Méthode des méthodes* di Fétis e Moscheles, vedi Jean-Jacques Eigeldinger: L'image de Chopin dans les methodes pianistiques de son temps, in: *Musical Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges*, a c. di Michael Fend e Michel Noiray, Berlin 2005, vol. 2, pp. 433–456.

49 Cfr. Cinzia Balestra: Diabelli, Ricordi e le «melodie» di Franz Schubert in Italia nell'Ottocento, in: *Fonti musicali italiane* (2009), pp. 123–150, qui pp. 128–131.

diatamente dopo la pubblicazione da Girard e C., che possiedono un «copioso assortimento di tutte quelle edizioni del Ricordi che non sieno state da loro ristampate».[50]

L'ultimo metodo che ho preso in considerazione è la *Méthode des méthodes de piano*, una sorta di riassunto storico e di comparazione delle indicazioni presenti nei metodi precedenti a partire da quello di C.P.E. Bach, come afferma lo stesso frontespizio del volume:

> «ou Traité de l'Art de jouer de cet instrument. Basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet et particulièrem.t des Méthodes de Ch. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A. E. Müller, Dussek, Clementi, Hummel, MM. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents Systèmes d'Exécution et de doigter de quelques Virtuoses Célèbres tels que M.M. Chopin, Cramer, Döhler, Henselt, Liszt, Moscheles, Thalberg. Ouvrage composé spécialem.t Pour les Classes de Piano du Conservatoire de Bruxelles et pour les Ecoles de Musique de Belgique par F. J. Fétis[,] Maître de chapelle du ROI des Belges et Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, et J. Moscheles, Pianiste de S.A.R. Le Prince Albert et Professeur à l'Académie Royale de Musique à Londres».

Compilato dunque dal musicologo belga Fétis e dal pianista Moscheles, fu pubblicato anch'esso in edizione parallela francese, inglese e tedesca all'inizio del 1841.[51] L'editore fu a Parigi Maurice Schlesinger, uno dei più importanti editori parigini, a Berlino il padre di questi, Adolph Martin Schlesinger e a Londra Chappell.

È nuovamente Heinrich Probst, l'agente parigino della casa di Lipsia Breitkopf & Härtel, a raccontarci l'8 gennaio 1839 le vicende della pubblicazione del *Metodo dei Metodi*, che Probst peraltro sconsiglia a Härtel di pubblicare soprattutto perché Fétis non ha una reputazione come pianista:

> «Die Methode v. Fétis konnte ich für 3000 fs von Schl. haben, der 8000 fs an Fétis dafür bezahlt hat. Erstens war sie nicht deutsch u. 2. hat doch Fétis als Clavierspieler keinen Namen. Ferner wollen Schl. eine Auktion damit anfangen u. sie Schott zugleich anbieten. Daraus wird nichts. Fétis war ihm für seine Ztg. wichtig, deshalb zahlte er ihm so horrent. Weil er nun einsah, daß er mit Fétis auch hier nichts machen konnte, versprach er die Schule seinem Bruder in Berlin u. kam später auf den Einfall, Moscheles einige Übungen dazu setzen zu lassen. So ists gekommen, daß wir die Schule nicht erhal-

50 L'avviso sul *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, 10 luglio 1839, annuncia che la prima parte del *Metodo* op. 500 è stata pubblicata da Ricordi in giugno, le altre due lo saranno un mese dopo l'una dall'altra. A Napoli si vende da Girard e C.; cfr. Cafiero/Seller: *Editoria musicale a Napoli*, p. 87.

51 Il metodo è costituito da due parti; la seconda di esse comprende 18 *Etudes de perfectionnement* composti da Benedict, Chopin, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Méreaux, Moscheles, Rosenhain, Thalberg et Wolff. L'edizione francese fu annunciata nella «Bibliographie de la France» del 30 gennaio 1841, p. 60 (la *Méthode*) e del 6 febbraio 1841 (i 18 *Etudes*); l'edizione tedesca nell'*Handbuch* di Hofmeister del febbraio 1841. Nel 1844 l'editore Schlesinger di Berlino pubblicò una serie di supplementi al *Metodo dei metodi*, a cura di Th. Kullak (vedi l'*Handbuch* di Hofmeister, gennaio, maggio, luglio-settembre).

ten. Mit Schl. zu arbeiten ist wahrlich keine Spielerei, man muß alles aufbieten u. von ihm stets Hinterlist u. Betrügereien erwarten.»[52]

Secondo Probst, era stato quindi lo stesso editore Schlesinger a coinvolgere nella preparazione del *Metodo* il pianista Moscheles. Questi scriveva a Fétis, da Parigi, l'8 novembre 1839, relativamente alla *Méthode des méthodes*:

«Quant vous aurez eu la bonté de faire un article sur l'improvisation pour lequel j'ai pris la liberté de vous donner mes vues, il ne restera rien à faire que d'attendre le titre tel que vous l'entendez, et d'y ajouter un *Avant-propos* dont je vous envoie inclus un échantillon, tout en vous priant de vouloir bien le modifier et le récrire dans votre style si clair et si lucide. Du reste il ne manque plus rien pour compléter l'ouvrage que des *Études* de Chopin, Liszt et Mendelssohn que j'espère avoir bientôt.»[53]

La prefazione inviata in allegato specificava gli apporti dei due autori:

«Le plan et travail littéraire fut déjà terminé lorsqu'on me proposa la collaboration. Après avoir examiné tout ce qui était fait je trouvais ce travail si intéressant et l'offre si honorable que quoique occupé moi-même d'écrire une Méthode j'y renonçais volontiers, en communiquant à cette ouvrage les meilleurs de mes materiaux. Quant à la partie littéraire j'ai adopté en grande partie les idées et le vues de M. Fétis.
Les exercices élémentaires ont été écrits nouvellement par moi, et c'est par eux que j'ai essayé frayer une route aux progrès et perfectionnements qui se feront nécessairement par une suite d'*Études* des maîtres par lesquelles nous avons clos cette ouvrage.»[54]

Gli studi che costituiscono la seconda parte del *Metodo* vennero commissionati da Moscheles – come risulta dalla lettera sopra citata – ai più noti pianisti di quel tempo. Moscheles lavorò al *Metodo* dopo il ritorno a Londra nel novembre del 1839;[55] alla fine dell'anno successivo scrisse da Londra che stava correggendo le bozze del volume, da pubblicarsi entro una quindicina di giorni.[56]

52 Lettera dell'8 gennaio 1839, in: *Breitkopf und Härtel in Paris*, p. 103.

53 François-Joseph Fétis: *Correspondance*, a c. di Robert Wangermée, Sprimont 2006, pp. 149–150. Nella lettera di risposta, da Bruxelles 14 novembre 1839 (ivi, pp. 150–151), Fétis approva le correzioni e le soppressioni effettuate da Moscheles sulle bozze; manifesta una certa perplessità sullo studio di Heller, che gli sembra «sec». Il 24 novembre 1839 (ivi, p. 152) Fétis accusa ricevuta dell'ultima rata di 500 franchi per «l'Abrégé de la *Méthode des Méthodes de piano*».

54 Ivi, p. 150. Nell'edizione Fétis non inserì la prefazione di Moscheles, ma una prefazione a propria firma, in cui espone i medesimi concetti sulla divisione del lavoro fra i due autori: Fétis si era rivolto a Moscheles quando aveva già completato la parte teorica dell'opera; Moscheles – pur molto elogiativo nei confronti del lavoro di Fétis – aveva apportato a questa delle «heureuses corrections»; inoltre, «il a compris la nécessité d'ajouter à ce que j'avais fait des léçons élémentaires pour les élèves commençans, et de grandes études pour ceux qui ont acquis de l'habileté. Il a bien voulu se charger de cette partie de l'ouvrage, et en a ainsi relevé la valeur.» François-Joseph Fétis/Ignace Moscheles: *Méthode des méthodes de piano*, Paris [1840], Préface, [non paginato].

55 Charlotte Moscheles: *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Lipsia 1872, vol. 2, p. 45.

56 Ibid., pp. 72–73.

Il *Metodo dei metodi* venne pubblicato immediatamente dopo le edizioni francese e tedesca anche a Milano, sia da Ricordi (depositato all'Ufficio di censura nell'aprile 1841), sia da Lucca.[57]

Qualche osservazione conclusiva: i metodi fanno parte di una più vasta attività di diffusione commerciale della musica svolta dalla maggior parte degli autori, che sono in gran parte anche editori, costruttori di pianoforti, gestori di sale da concerto. Le edizioni sono caratterizzate da ampie tirature e vendite elevate, come dimostra anche il forte investimento economico da parte degli editori.

Nei primi vent'anni dell'Ottocento, le edizioni successive di vari metodi hanno contenuti molto variabili: andrebbero analizzate e confrontate per capire in che misura i cambiamenti abbiano motivazioni semplicemente commerciali oppure siano dettati da cambiamenti nella prassi esecutiva. Fra le pratiche editoriali che abbiamo incontrato, troviamo spesso compilazioni realizzate da editori musicali mettendo insieme elementi tratti da differenti metodi; inoltre estratti dei metodi (raccolte di esercizi, scale eccetera) venivano spesso messi in commercio come edizioni indipendenti. A partire dall'affermazione della prassi dell'edizione simultanea, la proliferazione di edizioni successive da parte di tanti editori diversi evidentemente scomparve, ma le successive ristampe da parte degli editori proprietari e l'esame delle diverse traduzioni possono testimoniare di qualche diversa particolarità nel tempo e nello spazio. Una indagine attenta sulla tradizione a stampa dei vari metodi è quindi opportuna anche dal punto di vista della ricerca sulla prassi esecutiva.

57 Anche l'edizione Lucca è databile, sulla base della successione dei numeri editoriali, al 1841.

Martin Skamletz

»Überhaupt hätte ich dir gern alles mitgetheilt, was meine Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage mit der hiesigen übereinstimme«. Ignaz Moscheles bearbeitet Klavierwerke von Johann Peter Pixis für den englischen Markt

»Mr. Moscheles is one amongst the very few instances of precocious talents ripening into a maturity that has fulfilled the promises of his youth. […] Wherever he went, his masterly execution, the taste and sparkling character of his style, the variety of elegant and striking compositions that honoured his name, and, more than all, his wonderful talent for playing *extempore*, secured him unbounded welcome and aplause.«[1] Um 1830, als der Almanach *The Musical Gem* in dieser Weise seine dabei noch junge Karriere rekapituliert, ist Ignaz Moscheles (1794–1870) nach mehrjähriger Ansässigkeit in London und zahlreichen Konzertreisen bereits eine europäische Berühmtheit und im Urteil seiner Zeitgenossen als Improvisator, Klavierspieler und Komponist maßstabsetzend. Eine im selben Artikel referierte Pariser Rezension, die ausführlich auf Moscheles' pianistische Eigenheiten eingeht, fügt hinzu: »[I]t is also as universally admitted, that his talents are accompanied by a most engaging modesty.«[2] Dieser besonders hervorgehobene Charakterzug Moscheles' sorgt für seine große Akzeptanz unter Kollegen, mit deren vielen ihn regelmäßiger Austausch und freundschaftliche Beziehungen verbinden und für die er sich bei unzähligen Gelegenheiten einsetzt.

Dieser Beitrag unternimmt den Versuch, in eine seiner kollegialen Freundschaften etwas tiefer hineinzusehen, nämlich in die mit dem in Mannheim geborenen Pianisten und Komponisten Johann Peter Pixis (1788–1874). Das Material dazu liefert ein in einer Privatsammlung befindlicher und bislang nicht veröffentlichter Brief Moscheles' an den zu dieser Zeit schon in Paris wirkenden Pixis vom 20. Januar 1829, in dem der Absender über seine Bearbeitung von Kompositionen des Empfängers für deren Veröffentlichung in England Auskunft gibt. Dieser mit Notenbeispielen und Erklärungen illustrierte »Revisionsbericht« wird mit den überlieferten Pariser und Londoner Notendrucken verglichen und möglichst umfassend kommentiert.[3]

1 Anon.: Mr. Moscheles, in: *The Musical Gem: a Souvenir for* MDCCCXXXII, hg. von Nicolas Mori und William Ball, London [1831], S. 74–76, hier S. 74 f. Das zusammen mit diesem Text gedruckte (und in Abbildung 1 wiedergegebene) Portrait von Moscheles ist gegenüber anderen Drucken »nach Vigneron« seitenverkehrt, vgl. www.moscheles.org/gallery.htm (alle Internetadressen in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 16. Dezember 2017).

2 Ebd., S. 75 (Fußnote).

3 Großer Dank für ihre Hilfe bei der Konsultation der Londoner Drucke gebührt Anette Schaffer und Leonardo Miucci, für Anregungen im Zusammenhang der Weber-Rezeption Daniel Allenbach.

Abbildung 1 Portrait von Ignaz Moscheles in *The Musical Gem: a Souvenir for* MDCCCXXXII, London [1831], gegenüber S. 74

Zur Hilfsbereitschaft Moscheles' seinen Kollegen und Freunden gegenüber, zu denen auch Berühmtheiten wie Hummel und Mendelssohn zählen und unter denen Pixis einen besonderen Stellenwert einzunehmen scheint, hat Moscheles' Biograph Mark Kroll einiges Material zusammengetragen, wobei gerade die zahlreich, aber verstreut erhaltenen und noch kaum systematisch gesammelten oder ausgewerteten Briefe wichtig sind:

> »Moscheles always found the time to help his friends. In the diary, for instance, he notes: ›Hummel wished to publish his ›New Pianoforte School‹ in England, and I negotiated the matter for him, although I saw the wreck of his scheme in his demand of 150l., the publisher refusing to give more than 100l.‹[4] [...] Moscheles' generosity and good nature was so innate that he was even willing to give up an opportunity to play if it meant that it could be given to a friend, especially if that friend was Johann Peter Pixis. Moscheles wrote to the Directors on 25 March 1828 that he declined the offer to play at the fourth concert on 14 April ›since I know my friend Pixis intends being in town on the 1st of April [and] I have no doubt the Directors would wish to engage so distinguished a Professor and who intends making but a very short stay.‹«[5]

Die zuletzt zitierte Briefstelle bezieht sich auf Pixis' Londoner Aufenthalt im Frühjahr 1828 – als pianistischer wie gesellschaftlicher Begleiter der noch jungen Sängerin Henriette Sontag (1806–1854). In Moscheles' Lebenserinnerungen, von seiner Frau Charlotte (geb. Embden, 1805–1889) posthum aus Tagebüchern und Briefen zusammengestellt, wird dieser Besuch folgendermaßen angekündigt:

> »Als Moscheles im Februar [1828] von Schottland zurückkehrte, erwartete ihn ein Brief seines Freundes Peter Pixis, der ihm meldete, dass er als Begleiter von Frl. Sonntag die Saison in London mit ihr zubringen wolle. Sie war in der italienischen Oper engagirt, ihm sollte er musikalische Unternehmungen, ihr eine Wohnung vorbereiten.«[6]

Moscheles und Pixis sind aus Wiener Jugendzeiten miteinander bekannt – so gehören sie etwa beide zur Schar der prominenten Mitwirkenden bei der Uraufführung von Beethovens *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* op. 91 im Dezember 1813 unter

4 [Anm. Kroll:] »[Charlotte] Moscheles, RMM [*Recent music and musicians as described in the diaries and correspondence of Ignatz Moscheles*, übers. und hg. von Arthur Duke Coleridge, New York 1873], p. 128.« [Ergänzung M. S.:] Deutschsprachige Vorlage in: *Aus Moscheles' Leben*, hg. von Charlotte Moscheles, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 178: »Hummel wollte seine neue Clavierschule in England verlegen, und ich unterhandelte für ihn, sah die Sache jedoch daran scheitern, dass er den Preis auf £150 festgesetzt, die Verleger aber nur £100 geben wollten.«

5 Mark Kroll: *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge 2014, S. 67 f. Mit den »Directors« sind jene der Philharmonic Society gemeint. [Anm. Kroll zum zweiten Zitat:] »GB-Lbl, RPS MS 340, 25 March 1828.«

6 *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 1, S. 195. Zur Sängerin Henriette Sontag (1806–1854) siehe Marion Brück: Sontag, Henriette, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 24, Berlin 2010, S. 583–585.

Leitung des Komponisten.[7] Nachdem sie sich in den 1820er-Jahren in London respektive Paris niedergelassen haben, korrespondieren sie regelmäßig und treffen einander auch immer wieder. Pixis' Biograph Lucian Schiwietz gibt anlässlich einer Begegnung der beiden 1823 in Frankfurt, wo sich gerade ihre Konzertreisen kreuzen, den Bericht der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wieder, der ihre Eigenschaften als Pianisten mit einem griffigen Vergleich charakterisiert:

> »Die Gelegenheit für die Frankfurter Musikfreunde, die Wiener Pianisten Moscheles und Pixis so kurz hintereinander zu hören, forderte den Vergleich heraus: ›Hr. Pixis ist ohne alle[n] Zweifel ein höchst merkwürdiger und bewundernswerther Meister seines Instrumentes. Wenn es uns vergönnt wäre, Hrn. Moscheles den Raphael des Pianoforte zu nennen, so möchten wir dagegen Hrn. Pixis dessen Michael Angelo nennen. Wie jener alles in einen wohlthätigen und freundlichen Einklang bringt, so schafft dieser die unerhörtesten Schwierigkeiten, um sie auf eine gewaltsame, nicht selten harte Weise zu überwinden. Jener gefällt sich in der *künstlerischen Vollendung des Ganzen*, dieser in der *Bezwingung einzelner Theile*, welche Lust und Neigung des Künstlers zu einer Aufgabe für einen Titanen gemacht haben. Milon blieb in einer Eiche stecken; Hr. Pixis hat bey seiner mit Gewandtheit gepaarten Kraft nicht gleiches Schicksal – in einer Sonate zu fürchten.‹[8] Waren Moscheles und Pixis in ihrem Metier als Virtuosen Rivalen, blieben sie befreundet. Während ihres Frankfurter Aufenthaltes trafen sie sich zu allerlei gemeinsamen Unternehmungen.«[9]

So besuchen Moscheles und Pixis von Frankfurt aus unter abenteuerlichen Umständen eine Aufführung von Spontinis *Olympia* in Darmstadt.[10] Mit den in Moscheles' Erinnerungen angesprochenen »musikalische[n] Unternehmungen« Pixis' in London sind aber ganz handfest karrieretechnische und monetäre Dinge gemeint: Konzerte mit möglichst guten Honoraren und – wie der Brief zeigen wird – Druckveröffentlichungen. Dass Pixis es bei seinem Londoner Aufenthalt als verpflichtend zu engagierender Klavierbegleiter einer stark nachgefragten Sängerin hinsichtlich der geforderten Honorare etwas übertrieben haben muss, bekommt im Jahr darauf François-Joseph Fétis (1784–1871) zu spüren, der als Begleiter von Maria Malibran (1808–1836) und als musikkritische Instanz in London eher glücklos Fuß zu fassen versucht:

> »M. Fétis, editor of the *Revue Musicale*, and a professor at the *Conservatoire de Musique* in Paris, passed three months in London during the last season, for the purpose, no doubt, for so he declares, of inquiring into the state of music in England. He had also, we have heard, two other objects in view,

7 Lucian Schiwietz: *Johann Peter Pixis. Beiträge zu seiner Biographie, zur Rezeptionshistoriographie seiner Werke und Analyse seiner Sonatenformung*, Frankfurt a. M. 1994, S. 40 f.

8 [Anm. Schiwietz:] »AMZ. No. 43. (Oct.) 1823. Sp. 706.« [Ergänzung M. S.:] Zum zeitgenössischen Verständnis des sagenhaften »Milon« vgl. *Herders Conversations-Lexikon*, Freiburg i. Br. 1856, Bd. 4, S. 189: »Milon von Kroton, um 520 vor Chr., griech. Athlet von herculischer Stärke; wollte der Sage nach eine zerspaltene Eiche auseinander reißen, allein seine Kraft reichte nicht zu, die Eiche klemmte seine Hände ein u. M. wurde von Wölfen zerrissen.«

9 Schiwietz: *Johann Peter Pixis*, S. 58 f.

10 Ebd., S. 59.

which, perhaps, were quite of secondary importance – namely, to read lectures on music, and to attend with Madame Malibran at private concerts, for the purpose of accompanying her on the piano-forte. He issued proposals for the lectures, but obtained no class: – they therefore were not delivered. And M. Pixis, in the season of 1828, had so completely opened the eyes of our people of fashion to the absurdity of permitting singers to force their accompanyists on them, and at a most ridiculous price, that Madame Malibran had no opportunity of introducing her fellow-traveller where she was engaged to sing, which, if the truth must out, was not at many houses.«[11]

Im Nachgang zu seinem London-Aufenthalt 1828 bemüht sich Pixis mit Moscheles' Vermittlung um die Publikation von Klavierwerken durch Londoner Verleger, wie aus dem im Folgenden wiedergegebenen und besprochenen Brief hervorgeht (Abbildung 2). Es handelt sich um einen von Moscheles bei der Adressierung als »Single« bezeichneten vierseitigen Faltbrief ohne Kuvert,[12] der am 20. Januar 1829 in London abgeschickt wird und am 23. Januar in Paris ankommt. Der Brieftext umfasst zweieinhalb Seiten und antwortet auf einen offenbar nicht erhaltenen Brief von Pixis, der Moscheles eigene Werke zur Publikation in England zugesandt hat. Hier folgt zunächst eine diplomatische Transkription des gesamten Textes mit Anmerkungen in Fußnoten:[13]

»**[Seite 1]** London den 20:t Januar / 1829 / Mein lieber Alter / Dein liebes Schreiben vom 8:t d. (mit M.S.)[14] erhielt ich nicht am Sontag d. 11:t / wie dir versprochen war sondern Donnerstag den 15:t, das beweist dir daß / man auf die gefällige Expedition der Gesandtschaften nicht zu sicher zählen / muß. Doch zu deiner Beruhigung zeige ich dir an daß die Sachen nicht / zu spät gekom[m]en sind um das Eigenthumsrecht derselben für England zu / sichern welches zwar nicht durch die Bereitung des Stiches geschehen kann, sondern / durch Deponirung der Titel beÿ der Bibliothek an den von dir / bestim[m]ten Tagen.[15] Ich konnte mir glücklicher weise zur Ausführung / deiner Aufträge gehörige Zeit nehmen da ich eben durch eine leichte / Erkältung auf ein Paar Tage das Haus hütete, und den Herrn / d[en][16] es anging zu mir kom[m]en ließ. Willis[17] übernahm das Rondo

11 [Anon.: Vorbemerkung zu] State of Music in London, by M. Fétis, in: *The Harmonicon* [7] (1829), S. 181–186, hier S. 181. Eine ihrerseits lesenswerte, da sehr pointierte Rezension des ersten Jahrganges der Monatsschrift *The Harmonicon* findet sich in der im Vergleich dazu schon traditionsreichen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* 25 (23. April 1823), Nr. 17, Sp. 261–266 (»Musikalisches Allerley aus London«), hier Sp. 263 f.

12 Zu englischen Eigenheiten bei den Postgebühren vgl. einen Brief von Moscheles an Joseph Merk in Wien (Hannover, 18. Dezember 1829): »[…] so bitte ich mir nach London zu schreiben unter / Adreße: H. I. Moscheles N° 77 Norton St. Schreiben Sie / mir recht viel aber enge damit es nur ein einfacher Bogen bleibt / ohne Couvert, weil dieses in London gleich unmäßiges Post Porto / kostet.«

13 Verwendete Zeichen: / neue Zeile, // neuer Absatz, ~~Streichung~~ und Unterstreichung, [sinngemäße Ergänzung beziehungsweise Auflösung von Abbreviaturen], {nachträgliche längere Einfügung am Rand}, <Textverlust durch Siegelausriss>.

14 Pixis' »Manuskripte«.

15 Eintrag ins Stationers' Register.

16 Korrigierende Überschreibung eines längeren, ebenfalls mit d… beginnenden Wortes.

17 Isaac Willis, irischer Musikverleger; vgl. Frank Kidson: *British music publishers, printers, and engravers,*

[op. 106][18] / als aber vom Preise die Rede war u[nd] ich ihm von 20 Guineas sagte / sprang er bis an die Decke, wann ich ihm aber sagte daß aus / besonderen Rücksichten (wie ich ihn an der bezeichneten Zahl in deinem Brief / sehen ließ) du 15 G: nehmen würdest sprang er nur 2 Ellen hoch, als / er wieder zu Boden kam u[nd] etwas Athem geholt hatte, fing er an seine / Bemerkungen u[nd] Vorstellungen auszusprechen die beÿläufig nach der / Melodie der alten Leÿer geht: Ihr Herren schreibt zu schwer / für unser Publikum, Alles was nicht geradezu Concert Stück ist, u[nd]/nebenbeÿ öfters vom Verfaßer hier vorgetragen wird / darf nicht schwer vorzutragen sein muß wie Butter unter / den Fingern zerschmelzen – {Collard[19] hat ähnliche Bemerkungen / gemacht über Erforderniße jetziger Klavier- / Compositionen; übrigens scheint er ganz einverstanden / zu seÿn, deine M.S. als Ausgleich für das empfangene Klavier, an zu nehmen.}[20] – Diese Rücksichten sollten u[nd] müßten / wir nehmen – u[nd] wirklich ~~ist~~ sind in deinem Rondo [op. 106], so wie in der Valse au Ch[alet op. 104] / einige Paßagen einige Griffe u[nd] Positionen die die harmoniereiche Hand des / Verfaßers errathen laßen aber zu sehr abstechen gegen den / naiven lieblichen Charakter dieser Stücke u[nd] ich habe im Bewustseÿn / meiner Aufrichtigkeit gegen dich ganz freÿ – manches vereinfacht – / wenn du mir je grollen kannst über die Entfernung einiger Stellen auf die / du besonderen Werth gelegt hast – so mögst Du Trost finden in dem Zufluß / der Guineen die dir für deine künftige Arbeiten gegeben werden. {Das Resultat war daß er sich bequemte 12 Guineas dafür zu geben, welches ich einging berücksichtigend daß es doch noch im[m]er mehr ist / als 15 Schilling ~~bey~~ per Seite wie Clementis[21] zahlen, u[nd] 2tens mir zur Bedingung machte daß ich noch diese Woche das Geld für dich bekom[m]e um es / dir durch

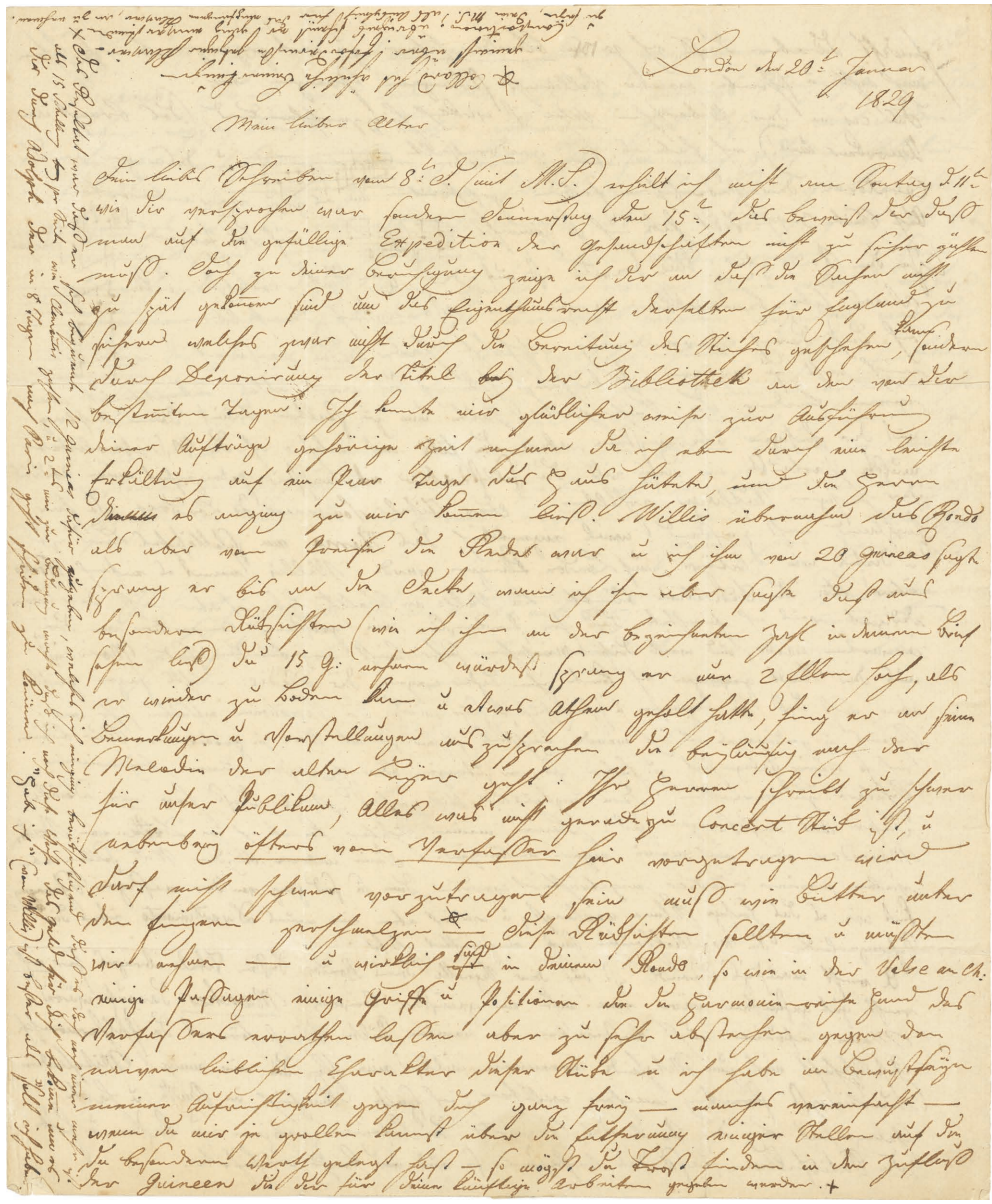
London [1900], S. 154: »Willis & Co. J. or I. Willis was a Dublin music seller and publisher who, up to about 1825, merely employed an agent, M. A. Burke, 22, Southampton Street, Strand, for his London trade. At this time, however, a company was formed, who, still keeping on the Dublin premises at 7, Westmoreland St., established themselves in a room or rooms in the Egyptian Hall, Piccadilly. They retained this address until 1827, but shortly afterwards removed to 55, St. James Street, from whence most of their publications issued.« Vgl. auch »Willis, Isaac & Co.«, http://www.dublinmusictrade.ie/node/518.

18 Genauere Angaben zu den besprochenen Werken Pixis' und ihren Druckausgaben siehe unten im Text.

19 Zur ausgesprochen komplexen Firmengeschichte der auf Muzio Clementi zurückgehenden Verlage unter Beteiligung von Personen des Namens Collard vgl. Kidson: *British music publishers*, S. 27: »Clementi & Co. [...] The business was carried on either as ›Clementi, Banger, Hyde, Collard, & Davis,‹ or ›Muzio Clementi & Co.,‹ or ›Clementi & Co.,‹ with the address 26, Cheapside. In 1806 and 1807 they had additional premises at 195, Tottenham Court Road. They had bought all Longman & Broderip's plates and stock, and reprinted a great quantity of the music. In March 1807 they were unfortunate enough to sustain great loss by a fire, which destroyed £40,000 worth of property (see Grove's Dictionary [London 1879, Bd. 1, S. 373]), and must have greatly crippled the new firm. In 1810 Hyde drops out and another Collard takes his place – ›Clementi, Banger, Collard, Davis, & Collard.‹ This remains till 1819, when Banger is absent – ›Clementi, Collard, Davis, & Collard.‹ In 1823 the partnership stands, ›Clementi, Collard, & Collard,‹ and after the death of Clementi [1832] as ›Collard & Collard,‹ under which title, having only very recently left the original Cheapside address, the firm stands at present [i. e. 1900].« Zu Collards Aktivität als Klavierbauer siehe http://antiquepianoshop.com/online-museum/collard-collard/.

20 {Einfügung am oberen Rand des Blattes}.

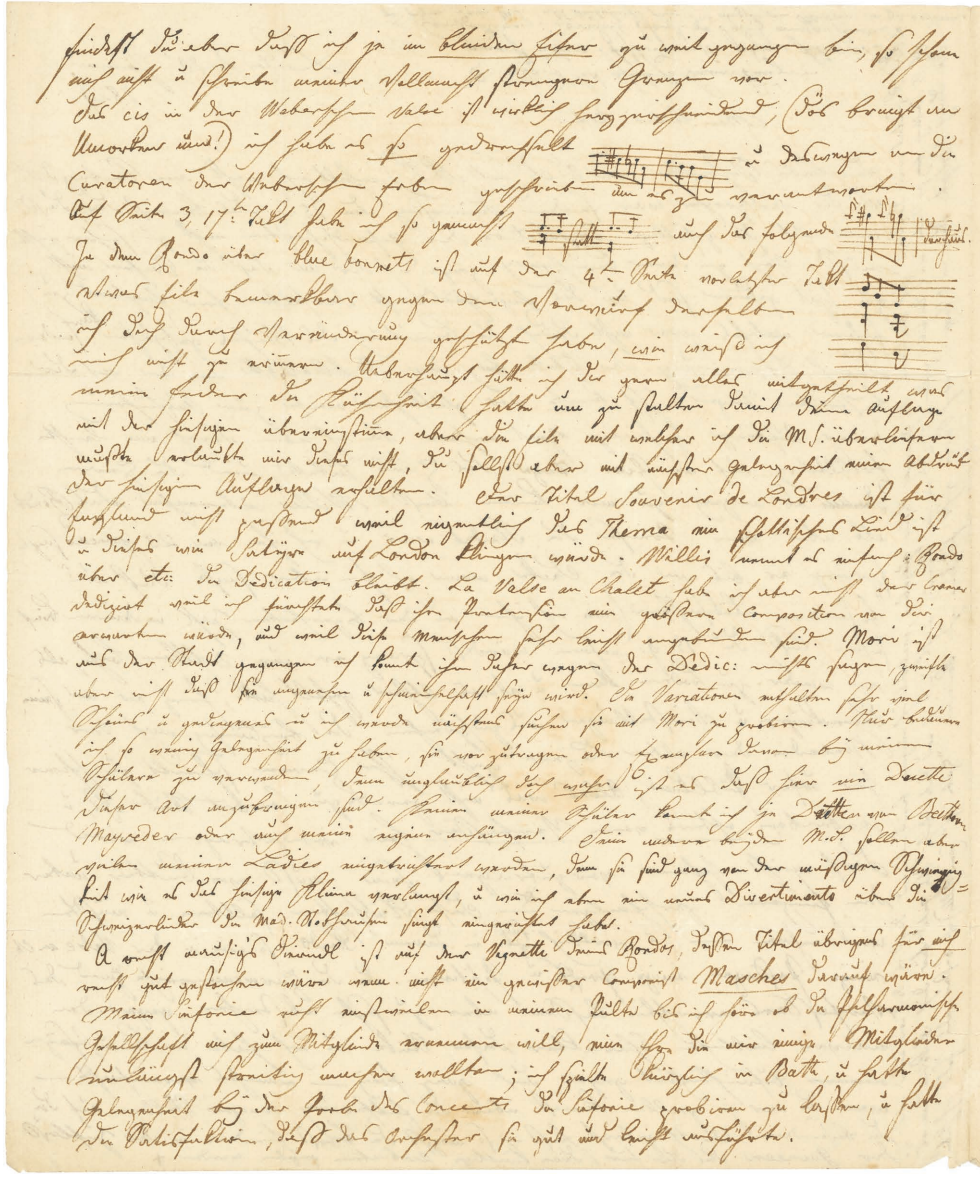
21 »Clementi, Collard, & Collard«, siehe oben, Anm. 19.



London den 20ten Januar 1829

Mein lieber Alter

Abbildung 2 Vierseitiger Brief von Ignaz Moscheles an Johann Peter Pixis, London, 20. Januar 1829



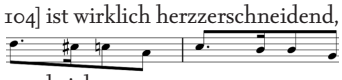
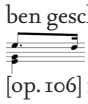
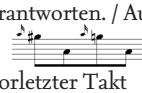
Indessen Du aber Dich ich ja im blinden Eifer zu weit gegangen bin, so schon
mich nicht u schreibe meiner Vollmacht strengeren Grenzen vor.
Das cis in der Oberstimme Takt 8 wirklich hinzugefügt, (Das bewirkt ein
Unordnung und) ich habe es ~~f~~ gedrucken lassen u Dabeisagen von den
Curatoren der Oberstimme habe geschrieben die es zu verantworten.
Auf Seite 3, 17te Takt habe ich so gemacht
Je dem Rondo über blue bonnets ist auf der 4te Note vorletzter Takt
Etwas fils bemerkbare gegen den Vorzeichnung derselben
ich Dich durch Veränderung geschützt habe, ein weiß ich
nicht zu erinnern. Uebrigens hatte ich Dir gern alles mitgetheilt, was
meine Freunde Du Aufgabe hatten um zu Sulten David Dinne Auflage
mit der hiesigen übereinstimmen, aber Du hast mit welcher ich Du M.S. überschicken
wusste verlangte mir Dich nicht, Du selbst aber mit einiger Gelegenheit meinen Abdruck
der hiesigen Auflage zustellen. Ein Titel Souvenir de Londres ist für
Deutschland nicht gesund weil eigentlich Das Thema ein englisches Lied ist
u Dieses wie Salzburg auf London klingen würde. Willis nennt es einfach: Rondo
über etc: Du Dedication bleibt. La Valse au Chalet habe ich aber nicht der Cramer
dedizirt weil ich fürchte Dich ihr Verdrusse ein gewisses Compositeur von Dir
erwarten würde, und weil Dich manches sehr lieb angenommen hat. Mori ist
auf der Rheinreise gegangen ich konnte ihm Deiner erzählen der Dedic: nichts sagen zumal
aber nicht Dich für ungerecht u schmeichelhaft halten wird. Die Variationen enthalten sehr viel
Schwierigkeiten u gedenkend u ich werde nichtmehr suchen sie mit Mori zu probiren. Mein Bruder
ich so wenig Gelegenheit zu haben, sie vorzutragen oder Jemanden davon bei meinem
Schüler zu verwenden, denn unglücklich Dich unser ist es Dich hier ein Doublette
Paper Art angekommen sind. Einen meiner Schüler kannst ich zu Dublette von Beethoven
Mayseder oder auf meinen eigenen anfangen. Sein andere beiden M.S. sollen aber
seiten meiner Ladies eingebrochen werden, denn sie sind ganz von der wirklichen Schwierigkeit
Lied wie es Dich hiesige Klima erzeugt, u wie ich aber ein neues Divertimento über die
Schweizerlieder Du Mad. Rossini singt eingerichtet habe.
A recht merkwürdiges Pseudonym ist auf der Vignette Deines Rondos, dessen Titel übrigens für mich
recht gut gestanden wäre wenn nicht ein gewisser Componist Masches darauf wäre.
Meine Sinfonie nicht instrumentiren in meinem Fulter bis ich sieht es Du Philharmonische
Gesellschaft mich zum Mitgliede ernennen will, mein Sohn Dir mir einige Mitgliedern
Musikunterricht spielen wollten; ich hielte Kürzlich in Bath, u hatte
Gelegenheit bei der Probe des Concerts Du Sinfonie probiren zu lassen, u hatte
Du Befriedigung, daß das Orchester sie gut und Lust aufführte.

Der junge Levy ist noch nicht wieder gefunden. —
Paganini schrieb mir aus Prag daß er entweder Mitte nächster Woche nach Dresden über Leipzig reisen u Berlin unternehmen soll, daß er auch gewillt scheint nach Paris u London zu kommen. Oh! Sein Besuch würde in Erfurt in Stadtem zur gegenwärtigen Saison stark Leuten Raum stoßt zu bezweifeln, besonders da er überall unsere Concerte als eine gewisse Gnade gibt, zu geben verwöhnt wird. — Ich erwarte so eben unter Briefe u freue mich noch einmal daß Dein Gruß in meinem Herzen warm u mit Freude aufgenommen worden sind und so verwundert erwarten, besonders wird Du Mutter der ~~Frauen Miß~~ nicht wenig erstaunen, Ihr Bruder so bestellt zu sein. Auch wir von Freude. Sie mit ihrer Abwesenheit in London auf Verlust gehört hat ist ein Stück ihrer Auflösung ist von der Zeit verwerte. Sie muß in ihrem Theater lieber ihre besten Freunde von ihrem Vertrauen ausschließen. — Leben wohl, vereinbare meine herzlichen Grüße an alle Du sich meiner erinnern u bleibe auf Du Frauenzimmer gesinnungen dieser

J. Moscheles

P.S. Ich schließe diesen Brief mit bei Goldschmidt bei, weil ich eine ~~Dopp~~ Sprechstunde bekommen.

Adolph[22] der in 8 Tagen nach Paris geht schicken zu können. ›Habe ich‹ (von Willis) ist beßer als ›soll ich haben‹.}[23]

[Seite 2] Findest du aber daß ich je im blinden Eifer zu weit gegangen bin, so schone / mich nicht u[nd] schreibe meiner Vollmacht strengere Grenzen vor. / Das cis in der Weberschen Valse [op. 104] ist wirklich herzzerschneidend, (das bringt an / Umorken um!)[24] ich habe es so gedrechselt  u[nd] deswegen an die / Curatoren der Weberschen Erben geschrieben um es zu verantworten. / Auf Seite 3, 17:t Takt habe ich so gemacht statt  auch das folgende  durchaus. / In dem Rondo über blue bonnets [op. 106] ist auf der 4:t Seite vorletzter Takt / etwas Eile bemerkbar gegen den Vorwurf derselben / ich dich durch Veränderung geschützt habe, wie weiß ich / mich nicht zu erin[n]ern. Ueberhaupt hätte ich dir gern alles mitgetheilt, was / meine Feder die Kühnheit hatte um zu stalten damit deine Auflage / mit der hiesigen übereinstim[m]e, aber die Eile mit welcher ich die M.S. überliefern / mußte erlaubte mir dieses nicht, du sollst aber mit nächster Gelegenheit einen Abdruck / der hiesigen Auflage erhalten. Der Titel Souvenir de Londres [op. 106] ist für / England nicht paßend weil eigentlich das Thema ein schottisches Lied ist / u[nd] dieses wie Satÿre auf London klingen würde. Willis nennt es einfach: Rondo / über etc. Die Dedication bleibt.[25] La Valse au Chalet [op. 104] habe ich aber nicht der Cramer / dedizirt weil ich fürchtete daß ihre Pretension eine größere Composition von dir / erwarten würde, und weil diese Menschen sehr leicht angebunden sind.[26] Mori ist aus der Stadt gegangen ich konnte ihm daher wegen der Dedic: nichts sagen, zweifle / aber nicht daß sie angenehm u[nd] schmeichelhaft seÿn wird. Die Variationen [op. 105] enthalten sehr viel / Schönes u[nd] gediegenes u[nd] ich werde nächstens suchen sie mit Mori zu probiren.[27] Nur bedauere / ich so wenig Gelegenheit zu haben,

22 Adolph Abraham Embden (1780–1855), Gemeindevorsteher der Altonaer jüdischen Gemeinde und Schwiegervater von Moscheles, siehe http://weber-gesamtausgabe.de/A001354.

23 {Einfügung am linken Rand des Blattes}.

24 Vgl. Constant von Wurzbach: *Glimpf und Schimpf in Spruch und Wort. Sprach- und sittengeschichtliche Aphorismen*, Wien 1864, S. 133: »*Das bringt eine ›Umurken‹ um.* Eine specifisch wienerische Redensart, welche sagen will: Das ist mehr, als Einer vertragen kann! Die *Umurke* ist hier im Jargon die *Gurke* – offenbar aus *Kukumer*, wie die Gurke lateinisch (cucumer) heißt, verderbt. Man sagt aber dieser nach, daß ihr nichts, was man auch mit ihr beginne, schade, nicht heißes Wasser, nicht Salz, nicht Pfeffer, nicht Essig; wenn die Unverwüstliche daher gleichwohl von etwas angegriffen und ›umgebracht‹ wird, so muß es was Rechtes sein, worüber man nöthigenfalls auch, wie Wiener zu sagen pflegen, ›aus der Haut fahren‹ oder ›in einen Plutzer hineinspringen‹ könnte.«

25 Widmung an Mlle. resp. Miss Jemima Williams (Titel der Druckausgaben siehe unten, Anm. 41 f.).

26 Weder die Pariser noch die Londoner Ausgabe von Pixis' op. 104 trägt eine Widmung (siehe unten, Anm. 38 f.), und die Londoner hätte auf Wunsch Pixis' möglicherweise der (ersten) Gattin von Johann Baptist Cramer (1771–1858) gewidmet werden sollen. Zum Verhältnis Moscheles' zu Cramer siehe Rochus von Liliencron: Cramer, Jean Baptiste, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 4, München 1876, S. 551–555.

27 Pixis' *Thème varié* op. 105 ist ein Werk für Klavier und Violine (oder Flöte). Die Pariser Ausgabe ist François-Antoine Habeneck (1781–1849) gewidmet (siehe unten, Anm. 40), die (möglicherweise gar nicht erschienene) Londoner sollte Nicolas Mori (circa 1796–1839), Konzertmeister der Philharmonic Society und Verleger, zugeeignet werden. Zu Mori siehe David J. Golby: A master violinist and teacher. John David Loder (1788–1846), in: *Musicians of Bath and beyond. Edward Loder (1809–1865) and his family*,

sie vorzutragen oder Exemplare davon beÿ meinen / Schülern zu verwenden, denn unglaublich doch wahr ist es daß hier nie Duette / dieser Art anzubringen sind. Keinem meiner Schüler konnte ich je Duetten von Beethoven / Mayseder[28] oder auch meine eigene anhängen. Deine andere beÿden M.S. sollen aber / vielen meiner Ladies eingetrichtert werden, denn sie sind ganz von der mäßigen Schwierig- / keit wie es das hiesige Klima verlangt, u[nd] wie ich eben ein neues Divertimento über die / Schweizerlieder die Mad[ame] Stockhausen[29] singt eingerichtet habe.[30] // A recht mausig's Dierndl ist auf der Vignette deines Rondos [op. 104], deßen Titel übrigens für mich / recht gut gestochen wäre wenn nicht ein gewißer Componist *Masches* darauf wäre.[31] Meine Sinfonie ruht einstweilen in meinem Pulte bis ich höre ob die Philharmonische / Gesellschaft mich zum Mitgliede ernennen will, eine Ehre die mir einige Mitglieder / unlängst streitig machen wollten; ich spielte kürzlich in Bath, u[nd] hatte / Gelegenheit beÿ der Probe des Concerts die Sinfonie probiren zu lassen, u[nd] hatte / die Satisfaktion, daß das Orchester sie gut und leicht ausführte.[32]

[Seite 3] Der junge Levy[33] ist noch nicht mein <S>chüler geworden. – // Paganini schrieb mir aus Prag daß er Anfangs Neujahr eine Tour / über Leipzig Dresden u[nd] Berlin unternom[m]en hat,

hg. von Nicholas Temperley, Woodbridge 2016, S. 106–124, hier S. 107. Vgl. auch *Aus Moscheles' Leben*, Bd. 1, S. 103 f.: »Der Monat Mai [1825] [...] schliesst mit einem ›berüchtigt vollen‹ Concerte Mori's, bei welchem auch Moscheles mitwirkt. Von diesem Mori, einem gewandten Geiger, der häufig als Vorgeiger der grossen Provinzial-Musikfeste fungierte, hiess es, dass er stets mehr Billette verkaufe, als der Saal fassen könne, und wirklich schlug man sich an den Thüren um die Sitze, was arge Zeitungsartikel hervorrief; dennoch war Mori eine englische Berühmtheit, und seine Concerte, die Alles boten, was London nur musikalisch Berühmtes aufzuweisen hatte, liefen allen übrigen in Bezug auf Zulauf den Rang ab.«

28 Josef Mayseder (1789–1863), Geiger und Komponist, siehe Constantin von Wurzbach: Mayseder, Joseph, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 17, Wien 1867, S. 195–198.

29 Margarethe Stockhausen, geb. Schmuck (1803–1877), Sopranistin, Gattin des Harfenisten Franz (1792–1868) und Mutter unter anderem des Sängers Julius (1826–1906) und des Chordirigenten Franz Stockhausen (1839–1926); siehe Julia Wirth-Stockhausen: *Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes*, Frankfurt a. M. 1927 (Frankfurter Lebensbilder, Bd. 10).

30 Zur Mode der »Schweizer« (eigentlich eher Tiroler) Lieder siehe unten im Text.

31 Die Titelseite der Pariser Ausgabe von Pixis' op. 104 (mit der Vignette eines »mausigen Dirndl« – das heißt übermütigen Mädchens – an der Hand eines jungen Mannes) bezeichnet ihren Verleger Maurice Schlesinger als »Editeur des Œuvres de Mozart, Rossini, Hummel, Masches [statt Moscheles], Mayseder, & c.«; siehe unten Anm. 38 und (unvollständiges und fehlerhaft gebundenes, aber die Titelseite zeigendes) Exemplar D-Cl Mus 66: http://digital.bib-bvb.de/publish/viewer/39/193430.html. Zur Bedeutung von »mausig«: »Mittelhochdeutsch ›mûzec‹ (zu ›mûzen‹ = die Federn wechseln, aus lateinisch mutare) bezeichnet den Jagdfalken, wenn er die (erste) Mauser überstanden hat und dadurch übermütig und zur Jagd besonders geeignet wird.« http://idiome.deacademic.com/1825/mausig.

32 Moscheles bezahlt im Januar/Februar 1829 die Abschrift von Aufführungsmaterial zu seiner im November 1828 vollendeten Sinfonie op. 81 (Kroll: *Ignaz Moscheles*, S. 70 ff.). Das Konzert in Bath am 6. Januar 1829 (unter Mitwirkung von Margarethe Stockhausen) ist bei Kroll ebenfalls dokumentiert (ebd., S. 72), nicht jedoch der im Brief erwähnte Probedurchlauf der Sinfonie.

33 Zur Identität dieser Person sind angesichts der weiten Verbreitung des Namens Levy in verschiedenen Schreibweisen nur Vermutungen möglich, unter anderem dass es sich um den Hornisten und Kom-

daß er auch gedenkt / hierauf nach Paris u[nd] London zu kom[m]en. ~~Es~~ Ob sein Besuch jedoch in letzteren / Städten zur gehörigen Saison statt finden kann steht zu bezweifeln, / besonders da er überall mehr Concerte als man gewöhnlich giebt, zu geben / veranlaßt wird.[34] – Ich werde so eben unterbrochen u[nd] sage / nur noch eiligst daß deine Grüße in meinem Hause warm u[nd] mit Freude / aufgenom[m]en worden sind und so erwiedert werden, besonders war die / Mutter der from[m]en Miss nicht wenig geschmeichelt ihre Tochter so betitelt / zu hören.[35] Daß wir von Fräul. S.[36] seit ihrer Abwesenheit v[on] London nichts / direkt gehört haben ist ein Rhätsel deßen Auflösung ich von der Zeit / erwarte. Es muß in ihrem Plane liegen ihre besten Freunde von ihrem / Vertrauen auszuschließen. – Lebe wohl, erwiedere meine herzlichen / Grüße an allen die sich meiner erin[n]ern u[nd] baue auf die freundschaftlichen / Gesinnungen deines / I. Moscheles. // P.S. Ich schließe diesen Brief nicht beÿ / Goldschmids beÿ, weil ich eine ~~B...~~[37] Verspätung befürchte.

[Seite 4 = Umschlag] Single / Monsieur / J. P. Pixis / Celebre Compositeur / Rue Taitbout No. 25. Paris / [Stempel:] PAID 20 JA 20 1829 / F 52 29 / Janvier 23 1829«

In diesem Brief ist von drei Kompositionen Pixis' ausführlich die Rede:

– der *Valse au Chalet* op. 104, in Paris bei Maurice Schlesinger erschienen[38] und in London durch Moscheles an Clementi, Collard & Collard vermittelt,[39]

ponisten Joseph Rudolph Lewy (1802–1881) gehandelt haben könnte, den jüngeren Bruder des Hornisten Eduard Constantin Lewy (1796–1848).

34 In Wirklichkeit ist Niccolò Paganini (1782–1840) erst zwei Jahre später (1831) in London aufgetreten – Gerüchte darüber erscheinen Ende 1830 in einer Darstellung seiner Laufbahn aus englischer Sicht: »It is confidently stated, that he will shortly appear in the French capital, and from thence proceed to London, where the highest interest is excited by the unanimous accounts we have received of his great abilities«; [Anon.:] Paganini, in: *The Musical Gem: a Souvenir for* MDCCCXXXI, hg. von N[icolas] Mori und W[illiam] Ball, London [1830], S. 23 f. (mit Portrait gegenüber S. 23), hier S. 24.

35 Moscheles' erste Tochter Emily (geb. 1827), ab 1846 verheiratet als Emily Roche (Kroll: *Ignaz Moscheles*, passim).

36 Henriette Sontag.

37 Gestrichener Wortanfang B... (unleserlich).

38 La Valse au Chalet / Rondo / Sur la Romance / De Ch. M. de Weber / Composé / Pour le Piano-Forte, / Par / J. P. Pixis. / Opéra 104. / Prix: 6f. / Paris, / Chez Maurice Schlesinger, M.d de Musique du Roi, Editeur des Œuvres de Mozart, Rossini, Hummel, Masches, Mayseder, & c. / Rue de Richelieu, N° 97. / Londres; Chez Clementi, Collard et Collard. / Berlin, Chez Ad. Mt. Schlesinger. [PN innen: M.S. 757]; konsultiertes Exemplar: F-Pn VM12-23232, davon Titel und S. 1–7 auch abgedruckt bei Frank Heidlberger: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing 1994 (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 14), Anhang I, S. 473–479; (unvollständiges und fehlerhaft gebundenes) Exemplar D-Cl Mus 66: http://digital.bib-bvb.de/publish/viewer/39/193430.html.

39 Weber's / Celebrated / Valse au Chalet / Arranged as a / Rondo / for the / Piano Forte / by / I. P. Pixis. / Op. 104. / Ent. Sta. Hall / Price 4/– / London: Published by Clementi, Collard & Collard, / 26, Cheapside. / Printed by Engelmann, Graf, Coindet & Co. / This Work is Copyright. [PN innen: (1136)]; konsultiertes Exemplar: I-Rsc D2 MUS H10 117.27.

– dem *Thème varié* für Klavier und Violine op. 105, das nur im Pariser Druck von Henry Lemoine überliefert zu sein scheint,[40] sowie
– dem *Rondo Ecossais* op. 106, von Pixis in Paris selbst herausgegeben[41] und in London durch Moscheles bei J. Willis & Co. platziert.[42]

Vor allem sind die in den Brief eingestreuten Notenbeispiele interessant, mit denen Moscheles aus der Erinnerung einen Bericht über seine Eingriffe in Pixis' Notentext gibt, nachdem er die Druckvorlagen schon an die Verleger weitergegeben hat. Zusammen mit den erhaltenen Pariser und Londoner Drucken bietet sich so ein einzigartiger Einblick in die satztechnische Praxis der parallelen internationalen Vermarktung von Klavierwerken durch zwei befreundete Komponisten um 1830.

Sowohl in Paris als auch in London nicht nur bei einem einzigen Verleger präsent zu sein, dürfte zu Pixis' Marketing-Strategie gehört haben. Da schon auf den Titelblättern der Pariser Drucke die jeweiligen Londoner Verleger aufgeführt sind, könnten die beiden Ausgaben parallel produziert worden sein, und Moscheles hätte tatsächlich auf Basis der von ihm als solche erwähnten Manuskripte Pixis' (»M.S.«) gearbeitet – es sei denn, es handelt sich bei den erhaltenen Exemplaren der Pariser Drucke um spätere Titelauflagen mit ergänzten Verlegernamen. Dann könnten Moscheles und seinen Londoner Geschäftspartnern auch schon Drucke aus Paris vorgelegen haben, wofür zum Beispiel im Fall von op. 104 die fast völlig identische Aufteilung der Musik auf die Zeilen und Seiten

40 Thème varié / Pour / Piano et Violon / Dédié / à M.r Habeneck / Chevalier de la Légion d'Honneur, Chef d'Orchestre de l'Académie R.le de Musique, / Professeur du Conservatoire et Violon de la Chapelle du Roi, / et Composé par / J. P. Pixis / Op. 105 / Prix 7.50. / Paris / Chez H. Lemoine, Professeur de Piano Editeur de Musique Rue de l'Echelle N° 9 / A Londres [o. A.] / Propriété de l'Editeur / Déposé à la Librairie. [PN] 1216.HL. [recte: 1219.HL.]; konsultiertes Exemplar: F-Pn VM15-4705. Die AmZ 32 (3. Juni 1830), Nr. 22, Sp. 361 f., bringt eine Rezension einer parallelen Ausgabe »Dresde, chez Guillaume Paul«, die schon im Intelligenzblatt Nr. 13 der AmZ 31 (1829), Sp. 51 angekündigt worden ist; außerdem wird das Werk 1829 mehrfach von Breitkopf & Härtel inseriert.

41 Souvenir de Londres / Rondo Ecossais, / Composé / pour le Piano / Et dédié / à M.elle Jemima Williams, / Par / J. P. Pixis. / Œuv. 106. / Prix: 3 f. / Propriété de l'Auteur / à Paris, / chez les principaux M.ds de Musique / Londres, chez Willis et C.ie / P. 3; konsultiertes Exemplar: F-Pn VM12-23226. C. F. Whistling's *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1844, Bd. 2, S. 216, nennt weiters eine bei Hofmeister in Leipzig erschienene Ausgabe.

42 Brilliant Rondo / for the / Piano Forte, / on the favorite Air / Hurrah for the bonnets of Blue, / Composed and Dedicated / to / Miss Jemima Williams / by / J. P. Pixis. / Op. 106. / Ent. at Sta. Hall. / Price 3/– / London, Published by J. Willis & Co. Egyptian Hall, Piccadilly, / and 7, Westmorland Street, Dublin, / and in Paris by the Author / Where may be had by the same Composer / The Swiss Boy arranged with variations for Voice & Piano Forte 4/– / D.o for Piano Forte only 2/– / D.o two Performers on one Piano Forte, 4/– / D.o Piano Forte & Violoncello, 6/– / The Swiss Quadrilles for Two Performers, on one Piano Forte 4/– / Melange on the Airs in the Siege of Corinth 4/– [PN innen: 575]; konsultiertes Exemplar: GB-Lbl Music Collections h.351.(23.).

beider Drucke spricht. Und während die Klavierpartitur von op. 105 zwar die Verlagsangabe in spe »A Londres«, aber noch keinen konkreten Verleger anführt, nennt die offenbar etwas später gedruckte alternative Flötenstimme zu diesem Werk schon »A Londres, Chez Clementi, Collard et Comp.«[43]

Von op. 105 ist allem Anschein nach kein englischer Druck erhalten; heißt das, dass Collard zwar – wie im Brief erwähnt – beide »M.S.« von op. 104 und op. 105 als Bezahlung für ein Klavier annimmt, aber nur op. 104 herausbringt, weil das ökonomische Potential von Stücken für Violine und Klavier einfach zu klein ist – dies möglicherweise ohne Wissen von Pixis, der inzwischen in Erwartung einer englischen Ausgabe den Londoner Verlag Collards auf seine Pariser Titelseite drucken lässt?

Auf jeden Fall geht das Geschäftsverhältnis Pixis' mit Collard auch nach der hier dokumentierten Anbahnung durch Moscheles weiter, wie die Inserate von Clementi, Collard & Collard in *The Harmonicon* in der zweiten Jahreshälfte 1829 zeigen: Im August wird neben der *Valse au Chaulêt* [sic, op. 104] und *Concertante Variations*, mit denen eventuell das *Thème varié* op. 105 gemeint sein könnte, auch noch das *Rondo alla polacca* [op. 107], das *Caprice brillant* [op. 108] und die *Fantasia on Weber's Celebrated Waltz* [op. 109] angekündigt, im September hingegen nur noch op. 104 und op. 109, von denen auch tatsächlich Exemplare erhalten sind, im Oktober nur noch op. 109.[44] Ob die Violinvariationen op. 105 in England gar nie wirklich gedruckt worden sind, muss dahingestellt bleiben (zu op. 107 und 108 gibt es eine Rezension, auf die weiter unten noch eingegangen wird). Op. 109 ist im Gegensatz zu op. 104 und 106 nicht von Moscheles redigiert und wird ebenfalls am Ende dieses Beitrages nochmals besprochen.

Der Brief gibt in charmanter Weise Zeugnis von Moscheles' Humor – ob er sich zu seinem von Schlesinger zu »Masches« verballhornten Namen äußert oder augenzwinkernd behauptet, er habe »an die *Curatoren* der Weberschen Erben geschrieben um [seine Eingriffe in den Notentext] zu verantworten«.

Das ohne Zweifel verkaufsfördernde Andenken an den zu diesem Zeitpunkt erst vor kurzem und ausgerechnet in London verstorbenen Carl Maria von Weber (1786–1826) wirkt in zweien der hier besprochenen Stücke weiter:

– »Weber's celebrated waltz« respektive »la dernière pensée musicale de Weber«, wie sie in Pixis' op. 109 aufgenommen wird,[45] stammt in Wirklichkeit von Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859),[46] der diesen Fall von verlegerischem Etikettenschwindel noch

43 Flötenstimme mit Plattennummer 1220: F-Pn VM9-2810.

44 Advertisements: New music published by Clementi, Collard, and Collard, in: *The Harmonicon, New Series*, Nr. 20 (August 1829); Nr. 21 (September 1829); Nr. 22 (October 1829), o. S., https://books.google.ch/books?id=BeosAAAAYAAJ.

45 Detaillierte Angaben zu den Pariser und Londoner Druckausgaben von op. 109 siehe unten, Anm. 67 f.

1829 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* klärt[47] und von dem eine weitere Schilderung der Umstände überliefert ist, die Anlass zur Vermutung gibt, dass Pixis' Rolle in dieser Sache so zentral wie unrühmlich gewesen sein dürfte: »Unbegreiflich ist mir dabei, dass mein alter Freund Pixis, der [den Walzer] in Paris 1824 oft von mir gehört, Variationen darüber herausgeben und dadurch die irrige Meinung in Frankreich befestigen konnte.«[48]

– Die von Pixis in seinem op. 104 verwendete »Romance La valse au chalet« ist die 1826 erschienene französische Fassung von Webers 1813 in Prag komponiertem Lied *Reigen* op. 30/5,[49] deren briefliche Besprechung durch Berlioz schon Gegenstand einer ausführlichen Analyse durch Frank Heidlberger geworden ist.[50]

Die ersten drei kleinen Notate in Moscheles' Brieftext betreffen diese *Valse au chalet* op. 104 (sie sind in Notenbeispiel 1 im Kontext der beiden Druckausgaben wiedergegeben). Moscheles rechtfertigt mit ihrer Hilfe die Entschärfung und harmonische Domestizierung einiger Dissonanzen, die in seinem Verständnis »sogar eine Gurke umbringen«, zu unproblematischen Dominantseptakkorden, was offenbar für sein eigenes ästhetisches Empfinden nötig ist, obwohl er dadurch genau »das entscheidende und auch für Weber annähernd singuläre koloristische Mittel«[51] von Pixis' Vorlage entfernt: Seine Änderung des *cis* zu einem *c* nivelliert die dem naturtönigen Alphorn-Fa nachempfundene hochalterierte zur gewohnt diatonischen vierten Melodiestufe. Dadurch raubt Moscheles dem Stück genau die »couleur locale«, die Berlioz daran fasziniert und zu eigenen Versuchen mit der hochalterierten vierten Stufe anregt: Er schickt Pixis' Klavierbearbeitung Ende 1828 an seine Schwester Nanci und empfiehlt ihr deren Spielen, obwohl er sie als pianistisch »fort difficile« einschätzt.[52]

46 Friedrich Wilhelm Jähns: *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 446, Anh. 104. Es handelt sich um die Nr. 5 aus Reissigers *Danses brillantes* (12 *Valses*) op. 26, Leipzig: Bureau de Musique de Peters, PN 1841 (in As-Dur). Früher französischer Einzelblattdruck (in B-Dur wie viele der Bearbeitungen des Stückes – auch die von Pixis): *Dernière pensée musicale de Weber*, Paris: Richault, PN 5720.R; beide Ausgaben verfügbar auf http://imslp.org/wiki/Danses_brillantes%2C_Op.26_(Reissiger%2C_Carl_Gottlieb.

47 Carl Gottlieb Reissiger: Erklärung, in: AmZ 31 (22. Juli 1829), Nr. 29, Sp. 488.

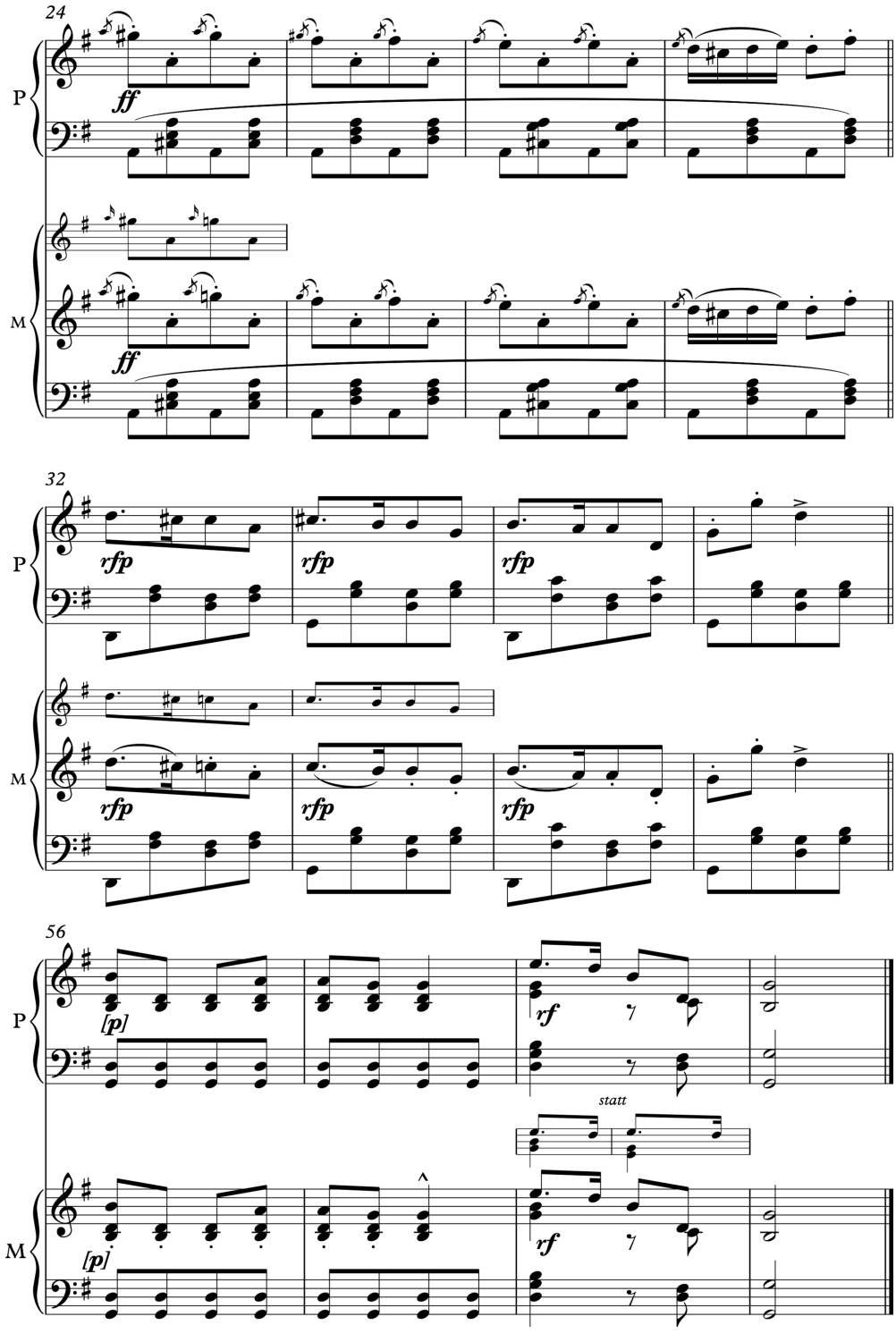
48 Carl Gottlieb Reissiger: Weber's letzter Gedanke, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 9 (29. August 1855), Nr. 35, S. 279.

49 Jähns: *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, S. 176 f., Nr. 159. *La Valse au Chalet, Ballade Suisse*, paroles de Mr Monin, musique de Charles Marie de Weber, Paris: Schlesinger, PN 520, F-Pn VM7-110649.

50 Heidlberger: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz*, S. 251–265.

51 Ebd., S. 254.

52 Nr. 100: A sa sœur Nanci Berlioz (1. November 1828), in: Hector Berlioz: *Correspondance générale*, hg. von Pierre Citron, Bd. 1, Paris 1972 (Nouvelle bibliothèque romantique, Bd. 2), S. 209–213, hier S. 211, teilweise wiedergegeben bei Heidlberger: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz*, S. 251 f.



Notenbeispiel 1 Johann Peter Pixis: *La Valse au Chalet*, op. 104: Vergleich der Stellen, die im Brief als Musikbeispiele eingerückt sind (hier als Zeile zwischen den beiden Systemen wiedergegeben), in Pixis' Pariser (P) und in dem von Moscheles eingerichteten Londoner Druck (M)

Genau die in seinem Verständnis unangemessenen pianistischen Schwierigkeiten in Pixis' Werken sind der zweite Ansatzpunkt für Moscheles' Retuschen: Er will mit seinen Eingriffen bewusst den von ihm selbst so bezeichneten »naiven lieblichen Charakter dieser Stücke« von unnötigen technischen Hindernissen befreien. In seinem Brief zeigt er ein Beispiel dafür, wie er den stellenweise allzu sehr auf die »harmoniereiche« (und wohl einfach sehr große) Hand seines Freundes Pixis zugeschnittenen Klaviersatz für das englische Amateurpublikum vereinfacht hat: Es ist schlicht unbequem (und meist auch nicht durch einen damit verbundenen speziellen Effekt zu rechtfertigen), immer wieder eine Oktave mit innenliegender Terz greifen zu müssen.

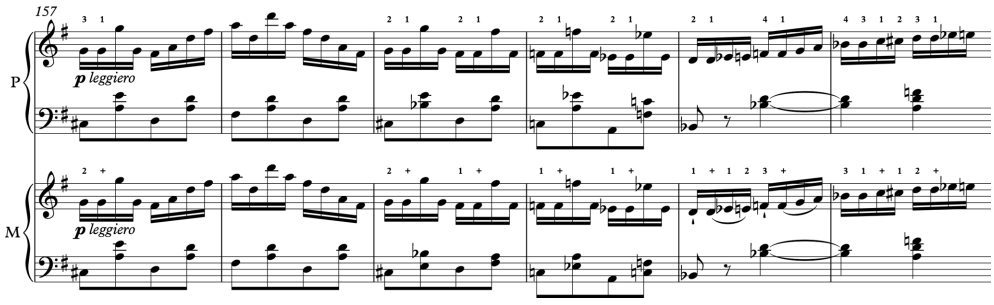
Neben den drei im Brief wiedergegebenen Eingriffen zeigt sich beim Blick in die beiden Drucke noch eine Vielzahl weiterer Änderungen an Pixis' Werk, die Moscheles stillschweigend vorgenommen hat. Ob dabei wirklich speziell englische Anforderungen im Hintergrund stehen (wie er sie zum Beispiel anhand der schwierigen Vermittelbarkeit von Duetten für Klavier und Geige behauptet) oder eher seine eigenen pianistischen und kompositorischen Überzeugungen, ist nicht abschließend zu entscheiden. Dass Pixis' Stück erfolgreich aufgenommen wird, und vielleicht nicht zuletzt wegen Moscheles' Änderungen, die seine Spielbarkeit erleichtern, zeigt eine im selben Jahr erschienene Rezension des Londoner Druckes, die die Greifweite der Hände eigens erwähnt:

> »The *Valse au Chalet* is a trifle it is true, but the trifle of a man of genius. It is original, and the very marked character of its rhythm, together with the simplicity of its construction, will command attention, and please almost every variety of hearers. On this subject, occupying but a few staves, M. Pixis has formed a most animating rondo, which, through extending to the length of fourteen pages, never drags, but leaves the ear with an appetite for more, – in that state which, in the case of the stomach, is supposed to be the criterion of a healthful repast. The first opening of this will lead to a supposition that it affords more facilities than usual to the performer, for crotchets and quavers are very predominant, but the mistake is soon discovered; in fact it will be found to require a performer of some skill and an agile finger, though neither great strength nor compass of hand is called for: it therefore will be accessible to a numerous class of performers.«[53]

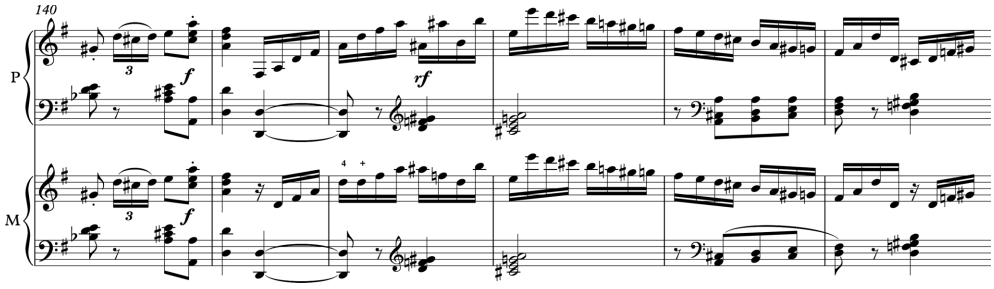
Auf jeden Fall ortsspezifisch und anders als die von Pixis verwendeten kontinentalen (und heute noch gebräuchlichen) Fingersätze 1–5 sind die englischen, bei denen der Daumen mit + und die restlichen Finger jeder Hand mit 1–4 bezeichnet werden (Notenbeispiel 2).

Insbesondere die Takte 159 und 160 bieten ein schönes Beispiel für die Einrichtung Moscheles', die die Spielbarkeit wesentlich erleichtert, aber – hier in der linken Hand versteckt – nicht einmal beim Lesen auffällt (und beim Hören noch weniger). Auch scheinbar stärkere Eingriffe in die melodische Linie (Notenbeispiel 3) sind immer so

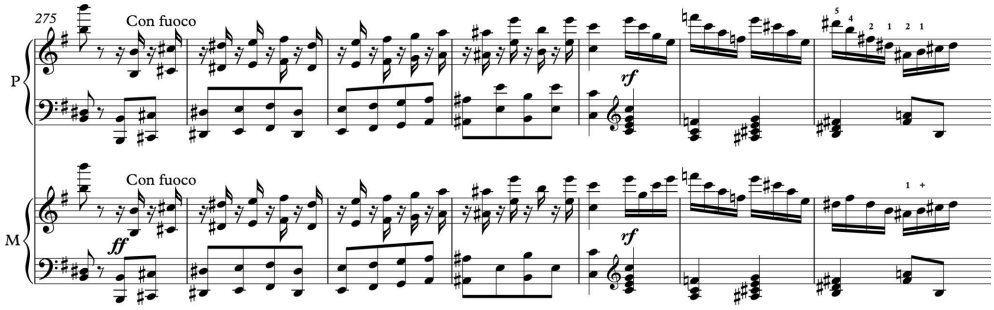
53 [Anon.:] Review of Music, in: *The Harmonicon* [7] (1829), S. 109–114, hier S. 111.



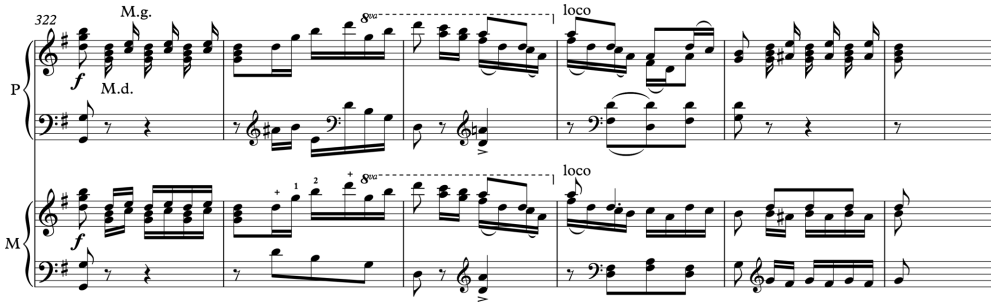
Notenbeispiel 2 Op. 104: Takt 157–162



Notenbeispiel 3 Op. 104, Takt 140–145



Notenbeispiel 4 Op. 104, Takt 275–281



Notenbeispiel 5 Op. 104, Takt 322–327

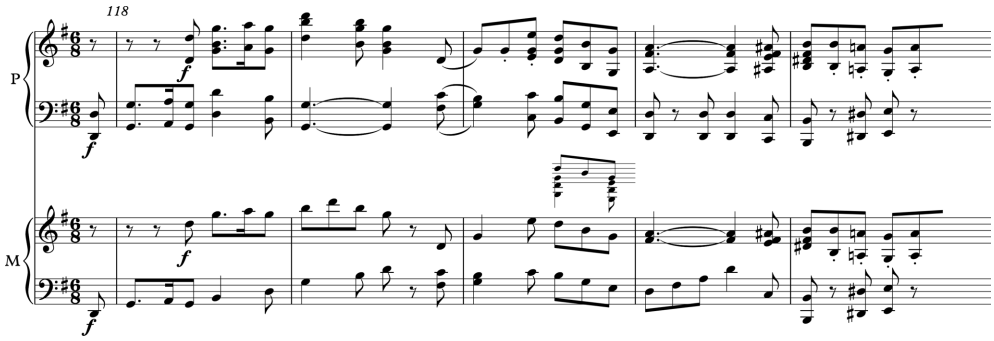
angebracht, dass sie nicht hervorstechen, sondern bloß die Ausführung der von Pixis' entworfenen Kontur vereinfachen.

Pixis' Obsession der Oktave als dauernd präsentem Rahmen für seine beiden »wie Michelangelo« zupackenden und »die unerhörtesten Schwierigkeiten« schaffenden Hände, die für die Amateur-Pianistin die Bewältigung seiner Stücke erschwert, wird vom »raffaelischen« und »alles in einen wohlthätigen und freundlichen Einklang« bringenden Moscheles nur dort beibehalten, wo es tatsächlich essentiell um diesen Oktaven-Effekt geht und er in der stufenweisen Bewegung einigermaßen ausführbar ist; wenn die Oktaven zu springen beginnen, führt Moscheles hingegen eine Reduktion bei fast gleichbleibender Wirkung ein (Notenbeispiel 4, speziell Takt 278). Unnötige Versetzungen und lineare Überschreitungen des Oktavrahmens in der Melodie ersetzt er durch stärker in sich gefaltete Linien (Takt 279 ff.).

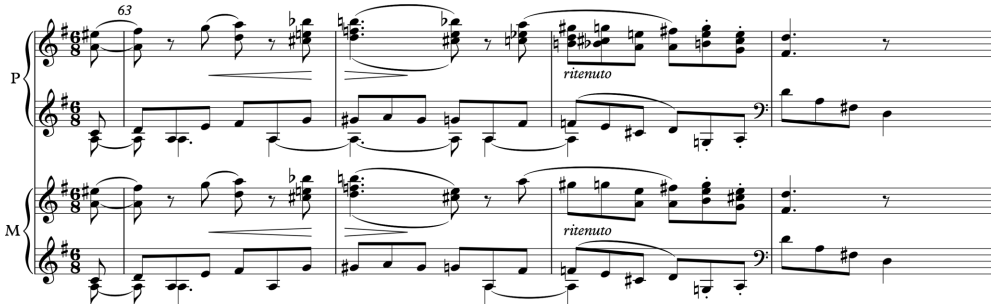
Notenbeispiel 5 zeigt mehrere Bearbeitungstechniken gleichzeitig: Vereinfachung des Parts der linken Hand bei komplexer Figuration in der rechten (Takt 323); Reduktion der Oktavversetzungen in der Melodie (Takt 325); Vermeidung von Kreuzungen der Hände bei toccatenartigen Effekten (Takt 322, 326). Wenn die Modifikation der Melodie das Satzgerüst von Melodie und Bass verändert (Takt 325: kein *fis* mehr in der rechten Hand in der Taktmitte), wird der Bass auch harmonisch sinnvoll angepasst (Verschiebung der Quintsextakkord-Stellung in die Taktmitte). Wenn aus seiner Sicht nötig, nützt Moscheles die Gelegenheit der Änderung der Figuration für eine kleine harmonische Korrektur, in diesem Fall für ein Eliminieren des eher unschönen Wechsels mit der verminderten Quinte (Takt 326 f.).

Was Moscheles beim Schreiben seines Briefes aus der Überarbeitung von Pixis' Rondo op. 106 im Gedächtnis behalten hat, zielt gar auf angebliche offene Quintparallelen in der Vorlage. Diese Parallelen umschreibt Moscheles so charmant wie diskret als Ausdruck von »etwas Eile [...,] gegen den Vorwurf derselben ich dich durch Veränderung geschützt habe, *wie* weiß ich mich nicht zu erinnern«. In Wahrheit finden sie sich in Pixis' Pariser Druck gar nicht in dieser Form, und es geht Moscheles auch an dieser Stelle vor allem um die Befreiung des Klaviersatzes von allgegenwärtigen Oktavverdopplungen (Notenbeispiel 6). Angesichts dieser an vielen Stellen konsequent angebrachten Veränderung kann man sich fragen, ob dabei die klanglichen Charakteristika zeitgenössischer englischer Klaviere eine Rolle gespielt haben könnten, die auch in Randlagen so stark geklungen haben mögen, dass über die spieltechnische Vereinfachung hinaus die Oktavierung für die klangliche Wirkung gar nicht nötig war.[54]

54 Vgl. die briefliche Äußerung Carl Czernys gegenüber Franz Liszts Vater Adam aus dem Jahre 1824, Moscheles habe »durch das Studium der Clementisch-Cramerschen Manier *auf englischen Pianoforten* an edler Haltung und richtiger Behandlung des Instrumentes gewonnen« (dort auch noch weitere



Notenbeispiel 6 Johann Peter Pixis: *Souvenir de Londres. Rondo Ecossais*, op. 106, Takt 118–122. Von Moscheles im Brief (aus der Erinnerung ungenau) »zitiert« ist lediglich die zweite Hälfte von Takt 120 (hier als Zeile zwischen den beiden Systemen wiedergegeben).



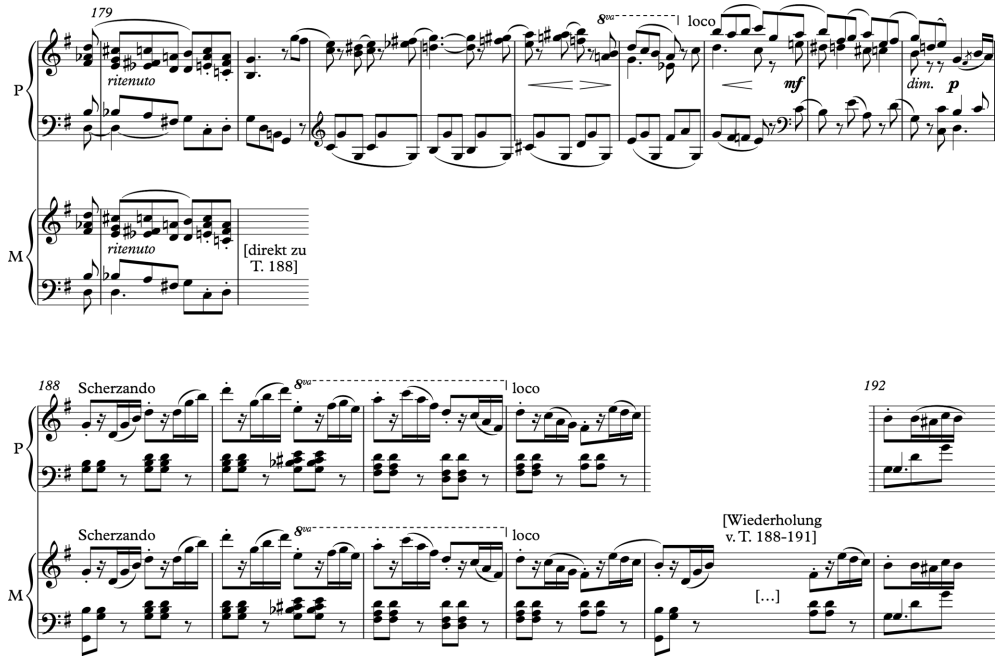
Notenbeispiel 7 Op. 106, Takt 63–66

An einer anderen Stelle wird »die harmoniereiche Hand des Verfassers« in Gestalt von vollgriffigen chromatischen Verbindungen verminderter Septakkorde manifest, die von Moscheles auf die Außenstimmen reduziert werden (Notenbeispiel 7).

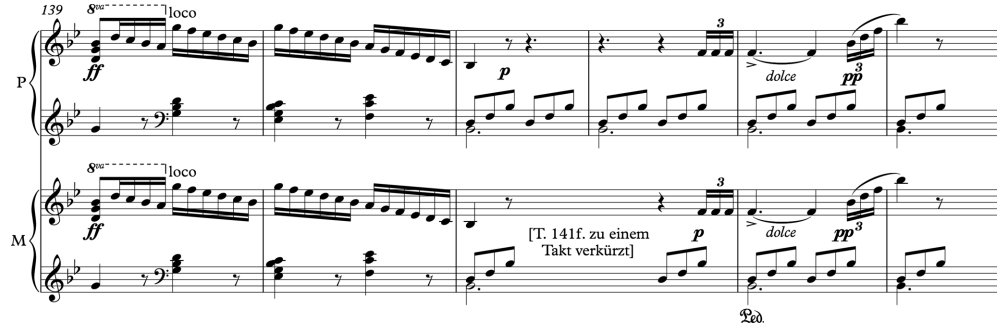
Anders ist dies an der Parallelstelle (Takt 179), an der keine dahingehenden Anpassungen erfolgen. Dafür finden sich dort die größten und auffälligsten Eingriffe, die sich Moscheles an Pixis' Stücken erlaubt: die Auslassung von acht Takten und die Wiederholung von vier anderen (Notenbeispiel 8).

Ob diese Passage Takt 181 ff. Moscheles wegen ihrer chromatischen und vergleichsweise polyphonen Anlage zu schwierig zu spielen oder zu schwer verständlich erschienen ist und er dafür die folgende Stelle wiederholt hat, um die formale Balance zu wahren, muss Vermutung bleiben. Schon zuvor hat Moscheles einen Takt gekürzt und damit wohl eine nach seiner Auffassung leere Stelle behoben (Notenbeispiel 9).

Äußerungen zu Moscheles' und auch zu Pixis' Klavierspiel aus der professionellen Sicht von Czerny). La Mara [Ida Marie Lipsius]: Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn, in: *Die Musik* 5 (April 1906), H. 13, Bd. 19, S. 15–29, hier S. 21 (Hervorhebung original); abgedruckt auch bei Schiwietz: *Johann Peter Pixis*, S. 291 (Anm. 465).



Notenbeispiel 8 Op. 106, Takt 179–192

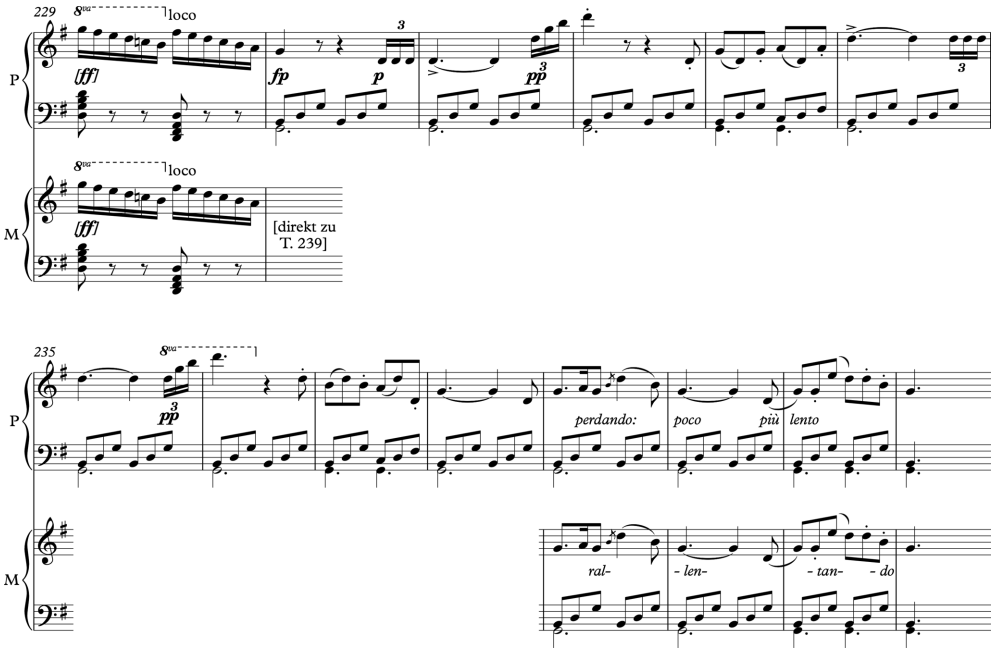


Notenbeispiel 9 Op. 106, Takt 139–144

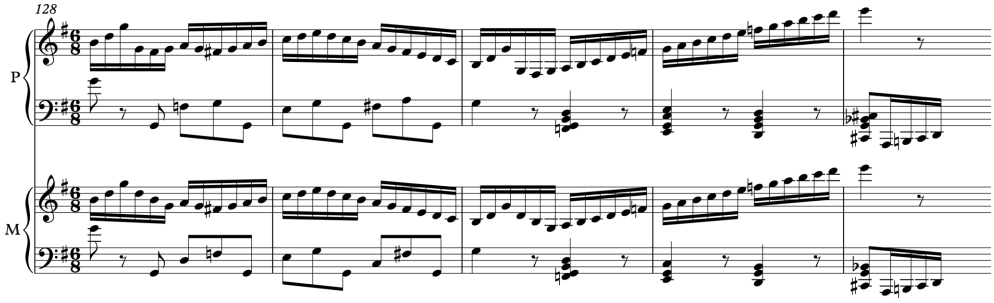
Kurz vor Schluss greift er letztmals zum Rotstift und streicht die nochmalige Reminiszenz der Einleitung des Stückes (Notenbeispiel 10).

Insgesamt weist das Rondo op. 106 ähnliche Änderungen in vergleichbarer Dichte wie die Valse op. 104 auf – auch hier äußert sich Moscheles' Bearbeitung in der Reduktion von Pixis' oft die Oktave übersteigender Spannweite beider Hände bei gleichzeitiger Beibehaltung der Kontur der Außenstimmen, also des originalen harmonischen und melodischen Verlaufs (Notenbeispiel 11).

Diese beiden von Moscheles adaptierten Opera 104 und 106 sind nicht die ersten und auch nicht die letzten Werke Pixis', die auf dem englischen Markt erscheinen. Schon aus dem Umfeld der eingangs erwähnten Konzertreise mit Henriette Sontag 1828 stam-



Notenbeispiel 10 Op. 106, Takt 229–242



Notenbeispiel 11 Op. 106, Takt 128–132

men einige Publikationen – so etwa *Le Garçon Suisse*[55] beziehungsweise *The Swiss Boy*[56] –, bei denen der Notentext der französischen und der englischen Ausgabe bis auf wenige

55 Le Garçon Suisse. / Variations / Chantées par M.lle Sontag, / à Paris et à Londres, / composées et arranges / pour le / Piano-Forte / par / J. P. Pixis. / Prix 4.fr / à Paris, chez Henry Lemoine, Professeur de Piano, Editeur et M.d de Musique, / rue de l'Echelle N° 9 / à Londres, / chez Willis, Piccadilly. / à Vienne / chez Haslinger. / Propriété des Editeurs / Déposé à la Librairie. [PN] 1185.HL; konsultiertes Exemplar: F-Pn VM12-23207. Neben dieser zweihändigen Version sind auch noch (zwei unterschiedliche) vierhändige erschienen: F-Pn VM12 1-2196 bzw. F-Pn VM12 1-2197, außerdem ein Klaviertrio.

56 The / Swiss Boy, / or / Der Schweizerbue; / An admired Swiss Air, / Arranged for the / Piano Forte, / from the Variations Sung by / Mademoiselle Sontag, / Composed and Dedicated to / Miss Jessy Brandon / by / J. P. Pixis. / Ent. at Sta. Hall. / Price 2/– / London, Published by I. Willis & Co. Egyptian Hall, Piccadilly, / and 7, Westmorland Street, Dublin. * / Where may be had, the above Air arranged

Details, etwa in der Artikulation, völlig gleichlautend ist und durchwegs Pixis' gewohnten, etwas unhandlichen Klavierstil aufweist. Der Rezensent von *The Harmonicon* zieht den Zusammenhang dieser Variationen von Pixis mit den von Henriette Sontag tatsächlich gesungenen Verzierungen in Zweifel:

> »We heard Mlle. Sontag sing it, but must confess that many of the passages we find here have eloped from our memory, if the nine-days-wonder did actually perform them in our presence. We, however, recognise the runs of semitones, which always act on our nerves like the filing of one's teeth, and are, in our opinion, a sure test of a musical ear. Whoever can bear them tranquilly may rest assured that his taste is a in a very morbid state, and should forthwith send for advice. This piece has the excellent quality of being short, and about half of it is easy.«[57]

Die Titelseiten beider Drucke nennen die Trias »Paris: Lemoine – London: Willis – Wien: Haslinger«, eine Wiener Ausgabe scheint allerdings nicht erschienen zu sein.[58] Das Verlagsverzeichnis von Willis and Co. auf der Rückseite des Londoner Druckes gibt einen Eindruck vom Londoner Musikleben der Saison 1828, in dem die noch zu besprechende Begeisterung für »Swiss« oder »Tyrolese melodies«, der auch Sontag und Pixis gerecht zu werden versuchen, tiefe Spuren hinterlassen hat (Abbildung 3).

Auch Moscheles profitiert von der allgemeinen Begeisterung für Mademoiselle Sontag und verewigt ihre Gesangsverzierungen im Rahmen seiner in zahlreichen Ausgaben in verschiedenen Ländern erschienenen Reihe *Bijoux* oder *Gems à la* ..., deren weitere Titel Giuditta Pasta (1798–1865), der Malibran sowie Paganini gewidmet sind.[59] Die *Gems à la Sontag* werden aber auch nicht ohne Kritik entgegengenommen:

with Brilliant Variations, for the Voice, / and Piano Forte, as Perf.d by Mad.lle Sontag, & M. Pixis, composed Expressly for and / Dedicated to Mademoiselle Sontag by J. P. Pixis. Price 4/– / * in Paris by Henri Lemoine, / and in Vienna by Tobias Haslinger. [innen:] Royal Musical Repository 482 (S. 4: 468); Exemplar aus Privatsammlung.

57 [Anon.:] Review of Music, in: *The Harmonicon* [6] (1828), S. 182.

58 Weinmann führt zwischen November 1827 und Mai 1829 von Pixis unter den Verlagsnummern 5083, 5098 f., 5304 nur op. 99, 93, 94 und 100 auf; Alexander Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder Steiner Haslinger*, Bd. 2: Tobias Haslinger (Wien 1826–1843), München/Salzburg 1980 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 19; Musikwissenschaftliche Schriften, Bd. 15), S. 10 f., 16, 186 (Register).

59 Second Edition. / Gems à la Sontag, / A Dramatic Fantasia / for the / Piano Forte, / in which are Introduced the most / Admired Airs, / Sung by / Mademoiselle Sontag, / to whom it is Inscribed as a / Token of Respect & Esteem, / by her Friend / J. Moscheles. / Ent. St. Hall. / Pr. 4/- / The Embellishments introduced in the different Airs, have been added / at the Suggestion & under the immediate superintendance of Mad.lle Sontag. / NB. A Separate Harp part arranged by N. C. Bochsa, has been added to this / Popular Fantasia, so as it may be Performed with great effect as a Duett. Pr. 3/- / London, Published by Mori & Lavenu, 28, New Bond Str.t / (4 Doors from Conduit Str.t) [ohne PN]; Exemplar aus Privatsammlung.

»M. Moscheles has joined these [really favourite airs] by a few short links of his own, in which, however slight as the opportunity was, he has shown his usual talent and judgment, and compiled a piece which cannot fail to be popular; unless, indeed, the fact, that much of its contents are already in most people's hands, should operate against its circulation. And we are bound to add, that for a work of only thirteen pages, which has no pretensions to anything like originality, and could hardly substantiate a claim to copyright, the price is excessively unreasonable. We must say also, that the notice in the title-page, about the embellishments having been ›added at the suggestion, and *under the superintendence*, of Madlle. Sontag,‹ is a condescension, not to call it a humiliation, to which we did not suppose a professor of such rank would have stooped. But the *auri sacra fames* is a powerful instigator.«[60]

Im Gegensatz zu Pixis wird Moscheles also nicht für seine musikalische Vorgehensweise kritisiert, sondern für Vermarktungsaspekte, die möglicherweise auch einfach auf das Konto seines Verlegers gehen können, aber von Moscheles zumindest toleriert worden sein müssen. Seine eigene Darstellung des Hintergrundes ist zumindest nicht ganz unverdächtig:

»Ich liess meine ›Gems à la Sonntag‹ vom Stapel laufen und meine zahlreichen Schülerinnen buchstabiren. Später fiel die ganze clavierklimpernde Damenwelt gierig über diese sehr genaue Nachahmung der Cadenzen und Manieren der gefeierten Landsmännin her.«[61]

Das Verlagsverzeichnis von Mori & Lavenu auf der letzten Seite des Druckes (Abbildung 4) zeigt den Einfluss der berühmten Sängerinnen auf die Verlagsproduktion noch deutlicher als dasjenige von Willis – neben den schon genannten Primadonnen erscheinen hier noch Virginia Blasis (1804–1838) und Benedetta Pisaroni (1793–1872) sowie »der letzte Kastrat« Giambattista Velluti (1780–1861), dessen Gesangspraxis ebenfalls gedruckt veröffentlicht worden ist – auch im Duett mit der Pasta und der Sontag.[62]

Die in Moscheles' Brief erwähnte Margarethe Stockhausen scheint besonders im Zusammenhang der allgegenwärtigen »Swiss Airs« wichtig, die seit den ersten Londoner Auftritten der »Rainer Family« aus dem Tiroler Zillertal im Mai 1827 groß in Mode sind, wobei die Begriffe »Swiss« und »Tyrolese« quasi synonym verwendet werden.[63] Moscheles gibt dazu einerseits das Standardrepertoire heraus[64] und verwertet es andererseits in

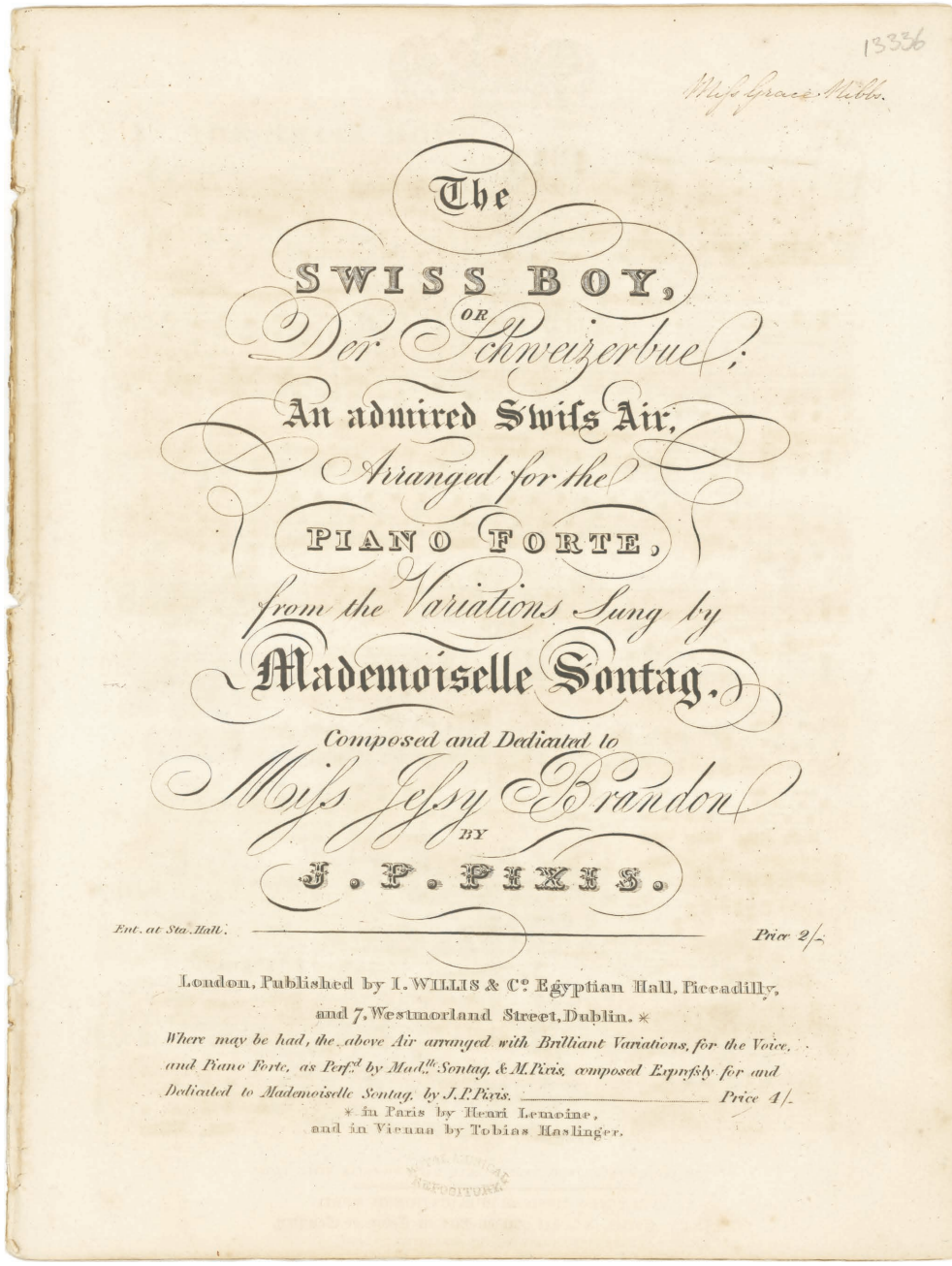
60 [Anon.:] Review of Music, in: *The Harmonicon* [6] (1828), S. 182.

61 Aus Moscheles' Leben, Bd. 1, S. 200.

62 Robert Crowe: *Giovanni Battista Velluti in London, 1825–1829. Literary Constructions of the Last Operatic Castrato*, PhD Boston University 2017.

63 Sandra Hupfauf/Thomas Nußbaumer: *Die Lieder der Geschwister Rainer und »Rainer Family« aus dem Zillertal (1822–1843). Untersuchungen zur Popularisierung von Tiroler Liedern in Deutschland, England und Amerika*, Innsbruck 2016 (Schriften zur musikalischen Ethnologie, Bd. 5).

64 The Tyrolese Melodies [...] Arranged for one or Four Voices with an Accompaniment for Forte Piano by / I. Moscheles / [...] Willis & Co. 1827; Exemplar US-Bp 8041.85 zugänglich unter https://archive.org/details/tyrolesemelodiesoomosc.



13336

Miss Grace Mills.

The

SWISS BOY,

OR

Der Schweizerbue;

An admired Swiss Air,

Arranged for the

PIANO FORTE,

from the Variations Sung by

Mademoiselle Sontag.

Composed and Dedicated to

Miss Jessy Brandon

BY

J. P. PIXIS.

Ent. at Sta. Hall. Price 2/-

London, Published by I. WILLIS & Co. Egyptian Hall, Piccadilly,

and 7, Westmorland Street, Dublin. *

Where may be had, the above Air arranged with Brilliant Variations, for the Voice, and Piano Forte, as Perf.d by Mad.lle Sontag, & M. Pixis, composed Expressly for and Dedicated to Mademoiselle Sontag, by J. P. Pixis. Price 4/-

* in Paris by Henri Lemoine,

and in Vienna by Tobias Haslinger.

Abbildung 3 Johann Peter Pixis: The Swiss Boy, Titelseite und Verlagsverzeichnis Willis and Co., S. [6]

Royal Musical Repository,

Egyptian Hall, Piccadilly, (Opposite Bond Street,)

And 7, WESTMORLAND STREET, DUBLIN.

ESTABLISHED UNDER ROYAL PATRONAGE, FOR THE SALE OF

PIANO-FORTES, HARPS,

And all other Musical Instruments, from the most approved Makers, at the lowest Manufacturers' Prices, by

WILLIS AND CO.

Music Sellers & Musical Instrument Manufacturers,

TO THE KING,

THEIR ROYAL HIGHNESSES THE DUKE AND DUCHESS OF CLARENCE AND ROYAL FAMILY.

NEW PIANO-FORTE MUSIC.

	s.	d.
**Abel shauzer's* celebrated "Cuckoo Waltz"	2	0
Busby's Variations to the "Blue Bonnets over the Border"	3	0
Burrowes' Tyrolian Air, No. 1	2	0
Barton's Medley Overture	3	0
Ditto New Overture to the Heart of Midlothian	3	0
Calkin's Divertimento on the "Tyrolese Airs," sung by the Rainers'	4	0
**Carnaby's* Grand Naval Divertimento	4	0
Chaulieu's Fantasia on the favorite Airs in Rossini's New Opera, the "Siege of Corinth"	5	0
De Pinna's "Passe Tems" for Juvenile Performers, No. 1	2	0
**Gomis's* Variations to the "Swiss Boy"	2	0
Heinten's Brilliant Rondo on Meyerbeer's Chorus, "Nel Silenzio"	3	6
Hertz's Variations to *Rossini's* celebrated Greek March in "The Siege of Corinth"	3	0
Ditto Variations to "Ah perdona"	5	0
Ditto ditto "Aurora che Sorgerai"	5	0
Hull's Favorite Slow and Quick Marches of the 4th Dragoons Regiment	2	0
**Hullmandel's* Rondo, "La Rose et les Papillons"	2	6
Knapton's Variations to "I'd be a Butterfly"	3	0
Ditto ditto to "Fly away pretty Moth"	3	0
Ditto ditto to "Hurrah for the Bonnets of Blue"	3	0
Kialmark's Divertimento on the Tyrolese Airs	3	0
**Meves'* Fantasia on the "Song of Ireland"	3	0
Ditto ditto, on "St. Patrick's Day"	3	0
**Moscheles'* Divertimentos, Nos. 1 & 2, containing all the National Swiss Airs sung by the Tyrolese Family Rainer — each	5	0
Nielson's Variations to the "Swiss Boy"	2	0
Osborne's Variations on a Popular Melody	2	6
Pixis' Melange on the favorite Airs in *Rossini's* celebrated Opera, the "Siege of Corinth"	4	0
Ditto Notturno on ditto from ditto, for the Piano-forte and Violoncello	5	0
Ditto Variations on "Der Schweitzerbue," or the Swiss Boy, arranged for the Piano-Forte, from the Vocal Variations sung by Mademoiselle Sontag		
**Payer's* Fantasia—"The Battle of Navarino"	3	0
Panormo's Variations to "*Mehul's*" favorite Romance from Joseph	5	0
**Ries'* Military Divertimento on the Duke of York's March	5	0
Ditto Brilliant Variations on "Rule Britannia"	6	0
Rawlings' Divertimento, in which is introduced, "The Bonnie wee Wife"	3	0
Ditto ditto ditto "See our Bark"	3	0
Rugato's "Don Miguel's Waltz"	1	0
Rossini's Overture to the "Siege of Corinth"	3	0
Voigt's Rondo on the "Swiss Boy"	1	6
Valentine's ditto on "Cherry Ripe"	2	0
Warne's ditto on ditto	3	0
Wesley's Fugue	2	0
Ditto Introduction and Air	2	6
Ditto March and Voluntary	2	6
Willis's March, dedicated to Lieut.-Colonel Stewart	1	6
Ditto dedicated to Sir David Baird	2	0

NEW QUADRILLES.

**The Brighton Quadrilles*,—containing "Fly away pretty Moth," "Hurrah for the Bonnets, &c." by	*Kirchener*	4	0
**The Butterfly Quadrilles*,—containing "I'd be a Butterfly, &c."	*Weippert*	4	0
Blue Bonnet Quadrilles,—containing "Blue Bonnets over the Border," &c.	*Ditto*	4	0
Cherry Ripe Quadrilles, (new edition) containing the popular song of "Cherry Ripe"	*Ditto*	4	0
The Graces Quadrilles, with original Music by	*Spagnoletti*	3	6
Kensington ditto,—containing "Pretty Maiden why wander alone"	*Musard*	4	0
**Maria Stuart ditto*, with *Signor Coccia's* original Music	*Weippert*	4	0
Medea ditto, with *Meyerbeer's* original Music	*Ditto*	4	0
The Siege of Corinth Quadrilles, with *Rossini's* celebrated Greek March	*Musard*	4	0
The Sergeant's Wife Quadrilles, with original Music	*J. G.*	3	0
**Tyrolese Quadrilles*,—No. 1 and 2	*Weippert*, each	4	0
Ditto ditto	*Musard*	4	0

NEW HARP MUSIC.

**Bochsa's* "Souvenir du Tyrol," a Petit Melange, in which are introduced the favorite Airs sung by the "Rainer Family"	4	0
Ditto Variations on "Pietoso e miei lamenti"	3	0
Chipp's Brilliant Variations on "I'd be a Butterfly"	3	0
Ditto Rondo on "Cherry Ripe"	3	0
Egan's Preludes	2	6
Labarre's Variations to "Kathleen O'Moore"	3	6
Ditto Easy ditto to ditto	2	6
Ditto Divertimento on the favorite Airs in "La Dame Blanche"	5	0
Ditto Fantasia on *Rossini's* Greek March in the "Siege of Corinth"	5	0
Ditto, and *De Beriot's* Duet, Harp and Violin, on ditto, in ditto	5	0
Mayer's Instructions for the Harp (new edition),	2	0
Ditto Variations on "The Banks O'Doon"	1	6
Stockhausen's ditto on an admired Swiss Air	3	0
Wright's arrangement of "Blue Bonnets over the Border", and "Blink over the Burn,"	3	0
Ditto Fantasia on Erin's Harp	3	0

HARP AND PIANO-FORTE DUETS.

Attwood's arrangement of the "Tyrolian Airs, sung by the Rainers," with Violin or Flute, and Violoncello accompaniments — Book 1 and 2, each	10	6
Bochsa's ditto, ditto, with ditto — Book 1 and 2, each	8	0
Ditto, ditto, Turkish Chorus from the "Siege of Corinth," with ditto	8	6
Mayer's Grand Duet	10	6
Percivall's Divertimento on "Cherry Ripe"	5	0
Panormo's Variations to "Pria che l'impegno"	5	0
Ries' Grand Duet for Two Piano-Fortes and Harp, or Harp and Piano-Forte	10	0
Weippert's Divertimento on "Giovinetto Cavalier"	4	0

PIANO-FORTE DUETS.

Blewitt's Waltzes—"The Shamrock and Rose"	3	0
Clifton's arrangement of *Rossini's* Overture to the "Siege of Corinth"	4	6
Ditto ditto of favorite Airs in ditto	3	0
Gaudry's Variations to "Non piu andrai"	3	0
Holden's Melodies for Juvenile Performers — Book 1 and 2, each	4	0
Holst's arrangement of "Cherry Ripe"	3	0
Moscheles' arrangement of the Tyrolese Airs, sung by the "Rainer Family," In 2 Books, each	8	0
Voigt's ditto of the "Swiss Boy"	1	6
Webbe's ditto of Weber's Overtures,—"Preciosa" and "Freischütz" each	3	6
Winter's Overture to "Colmal"	3	0

FLUTE AND VIOLIN MUSIC.

Nicholson's arrangement of the Tyrolese Airs sung by the Rainers, with a Piano-Forte accompaniment by *Bochsa* — In 2 Books, each	5	0
Sedlatzek's ditto, ditto, with a Piano-Forte Accompaniment, taken from *Mr. Moscheles'* Tyrolese Family — In 3 Books, each	6	0
Toulou's Fantasia, (Flute and Piano-Forte,) on favorite Airs from the "Siege of Corinth"		
Turffe's Selection of Flute Beauties, No. 1 to 5, containing all the Popular Songs published by Willis and Co. — each	3	0
Weidner's Fantasia for Flute and Piano-Forte — Op. 28 to 39, each	3	0

MILITARY MUSIC.

Twelve popular Songs, arranged for a full Band, by *R. Dressler*	10	6
Twelve Tyrolese Melodies, sung by the Rainer Family, arranged by *R. Dressler*	10	6
Ditto ditto, for three Bugles — by ditto	3	0

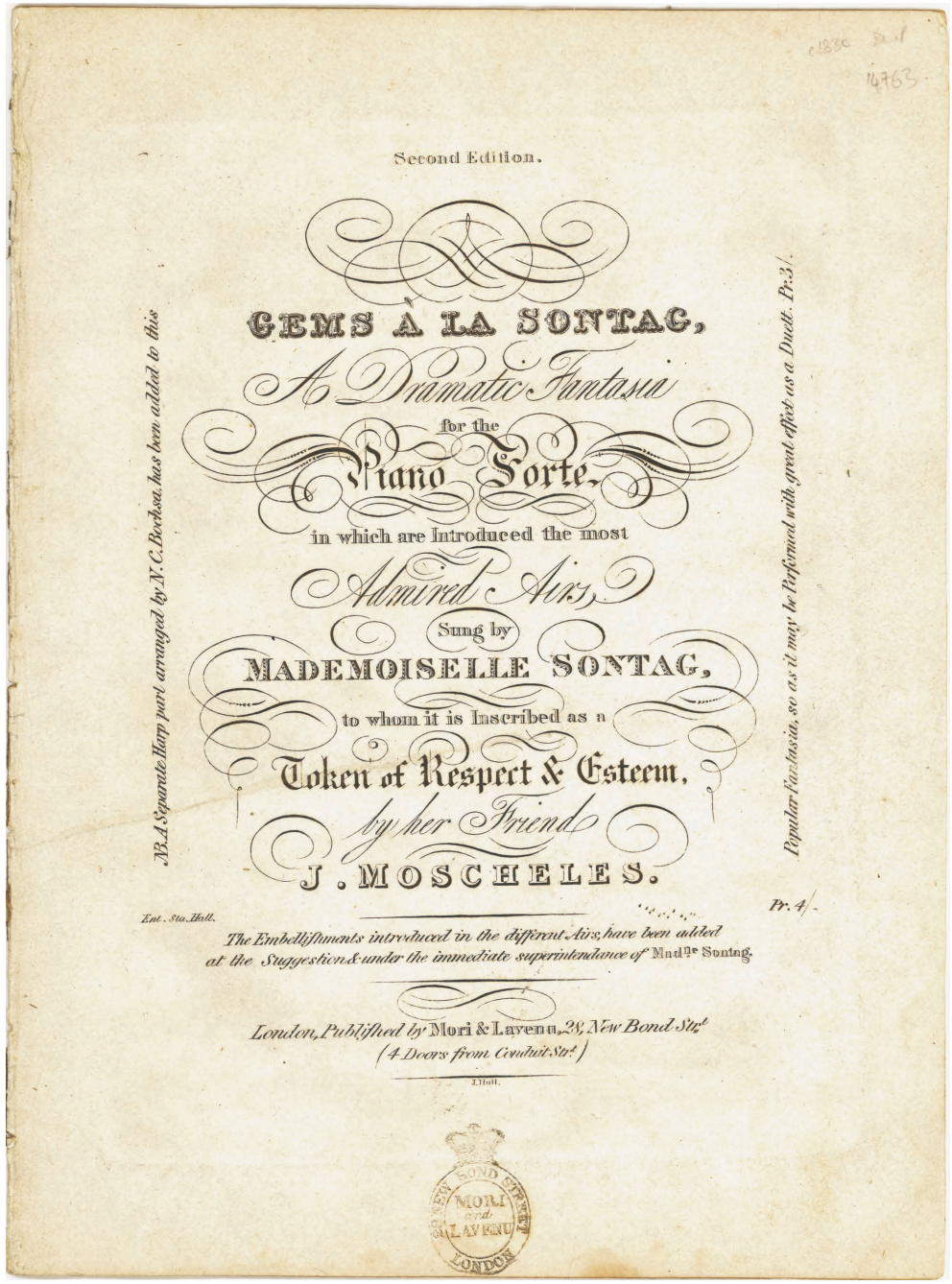
* THE ABOVE PUBLICATIONS THUS MARKED HAVE VIGNETTE TITLE PAGES.

EVERY NEW MUSICAL PUBLICATION OF MERIT.

Piano-Fortes, &c. Let out on Hire in Town or Country.

AN EXTENSIVE LIBRARY FOR THE CIRCULATION OF MUSIC.

Harp, Guitar, and Violin Strings, Music Paper, Blank Books, Ruled Slates, and the PATENT BAR FOLIO, for holding Music, Prints,



Second Edition.

GEMS À LA SONTAG,

A Dramatic Fantasia

for the

Piano Forte,

in which are Introduced the most

Admired Airs,

Sung by

MADEMOISELLE SONTAG,

to whom it is Inscribed as a

Token of Respect & Esteem,

by her Friend

J. MOSCHELES.

N.B. A Separate Harp part arranged by N. C. Boehsa, has been added to this

Popular Fantasia, so as it may be Performed with great effect as a Duett. Pr. 3/.

Ent. Sta. Hall.

Pr. 4/-

The Embellishments introduced in the different Airs, have been added at the Suggestion & under the immediate superintendance of Mad.lle Sontag.

London, Published by Mori & Lavenu, 28, New Bond Str.t (4 Doors from Conduit Str.t)

J. Hall.

MORI and LAVENU NEW BOND STREET LONDON

Abbildung 4 Ignaz Moscheles: Gems à la Sontag, Titelseite und Verlagsverzeichnis Mori & Lavenu, S. [14]

NEW MUSIC, PUBLISHED BY MORI AND LAVENU,

28, NEW BOND STREET, LONDON,

Music Sellers and Musical Instrument Manufacturers to the Royal Family.

PIANOFORTE.

	s.	d.
Fantasia, "Gems à la Malibran," No. 1, containing "Se m'abbandoni," "Sul l'aria," "Vincesti iniqua sorte," "Vedrai carino," and "Bel raggio lusinghier." ..... by J. Moscheles ...	4	0
——— "Gems à la Malibran," No. 2, containing "Ebben a te ferisce," "Giorno d'orrore," "Crudel perche," and "Tu serena intanto il ciglio." ..... by J. Moscheles ...	4	0
——— "Echoes of the Alps," containing the Swiss Airs sung by Madame Stockhausen, viz. "The Goatherd's Boy," "Swiss Drover Boy," and "Pastor of the Alps." ..... by J. Moscheles ...	4	0
——— "Gems à la Sontag," containing Airs from "La Donna del Lago," "Otello," "Il Don Giovanni," "Il Barbiere di Seviglia," and Rodes' celebrated Air with Vars. sung by Mlle. Sontag .. by J. Moscheles ...	4	0
——— "Gems à la Pasta," containing "Ombra adorata," "Che faro," "Il soave e bel contento," & "Ah come rapida" .. by J. Moscheles ...	5	0
——— Ditto, ditto, with a new Introduction, simplified, by J. Moscheles ...	5	0
"Matilde," an Italian Melody with Variations ..... by J. Moscheles ...	4	0
The favourite Airs in "Masaniello." ..... by C. Dumon	4	0
Overture to "Masaniello," with (ad lib.) Accompaniments for Flute or Violin ..... D. F. E. Aubez ...	3	6
"Les charmes de Berlin." ..... by F. Kalkbrenner ..	3	0
Rondino, Op. 21 ..... by F. Hünten	1	6
"Gems à la Pisaroni," containing "Ma dov' e colei," "Ah si pera," and "Elena o tu chio chiamo." ..... by Pio Cianchettini.	4	0
"Gems à la Blasis," No. 1, containing "Alfin Goder." (L' Ultimo Giorno di Pompei) ..... by Pio Cianchettini.	2	6
Introduction and Vars. to "Hey the bonny breast-knots" .. by P. Knapton	3	0
"L'Interessante de la Sontag," containing "Non piu mesta" and "Nacqui all'affanno." ..... by M. Dunois ...	2	6
"Le Bijou de la Sontag," containing "Tanti affetti." .. by M. Dunois ...	2	6
Variations on "The Swiss Boy." ..... by M. Dunois ...	2	6
——— on "The Swiss Drover Boy." ..... by M. Dunois ...	2	6
——— on "The Maid of Llangollen" ..... by M. Dunois ...	2	0
Contre Danses variées, Op. 35 ..... by H. Herz	3	6
Douze Valses Brillants, Op. 36 ..... by H. Herz	3	0
Saxon Air with Variations ..... by H Herz	4	0
Gavot de Vestris, with Variations ..... by H. Herz	3	0
Variations faciles sur l'Air favori de l'Opera "Don Juan." by C. Chaulieu	2	0
"Ma Nucello." ..... by C. Chaulieu	3	0
Rondoletta, Op. 37 ..... by F. Herold	3	0
Divertimento, "Buona sera mio signore." ..... by A. Meves	3	0
"Ah, maiden, gardez-vous." ..... by A. Meves	2	0
"Piange il mio ciglio." ..... by A. Meves	2	0
Rondo on Bishop's favourite Song "Sweet maid." .... by G. Kiallmark ..	2	0

PIANOFORTE DUETS.

"Le Rencontre de la Sontag et de Velluti," containing "Il tenero affetto," &c. ..... by Pio Cianchettini.	4	0
Rode's Air with Variations, sung by Mlle. Sontag .. .. by Pio Cianchettini.	3	0
Variations on "The Swiss Boy." ..... by M. Dunois ...	4	0
Duet on an Air from "Mora's Love." ..... by G. Kiallmark ..	3	0
Duets, containing "Isabel," "Jock o' Hazeldean," "Let us haste to Kelvin grove," "Blue bonnets," "La niege," and "My heart is sair for somebody." ..... by Phipps	4	0
Romberg's Symphony in E ..... by R. W. Stolze ..	6	0
Rossini's Overture to Semiramide ..... by T. Woolley ...	6	0
Weber's celebrated Waltz, with an Accompaniment for Harp (ad lib.) ..... by T. Bruguier	2	0

HARP.

Petits Riens ..... by N. C. Bochsa ...	2	0
Une petite Bagatelle ..... by N. C. Bochsa ...	2	0
Celebrated Galoppes, as danced at Almack's ..... by N. C. Bochsa ...	2	0
"L'Union de la Pasta et de Velluti," containing "Questo cor," "Sorgete miei carri," and "Mille sospiri." ..... by N. C. Bochsa ...	4	0
Variations on "The Maid of Llangollen." ..... by N. C. Bochsa ...	2	0
"Plaire sans effort," petites Esquisses, containing the Airs in "Semiramide," in 3 Nos. each ..... by N. C. Bochsa ...	3	0
Variations on the Barcarolle in "La Muette di Portici," Op. 29. by T. Labarre ...	4	0
Grand Etude, including "Rule Britannia," with Variations, Op. 30. by T. Labarre ...	10	6
Tema and Variations, ded. to Miss Bertrand, Op. 31 .. by T. Labarre ...	4	0
Fantasia Irlandois, containing the Airs "My lodging" and "St. Patrick's Day," Op 32 ..... by T. Labarre ...	4	0
"Souvenirs du Wolfberg," Op. 33 ..... by T. Labarre ...	4	0
Tema and Variations, dedicated to Miss Kennedy, Op. 34 .. by T. Labarre ...	4	0
Trois petits Rondos, with an ad lib. Accompaniment for Flute, in 3 Nos. each by N. C. Bochsa ...	3	0
Variations on "The Swiss Drover Boy." ..... by F. Stockhausen ..	2	6
——— on "The Herdsman's Spring Song." ..... by F. Stockhausen ..	2	6

HARP AND PIANOFORTE,

With ad lib. Accompaniments for Flute and Violoncello.

	s.	d.
"Gems à la Malibran," containing "Vincesti iniqua sorte," "Se m'abbandoni," and "Alfin goder." ..... by N. C. Bochsa ..	10	6
Overture to "Masaniello." ..... by N. C. Bochsa ..	6	0
——— to "La Cenerentola." ..... by N. C. Bochsa ..	6	0
"Beauties à la Sontag," containing "Non mi dir," "Deh calma," "Non aristare," and "Dunque io son." ..... by N. C. Bochsa ..	8	0
Rodes' celebrated Air with Variations, as sung by Mademoiselle Sontag .. by N. C. Bochsa ..	4	0
"Gems à la Pasta," No. 1, containing "Il soave e bel," "Il braccio mio," and "Che faro senza." ..... by N. C. Bochsa ..	8	0
"Ditto, No. 2, containing "Ah che forse," "Ombra adorata," and "Ah come rapida." ..... by N. C. Bochsa ..	8	0
Swiss Airs as sung by Madame Stockhausen, viz. "The Goatherd's Boy," "Swiss Drover Boy," and "Pastor of the Alps." by F. Stockhausen.	8	0

QUADRILLES AND WALTZES.

Celebrated Galoppes, as danced at Almack's and at the Opera in the New Ballet ..... by M. Dunois	2	0
Eighteenth Set of Quadrilles, taken from the Ballet "La Somnambule." by M. Dunois	3	0
Seventeenth Set ..... from ditto ..... by M. Dunois ..	3	0
Sixteenth Set, taken from the Grand Ballet of "Masaniello" by M. Dunois ..		
Fifteenth Set, taken from ditto ..... by M. Dunois ..	3	0
Fourteenth Set, containing the Airs sung by the Bohemian Brothers ..... by M. Dunois ..	3	0
Thirteenth Set, containing the Swiss Airs sung by Madame Stockhausen. by M. Dunois ..	4	0
——— arranged as Duets, with ad lib. Accompaniments for Flute and Bass ..... by M. Dunois ..	4	0
Twelfth Set, containing the Airs sung by Madame Pasta .. by M. Dunois ..	3	0
Eleventh Set, containing the Airs sung by Mlle. Sontag .. by M. Dunois ..	3	0
Tenth Set, containing "Hey the bonny breast-knots," "The stilly night," &c. &c. ..... by M. Dunois ..	3	0
Weber's celebrated Waltz (his last production), to which is added a Waltz by Beethoven	1	6

FLUTE MUSIC,

With Pianoforte Accompaniment (ad lib.).

Airs in the Ballet of "Masaniello." ..... by C. N. Weiss	5	0
Swiss Airs sung by Madame Stockhausen, in 3 Nos. each .. by C. N. Weiss	2	0
De Beriot's Air with Variations, Op. 2 ..... by C. N. Weiss	3	0
"Gems à la Pasta," No. 1, containing "Ombra adorata," "Che faro senza," and "Ah come rapida." ..... by R. Dressler ...	4	0
——— No. 2, containing "Il soave e bel contento," "Il braccio mio," and "Ah che forse." ..... by R Dressler ...	4	0
"Sento un interna voce." ..... by Tulou	3	0
"Una voce poco fa." ..... by Tulou	3	6
"Ecco ridente il cielo." ..... by Tulou	3	0
"Vieni fra queste." ..... by Tulou	3	0
"Ah come rapida." ..... by Tulou	3	0
"Recollections of Ireland," for 3 Flutes, containing "The last rose of summer," and "Garry Owen." ..... by Tulou	5	0
——— for 2 Flutes and Pianoforte .. by Tulou	5	0
"Se un istante," for ditto ..... by Tulou	5	0

VIOLIN,

With ad lib. Accompaniment for Pianoforte.

"Beauties of the Opera," containing "Il soave e bel contento," "Una voce poco fa," and "Ah come rapida." ..... by N. Mori	5	0
Swiss Airs sung by Madame Stockhausen, viz. "The Goatherd's Boy," "Pastor of the Alps," and "Swiss Drover Boy." by N. Mori	5	0
Rossini's Airs "Di piacer mi balza," "Cara deh attendimi," and "Non piu mesta." ..... by N. Mori	5	0
Airs in "Der Freyschutz." ..... by N. Mori	5	0
Variations on an Air of Mercadante, Op. 44 ..... by J. Mayseder	5	0
"Souvenir du Simplon," Airs Suisses, with Variations .. by C. Ladent	4	0
Sixth Concerto ..... by L. Maurer	5	0
Sixth Polonaise ..... by J. Mayseder	5	0

VIOLONCELLO.

Three Solos, Op. 16, with a Bass Accompaniment (ad lib.), by R. Lindley (his last composition), in 3 Nos. each	4	0
Nocturne, with an Accompaniment for the Pianoforte .. by J. Brooks	5	0
Variations on a favourite Irish Melody, with ditto ..... by A. R. Rentigle ..	3	0

Every new Musical Publication of merit.—Roman Strings for Harp, Guitar, Violin, &c.—Music Paper, Blank Books, Ruled Slates, Portfolios, Music Stools, Desks, String Boxes, &c. &c.

PIANOFORTES, &c. LET OUT ON HIRE IN TOWN OR COUNTRY.—PIANORTES TUNED.—MUSIC COPIED AND BOUND.

PRINTED BY JOSEPH MALLETT, WARDOUR STREET, SOHO, LONDON.

den im Brief erwähnten *Divertissements* weiter, die ebenfalls in zahlreichen Editionen in mehreren Ländern erscheinen. Die erste Ausgabe bei Willis wird, durch den Abdruck der Musik von »Der Schweizerbue« veranschaulicht, in *The Harmonicon* prominent rezensiert:

> »Mr. Moscheles, promptly availing himself to the popularity, perhaps we should more correctly say, fashion, obtained by the performances of the Swiss family, [...] has brought forth an easy and interesting piece, in which, simple as is its construction, the pen of a master is clearly discernible; in every page is some modulation, some touch, that discovers the man of genius. The airs themselves, however, lose considerably when not delivered by the Rainer party, and unaccompanied by the apparently trifling, but really useful accessories of national costume, a little neat stage, &c.«[65]

Im Grunde kann auch die *Valse au chalet* op. 104 als Versuch von Pixis verstanden werden, einen von der Rainer Family unabhängigen Beitrag zur Schweizer/Tiroler Mode zu leisten, der zusätzlich das Andenken an Weber bedient.

Dass Pixis auch nach seiner durch Moscheles unterstützten Kontaktaufnahme mit Londoner Verlegern mit ihnen im Geschäft bleibt, wurde schon angedeutet; seine *Fantasie* op. 109 liegt in parallelen Drucken von Troupenas (Paris)[66] und Clementi, Collard & Collard (London)[67] vor, und deren Notentext unterscheidet sich nur unwesentlich, ist also nicht von Moscheles redigiert worden. Angesichts dieses Stückes äußert sich *The Harmonicon* ungebrochen positiv:

> »The Introduzione to this contains a *marcia funebre* in B♭ minor, which has great merit, not only as respects contrivance, but as to effect, the only rational object of a composer. The amplification of the subject – which in point of fact consists of a number of variations, though not so named – is, from beginning to end, a most favourable specimen of M. Pixis's talents. He has here shewn great resources, not so much out of ostentation as from a desire to please the connoisseur, and success has attended his efforts. This is certainly one of the best and most agreeable of his numerous publications.«[68]

65 [Anon.:] Review of Music, in: *The Harmonicon* 5 (1827), S. 163. Auf S. 131 dieses Bandes gibt es auch noch einen Aufsatz über die echte »Swiss National Music / By Professor Wyss, from Berne« zu lesen.

66 Fantasie / Pour le Piano / Composée sur / la dernière pensée Musicale de Weber / et dédiée / à son ami F. Liszt / par / J. P. Pixis / Op: 109. / Prix: 6.f / a Paris / Chez E. Troupenas, Editeur du Répertoire des Operas Français avec acc.t de Piano, Rue S.t Marc-Feydeau, 23. / A Londres chez Clementi et Collard, A Dresde chez Paul. [PN innen: 326]; Nachdruck des Exemplars US-Wc M22.P69 Vol. 11: *Johann Peter Pixis (1788–1874). Selected works*, hg. von Jeffrey Kallberg, New York/London 1993 (Piano music of the Parisian virtuosos, 1810–1860, Bd. 7), S. 131–143.

67 Fantasia / on / C.M von Weber's Celebrated Waltz, / Composed for the / Piano Forte, and Dedicated to his Friend / F. R. [sic] Liszt, / By / F. [sic] P. Pixis. / Op. 109. / Ent. Sta. Hall. / Pr. 4s/ / London, Published by Clementi, Collard & Collard, 26, Cheapside. / M. Troupenas, Paris, & M. Paul, Dresden. [PN innen: (1139)]; konsultiertes Exemplar: GB-Lbl Music Collections h.351.(24.).

68 [Anon.:] Review of Music, in: *The Harmonicon* [7] (1829), S. 249.

Ob Pixis durch Moscheles' ihm brieflich mitgeteilte Retuschen etwas gelernt hat – sei es über die speziellen Erfordernisse des englischen Amateurmarktes oder über die schwierige Ausführbarkeit seines Klavierstils? Wohl eher nicht, denn auch op. 109 weist seinen charakteristischen Gebrauch der Oktave auf, und die Londoner Rezensionen seiner Werke bleiben im Allgemeinen zwiespältig, wie eine des *Rondo alla polacca* op. 107 und des *Caprice brillant* op. 108 zeigt:

> »We have been more gratified in the examination of the above than by most of the compositions of M. Pixis that have come under our notice: there is melody in both, a continued and well-sustained subject, relieved and diversified by good modulation, and devoid of those extravagant, harlequin passages at which people without ears, and these with very long ones, are wont to cry out ›bravo, bravissimo!‹ – while another class of auditors either silently steal away from the instrument, or, *multa gemens*, submit to the infliction, and consider it as a visitation which must patiently be borne. [...] There is much masterly contrivance in this, not of the pedantic kind, but such as is conducive to effect, and, bating one passage of half notes, the whole is deserving the notice of all lovers of good piano-forte music who have acquired a certain degree of practical skill.«[69]

Der Brief von Moscheles jedenfalls ist ein Zeugnis über einen offenbar nicht alltäglichen Freundschaftsdienst unter zwei Pianisten-Komponisten um 1830. Möglicherweise verdanken wir ihn nur dieser »leichten Erkältung« Moscheles', die er eingangs erwähnt: Ohne sie hätte er Pixis' Manuskripte wohl unredigiert an die Londoner Verleger weitergegeben und seine Zeit dem eigenen Komponieren, Konzertieren und Unterrichten gewidmet.

Was die ästhetische Bewertung dieser – wie gezeigt zum Teil mehrschichtigen und in Bezug auf Werktreue und Urheberrecht in vielfacher Hinsicht problematischen – Bearbeitungsprozesse betrifft, sind wir im Kontext der Besprechung von Moscheles' Brief glücklicherweise nicht gezwungen, Pixis als offensichtlich inferioren Komponisten zwischen zwei Größen wie Weber und Berlioz zermalmen zu müssen, sondern können unbefangen die Phänomene einer frühen globalisierten Musikvermarktung studieren, die immerhin auch mit der schönen freundschaftlich-humorvollen Sorgfalt von Moscheles, der offenbar ganz ungebrochenen Wertschätzung von Pixis durch Berlioz als »compositeur allemand et pianiste célèbre, qui est un de mes plus chauds partisans«[70] oder dem unterhaltsam direkten Stil der zeitgenössischen englischen Musikkritik verbunden ist.

Moscheles' Abarbeitung an Pixis' gewissermaßen liebhaberfeindlichem Klavierstil bleibt auch uns ohne jeden Zweifel in Erinnerung, aber die in seinen Stücken auftretenden harmonischen Phänomene wie die Vorliebe für die prädominantische übermäßi-

69 Ebd., S. 136.

70 Nr. 167: A sa sœur Nanci Berlioz (30. Juni 1830), in: Berlioz: *Correspondance générale*, Bd. 1, S. 338–340, hier S. 340, teilweise wiedergegeben bei Heidlberger: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz*, S. 259.

ge Sexte oder die zwischen verschiedenen Stellungen oszillierende Prolongation des Dominantseptakkordes mittels gegenläufiger chromatischer Durchgangsbewegungen und dadurch entstehender akzidentieller (nicht funktional gemeinter) Akkorde – wie die von Frank Heidlberger als »merkwürdige harmonische Rückun[g]« kritisierte Folge d/fis/a/c – cis/fis/a/cis – c/fis/a/d (op. 104, Takt 91)[71] – entspricht dem allgemeinen Gebrauch von Pixis' Zeit und macht ihn zu einem ihrer repräsentativen Vertreter.

71 Heidlberger: *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz*, S. 258.

Leonardo Miucci

Le sonate per pianoforte di Beethoven. Le edizioni curate da Moscheles

Dopo la morte di Beethoven, e progressivamente lungo tutto il corso dell'Ottocento, numerose edizioni complete delle sonate per pianoforte hanno letteralmente invaso il mercato editoriale; ispirate da motivazioni alle volte differenti, esse avevano in comune l'obiettivo di diffondere la letteratura beethoveniana, facilitandone spesso l'esecuzione attraverso l'aggiunta d'indicazioni interpretative estranee alla tradizione originale (diteggiatura, dinamica, agogica, pedale, metronomo e così via). Tra queste molteplici iniziative alcune hanno rivestito un peso specifico più importante di altre a causa della particolare autorità riconosciuta al curatore e alla sua confidenza con il linguaggio beethoveniano – si veda, per esempio, l'edizione pubblicata da Carl Czerny, allievo di Beethoven, per Simrock.[1] All'interno di quest'ambito di ricerca, uno spazio lasciato apparentemente inesplorato sembra quello riferibile alla figura di Ignaz Moscheles. Costui si formò a Vienna con Beethoven, dal quale assunse numerose indicazioni riferibili all'interpretazione del proprio repertorio sonatistico e, dopo la morte del compositore, oltre che essere coinvolto direttamente nella prima traduzione inglese della biografia pubblicata da Anton Schindler,[2] Moscheles diede vita in più occasioni, ed in diverse circostanze, ad edizioni complete teorico-pratiche delle sonate di Beethoven, oggetto del presente contributo.

L'unico studio in letteratura concernente questo argomento è stato pubblicato da Alan Tyson negli anni Sessanta;[3] nonostante la sua significativa validità scientifica, si è resa necessaria un'ulteriore ricostruzione di queste circostanze a causa della discreta quantità di nuove fonti documentali emerse di recente. Moscheles, infatti, prese parte a diverse imprese editoriali coeve, anche se il suo ruolo, come spesso accadeva in queste prime antologie ottocentesche, era limitato in qualche circostanza alla semplice aggiunta

1 L. van Beethoven: [32] *Sonates pour le Piano*, édition revue, corrigée, métronomisée et doigtée par Ch. [Carl] Czerny, Bonn c. 1856–1868.

2 Ignaz Moscheles: *The life of Beethoven*, London 1841, traduzione inglese di Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840. Per le citazioni ed i rimandi inerenti questo volume, si fa riferimento alla ristampa, dall'edizione inglese del 1841, pubblicata da Oliver Ditson Company, Boston. Sull'argomento vedi anche Anton Schindler: *Beethoven as I knew him*, a c. di Donald W. MacArdle, New York 1996; e Daniel Brenner: *Anton Schindler und sein Einfluss auf die Beethoven-Biographik*, Bonn 2013 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn Reihe IV – Schriften zur Beethoven-Forschung, vol. 22).

3 Cfr. Alan Tyson: Moscheles and his «Complete Edition» of Beethoven, in: *Music Review* 25 (1964), pp. 136–141.

dei segni di metronomo. Le uniche due occasioni in cui, tuttavia, curò edizioni complete delle sonate di Beethoven furono relative alla *Complete Edition*, ideata e pubblicata nella metà degli anni Trenta a Londra (tramite l'editore Cramer) e alla *Pracht-Ausgabe*, stampata a partire dal 1858 a Stuttgart da Hallberger.

Essendo contenuto lo spazio riservato alla presente trattazione, si è ritenuto opportuno considerare esclusivamente l'aspetto storico e quello filologico, rimandando le importanti implicazioni relative alla prassi esecutiva storicamente informata ad altri contributi.[4] Per tale ragione si è deciso di limitare l'indagine alla ricostruzione delle principali fasi di queste due imprese editoriali, delle più significative caratteristiche testuali e della loro ricezione coeva.

L'edizione Cramer

Genesi e datazione La prima occasione che vide Moscheles nelle vesti di curatore delle opere beethoveniane risale alla metà degli anni Trenta dell'Ottocento. Egli si era trasferito stabilmente a Londra già da qualche anno quando questa opportunità gli venne offerta dall'editore inglese Cramer & Co; il progetto non avrebbe dovuto coinvolgere solo la produzione pianistica, ma tutte le opere di Beethoven: una «*Complete Edition*».

Fornire una precisa data d'inizio a questa impresa editoriale è sicuramente più arduo che seguirne il suo prosieguo nel tempo. A tutt'oggi non è stato ancora possibile stabilire la data esatta di pubblicazione dei primi numeri per varie ragioni: anzitutto Moscheles, trovandosi per la prima volta a dover ricoprire un ruolo del genere, non si pose il problema di inserire all'inizio dell'opera una prefazione che, fra le altre indicazioni, potesse fornire informazioni su tale questione. In secondo luogo non è possibile neanche far ricorso allo studio dei periodici musicali perché dal 1833 al 1835, anni in cui presumibilmente dovrebbe aver preso il via questa iniziativa editoriale, Londra ne rimase completamente priva. Infine neanche il diario pubblicato da Charlotte Embden, moglie del compositore, fornisce indicazioni degne di nota in tal senso.[5] A ciò va aggiunto che fra tutte le opere pubblicate, pochissime vennero depositate presso i registri della Stationers' Hall: per quanto concerne le sonate per pianoforte, per esempio, solamente dell'op. 57 (la

4 Cfr. Leonardo Miucci: *Le sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven. Le edizioni curate da Ignaz Moscheles*, tesi di dottorato, Berna, Graduate School of the Arts, 2016. Una traduzione tedesca di questa dissertazione è in corso di pubblicazione presso la Beethoven-Haus di Bonn all'interno della serie *Schriften zur Beethoven-Forschung* (2018).

5 Charlotte Moscheles: *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Lipsia 1872/73; in questa sede si prenderà in esame la traduzione inglese: *The life of Moscheles, with Selections from his Diaries and Correspondence, by his Wife*, 2 voll., a c. di Arthur Duke Coleridge, Londra 1873. Un ulteriore contributo sulla biografia di Moscheles è stato appena pubblicato: Mark Kroll: *Ignaz Moscheles and the changing world of musical Europe*, Woodbridge 2014.

numero 25 nella successione di questa raccolta) vennero depositati i diritti (la registrazione di questa sonata risale al 12 aprile 1837).

L'unico mezzo che si ha a disposizione, quindi, è lo studio dell'andamento cronologico dei numeri di lastra. Questa ricerca è stata condotta da Tyson il quale ha desunto che, a giudicare dai numeri più bassi, le prime opere sarebbero state pubblicate presumibilmente nel 1834.[6]

Tra le prime opere pubblicate, la maggior parte di esse erano sonate per pianoforte: verso la fine del 1835 ne uscirono ben ventitré (fino l'op. 10 n. 3); tra il 1836 ed il 1837 vennero stampate solamente tre sonate (vale a dire l'op. 53, l'op. 57 e l'op. 81a). Infine, tra il dicembre del 1838 e il gennaio del 1839, l'intero *corpus* delle sonate era terminato; tuttavia, per quanto concerne il prosieguo delle altre opere, il progetto di pubblicazione andò molto avanti negli anni, fino addirittura al trasferimento di Moscheles a Lipsia (1846).

Le uniche informazioni che Charlotte fornisce sull'argomento sono due ed entrambe coerenti con le indicazioni cronologiche ipotizzate. La prima fa riferimento, nel 1836, agli attriti che Moscheles aveva con l'editore:

> «Taking a retrospective glance at his dealings with his publishers, Moscheles again complains that only his arrangements of operas and pieces of a similar calibre prove remunerative, whereas his larger and important works command inadequate terms, and the sum paid for the elaborate and conscientiously prepared edition of Beethoven's pianoforte works is actually no compensation for the time expended upon it. After some discussion Moscheles obtained better terms for his larger compositions».[7]

Purtroppo le fonti non hanno restituito nessun prospetto contrattuale tra Moscheles e l'editore Cramer, quindi non è stato possibile evincere il compenso che il curatore aveva ricevuto per la *Complete Edition*.

Nella seconda indicazione (1838) Charlotte semplicemente riporta che:

> «In the course of this winter Moscheles wrote his Study in A, 6-8 time, and the song ‹Liebesfrühling.› Progress was made with the edition of Beethoven's works, and proof-sheets corrected of Mendelssohn's ‹Andante and Presto in B Major and B Minor,› and of Liszt's new ‹Studies.›»[8]

Questo ardimentoso progetto non venne mai portato a compimento: eccezion fatta per le sonate già citate, per buona parte della musica da camera con pianoforte e per una minima quantità del repertorio sinfonico, il resto della produzione beethoveniana non venne mai pubblicato. I motivi di questa interruzione vanno presumibilmente

6 Cfr. Oliver W. Neighbour/Alan Tyson: *English Music Publishers' Plate Numbers in the first half of the Nineteenth Century*, London 1965; vedi anche Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», pp. 136–137.

7 Moscheles: *The life of Moscheles*, vol. 2, p. 20.

8 Ibid., p. 4.

ascritti agli alti costi di produzione, ma su questo punto non sono emerse evidenze tra le fonti.

Dato che, dal 1840 circa, i lavori proseguirono con estrema lentezza, per avere un'idea abbastanza completa dell'estensione che questo progetto raggiunse è utile confrontare l'elenco delle opere fino ad allora disponibili che Moscheles accluse alla fine della sua traduzione del volume di Schindler nel 1841 (appendice 1, p. 231).

Restringendo il campo alle sonate per pianoforte, invece, la lista è composta da trentasei numeri (appendice 2, p. 234) e doveva certamente essere stata completa entro il 1839 perché tutte e trentasei queste uscite sono indicizzate in un numero di novembre del *The Musical World*.[9] La composizione in trentasei numeri è dovuta al fatto che l'op. 106 era stata divisa in due parti (esattamente come aveva fatto Beethoven nella sua pubblicazione inglese simultanea)[10] e, oltre alle trentadue canoniche sonate, sono presenti come si è visto le quindici *Variazioni in mi bemolle maggiore con finale alla fuga* op. 35, la *Fantasia in sol minore* op. 77 e l'*Andante in fa maggiore* WoO 57.

La ricezione coeva Da un punto di vista della correttezza testuale, come fa notare a buon diritto Tyson,[11] Moscheles sicuramente ha assolto i suoi compiti di curatore in maniera diligente; tant'è vero che non poche sono state le recensioni che hanno premiato le scelte adottate in quest'edizione. In una critica apparsa sul *The Musical World* del 1837 e riguardante la pubblicazione del *Concerto* op. 15, per esempio, si legge:

> «This is his fine concerto in C major, consisting of three movements. The middle one, a Largo in four flats. – Independently of the advantage to the musician of possessing a complete edition of such a master, Mr. Moscheles has stamped a value upon the work by his careful and judicious superintendence. The tutti parts are all engraved in smaller character, added to which the solo passages for the various instruments are interwoven, or indicated in the same sized note. The whole publication is essentially valuable.»[12]

Sempre nella stessa rivista del medesimo anno compare un'altra critica positiva, riguardante questa volta la *Sonata* op. 57 (che evidentemente doveva aver conosciuto le stampe proprio nel 1837):

> «The present piece was, we believe, noticed by us, when Mr. Moscheles played it at one of his soirées this season. The manner in which it has been edited, and the style in which it is brought out, are worthy

9 Vedi *The Musical World* 12 (14 novembre 1839), p. 459.

10 La *Sonata* op. 106 venne inizialmente pubblicata da Beethoven a Vienna nel 1818 con Artaria mentre nel 1819 il compositore, tramite l'intercessione di Ferdinand Ries che all'epoca risiedeva a Londra, pubblica una seconda edizione per il Regent's Harmonic Institution.

11 Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», p. 138.

12 L'articolo fa riferimento al *Concerto per pianoforte e orchestra* n. 1; da *The Musical World* 5 (26 maggio 1837), p. 168.

of a composition instinct with the finest imagination, and creditable to the parties who have undertaken it. If there be a single error in any one of the plates it has escaped us.»[13]

Un paio di anni dopo, nel 1839, sulle pagine del *The Musical World*, si parla ancora della prestigiosa *Complete Edition* curata da Moscheles. In un simpatico dialogo tra un musicista ed un suo amico circa la formazione di una corretta e completa biblioteca musicale, si legge:

«I wish you would give me some hints respecting that kind of pianoforte music which is best calculated to improve a skilful execution and to perfect the taste of an artist. The shops are so full of *new* things that one knows not whether good, bad, or indifferent [...]. With regard to that sentimental music for the pianoforte that we were just speaking of, Beethoven seems to have offered the model of it in his funeral marches, &c. Looking over Moscheles' edition of this master's Pianoforte Works, I find that sentimental title abound».[14]

Nello stesso mese del 1839, il *Musical World* notifica anche la pubblicazione delle *Sonate per violino e pianoforte* nn. 8 e 9, ma senza sbilanciarsi affatto sull'operato e sulla condotta del curatore.[15]

L'*Andante in fa maggiore* WoO 57, trentacinquesima e penultima uscita della collana in tre volumi dedicati alle sonate, viene pubblicato nel 1839, plausibilmente in marzo, perché sempre nello stesso mese ne troviamo traccia sul *The Musical World*:

«*Beethoven's Works, edited by* J. Moscheles. No. 35. *Andante for the Pianoforte composed by* L. V. Beethoven. An elegant singing movement, varied in Beethoven's extraordinary way, and not unmarked by his occasional caprice and humour. Some passages of octaves herein found, will pique the dexterity of players.»[16]

Anche in questo caso, come in quelli immediatamente precedenti, il recensore non si sbilancia sulla qualità dell'edizione curata da Moscheles, ma è un importante riferimento per delimitare temporalmente la chiusura dei tre volumi dedicati alle sonate (1839); offre, inoltre, uno spunto interessante di riflessione su i segni di espressione del repertorio

13 La recensione si riferisce alla «*Sonata impassionata*» op. 57; da *The Musical World* 6 (7 luglio 1837), p. 60.

14 *The Musical World* 11 (7 febbraio 1839), p. 78.

15 Vedi *The Musical World* 11 (28 febbraio 1839), p. 133: «Beethoven has no sonatas of a more beautiful and original character than those which compose his op. 30 for piano and violin. Every amateur who knows the work, will, at our mention of it, revive a hundred pleasurable recollections, and agree with us that those sonatas furnish the very *beau ideal* of extravagant poetical imagination, and daring musical thought, chastened and brought within the nicest limits of order. The work before us is the last of the set in G. To those who are unacquainted with it, we may say that it contains exquisite music of a capricious and playful, as well as tender kind. The powers of execution required by both performers, must be masterly, and not less the knowledge of style than the command of notes. All *players* who have not made themselves acquainted with this work, are daily losing pleasure.»

16 *The Musical World* 11 (16 marzo 1839), p. 163.

beethoveniano in quanto questo brano era stato concepito, stando alla parole del recensore, con un'inusuale attenzione da parte di Beethoven verso i segni di interpretazione: chi scrive nel 1839 voleva certamente riferirsi all'inconsueta precisione beethoveniana nel fornire indicazioni interpretative in partitura (come i segni di pedale, prescritti con scrupolosità), segni, questi, puntualmente riportati anche da Moscheles.

Oltre agli encomi, in realtà, il curatore dovette subire anche una serie di critiche legate all'imperfezione testuale di qualcuna delle sonate da lui curate, svelando in un certo qual modo i limiti di una coscienza testuale che doveva ancora svilupparsi. Una prima inversione di tendenza nella recezione dell'operato di Moscheles si registra, infatti, già nel 1841, quando, sempre sul *The Musical World*, si paragonano le lastre dell'edizione Mozart pubblicate da Cipriani Potter con quelle di Moscheles:

> «*Mozart's Pianoforte* Works. Nos. 32 *and* 33. *Edited by Cipriani Potter. Coventry and Hollier*. This interesting collection progresses admirably, and every day rises higher in public estimation. It has an inestimable advantage over the edition of Beethoven, edited by Herr Moscheles; Mr. Cipriani Potter does not, like that very conceited and self-sufficient personage, think himself cleverer than his author, but sticks to his text like a true enthusiast, the reason being that Mr. Potter is twice as good a musician as Mr. Moscheles, and can understand what to the latter gentleman is unintelligible; and thus the public have a better and more correct edition, the artistic modesty of Mr. Potter preventing his dabbling and meddling with the text of Mozart, as Mr. Moscheles dabbles and meddles with that of Beethoven, often metamorphosing a piquant idea into a twaddling platitude, a mawkish commonplace, or a downright absurdity.»[17]

L'autore della recensione, in questo caso, sembra utilizzare l'iniziativa editoriale di Cipriani Potter esclusivamente come pretesto per poter attaccare, ed anche molto duramente, l'edizione Beethoven di Moscheles. Non sappiamo se di tutta la collana, ormai nel 1841 prossima al completamento, il recensore stesse prendendo di mira qualche uscita in particolare o l'intera antologia in generale. Considerando, tuttavia, che il *casus* della recensione era rappresentato da sonate per pianoforte solo (ma di Mozart), risulta possibile speculare che è proprio al repertorio sonatistico che ci si stesse riferendo. Il commento è di quelli, tuttavia, che lasciano poco spazio al dubbio perché si fa riferimento a grosse responsabilità da parte del curatore, avendo trattato il testo beethoveniano con poco rispetto.

Le critiche della rivista londinese non si placarono con questo episodio; un anno dopo, infatti, nel 1842, un utente pubblica un annuncio al quale segue la risposta del direttore della rivista:

> «Beethoven's Works. *To the Editor of the Musical World*.
> Sir, – you have always shown yourself ready to expose unfair dealing, and I beg to place before you a very strong case of it – A short time since an eminent house advertised a *new* edition of Beethoven's

17 *The Musical World* 16 (16 dicembre 1841), p. 393.

works, to be edited by Mr. Moscheles. Imagine my surprise on comparing their ‹*corrected copy*› of a sonata with an older one published by Messrs. Cocks & Co., to find that the very same *plates* had been used in both cases, and the very same errors (and those not a few) existed in both editions – verbum sap. Yours, H. Walker.

We have looked through the sonata in question, and regret to find that it is by no means so perfect as it ought be – however, the errors are such as a musician would easily detect, being very obvious, and evidently carelessnesses of the engraver – the plates have seen their best days, being those originally the property of Clementi and Co., and certainly not those used by Mr. Cocks – we recommend Mr. Moscheles and his publishers to revise their edition, and for their own credit's sake, to give us a new one – Beethoven merits this, and we are persuaded there is no lack of spirit or inclination in the parties to render him justice. Ed. M.W.»[18]

La sonata a cui si riferisce l'articolo plausibilmente dovrebbe essere o l'op. 110 o l'op. 111, la cui edizione simultanea in Inghilterra era stata approntata da Beethoven nel 1823 tramite l'intercessione di Ries.[19] Le questioni filologiche legate alle fonti consultate da Moscheles verranno argomentate nel prossimo paragrafo; in questa sede, tramite la recezione coeva, si vogliono semplicemente ripercorre le tappe della *Complete Edition*, la cui ultima eco si registra nel 1857, a ridosso della seconda impresa editoriale di Moscheles, nel 1858, con Hallberger. Attraverso un altro duro attacco, infatti, da parte del *The Musical World*, e questa volta concernente le indicazioni metronomiche, nel numero di agosto del 1857 si legge:

«The Metronome. *To the Editor of the Musical World.*
Sir, – will you kindly inform me whether I am right or wrong with regard to my reading of the Grand Sonata (Beethoven), Part I., Op. 106) [sic], key B flat. I have never heard it played, but I have always played it myself under the idea that it required much *fire and animation*. I find, however, on setting the metronome to Moscheles' time ♩ = 138, that if he is right, I must have made a sad mistake in the reading for the last five or six years. My time for it has unfortunately been about half way between ♩ = 138 and 𝅗𝅥 = 138 – just half as fast again. As you have had many opportunities of hearing Miss Goddard play this sonata, I shall feel much obliged if you will inform me, in your next number, the time she takes the first four bars. I cannot understand how the *proper effect* can be given to it at ♩ = 138. After the first double bar, where it goes into G major, it seems *extremely* stupid to poke along so slowly. There are, doubtless, innumerable difficulties shirked by taking the time so slow. I remain, sir, yours very truly, R.A.M.

[Miss Goddard, if we may judge from her public performances, is of the same opinion as our correspondent about the first movement. By the way, how fast does ‹R.A.M.› take the *last* movement – the fugue? – Ed. M.W.]»[20]

18 *The Musical World* 17 (6 ottobre 1842), p. 322.

19 Sulle edizioni simultanee ed autorizzate del repertorio beethoveniano vedi Alan Tyson: *The Authentic English Editions of Beethoven*, London 1963.

20 *The Musical World* 35 (22 agosto 1857), p. 532.

Le giuste osservazioni rilevabili in questo editoriale colpiscono ancora una volta la validità delle indicazioni fornite nella sua *Complete Edition* da Moscheles. Questo attacco, in particolare, sembra andare a segno con ancora più efficacia considerando che Beethoven stesso abbia lasciato, si tratta di un *unicum*, le indicazioni metronomiche per l'op. 106 (nel caso del primo movimento: 𝅗𝅥 = 138). Purtroppo, sia il redattore del *Musical World*, sia il suo corrispondente, non dovevano evidentemente conoscere la lunga spiegazione che Moscheles aveva fornito circa questa sua interpretazione dell'op. 106 nelle pagine del *The life* di Schindler, con cui, tra l'altro, aveva intavolato una feroce discussione. Forte di questa sua coerente e corretta ricostruzione, Moscheles ribadisce, infatti, anche lo stesso valore metronomico per l'edizione Hallberger.[21] Quello che colpisce ancora una volta, tuttavia, è la mutata stima nei confronti del curatore. Se nella prima parte degli anni Trenta, infatti, Moscheles continuava ad essere visto come un'autorità nel campo beethoveniano, sia per le sue esecuzioni che per le sue edizioni, la ricezione di quest'ultime, al contrario, iniziò a mutare tra il pubblico londinese dal principio degli anni Quaranta. Le ragioni di questo mutato sentimento nei confronti di Moscheles affondano radici in una serie di considerazioni.

Caratteristiche principali ed esegesi testuale Il problema fondamentale della questione è che quella del curatore era una figura tutto sommato abbastanza recente: non erano, soprattutto per chi era ad una prima esperienza in questo settore, ben chiari quali fossero le metodologie da adottare per preservare l'integrità di un testo musicale.

I limiti di Moscheles erano legati al fatto che vedeva i doveri di curatore semplicemente nel correggere gli ovvi errori di stampa presenti nel testo musicale, fissare il tempo tramite indicazioni metronomiche ed aggiungere appropriati segni di dinamica, di espressione e di fraseggio. Considerata, inoltre, l'entità delle accuse registratasi sui giornali musicali inglesi dagli anni Quaranta, risulta legittimo interrogarsi *in primis* sulla tipologia delle fonti consultate da Moscheles. Per questo primo progetto editoriale, infatti, il curatore sembra non si sia preoccupato di procurarsi gli autografi (ove possibile) o le edi-

21 Questa è la spiegazione di Moscheles circa il suo operato, pubblicata nel 1841 in una nota alla traduzione della *Biographie* di Schindler: «I have, in my edition of this sonata, marked the time of the first movement 138 of Maelzel's metronome, because Beethoven himself had fixed that number. He, according to Wegeler's Notizen, gives it with a minim; I with a crotchet: but neither of these can, to my mind, be made to suit the character of the movement. The minim increases it to so fearful a prestissimo as Beethoven could never have intended, since he desired the *assai*, originally prefixed to the *allegro*, to be omitted. The crochet slackens the movement all too much; and although I have, in my edition, allowed Beethoven's numbers to remain, in deference to the great man, yet I would advise the player to hold a middle course, according to the following mark: – 𝅗𝅥 = 116.» Moscheles: *The life of Beethoven*, p. 244.

zioni originali. Si accontentò, visti i presupposti precedentemente esposti, di far riferimento ad edizioni che circolavano in Inghilterra che lui stimava essere accurate: quella stampata da Haslinger a partire dal 1828,[22] o addirittura riutilizzando le lastre precedentemente incise da Clementi & Co. nel 1823 (il che, da una parte, risulta legittimo, considerando che Moscheles, in quegli anni, risiedeva a Londra).

Tale negligenza di fondo è stata la causa dei diversi errori testuali che si riscontrano dall'analisi di questa prima edizione completa delle sonate.

Nell'esegesi è stato possibile in diversi casi identificare alcune famigliarità testuali piuttosto evidenti attraverso le quali si è risalito con assoluta certezza alla fonte in questione adoperata da Moscheles. Come accennato, spesso queste fonti erano quelle circolanti all'epoca nel mercato inglese e che quindi il curatore ha potuto procurarsi con maggiore agilità. Un caso piuttosto rappresentativo concerne la sonata op. 106 che nella *Complete Edition* deve aver conosciuto le stampe tra il 1838 e il 1839. Prima di presentare le concordanze tra le lezioni dei vari testimoni è però necessario formulare una premessa iniziale. L'autenticità ed autorità di queste edizioni circolanti in Inghilterra è da considerare con la giusta cognizione di causa. Il processo editoriale delle edizioni simultanee inglesi (vedi le opp. 106, 109 e 110) non è stato spesso seguito in prima persona da Beethoven, ma delegato in qualche caso ai suoi allievi – come Ries e Moscheles. Il compositore, infatti, era piuttosto propenso, negli ultimi anni in particolare, a bilanciare la propria visione artistica con le urgenti necessità economiche.[23] Come, d'altronde, fa giustamente notare Tyson:

> «An authentic edition is one which has the authority of the composer behind it: it is an edition published with his approval and assistance. For Beethoven, one may suspect, the distinction was largely a financial one: the authentic editions were the ones for which he got paid.»[24]

L'esegesi della *Sonata* op. 106, come si accennava sopra, trova numerosissimi punti di contatto con l'edizione, peraltro già citata, che Beethoven pubblicò a Londra, tramite Ries nel 1819, col The Regent's Harmonic Institution, ignorando totalmente l'edizione Artaria, pubblicata a Vienna sempre nello stesso anno. La prima ed evidente ragione della

22 Sull'argomento vedi Otto Erich Deutsch: Beethovens gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 13 (1930/31), pp. 60–79.

23 Oltre che confermare questo atteggiamento direttamente in prima persona in alcune lettere, Beethoven, nel 1823, registra questa conversazione a riguardo: «Io non scrivo soltanto quel che preferirei scrivere, ma anche in considerazione del denaro che mi occorre. Con ciò non è per il caso di asserire che io scriva puramente per il denaro – superato questo periodo, spero di poter finalmente scrivere ciò che v'ha di più alto per me e per l'arte». Vedi Georg Schünemann: *I quaderni di Conversazione di Beethoven*, a c. di Guglielmo Barblan, Torino 1968, p. 1116, traduzione italiana di *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, a c. di Georg Schünemann, Berlino 1941–1943, quaderno XXIX, 1823.

24 Tyson: *The Authentic English Editions*, p. 22.

vicinanza dell'edizione «Cramer» con quella «Regent» è data dall'articolazione strutturale della sonata stessa. Beethoven l'aveva inizialmente concepita, e pubblicata a Vienna, in quattro movimenti: I. Allegro, II. Scherzo. Assai vivace, III. Adagio sostenuto, IV. Largo – Allegro risoluto (fuga a tre voci); mentre l'edizione simultanea inglese era strutturata con solamente tre movimenti, nell'ordine: l'Allegro (I), l'Adagio (III) e lo Scherzo (II). La successione del secondo e terzo movimento è stata invertita plausibilmente per dare l'idea di completezza della sonata nella classica struttura «allegro – adagio – allegro».[25] E proprio da questa divisione strutturale che prende spunto Moscheles dividendo la sonata in due parti, in due singole uscite: la prima (numero di lastra 2622) conteneva, nell'ordine, i movimenti I – III – II; la seconda parte (numero di lastra 2623) il Largo con la fuga.

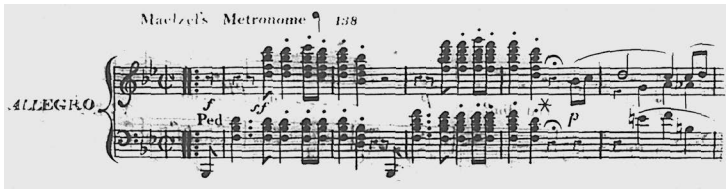
Ma le somiglianze, rimarcabili sia nel numero che nella loro importanza filologica, sono rintracciabili anche nei contenuti di tutti i movimenti. Nel primo, per esempio, è singolare che Moscheles riporti l'indicazione metronomica dell'edizione inglese (♩ = 138) e non di quella viennese (𝅗𝅥 = 138).[26] È sufficiente, tuttavia, osservare l'*incipit* dell'Allegro iniziale, concentrando l'attenzione sulle dinamiche delle prime due misure, per comprendere quanto l'edizione Cramer sia prossima a quella beethoveniana, ma non quella di Artaria, bensì quella ristampata a Londra (esempio 1).

Oltre a mancare i segni di staccato sugli accordi di battuta 3, le dinamiche iniziali di 1c (fortissimo ad entrambe le mani) differiscono da quelle di 1a ed 1b (forte con uno sforzato al primo accordo di tonica della prima battuta). Ma dall'osservazione di ulteriori similitudini, e soprattutto di altri elementi, come l'impaginazione, è emerso, in maniera incontrovertibile, che Moscheles per questa sonata non solo si sia ispirato all'edizione del Regent's Harmonic Institution ma ne abbia addirittura riciclato le lastre. Tale asserzione risulta evidente da numerosi dettagli, come già accennato: l'identica disposizione delle battute, l'impaginazione e la scelta dei caratteri.

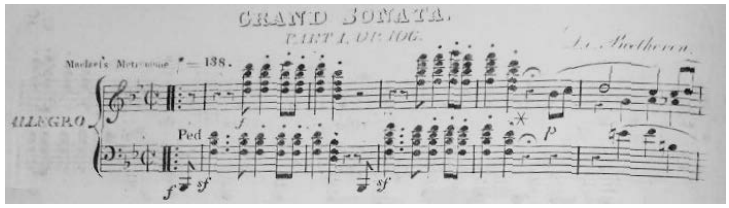
Nonostante ciò, Moscheles ha ritenuto comunque di modificare le lastre precedentemente incise laddove necessario, al fine di correggere eventuali errori o refusi (di cui Beethoven stesso si era accorto ma che non aveva modo di emendare). Le modifiche ed aggiunte, però, sono di numero davvero sparuto e di certo non inficiano le «intenzioni del compositore» come paventato dalla recensione pubblicata sul *The Musical World* del

25 L'ultimo movimento è stato pubblicato separatamente come *Introduction & Fugue*. Sull'argomento vedi Basilio Fernández Morante: A Panoramic Survey of Beethoven's *Hammerklavier* Sonata, Op. 106. Composition and Performance, in: *Notes* 71/2 (2014), pp. 237–262.

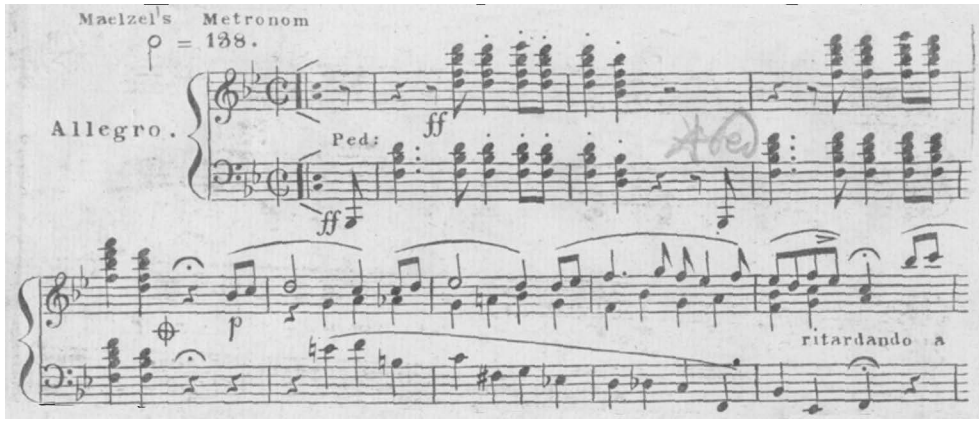
26 E risulta singolare anche il fatto che l'edizione inglese riporti il valore di 138 alla semiminima, e non alla minima, nonostante le precise indicazioni fornite a Ries da Beethoven nella lettera n. 1309, del 16 aprile 1819, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario* 1817–1822, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 2003 (Beethoven Epistolario, vol. 4), pp. 237–238.



a



b



c

Esempio 1 Beethoven: *Sonata* op. 106, Allegro (I)
a: London, The Regent's Harmonic Institution (1819);
b: London, Cramer/Moscheles (1838 circa);
c: Wien, Artaria (1819)

1841.[27] Questa sonata, infatti, presentava già un testo particolarmente ricco d'indicazioni interpretative; come, a ragione, fa notare Czerny:

> «He [the performer], therefore who has thoroughly understood and acted upon our previous directions, will require but few remarks in reference to this work, as the numerous marks of expression given by the author himself, will be amply sufficient to guide him.»[28]

È plausibilmente per questa ragione che le aggiunte di Moscheles sono davvero limitate nel numero e nella loro rilevanza, sia da un punto di vista filologico che di prassi esecutiva. La serie di correzioni apportate dal curatore hanno chiaramente l'intenzione di ovviare ad evidenti refusi sia diastematici, sia riguardanti ovvi segni di articolazione. Un esempio

27 Vedi nota n. 17.

28 Carl Czerny: *On the Proper Performance of all Beethoven's Works for the Piano*, ed. by Paul Badura-Skoda, Wien 1970, p. 54.

calzante di questo approccio è riscontrabile negli staccati alla mano destra, del primo movimento, alle misure 29–30 (esempio 2).

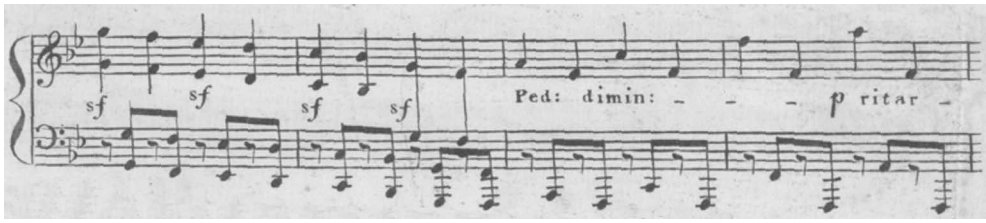
Quello che apparentemente sembrerebbe un refuso, ossia l'ingiustificata assenza degli staccati nelle battute 29 e 30 laddove non sussiste una particolare ragione espressiva ma in continuità con le misure 26–28 (staccate), viene corretto da Moscheles con l'aggiunta, per l'appunto, degli staccati alla mano destra nelle misure 29 e 30 (esempio 2c) – segni di articolazione assenti anche nell'edizione viennese (esempio 2a). Le correzioni di questo tipo, rispetto alla fonte inglese, sono davvero numerose lungo la sonata: sempre nel primo movimento, l'introduzione del piano, per esempio, sull'ultimo quarto di battuta 8 (presente nell'edizione viennese ed assente in quella inglese.

Altro elemento interessante nell'esegesi di questa sonata risulta una piccola aggiunta che chiarisce ulteriormente, laddove ce ne fosse ancora bisogno, la ragione per le versioni alternative negli acuti che in questo primo movimento sono presenti numerose nell'edizione 1819 inglese, ma assenti in quella viennese. L'esempio 3 dimostra l'entità dell'aggiunta all'interno della variante inglese (esempio 3).

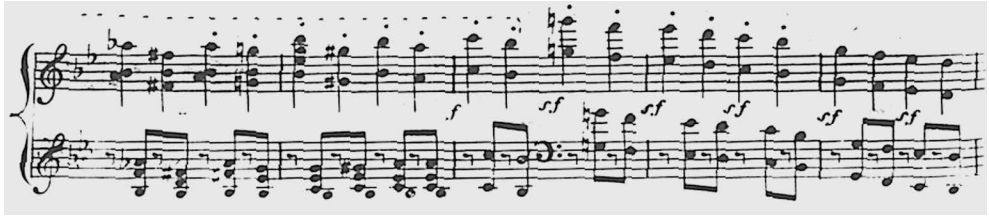
Moscheles ha sentito l'esigenza di inserire una piccola didascalia «P. F. up to C» che avvertisse l'interprete di utilizzare la versione alternativa solamente se imposto dalla limitata estensione dello strumento (il curatore aveva ben presente le differenze strutturali – ed anche timbriche – fra gli strumenti viennesi e quelli inglesi). Beethoven, infatti, compose questa sonata chiaramente su di uno strumento viennese avente l'estensione di almeno 6 ottave, ma questi strumenti riuscivano a raggiungere il f'''' (precisamente FF-f'''') mentre i contemporanei strumenti inglesi, sempre della medesima estensione di sei ottave, racchiudevano i registri circoscritti al *do* (CC-c''''). Questo significava che tutte le note sopra il c'''' erano inesistenti su questi ultimi strumenti – ed in questa sonata molti passi si spingono fino a quel limite del registro acuto (questa, tra l'altro, era una problematica comune a chi tentava di tradurre su strumenti inglesi, il repertorio concepito su esemplari viennesi).[29]

Aldilà di questi dettagli minori, tuttavia, le aggiunte di Moscheles sono davvero insensibili. Per quanto riguarda, per esempio, quelle di pedale, l'unica indicazione non

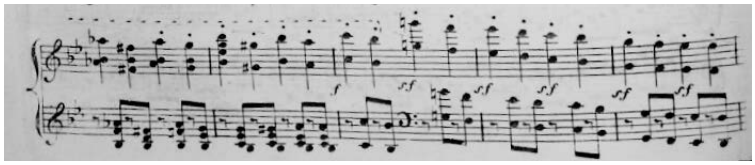
29 Addirittura Johann Nepomuk Hummel nelle sue trascrizioni dei concerti per fortepiano di Mozart pubblicate per un editore londinese (Chappell) negli anni Trenta, sente l'esigenza di specificare in frontespizio «N. B. These Concertos are Arranged for the Piano Forte from C to C.» Vedi Leonardo Miucci: Mozart after Mozart, editorial lessons in the process of publishing J. N. Hummel's arrangements of Mozart's piano concertos, in: *Music + Practice* 2 (2015), online su www.musicandpractice.org/volume-2/arrangements-of-mozarts-piano-concertos (14 giugno 2017); i frontespizi di queste edizioni sono stati riprodotti nell'edizione critica moderna: Wolfgang Amadeus Mozart: *Piano concerto in D minor* KV 466, *B-flat major* KV 456, *C Major* KV 503, *C Minor* KV 491, *arranged for solo piano and three accompanying instruments by Johann Nepomuk Hummel*, a c. di Leonardo Miucci, Launton 2013–2017.



a

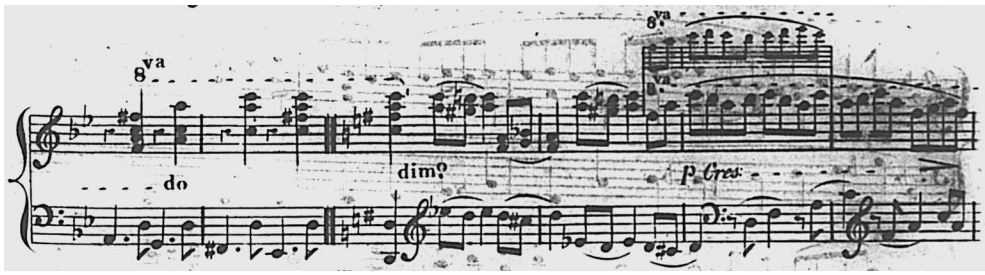


b

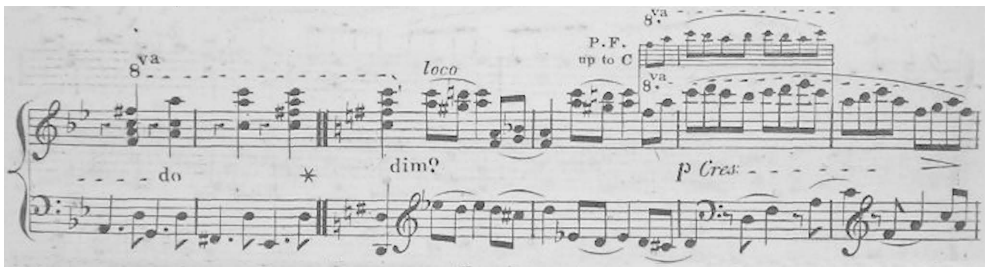


c

Esempio 2 Beethoven: *Sonata* op. 106, Allegro (I). a: Wien, Artaria (1819), misure 29–32; b: London, The Regent's Harmonic Institution (1819), misure 25–29; c: London, Cramer/Moscheles (1838 circa), misure 25–29



a



b

Esempio 3 Beethoven: *Sonata* op. 106, Allegro (I) a: London, The Regent's Harmonic Institution (1819), misure 43–48; b: London, Cramer/Moscheles (1838 circa), misure 43–48

presente nelle fonti precedenti è quella relativa al primo movimento dove il curatore aggiunge un segno di pedale «di risonanza» alle misure 39–44 (il cui rilascio si scorge alla misura 44 dell'esempio 3b).

Vi sono, tuttavia, imperfezioni, presenti già nelle lastre che Moscheles ha ricevuto, e delle quali il curatore non si è accorto. Una riguarda, per esempio, l'assenza dei segni di rilascio del pedale alle misure 21–22, 34 e 196 (attacco), ma presenti nelle lastre viennesi (sempre dell'Allegro iniziale). Particolare curioso è che nessuna di queste edizioni, compresa quella originale di Artaria, presenti il rilascio del pedale che inizia a battuta 344, chiaramente un refuso sedimentatosi poi nelle successive ristampe, compresa la moderna *Urtext* (dilemma al quale Moscheles proporrà una soluzione nella successiva edizione Hallberger).

Dall'analisi dell'edizione Cramer dell'op. 106 si può convenire sul fatto che l'approccio di Moscheles fosse stato piuttosto conservativo, riproponendo principalmente, salvo alcune correzioni, l'edizione precedente inglese. Per quanto concerne le fonti consultate dal curatore, tuttavia, alcuni dubbi permangono. Lo scrivente, infatti, non concorda con quanto affermato da Tyson, secondo il quale l'edizione Artaria fosse stata consultata da Moscheles solo successivamente, in occasione della *Gesamtausgabe* di Hallberger.[30] Ci sono, infatti, importanti indizi che depongono per la tesi opposta. Uno su tutti, ancora una volta, riguarda l'indicazione del pedale.

L'edizione Cramer presenta in realtà numerosi segni di continuità con la precedente edizione inglese anche per quanto concerne i segni di pedale. Oltre alle lezioni già citate, si veda, per esempio, l'Adagio, in cui Beethoven chiaramente prescrive a Ries l'utilizzo del pedale degli smorzi già a battuta 2 (tale direttiva è assente nell'edizione Artaria). Ma l'edizione dell'Harmonic Institution, rispetto a quella Artaria, è manchevole a battuta 1 dell'indicazione «una corda» (e di «tutte le corde» di battuta 27). Addirittura Beethoven si premurò di inserire una legenda che spiegasse i simboli adottati in partitura per azionare il meccanismo, provvisto sugli strumenti viennesi di quel periodo, per il quale era possibile percuotere il numero delle corde singolarmente. A piè della prima pagina dell'Adagio, infatti, Beethoven precisa: «Una Corda (:U:C:) bedeutet Eine Saite, Tutte Corde (:T:C:) bedeutet Drey Saiten, poi a poi due tre Corde nach und nach 2. und 3. Saiten.»[31] Il meccanismo dell'una corda spostava l'intera meccanica verso destra fino a posizionare il martello in maniera tale da percuotere una sola corda, quella più a destra. La pressione più o meno progressiva di questo pedale permetteva di percuotere anche solamente due corde; rilasciandolo completamente, i martelli tornavano nella loro posizione usuale (tre corde). Beethoven doveva apprezzare parecchio questa tecnica e l'utilizzo

30 Cfr. Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», p. 139.

31 Ludwig van Beethoven: *Grande Sonate pour le Piano-Forte* op. 106, Vienna [1819], p. 25.

progressivo del pedale di «una corda» perché simili prescrizioni sono presenti già nella *Sonata* op. 101 (1817) e nel *Concerto per pianoforte ed orchestra* op. 58 (1808).[32] Ed è sottostimato ancora modernamente, in tal senso, il valore della lettera che Beethoven scrisse a Nikolaus Zmeskall nel 1802, circa l'acquisto di un nuovo pianoforte:

> «Lei, mio caro Z., può dare tranquillamente la precedenza a Walter nel trattare il mio affare; in primo luogo perché lo merita senz'altro, ma poi anche perché, dal giorno in cui si è cominciato a pensare che i miei rapporti con lui fossero tesi, l'intero sciame dei fabbricanti di pianoforte mi si affolla intorno per servirmi – e gratis. Ognuno di loro vuol farmi un pianoforte proprio come lo voglio io, così Reicha è stato vivamente pregato dal fabbricante del suo piano forte di convincermi a lasciargliene fare uno per me; ed è uno dei più fidati; da lui ho già visto dei buoni strumenti – Faccia quindi capire a Walter che io gli pago 30 ducati, mentre dagli altri posso avere dei pianoforti gratis; ma non più di 30 ducati e a condizione che sia mogano, inoltre insisto affinché il registro abbia anche un pedale [‹Zug mit einer Saite› sarebbe il pedale ‹una corda›]».[33]

Sembra quindi intenzionale da parte di Beethoven la possibilità di avvalersi della percussione di una sola corda ed il fatto che Moscheles abbia colto l'importanza di questo dettaglio nell'edizione dell'op. 106 per la *Complete Edition* (indicando «una corda» a battuta 1) lascerebbe supporre che avesse tra le mani anche l'edizione Artaria.

Questo suo atteggiamento di carattere piuttosto conservativo è testimoniato in tutti gli altri casi in cui Moscheles ha potuto disporre delle edizioni autentiche inglesi circolanti in quegli anni: vale a dire, oltre l'op. 106, anche le *Sonate* opp. 31 n. 3 (Clementi, 1804), 110 e 111 (Clementi, 1823).[34] Il curatore, così come nel caso dell'op. 106, non solo si è ispirato alle lastre inglesi, ma le ha addirittura riciclate. Si veda l'esempio della *Sonata* op. 111 di cui certamente è venuto in possesso delle lastre di Clementi.

Questa sonata rappresenta un caso di filologia testuale particolarmente complesso perché Beethoven la pubblicò con Schlesinger a Parigi nell'aprile del 1823 e a Londra con

32 Risulta poco plausibile la tesi di Rosamond Harding secondo cui Beethoven avesse composto questi brani perché ispirato dai «Pianofortes with Octave Couplers», cioè pianoforti dotati di doppie tavole armoniche, doppie corde e meccaniche. Dall'analisi, infatti, di tutte le fonti non risulta Beethoven abbia mai posseduto o avuto a sua disposizione simili strumenti. La spiegazione di «una, due e tutte le corde» è quindi spiegabile esclusivamente con la tecnica del pedale progressivo. Cfr. Rosamond E. M. Harding: *The Piano-Forte. Its History Traced to the Great Exhibition of 1851*, Cambridge 1978, pp. 105–106.

33 Cfr. lettera n. 116, del novembre 1802, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario 1783–1809*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 1999 (Beethoven Epistolario, vol. 1), pp. 237–238. Sull'argomento vedi anche: William S. Newman: I pianoforti di Beethoven e i suoi ideali di pianoforte, in: *Beethoven*, a c. di Giorgio Pestelli, Bologna 1988, pp. 267–320.

34 L'op. 31 n. 3 è stata registrata da Clementi alla Stationers' Hall il 3 settembre 1804 (diritti di Nägeli regolarmente acquistati). Le opp. 78 e 79 sono state pubblicate autonomamente da Beethoven mentre per le opp. 110 (registrata il 2 luglio 1823) e 111 (registrata il 3 luglio 1823) il compositore si è avvalso dell'intercessione di Ries.

Clementi[35] sempre nello stesso mese. Essendo l'edizione di Schlesinger piena di errori, Beethoven decise di approntare una nuova edizione «corretta» che pubblicò in gran fretta a Vienna con Cappi & Diabelli; certamente entro giugno perché il primo luglio, da Hetzendorf, scriveva all'arciduca Rodolfo: «La *Sonata* in *do minore* era stata incisa a Parigi con molti errori e, poiché è stata nuovamente incisa qui, ho cercato di renderla il più corretta possibile.»[36] Beethoven non poteva esprimersi meglio dicendo «più corretta possibile» perché anche questo testimone presenta diversi errori e refusi. Riepilogando, le fonti che Moscheles poteva aver a disposizione per l'edizione dell'op. 111 della *Complete Edition* sono, in ordine cronologico: l'edizione parigina Schlesinger (Sc), l'edizione londinese Clementi (Cl), l'edizione viennese Cappi & Diabelli (CD) e l'edizione completa Haslinger (Hs).

L'analisi delle lezioni differenti tra l'edizione Cramer curata da Moscheles e quella Clementi (in altre parole le modifiche apportate dal curatore alle lastre) svelerà quale altra fonte aveva a diposizione Moscheles per la correzione di questa sonata ed in caso di fonti multiple, come in questo, quale fosse quella *princeps*.

In generale va premesso che le alterazioni introdotte da Moscheles hanno riguardato esclusivamente la correzione di ovvi refusi. A differenza dell'op. 106, in questa circostanza il curatore non ha introdotto neanche una singola indicazione di pedale che non fosse presente nell'originale o altri segni di articolazione, se non in un paio di casi trascurabili (dove l'edizione Clementi ometteva erroneamente tali indicazioni). Si veda, in tal senso, le seguenti correzioni sostanziali del primo movimento: il *mi bemolle* nel primo accordo della mano sinistra alla misura 8; il raddoppio d'ottava alla mano destra (misura 101); la correzione dell'ultimo accordo alla mano sinistra nella misura 116 piuttosto che le indicazioni dinamiche fra le battute 34 e 35. Queste correzioni, in realtà, potrebbero state essere ispirate da tutte le fonti disponibili (Sc, CD, Hs). Tuttavia, vi sono già nel primo movimento alcune lezioni guida indicanti con una certa plausibilità che Moscheles avesse tra le mani, come punto di riferimento, l'edizione Schlesinger. Un esempio riguarda gli staccati di misura 146 e 147, presenti solamente in Sc; o lo sforzato alla mano destra a battuta 63 o quello della mano sinistra relativo alla battuta 50. Diversi altri sarebbero gli esempi da poter citare che provano la loro unicità relativamente alla fonte parigina.

Che Moscheles avesse a disposizione l'edizione Schlesinger non sorprende visti i rapporti che aveva intessuto con l'editore, proprio per conto di Beethoven, negli anni

35 Muzio Clementi deposita la sonata presso la Stationers' Hall il 25 aprile 1823. Cfr. Tyson: *The Authentic English Editions*, p. 110.

36 Lettera n. 1686, del primo luglio 1823, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario 1823–1824*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 2004 (Beethoven Epistolario, vol. 5), pp. 195–199.

Venti dell'Ottocento.[37] Quello che sorprende, invece, è ripensare alle critiche apparse sulle pagine del *The Musical World* nei confronti del ruolo di curatore svolto dal boemo: se quell'editoriale, come interpretato da Tyson, si riferisce probabilmente all'op. 111, non se ne comprende il senso, considerate le numerose correzioni apportate da Moscheles rispetto all'edizione Clementi che, di fatto, ha consegnato al mercato inglese un testo sostanzialmente meno corrotto rispetto a quanto rilevabile nella tradizione editoriale fino a quel momento.

Le uniche differenze, per le quali probabilmente Moscheles è stato criticato, possono riguardare alcune difformità nei segni di articolazione presenti in Sc e CD, soprattutto laddove queste fonti propongono lo staccato con il punto mentre nell'edizione Cramer si ritrova lo staccato espresso con il trattino.[38] Va subito premesso che tali varianti sono relative esclusivamente al primo movimento e riguardano pochissimi casi. Uno di questi è particolarmente interessante e riguarda lo staccato nell'accordo di battuta 71. Questo segno di articolazione, assente in Cl, ed espresso tramite puntino da Sc, CD (esempi 4a e 4b) ed Hs, viene al contrario riportato da Moscheles con il trattino (esempio 4c).

Di questa sonata, tuttavia, sono conservati sia l'autografo (esempio 4d) sia la copia che era stata approntata per l'incisore di Schlesinger (esempio 4e).[39]

Come è possibile rilevare da questi esempi, l'operato di Moscheles, concorde con le fonti manoscritte, ha di certo restituito una maggiore correttezza testuale, in questa come in altre sonate, rispetto alla tradizione filologica pregressa.

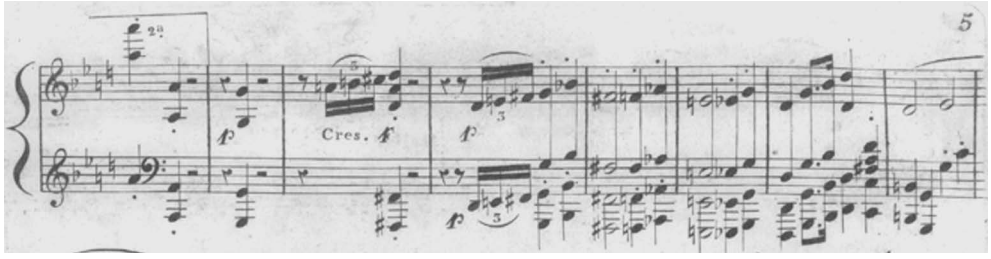
Atteggiamento diverso da parte del curatore si registra per l'edizione dell'op. 110. È, infatti, piuttosto significante, ma non del tutto sorprendente, il fatto che Moscheles abbia in questa circostanza riutilizzato le lastre dell'edizione Clementi (1823) *in toto*, senza alcuna minima modifica o correzione dei refusi. Questo approccio, conservativo nel significato più estremo del termine, risulta ulteriormente singolare se si considera che Moscheles nel 1822, facendo da intermediario tra Beethoven e Schlesinger per il processo di corre-

37 Moscheles non solo ebbe parte attiva alla pubblicazione parigina della *Sonata* op. 109 di Beethoven (l'annuncio dell'uscita di questa sonata risale al 23 febbraio 1822), ma curò e preparò personalmente la prima edizione della *Sonata* op. 110. Cfr. Alan Tyson: Maurice Schlesinger as a Publisher of Beethoven, 1822–1827, in: *Acta Musicologica* 35 (1963), pp. 182–191.

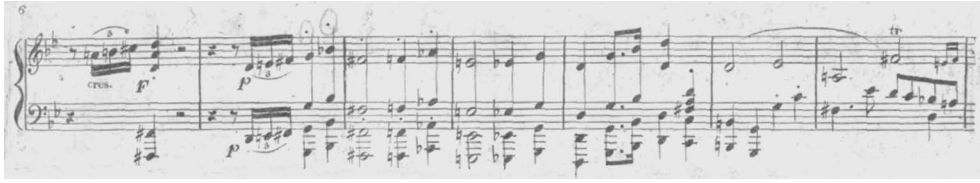
38 La questione dell'interscambiabilità tra lo staccato espresso con il trattino o con il cuneo nelle fonti di questo periodo (sia a stampa che manoscritte) è un argomento ampiamente dibattuto in letteratura. Vedi, tra la vasta bibliografia, Frederick Neumann: Dots and Strokes in Mozart, in: *Early Music* 21 (1993), pp. 429–436; Franz Kullak: *Beethoven's Piano Playing*, a c. di Anton Kuerti, Mineola 2013; e Bernd Krause: *Mehr als nur «Strich» und «Punkt». Zu einer artikulationstechnischen Skizze im «Utkast en Musikalisk Dictionnaire» von Joseph Martin Kraus* (2008), online su www.academia.edu/5896319 (15 giugno 2017).

39 Le fonti relative ad entrambi questi esempi, l'es. 4d (BH 71) e l'es. 4e (Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 54), sono custodite presso l'archivio della Beethoven-Haus Bonn.

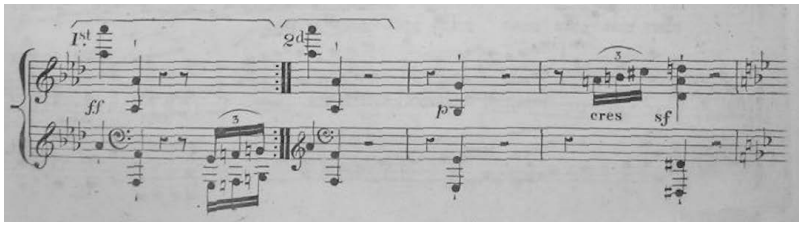
a



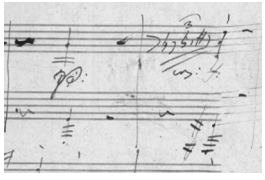
b



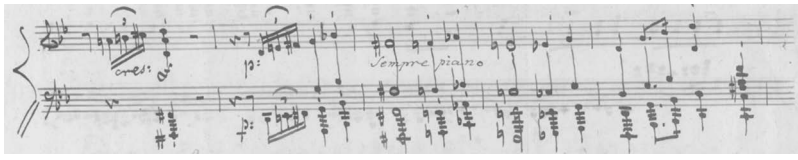
c



d



e



Esempio 4 Beethoven: *Sonata* op. 111, Maestoso
a: Paris, Schlesinger (1823), misure 69–76; b: Wien, Cappi & Diabelli (1823), misure 71–77; c: London, Cramer/Moscheles (1835), misure 69–71; d: Autografo, misure 70–71; e: copia ms per Schlesinger, misure 71–75

zione delle bozze dell'edizione parigina, aveva avuto occasione di notare le differenze testuali tra la fonte londinese stampata da Clementi e quella parigina pubblicata da Schlesinger. In questo caso, tuttavia, la poca attenzione riservata dal curatore alle problematiche di carattere testuale è da imputare plausibilmente alla fretta con la quale, in questa fase, i singoli fascicoli erano stampati.

Dall'esegesi di queste sonate che avevano avuto una precedente tradizione editoriale inglese ed autorizzata da Beethoven stesso è, quindi, emerso in maniera inequivocabile che Moscheles aveva ottenuto le lastre dagli editori (Clementi e The Regent's Harmonic Institution), riutilizzandole per le stampe della sua *Complete Editon* dopo aver inserito qualche piccola modifica. Come Moscheles possa essere venuto in possesso di queste lastre è un passaggio che le fonti ancora non hanno chiarito.

Per quanto concerne il Regent's Harmonic Institution, le uniche informazioni di cui si dispone sono relative alla sua fondazione: creata nel 1819 da figure di spicco del panorama musicale londinese (tra cui François Cramer, suo fratello Johann Baptist e Sir George Smart) risultò attiva per pochi anni, producendo un numero limitato di edizioni (tra cui, appunto, l'op. 106).[40] Nel 1825, infatti, l'intera compagnia fu rilevata da altri due editori minori, William Hawes e Thomas Welsh che, ovviamente, acquisirono tutto il patrimonio di lastre, ed i cui rapporti con Moscheles e/o Cramer sono ancora del tutto oscuri. Si può, tuttavia, plausibilmente immaginare che Cramer, facendo credito sul fatto che aveva fatto parte del Regent's Harmonic Institution e della prima edizione dell'op. 106, possa aver in qualche modo fatto leva su questa sua pregressa esperienza, ottenendo così indietro le lastre da Hawes e Welsh.

Per quanto concerne Clementi, invece, è noto che si ritirò dai commerci musicali (compreso quello editoriale) nel 1831, passando l'intero suo lascito, per altri tre anni, ai fratelli Collard che nel 1834 (esattamente il periodo di concepimento della *Complete Edition*) vendettero l'attività, incluso l'intero *corpus* di lastre. Queste furono cedute all'asta nel gennaio del 1835 ed acquistate da «Mr. [T. H.] Watson» e l'attività commerciale venne ripresa da Thomas Edward Purday, che aveva precedentemente lavorato con Collard & Collard.[41] Come nel precedente, anche in questo caso le fonti non hanno ancora svelato quali fossero stati gli accordi tra Purday, Moscheles e Cramer. Fatto sta, però, che quello di Clementi è un caso particolare: egli era, infatti, l'unico editore con il quale Beethoven

40 Sull'argomento vedi John A. Parkinson: *Victorian Music Publishers. An Annotated List*, Michigan 1990; vedi anche Peter Clive: *Beethoven and his world. A Biographical Dictionary*, Oxford 2001, p. 279; e *The Music Trade in Georgian England*, a c. di Michael Kassler, Surrey 2011.

41 Vedi David Rowland: Clementi's Music Business, in: *The Music Trade in Georgian England*, pp. 125–158, qui p. 157; vedi anche: *Muzio Clementi. Compositore, (forte)pianista, editore. Atti del Convegno internazionale di studi, Perugia, Conservatorio di Musica 4–6 ottobre 2002*, a c. di Bianca Maria Antolini e Costantino Mastroprimiano, Lucca 2006.

aveva chiuso un contratto per l'esclusiva della pubblicazione oltremanica delle sue edizioni.[42] Probabilmente Moscheles era al corrente di questa informazione e ritenne, di conseguenza, non solo utile ma anche necessario appropriarsi di quelle lastre incise da Clementi per poterle riutilizzare, sia pur non nella loro totalità, per la sua *Complete Edition*.

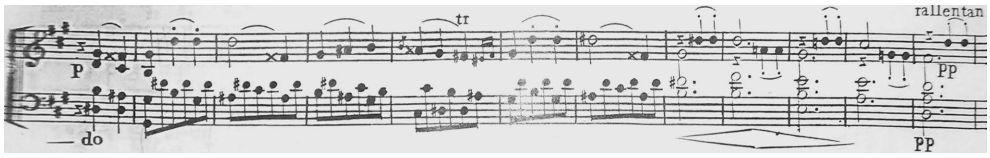
A parte, quindi, per le sonate già esistenti nella tradizione editoriale inglese attraverso edizioni autorizzate, per le altre Moscheles ha utilizzato come *fonte princeps* la collezione Haslinger, pubblicata a partire dal 1828. Probabilmente la decisione del curatore è ricaduta su questa scelta per due ragioni: anzitutto era l'unica raccolta che al 1834 – anno che ha visto il concepimento della *Complete Edition* – era disponibile anche sul mercato inglese. Secondariamente è plausibile immaginare che Moscheles possa aver conferito all'edizione Haslinger una certa autorità, tradito dalla possibilità che Beethoven potesse avere avuto una qualche paternità o controllo su questa edizione.

Gli sforzi principali di Moscheles erano tesi a correggere quelli che egli reputava essere degli errori accumulatisi in questa e nelle successive ristampe o addirittura già presenti nelle prime edizioni. In questo senso sono numerosi i ritocchi effettuati dal curatore lungo tutto il *corpus* delle sonate: i due *re diesis* anziché i *re naturali* alla mano destra nell'Allegretto della *Sonata* op. 2 n. 2 (battute 18 e 19, esempio 5a e b), il *do diesis* al posto del *la* alla mano sinistra nella battuta 239 del Presto della *Sonata* op. 10 n. 3 (esempio 6a e b), il *mi* anziché il *fa* alla mano destra nell'Allegretto della *Sonata* op. 31 n. 2 (battuta 334, esempio 7a e b), il *sol* al posto del *si* nel terzo sedicesimo, alla mano destra, di battuta 231 dell'Allegro con brio della *Sonata* op. 53 (esempio 8a e b).

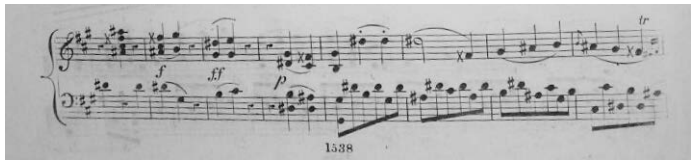
In conclusione, le correzioni apportate al testo da parte di Moscheles, di numero notevolmente ristretto se paragonate alle modifiche dell'edizione Hallberger, hanno riguardato: la correzione di ovvi refusi (sia diastematici che fra i segni di articolazione), un irrilevante numero di pedalizzazioni ed, infine, la proposizione di versione alternative, sempre opportunamente segnalate, provviste dove la differenza tra le tastiere inglesi e viennesi non consentiva di rispettare i registri indicati da Beethoven. In questo senso l'atteggiamento di Moscheles sembra risultare piuttosto conservatore: il suo fine non è certo quello di spiegare, in termini di prassi esecutiva, il testo delle sonate, quanto quello di tramandare nel mercato inglese un'edizione che fosse il più corretta possibile.

Nonostante, tuttavia, i notevoli meriti del curatore legati al perfezionamento delle molteplici lezioni inesatte, vi sono, tuttavia, numerose imperfezioni che sono da imputare, come è stato precedentemente evidenziato, alla qualità delle fonti considerate da

42 Le negoziazioni per tale esclusiva tra Clementi, Beethoven e Breitkopf & Härtel iniziarono nel 1804 e l'editore italiano, in visita a Beethoven nel 1807, firmò il contratto con il compositore il 20 aprile dello stesso anno. Vedi David Rowland: Clementi as Publisher, in: *The Music Trade in Georgian England*, pp. 159–192.

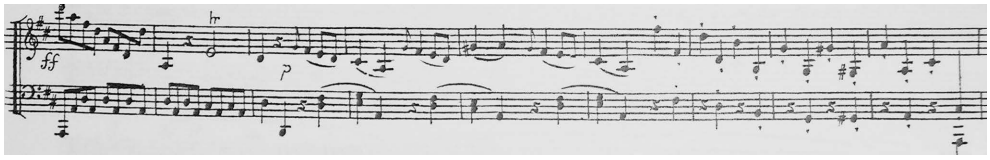


a



b

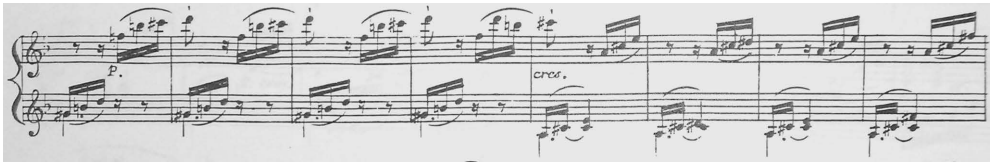
Esempio 5 Beethoven: *Sonata* op. 2 n. 2, Allegretto. a: Artaria (1796), misure 18–29; b: Cramer/Moscheles (1835), misure 15–22



a

b

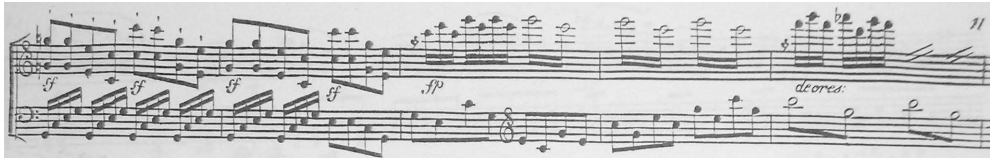
Esempio 6 Beethoven: *Sonata* op. 10 n. 3, Presto. a: Eder (1798), misure 231–239; b: Cramer/Moscheles (1835), misure 234–240



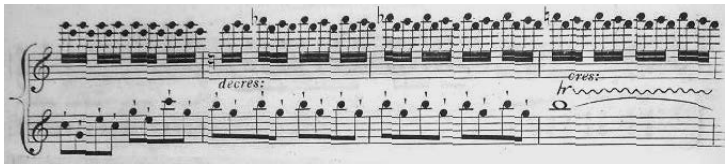
a

b

Esempio 7 Beethoven: *Sonata* op. 31 n. 2, Allegretto. a: Simrock (1804), misure 331–338; b: Cramer/Moscheles (1834), misure 330–336



a



b

Esempio 8 Beethoven: *Sonata* op. 53, Allegro con brio. a: Bureau des Arts et d'Industrie (1805), misure 227–231; b: Cramer/Moscheles (1836), misure 230–233

Moscheles. Alcuni di questi errori verranno corretti nella successiva edizione Hallberger, altri (il cui ammontare non supera una dozzina) rimarranno definitivamente presenti nel testo. Tali imperfezioni, accumulatesi principalmente nella larga porzione di sonate pubblicate negli anni iniziali, hanno plausibilmente una duplice spiegazione. In primis, esse possono essere riconducibili alla fretta con cui le lastre delle prime 24 sonate sono state approntate: in poco più di un anno e mezzo, tra gli anni 1834 e 1835. Non essendo emerse fin oggi prove documentali sul processo editoriale, non è possibile purtroppo formulare ipotesi più dettagliate in tal senso. Secondariamente, le lezioni errate sedimentatesi in questa edizione sono da imputare anche al fatto che l'edizione Haslinger, principale fonte di riferimento adottata da Moscheles per queste sonate, tramandava anche essa un numero piuttosto nutrito di imperfezioni e refusi testuali.

Per quanto concerne, invece, i segni di dinamica, di espressione, di fraseggio e articolazione, la questione diventa più complessa.

La problematica fondamentale risiede nel fatto che non è sempre possibile capire quanto le varianti siano dovute all'accumularsi di errori nelle edizioni consultate da Moscheles o quanto dipendano, invece, da scelte più o meno arbitrarie da parte del curatore stesso. Anche se si tratta di lezioni accidentali e non sostanziali,[43] tuttavia esse assumono un certo spessore a causa del loro grande numero all'interno di tutto il corpus delle sonate.

Volendo prendere in considerazione, per esempio, tra i vari segni di articolazione lo staccato, Moscheles non rispetta sempre in maniera minuziosa le indicazioni fornite in tal senso dalla fonte Haslinger (la quale, spesso, non è a sua volta concorde con le prime edizioni originali o con gli autografi). Rimanendo ai margini della questione della prassi esecutiva è bastevole sottolineare, ai fini della presente argomentazione, quanto Beethoven fosse preciso nell'indicare i vari segni di articolazione; nel caso specifico dello staccato tale accuratezza era legata alla necessità di ottenere tipologie distinte di suoni che richiedevano, di conseguenza, un attacco del dito al tasto altrettanto diversificato.[44]

Passando all'analisi delle sonate, nel Rondò dell'op. 53, per esempio, sono presenti, e reiterate per diverse volte, tutte e tre le tipologie di staccato alle quali si faceva sopra riferimento; in questo, come in molti altri casi, Moscheles riporta esattamente le indicazioni fornite dal testo beethoveniano. In qualche circostanza, però, il curatore compie delle scelte che sono discordanti con il testo originale: in riferimento a ciò si pos-

43 Cfr. Georg Feder: *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Bologna 1992, p. 70.

44 Sull'argomento vedi la lettera che Beethoven scrive a Karl Holz circa il *Quartetto* op. 132, lettera n. 2032, del 15 agosto 1825, in: Ludwig van Beethoven: *Epistolario 1825–1827*, a c. di Sieghard Brandenburg e Luigi Della Croce, Milano/Roma 2007 (Beethoven Epistolario, vol. 6), pp. 171–172.

sono considerare gli errati segni d'articolazione presenti, in entrambe le mani, alle battute 20 e 21 dell'Allegro vivace della *Sonata* op. 2 n. 2 (esempio 9a e b) o quelli delle prime battute del Largo appassionato, alla mano sinistra, della medesima sonata (esempio 10a e b).

La lista delle libertà che Moscheles si concesse nel curare l'opera beethoveniana si allunga, e di molto, se si prendono in considerazione i segni di dinamica e di espressione. Elencare meramente tutte le lezioni differenti tra le edizioni originali e quella Cramer, soprattutto in questo caso, non sarebbe funzionale al fine di questa argomentazione: l'inutilità di ciò deriva dal fatto che non sempre Moscheles basò le proprie scelte editoriali su edizioni originali o autentiche e di conseguenza sarebbe difficile intuire se, soprattutto nel caso dei segni di espressione e di fraseggio, le diverse lezioni derivino da errori presenti nei testi presi in esame dal curatore o da proprie scelte editoriali.

Per quanto riguarda le indicazioni del pedale, invece, la questione è meno complessa. In questo caso le aggiunte apportate da Moscheles sono pochissime e non riguardano mai l'indicazione *una corda* ma tutte si riferiscono al pedale, modernamente definito, di risonanza. Il curatore riporta fedelmente anche il cambiamento di nomenclatura per il segno di pedale: prima di utilizzare il simbolo *Ped.*, Beethoven, soprattutto nelle prime sonate, adoperava l'espressione *senza sordini*, ossia con gli smorzi alzati.

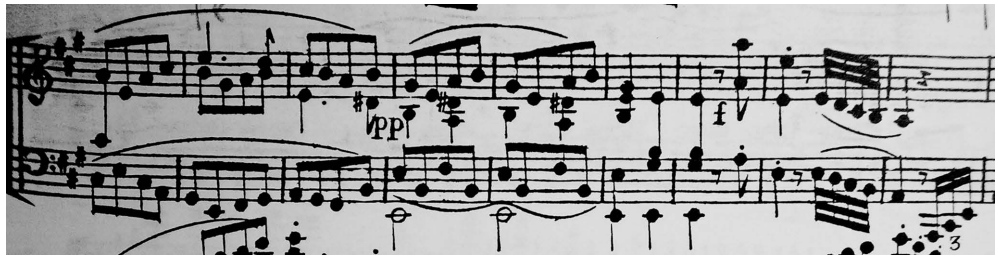
Beethoven non ha impiegato nessuna indicazione di pedale prima della sonata op. 26 (ultime quattro battute della variazione V dell'Andante); l'unica aggiunta introdotta da Moscheles prima di questa sonata è alle ultime due battute dell'Allegro, primo movimento dell'op. 14 n. 1 (esempio 11a e b).

Le restanti diciassette aggiunte del curatore, per quanto concerne le indicazioni di pedalizzazione, sono presenti alle seguenti misure:

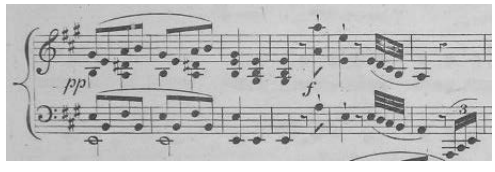
– *Sonata* op. 53, Allegro con brio, tra le battute 14 e 15, 18 e 19, 156 e 157, 160 e 161, 174 e 175, 178 e 179, 249 e 250, 295 e 296;
– *Sonata* op. 57, Allegro assai, tra le battute 132 e 143, 152 e 153, a battuta 155, 157, 159 e 161;
– *Sonata* op. 79, Presto alla tedesca, tra le battute 59 e 65, 83 e 89, 191 e 201.

Essendo il numero di queste aggiunte relativamente basso (soprattutto se paragonato con quello dei segni di dinamica ed espressione), è verosimile pensare che Moscheles non si sia discostato dalle edizioni consultate in tale circostanza. Questa tesi è avvalorata dal fatto che sebbene nella successiva edizione, quella per Hallberger, il numero delle aggiunte da parte del curatore in quanto a segni di pedalizzazione sarà estremamente più elevato, esso, tuttavia, sarà una scelta ben precisa. Nella prefazione a quest'ultima edizione, infatti, viene specificato che tutti i segni di pedale aggiunti non erano presenti nell'edizione Cramer «ma [questa] nuova revisione ha fatto rendermi conto che (in particolar modo per i segni di pedalizzazione) molte cose indicate in quest'edizione mancavano nella

a

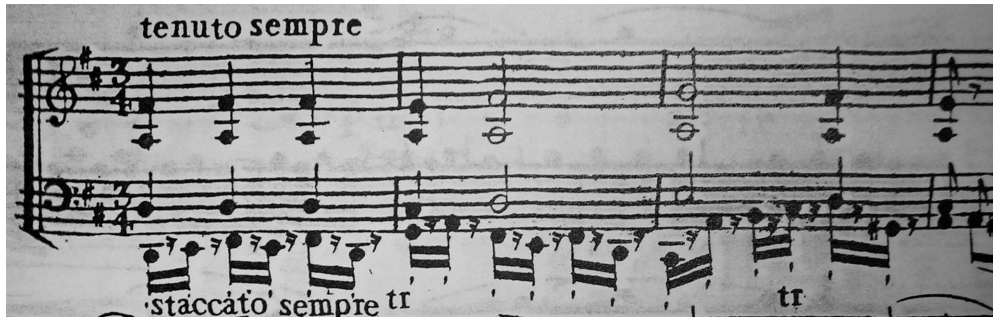


b

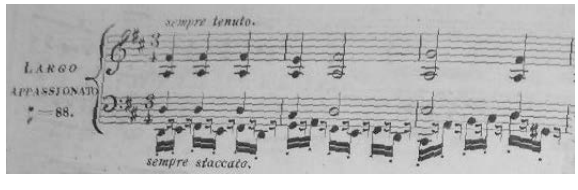


Esempio 9 Beethoven: *Sonata* op. 2 n. 2, Allegro vivace. a: Artaria (1796), misure 14–22; b: Cramer/Moscheles (1835), misure 17–22

a

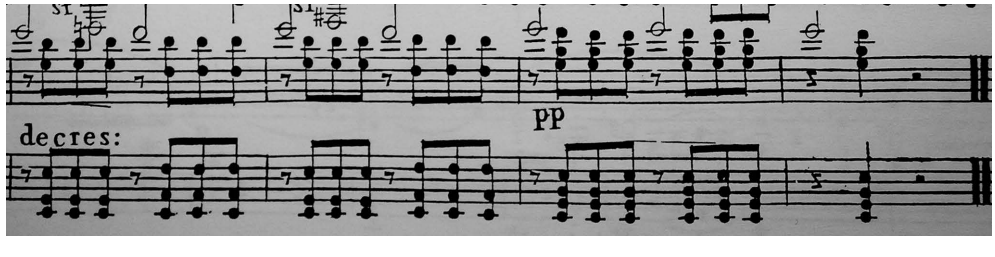


b

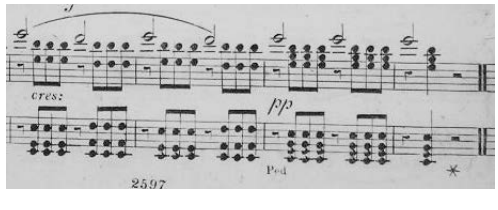


Esempio 10 Beethoven: *Sonata* op. 2 n. 2, Largo appassionato. a: Artaria (1796), misure 1–3; b: Cramer/Moscheles (1835), misure 1–3

a



b



Esempio 11 Beethoven: *Sonata* op. 14 n. 1, Allegro. a: Mollo (1799), ultime quattro battute; b: Cramer/Moscheles (1835), ultime quattro battute

precedente.»[45] Considerato che per le indicazioni di espressione e dinamica Moscheles non ebbe remore nell'effettuare numerose aggiunte già nella prima edizione, probabilmente avrebbe potuto fare lo stesso con i segni di pedale, qualora lo avesse ritenuto opportuno.

In definitiva, tuttavia, è possibile concludere che le aggiunte introdotte da Moscheles in questa edizione non consegnano un testo profondamente distante da quello originale. L'intento del curatore, infatti, era quello di rendere il giusto merito ad un grande musicista come Beethoven rendendo disponibile per l'utenza tutto il suo repertorio sonatistico in un'unica raccolta. Il suo approccio, giustamente definito conservatore da Tyson,[46] ha risentito di una coscienza filologica ancora lontana dalla dimensione moderna, consegnando di fatto alle stampe delle pagine alle volte non rispondenti a criteri di scientificità. Dall'altra parte, l'atteggiamento di Moscheles è stato rispettoso sia dell'estetica beethoveniana che della sua semiologia, introducendo pochissime aggiunte non presenti nelle fonti originali. Questo approccio, nato da esigenze sia storiche che editoriali figlie degli anni Trenta dell'Ottocento, sarà profondamente differente nella seconda edizione completa curata da Moscheles per l'editore Hallberger.

L'edizione Hallberger

Genesi e datazione Nel secondo progetto, intrapreso alla fine degli anni Cinquanta, sotto il profilo della correttezza testuale Moscheles realizza un lavoro qualitativamente migliore rispetto al precedente. Per questa edizione, realizzata per conto dell'editore Hallberger di Stuttgart, Moscheles prende in considerazione non solo fonti in quantità maggiore ma cerca di premiare quelle che più di altre erano vicine al testo beethoveniano: in diverse scelte, per esempio, considera l'edizione di Artaria per quelle sonate che erano state pubblicate per prime dall'editore viennese.

L'elemento, però, di maggior rilevanza in questa seconda edizione è la motivazione che spinse Moscheles ad intraprendere un nuovo simile progetto: ossia un'edizione completa pratico-interpretativa che sarebbe stata protagonista di numerosissime aggiunte da parte del curatore riguardanti i principali segni d'interpretazione riferibili a molti aspetti della prassi esecutiva (dinamica, agogica, pedale, e così via).

Questo secondo progetto di edizione completa prende il via nel 1858 con l'intento di raccogliere, in un'unica antologia, le sonate per pianoforte dei compositori reputati più importanti, i classici: Haydn, Mozart, Clementi e anche Beethoven.[47]

45 Cfr. L. *v. Beethoven's sämmtliche Sonaten für Pianoforte*, neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von Ignaz Moscheles, Stuttgart 1858, *Vorbericht*, p. 1.

46 Tyson: Moscheles and his «Complete Edition», p. 141.

47 Cfr. Annette Oppermann: *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutschen*

In questo caso non vi sono problemi di datazione per quanto riguarda l'avvio della pubblicazione; oltre ai diversi annunci sui principali periodici musicali, infatti, Moscheles indica chiaramente, tramite la prefazione, l'anno d'inizio della pubblicazione: 1858.

Le sonate di Beethoven sono state le prime ad essere terminate e, stando agli annunci apparsi sui periodici, l'intera raccolta sarebbe stata portata a termine entro il 1867.

Focalizzando l'attenzione principalmente sulla parte della raccolta che riguarda Beethoven, l'intero *corpus* delle sonate è stato diviso in quattro volumi (contrariamente ai tre dell'edizione inglese). Anche la disposizione delle sonate in questa edizione è diversa rispetto a quella inglese: l'ordine seguito è quello dettato dalla successione cronologica dei numeri d'opera. Un'ulteriore miglioria è rappresentata dalla veste grafica che in questa circostanza è più apprezzabile e curata.

Il primo volume, contenente le tre *Sonate* op. 2, l'op. 7, le tre *Sonate* op. 10 e l'op. 13, doveva certamente aver conosciuto le stampe entro il 1860; tale asserzione è supportata dal fatto che questo volume veniva criticato da Schindler nella sua terza edizione della *Biographie*, appunto pubblicata nel 1860.[48]

È curioso notare che negli *Handbuch* mensili di Hofmeister non compaia mai notizia delle edizioni delle sonate di Beethoven mentre si trova nota di quelle di Hadyn, Mozart e Clementi, sempre curate da Moscheles e pubblicate da Hallberger.[49] Per esempio, l'editore inserisce nel suo catalogo del mese di novembre 1858 le *Sonate* di Haydn n. 1 (re maggiore) e n. 2 (do diesis minore); sempre allo stesso mese appartengono le *Sonate* di Mozart n. 1 (do minore), n. 2 (la minore) e n. 3 (re maggiore). Il mese successivo, dicembre 1858, invece, registra la *Sonata* n. 1 (do maggiore) di Clementi. Anche l'anno seguente, il 1859, è ricco d'indicazioni riguardanti l'*Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker*, ma sono totalmente assenti le informazioni circa Beethoven.[50]

È proprio grazie al catalogo Hofmeister che, tuttavia, possiamo ipotizzare una data massima di chiusura della raccolta delle sonate di Beethoven: il 1867, ma plausibilmente

Editionsgeschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Clavier und Beethovens Klaviersonaten, Göttingen 2001.

48 Cfr. Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster 1860, pp. 371–373; vedi anche Miucci: *Le sonate per pianoforte di Ludwig van Beethoven*, pp. 90–92.

49 Cfr. www.hofmeister.rhul.ac.uk (14 giugno 2017).

50 Nel gennaio 1859 viene registrata la *Sonata* n. 2 (sol maggiore) di Clementi mentre nel febbraio la n. 3 (mi minore) e la n. 4 (si bemolle maggiore) di Haydn. Sempre in febbraio conoscono le stampe le *Sonate* di Mozart n. 4 (si bemolle maggiore) e n. 5 (do maggiore). A marzo la *Sonata* n. 3 (do maggiore) di Clementi e la n. 6 di Mozart (la maggiore). In aprile viene riservato ancora spazio a Clementi con le *Sonate* n. 4 (si bemolle maggiore), n. 5 (mi bemolle maggiore) e n. 6 (do maggiore); in maggio, infinte, le *Sonate* di Mozart n. 7 (do maggiore) e n. 8 (sol maggiore).

anche prima. Questa asserzione è relativa all'inserimento del quarto ed ultimo volume delle sonate curato da Moscheles, apparso nell'*addendum* di Hofmeister, pubblicato nel 1868.[51]

Purtroppo lo studio dei numeri di lastra non aiuta per la ricostruzione cronologica delle singole uscite: l'editore, infatti, non ha utilizzato l'usuale numerazione progressiva ma ha riservato per questa collezione beethoveniana una specifica numerazione (da «B I» – per la prima sonata, l'op. 2 n. 1 – fino a «B XXXII», per l'ultima, l'op. 111).

Tuttavia, dall'analisi di piccoli particolari grafici (come gli abbellimenti e la scelta dei caratteri nei frontespizi) e di altri dettagli riguardanti l'interpretazione (come le diteggiature) è emerso che i quattro volumi Hallberger siano circolati in almeno due stati. Dallo studio del processo editoriale e dall'esegesi di questi due stati, il secondo del quale è in possesso dello scrivente, non sono purtroppo emersi al momento elementi sufficienti per fare chiarezza su queste circostanze. Di sicuro il curatore deve aver notato piccole imperfezioni nelle prime tirature che ha evidentemente deciso di emendare per le successive stampe, creando, di fatto, un secondo stato di questa edizione; come anticipato, però, le fonti al momento non hanno ancora offerto la possibilità di individuare la precisa successione cronologica dei due stati.

Ulteriori dettagli per tracciare con più precisione la datazione di questa *Pracht-Ausgabe*, tuttavia, possono essere parzialmente desunti dall'analisi degli articoli apparsi sui periodici dell'epoca.

La ricezione coeva Fatto inusuale, la parte relativa a Beethoven della *Pracht-Ausgabe* curata da Moscheles non sembra abbia trovato molto spazio tra le pagine delle riviste tedesche coeve; ne risulta, conseguentemente, difficile tracciarne in dettaglio l'andamento cronologico delle uscite.

Una prima menzione di questa impresa editoriale si registra fra le pagine della *Monatschrift für Theater und Musik* dove, nel settembre del 1858, si legge:

> «Pracht-Ausgabe der Classiker [...]. Die ersten drei Lieferungen liegen uns vor: sie enthalten die drei Beethoven'schen Sonaten Op. 2 – der Stich ist rein, schwarz und nicht gedrängt. Gegen den bezeichneten Fingersatz läßt sich im Allgemeinen nichts einwenden. Die – wenigstens in diesen Sonaten – sehr mäßige Anwendung des Pedalzeichens muß lobend anerkannt werden. Die Absicht des Verlegers, eine schönere Ausgabe um einen verhältnißmäßig sehr billigen Preis (der Musikbogen à 1 Ngr.) verdient unbedingte Anerkennung, indem dadurch auch den weniger Bemittelten der Ankauf der

51 Vedi Adolf Hofmeister: *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien. Sechster Band oder dritter Ergänzungsband. Die von Anfang 1860 bis Ende 1867 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend*, Leipzig 1868, p. 133.

> Classiker erleichtert und dem verderblichen Einflusse der Musikleihanstalten entgegengearbeitet wird.»[52]

Preziose sono le informazioni che è possibile desumere da questa prima recensione: anzitutto è verosimile stabilire che le tre sonate op. 2 dovevano aver conosciuto le stampe entro settembre del 1858. Nella rivista viennese viene anche premiata la veste grafica di questa edizione ed il prezzo, ritenuto molto accessibile. Infine, dettaglio decisamente importante ai fini della ricezione, vengono lodate le scelte relative alle diteggiature suggerite dal curatore e, soprattutto, il chiaro riferimento ai segni di pedale, introdotti da Moscheles, stando alle parole del recensore, con molta moderazione e giudizio.

Le successive due sonate del primo volume, vale a dire l'op. 7 e l'op. 10 n. 1, devono essere state pubblicate entro il maggio dell'anno successivo, il 1859. Sempre sulla *Monatschrift für Theater und Musik*, infatti, se ne trova traccia nel numero di maggio:

> «Die ersten drei Lieferungen dieser Pracht-Ausgabe sind bereits in der ‹Monatschrift› (J. IV, S. 448) besprochen worden. Die vierte und fünfte Lieferung enthalten die Sonaten, Op. 7 (Es-dur) und Op. 10, Nr. 1 (C-moll) von Beethoven; die sechste und siebente Lieferung eröffnen den Reigen der Mozart'schen Werke mit der Phantasie und Sonate Nr. 1 (C-moll) und der Sonate Nr. 2 (A-moll). Wir können hier nur den schon damals ausgesprochen Wunsch wiederholen, die Absicht des Verlegers, eine schöne Ausgabe der Classiker um einen verhältnißmäßig sehr billigen Preis herauszugeben, möge vom besten Erfolge begleitet sein.»[53]

A parte gli elementi utili ai fini del monitoraggio cronologico, le uniche informazioni rinvenibili in questo frammento sono le lodi espresse dal recensore, già registrate in precedenza, relative al prezzo dell'edizione.

Il primo dei quattro volumi di questa *Gesamtausgabe* è stato certamente completato, come anticipato, entro il marzo del 1860. Tale tesi trova ulteriore conferma nel fatto che, sempre tra le pagine della stessa rivista viennese, ma nel mese di aprile del 1860, si legge:

> «Von dieser Ausgabe liegen uns fünf neue Lieferungen von (8–12).[54] Sie enthalten Beethoven's Sonaten in F-dur, op. 10, Nr. 2, – in D-dur, op. 10, Nr. 3. – Die ‹pathétique› – dann jene E-dur, op. 14, Nr. 1, und in G-dur, op. 14, Nr. 2. Die vollständige Sammlung wird etwa 400 Notenbogen stark sein, und der Preis stellt sich im Subscriptionswege auf einen Silbergroschen für den Bogen.»[55]

All'aprile del 1860 non solo il primo volume era completo (contenente le prime otto sonate fino all'op. 13 inclusa), ma addirittura era iniziato il secondo, con la pubblicazione dell'op. 14 nn. 1 e 2. Altro interessante elemento che si desume da questa recensione è

52 *Monatschrift für Theater und Musik* 4 (16 settembre 1858), p. 448.

53 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* [= *Monatschrift für Theater und Musik*] 5 (18 maggio 1859), p. 325.

54 L'intervallo nella numerazione delle uscite «8–12» si riferisce alla successione complessiva della raccolta, non solo alle uscite relative a Beethoven.

55 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 6 (11 aprile 1860), pp. 224–225.

l'annuncio della sottoscrizione da parte dell'editore Hallberger dell'intero piano editoriale riguardante le sonate, e comprensivo di ben 400 fascicoli: un'opera di dimensioni davvero considerevoli.

Il piano delle sonate nell'anno 1860 sembra procedere alacremente. Solamente cinque mesi dopo, infatti, conoscono le stampe altre quattro sonate beethoveniane: le opp. 22, 26 e 27 nn. 1 e 2, per un totale di 14 sonate, cioè circa la metà dell'intero *corpus* pubblicato in meno di due anni. Nella recensione di agosto del 1860, inoltre, viene ancora lodata la veste grafica di questa *Gesamtausgabe* e pubblicizzata nuovamente la sottoscrizione dell'intera opera:

> «Dieses Subskriptionswerk, für dessen innern Gehalt die einfache Inhaltsangabe bürgt, und das sich auch durch Gefälligkeit der äußern Ausstattung und Korrektheit des Druckes vor ähnlichen Unternehmungen vortheilhaft auszeichnet, nimmt einen rüstigen Fortgang. Von Mozart sind bereits 6 Sonaten erschienen, von Beethoven 14, von Haydn 4, von Clementi 5. – Der für das Gebotene äußerst mäßig zu nennende Preis von nur 1 Sgr. (5 Neukr.) für den Musikbogen erleichtert die Anschaffung dieser durchweg klassischen Musikstücke und läßt für das jedenfalls verdienstliche Unternehmen eine möglichst große Verbreitung hoffen.»[56]

Purtroppo le tracce della *Pracht-Ausgabe* sui periodici coevi terminano con questa recensione e stranamente non si registrano altri articoli o contributi che ne diano testimonianza.[57] Se, tuttavia, Hallberger e Moscheles hanno mantenuto il ritmo di uscita delle successive 18 sonate simile a quello delle prime 14, è plausibile individuare la conclusione del quarto ed ultimo volume (fino all'op. 111), attorno al 1862/63 circa, cioè qualche anno prima che venisse registrato, precisamente nel 1867, dall'*Handbuch* di Hofmeister.

Caratteristiche principali ed esegesi testuale Come anticipato, la strutturazione delle *sämmtliche Sonaten* è stata articolata da Moscheles in quattro volumi, contenenti in totale le 32 canoniche sonate. Il primo volume ne contiene otto, dall'op. 2 all'op. 13; il secondo altre otto sonate, quelle dall'op. 14 all'op. 31 n. 1; il terzo volume ne contiene nove (a causa dell'op. 106 riportata alla sua unicità nell'ultimo volume): dall'op. 31 n. 2 fino all'op. 79; infine, il quarto volume include le ultime sette sonate, dall'op. 81a fino all'op. 111.

Da un punto di vista testuale, in questa seconda edizione completa, Moscheles partiva da una posizione certamente privilegiata rispetto alla *Complete Edition*. L'esperienza accumulata nell'edizione inglese, infatti, ha agevolato il compito del curatore il quale, nell'edizione tedesca, ha potuto fare tesoro delle lacune nell'impostazione e nell'approccio editoriale già descritte e relative all'edizione Cramer.

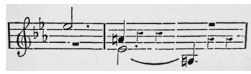
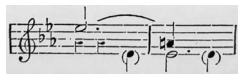
56 *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* 6 (16 agosto 1860), p. 515.

57 L'unico altro riferimento pubblicato sulle riviste, ma inutile ai fini della datazione, è quello relativo alla *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* del 23 aprile 1859, p. 132.

Per quanto concerne la scelta delle fonti, per esempio, Moscheles, nonostante partisse già dalla base testuale della *Complete Edition*, sembra essersi preoccupato di andare oltre questa, reperendo e tenendo in giusta considerazione per il processo editoriale anche le edizioni tedesche delle sonate curate da Beethoven stesso (quelle, cioè, pubblicate nella maggior parte a Vienna). Questo desunto, oltre che provenire dal processo di collazione di cui alcuni esempi che saranno rivelati più avanti, è rintracciabile anche in alcune testimonianze registrate da Charlotte. La moglie del curatore, infatti, nel 1858 sottolinea questo passaggio, riferendosi nello specifico, tuttavia, alle sonate di Clementi:

> «Moscheles prepared a new edition of the Clementi Sonatas, and the ‹Gradus ad Parnassum› for Hallberger. ‹They shall not make blunders for want of a proper system of fingering, or strict marking of the expression and tempi,› he used to say, ‹so I conscientiously consult all previous editions.›»[58]

Su questo argomento, in realtà, Charlotte ci rivela, attraverso un altro episodio, la coscienziosità con la quale Moscheles aveva intrapreso questa seconda impresa editoriale e la confidenza, inoltre, che aveva con il linguaggio beethoveniano:

> «Of Moscheles scrupulous conscientiousness in editing the works of great musicians, we have had many proofs in the course of this narrative; the house of Peters was indebted to him for the loan of a manuscript copy of Bach's Prelude and Fugue in C, as well as that of the Trio in A minor, by the same master, so anxious was the owner of the autograph that the public should have correct versions of the best works.[59] His knowledge of Beethoven's music was extraordinarily accurate; we read in the diary: ‹Beethoven's Quintet was played the other day in the Gewandhaus; in this passage
>
> 
>
> I heard an intercalated note, which was strange to me; thus –
>
> 
>
> I examined the original score, and found that Beethoven added this quaver for the violoncello.›»[60]

È davvero interessante notare il lessico adoperato in questo passo: le parole ‹versione corretta›, ‹autografo›, e così via, dipingono un approccio da parte del curatore quasi scientifico, nell'accezione moderna del termine. Per quanto concerne la correttezza testuale di questa *Pracht-Ausgabe* beethoveniana, come anticipato, Moscheles ha approcciato i suoi doveri editoriali certamente in maniera più rispettosa della tradizione filologica esistente; e che si sia senz'altro avvalso delle edizioni tedesche originali per il suo processo di collazione è un fatto che emerge con evidenza dall'esegesi dell'edizione Hallberger.

58 Moscheles: *The life of Moscheles*, vol. 2, p. 262.

59 Le circostanze riportate da Charlotte dovrebbero riferire all'edizione che Peters pubblicò durante l'Ottocento delle opere di Johann Sebastian Bach. Le composizioni citate potrebbero plausibilmente essere il *Trio in la minore* BWV Anh 136 oppure uno dei numerosi preludi e fuga o per clavicembalo (BWV 846 e 870) o per organo (BWV 531, 545, 547 e 553).

60 Ivi, pp. 288–289. L'opera citata è l'Allegro con brio del *Quintetto per archi in do minore* op. 104.

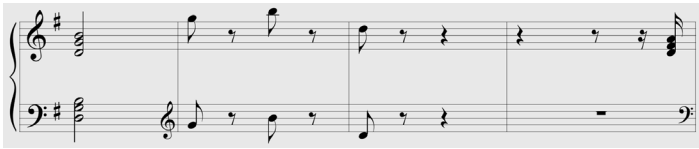
Un esempio piuttosto chiaro è rintracciabile nell'edizione della *Sonata* op. 106. Anche se il testo di questa sonata, infatti, è in grande parte debitore di quello della *Complete Edition*, Moscheles deve certamente aver tratto ispirazione dall'edizione Artaria del 1819 per le numerose modifiche e correzioni lungo tutta la sonata. Tale influenza si rivela anzitutto nella disposizione strutturale dei movimenti: il curatore, infatti, abbandona la bipartizione adottata per l'edizione Cramer, per ritornare ad i canonici quattro movimenti di quella Artaria.

Il numero delle correzioni testuali ispirate da quest'ultima, in aggiunta, risulta essere particolarmente nutrito: a tal proposito, si veda nell'Allegro il *fa diesis* alla mano sinistra di battuta 15; oppure i segni di pedale introdotti nell'Adagio alla battuta 5.

Chiaramente spariscono gli adattamenti concepiti per i registri acuti dell'edizione Cramer perché nel frattempo il pianoforte aveva raggiunto abbondantemente le sette ottave.

Persistono, tuttavia, anche se in numero esiguo, alcune lacune testuali dovute alla scarsa qualità filologica delle fonti consultate dal curatore. Nel caso, per esempio, di edizioni multiple autorizzate, Moscheles non sempre sembra essere al corrente in maniera approfondita del contesto editoriale che ha caratterizzato la genesi dell'opera. Un esempio piuttosto ovvio di questo approccio da parte del curatore è relativo alla *Sonata in sol maggiore* op. 31 n. 1. Certamente la fonte consultata da Moscheles doveva essere la prima edizione tedesca, pubblicata da Nägeli nel 1803; questo testimone aveva rappresentato il punto di riferimento per il curatore già nella *Complete Edition* perché alla fine del primo movimento compaiono quattro battute non composte da Beethoven ma inserite erroneamente da Nägeli. Ries, essendo coinvolto in prima persona nel processo editoriale della prima edizione, riporta l'accaduto in maniera dettagliata:

> «Queste stesse sonate [op. 31] furono la causa di un altro singolare episodio. Quando arrivarono le bozze di stampa, trovai Beethoven intento a scrivere. ‹Provi una volta a suonarle› disse rivolto a me, rimanendo seduto alla sua scrivania. Le bozze contenevano un'infinità di errori e ciò spazientì Beethoven. A conclusione del primo Allegro della sonata in sol maggiore, Nägeli aveva addirittura aggiunto quattro battute di sua composizione, per l'esattezza dopo il quarto tempo dell'ultima pausa:



> Quando le suonai Beethoven balzò in piedi furioso, si avvicinò rapido a me, e, scaraventandomi quasi giù dal piano, urlò: ‹Ma dove diavolo stanno queste cose?›. Si possono a malapena immaginare il suo stupore e la sua rabbia quando se le vide innanzi stampate. Ricevetti l'incarico di fare una lista di tutti gli errori e di inviare immediatamente le sonate a Simrock a Bonn, il quale le doveva ristampare con l'aggiunta: *Edition très correcte*. Ancora oggi, sul frontespizio, si incontra tale in-

dicazione. Tuttavia queste quattro battute continuano ad essere presenti in altre, successive edizioni.»[61]

In effetti, tra il novero delle edizioni errate in tal senso citate da Ries figurano anche l'edizione Cramer e quella Hallberger che evidentemente ha sedimentato ulteriormente il refuso. Sembra ovvio che il curatore non fosse a conoscenza dei numerosi errori contenuti nella fonte Nägeli né, tantomeno, dell'episodio riferito da Ries nelle sue *Notizen*.

In generale, tuttavia, contrariamente all'edizione Cramer, per quella Hallberger è stato quasi del tutto impossibile determinare le relazioni esistenti fra i vari testimoni, isolando con precisione, di conseguenza, le possibili fonti guida adottate da Moscheles. Tale difficoltà è relativa all'introduzione di un enorme numero di aggiunte da parte del curatore che non permettono, quindi, la tracciabilità di un affidabile *stemma codicum*. Questa considerevole alterazione del testo beethoveniano, concernente i principali segni d'interpretazione (articolazione, dinamica, pedale, e così via), è comprensibile se si considera il differente approccio adottato da Moscheles nella sua veste di curatore. In questa seconda occasione, infatti, il boemo non sembra interessato a restituire l'integrità del testo beethoveniano, per quanto concesso dalla qualità delle fonti consultate; la motivazione che ha, infatti, spinto il curatore ad intraprendere questa nuova revisione delle sonate di Beethoven è da ascrivere ad una costellazione di fattori. I principali, comunque, sono perfettamente rintracciabili nelle due prefazioni con cui il curatore ha corredato la prima uscita di questa collana (la *Sonata* op. 2 n. 1, nel 1858). È stato ritenuto opportuno riportarle in questa sede nella loro integrità. Il primo *Vorbericht* è di carattere generico e riguarda l'introduzione non solo al testo beethoveniano, ma all'intera *Pracht-Ausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart*. Leggiamo:

«Zu der Zeit, wo die Classiker *Haydn, Mozart* und *Clementi* schrieben, hatte die Kunst des Klavierspiels geringe Verbreitung; dass grosse Publikum war mehr Hörer als Nachahmer der Vorträge dieser Meister, deren Schule auch mehr durch Tradition wie durch theoretische Anweisung verbreitet war. So erzählte mir mein erster Lehrer, Dionys Weber, oft mit Entzücken von Mozarts Spiel, und von dem erhöhten Effect, den *sein* Vortrag den Compositionen verliehen, suchte mir diesen auch praktisch darzuthun, indem er mir vorspielte und mich nachspielen liess, was er gehört, und was aus den, nur mit wenigen Ausdruckszeichen versehenen Compositionen nicht herauszulesen war.
Da nun in unserer Zeit die Zahl der Hörer fast nicht grösser ist als die der Spieler, so bot ich dem Verleger gerne die Hand zu dieser neuen Auflage. Ich füge, was Mozart betrifft, alle mir von meinem Lehrer und sonstigen Meistern übermachten Traditionen durch möglichst verständliche Ausdrucks- und Vortragszeichen bei, überlasse mich in Betreff auf Haydn ganz den mir von meinem Freunde, dem Ritter Neukomm, seinem geliebtesten Schüler, gemachten Ueberlieferungen, und gedenke, was Clementi betrifft, nur zu gern der schönen, mit ihm verlebten musikalischen Stunden; zuerst in Wien,

61 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries: *Beethoven, Appunti biografici dal vivo*, a c. di Artemio Focher, Bergamo 1993, pp. 105–106, edizione italiana di *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838.

wo der männlich reife Componist mir als Vorbild diente, dann in London, wo der Greis, noch vom Feuer der Jugend beseelt, sich seine Compositionen von mir vorspielen liess; – und darf, im Hinblick auf alle diese Erinnerungen, wohl hoffen, durch die Ueberlieferung der hier, durch Vortragszeichen ausgesprochenen Geschmacks-Richtung, dem Publikum einen neuen Impuls für das Schöne und Edle der classischen Klavierschule zu geben. – Freilich muss ich mich dabei an den Grundsatz halten, welchen Philipp Emanuel Bach feststellt, wenn er in seinem ‹Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen› sagt: ‹dass das Verständniss und Gefühl des Vortragenden *allein das* wiedergeben kann, was der Autor einer guten Composition sich gedacht und gewollt hat›, und darf nicht, wie die modernen Nachahmer von Dussek, ein Uebermaass der Empfindung durch solche Worte wie ‹con amarezza›, ‹piangendo› u. s. w. bei uns einbürgern wollen, so wie ich auch nicht willkürlich gewählte Worte wie calzando u. A. oder ein Gemisch von deutschen Ausdrücken und Fremdwörtern in ein und demselben Stücke gut heissen möchte. Vielmehr halte ich es für zweckmässig, die Bezeichnungen nur aus dem Italienischen, als aus der allgemeinen Sprache der Musik zu wählen, und höchstens für Deutschland die deutsche Uebersetzung hinzuzufügen.

Um das Studium dieser Werke gemeinnütziger zu machen, habe ich auch Fingersetzungen beigefügt. Wenn ich zuweilen (wie in meinen Etuden) mehrfachen Fingersatz vorzeichnete, so geschah dieses 1) im Hinblick auf den verschiedenen Bau der Hände und die ungleiche Kraft der Finger in gewissen Lagen, 2) um den verschiedenen Systemen zu genügen. Die Wahl bleibt dem verständigen Schüler oder Lehrer überlassen.

Möge diese dem grösseren Publikum so zugänglich gemachte Auflage auch eine grössere Verbreitung der classischen Klavierwerke herbeiführen! Leipzig, Januar 1858. J. Moscheles.»[62]

Numerosi sono i punti d'interesse rilevabili in questo primo testo. Anzitutto si evince chiaro l'intento generico dell'opera: vale a dire la diffusione capillare del repertorio pianistico appartenente alle figure più rappresentative del periodo classico (Mozart, Haydn, Clementi e Beethoven). Secondariamente Moscheles si premura di specificare, attraverso la citazione non casuale di uno dei massimi testi teorici ispiratori dei valori estetici classici (il *Versuch* di Carl Philipp Emanuel Bach), che tali segni di prassi esecutiva aggiunti al testo sono figli della volontà di restituire le direttive originali concepite dagli autori, ma evidentemente espresse attraverso una differente semantica. In tal senso evoca una precisa autorità sia nel caso di Mozart che in quello di Haydn e di Clementi. Beethoven non viene appositamente citato perché sarà protagonista del testo successivo, concepito appositamente per le *L. van Beethoven's sämmtliche Sonaten für Pianoforte*; quest'altro *Vorbericht* recita:

«Von dem Verleger dieser Ausgabe mit dem Antrage beehrt, die Redaction derselben zu übernehmen, möchte ich meine Befugniss zu diesem Amte dem Publikum gegenüber dadurch bekunden, dass ich mich auf meine, im Jahr 1806 begonnene Bekanntschaft mit *Beethovens Werken* berufe, und auf meine in *Wien* verlebten Jahre – von 1808 bis 1820 – hinweise, in denen ich seinen persönlichen Umgang genoss, unter seinen Augen den ersten Klavierauszug des *Fidelio* machen durfte, die Entstehung seiner

62 Vorbericht, in: *L. van Beethoven's sämmtliche Sonaten für Pianoforte*, [parte di] *Hallberger's Pracht-Ausgabe der Classiker Beethoven, Clementi, Haydn, Mozart, in ihren Werken für das Pianoforte allein. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von J. Moscheles*, Stuttgart 1858, p. [1].

Werke, seine eigenen Vorträge bewunderte, – und wo mir das Studium aller dieser Schätze, das ich zugleich mit der ganzen Liebhaber- und Künstlerwelt Wiens unternahm, ein reicher Born der Freude und der Nutzens ward.
Habe ich nun in den letztverflossenen vierzig Jahren nie aufgehört, Beethovens Schöpfungen in mich aufzunehmen, und als Tradition aus frischester Jugendzeit wiederzugeben, so hoffe ich in dieser neuen Auflage, mit eben der traditionellen Richtigkeit, so manche Lücken in den Vortragszeichen ergänzen zu dürfen, die Beethoven *spielte*, aber nicht niederschrieb, die auch jeder verständige Musiker selbst hinzufügen kann, die aber dem Liebhaber die feinsten Nüancirungen klar machen sollen. Ebenso habe ich bei schwer in der Hand liegenden Passagen solchen Fingersatz beigefügt, wie er mir am geeignetsten zur Erleichterung der Ausführung erschien. Da jedoch Beethovens Werke eine solche Popularität geniessen, dass mit dem Studium derselben auch Spieler von geringer technischer Ausbildung sich befassen wollen, so habe ich als Leitfaden für diese selbst bei den einfachsten Passagen Fingersetzungen vorgeschrieben. – Wenn ich zuweilen (wie in meinen Etüden) mehrfachen Fingersatz vorzeichne, so geschieht diess erstens: im Hinblick auf den verschiedenen Bau der Hände und die ungleiche Kraft der Finger in gewissen Lagen, zweitens: um den verschiedenen Systemen zu genügen. Die Wahl bleibt dem verständigen Schüler oder Lehrer überlassen. – Zwar habe ich in meiner, bei Cramer & Comp. in London erschienenen Ausgabe der Beethoven'schen Werke schon vorgearbeitet, doch hat eine neue Revision mir gezeigt, dass (besonders an Pedalzeichen) dort noch Manches hier Angegebene fehlt. – Beethoven hat allerdings einige dieser Effecte zuweilen selbst angegeben, wie z. B. in der Cis moll Sonata quasi Fantasia, Op. 27, Nro. 2, das ‹senza Sordino› (welches für das Pedalzeichen zu verstehen ist) und ‹una corda›, ‹due corde›, ‹e poi tutte le corde› (als Verschiebungs-Pedal) im Adagio der B-dur Sonate, Op. 106, hinlänglich beweisen; doch lässt die verbesserte Construction der Instrumente auch erhöhte Effecte zu, und den Liebhaber diese durch bestimmende Zeichen hervorbringen zu lehren, ehrt den dahingeschiedenen Meister, statt seinem Andenken die schuldige Pietät zu rauben. Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effecthascherei geschändeten Kunsttempels schreiben: ‹Bis hieher und nicht weiter!› *Diesen* Pedaleffect, *diese* Vortragszeichen gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng.
Möchte meine Absicht verstanden, ihre Ausführung von meinen Kunstbrüdern sowie von den Verehrern Beethovens gebilligt werden! Leipzig, Januar 1858. J. Moscheles.»[63]

In questo caso i contenuti sono davvero di primaria importanza e meritano un'analisi dettagliata.

La *captatio benevolentiae* di Moscheles è totalmente mirata a sottolineare la propria autorità nei confronti del genio beethoveniano. Il curatore ritiene importante ribadire le numerose occasioni che ha avuto di ascoltare Beethoven suonare dal vivo queste composizioni, vederle concepire o trasmetterle ad altri. Tutte queste occasioni hanno rappresentato il retroterra del sapere al quale il curatore ha attinto per le scelte editoriali perseguite in questa edizione.

Il curatore, infatti, chiarita la sua autorità in materia definisce immediatamente la natura della sua impresa editoriale: un'edizione pratica, ossia, colma di segni d'interpretazione assenti nelle edizioni originali e che Beethoven era solito eseguire, ma non annotare nella partitura. Questi segni, certamente superflui per gli interpreti professio-

63 Ibid., p. [v].

nisti, diventano, al contrario, necessari secondo Moscheles per gli amatori, al fine di ricostruire quelle sfumature tipiche del pianismo beethoveniano.

Si tratta, cioè, di un'edizione pratica, pensata per facilitare l'esecuzione delle opere beethoveniane agevolandone, così, la loro diffusione. Tutte le aggiunte, soprattutto nelle diteggiature, sono state fatte, secondo quanto afferma in seguito Moscheles, con cognizione di causa, senza mai eccedere nel superfluo, limitandosi ad inserire indicazioni che Beethoven non scriveva ma che, tuttavia, Moscheles riteneva congrue al testo ed opportune per una buona esecuzione delle sonate.

Proprio perché essa si rivolgeva ad un pubblico estremamente variegato, e di ogni estrazione culturale e musicale, il curatore giustifica l'introduzione di numerose diteggiature, con l'intento di rendere eseguibile queste complicate pagine di musica ad ogni livello. Rispetto alle pochissime aggiunte introdotte nell'edizione Cramer, Moscheles in questa seconda occasione si premunisce di indicare una corretta diteggiatura anche nei passaggi più semplici, alle volte fornendo, addirittura, la possibilità di scegliere fra diteggiature alternative (questo per venire incontro a quell'esigenza di raggiungere ogni possibile fruitore della *Pracht-Ausgabe*).

Se quella della diteggiatura è una tematica quasi semplicemente sfiorata, nell'introduzione di Moscheles grande spazio viene riservato, invece, alla questione dei pedali. Anzitutto il curatore dimostra da subito di conoscere in dettaglio gli aspetti di una problematica così articolata come quella dei pedali nella letteratura beethoveniana, citando, per esempio, casi complessi e che rappresentano quasi un *unicum* nella storia della letteratura pianistica (come il primo movimento della *Sonata* op. 27 n. 2); dimostra di conoscere a fondo tanto l'evoluzione della nomenclatura «senza sordino», quanto la delicata questione del pedale di *una corda*, la cui prassi oggigiorno è stata, complice l'evoluzione organologica, completamente dimenticata.[64]

Moscheles si propone come preziosa autorità per ricostruire questa prassi storicamente informata perché, stando alla sua e ad altre testimonianze, le direttive lasciate in partitura da Beethoven rispondevano solamente ad una parte di quelle necessarie per l'esecuzione di queste sonate: raramente l'interprete poteva godere di precise istruzioni in materia («Beethoven hat allerdings einige dieser Effecte zuweilen selbst angegeben»). In tal senso, però, Moscheles tiene a sottolineare quanto la tradizione permetta alcuni segni ma ne vieti categoricamente altri; vale a dire: è consentito utilizzare i pedali, ma con criterio e seguendo una certa logica. Sotto quest'ottica risuonano ancora più efficaci le critiche positive all'op. 2 pubblicate sul *Monatschrift für Theater und Musik* che lodavano,

64 Problematica, questa, particolarmente sensibile in brani come il *Concerto* op. 58 e le *Sonate* opp. 101 e 106.

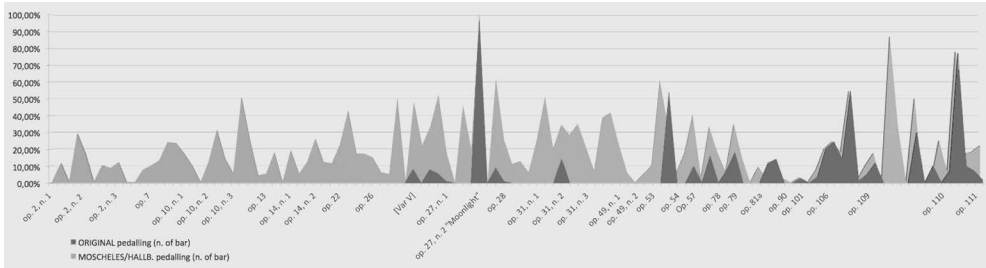
in particolar modo, le contenute e moderate prescrizioni introdotte nell'impiego dei pedali.

Da un'esegesi più approfondita del testo approntato per Hallberger, tuttavia, si riscontra un fenomeno di proporzioni differenti. È il curatore stesso a far intravedere la portata ed importanza delle sue aggiunte, soprattutto rispetto alla tradizione precedente. Moscheles, infatti, ammette candidamente che soprattutto per quanto concerne i segni di pedale, l'edizione precedentemente pubblicata da Cramer non forniva le necessarie indicazioni per una corretta esecuzione. E c'è davvero da credergli se si pensa al limitatissimo numero di aggiunte introdotte nella *Complete Edition* rispetto alle fonti originali: la collazione tra il testo Hallberger e quello Cramer non lascia molte ombre di dubbio sulla pesantezza della mano del curatore nelle aggiunte di questi segni (beninteso, in questo caso si fa esclusivamente riferimento al «pedale degli smorzi»).

Paragonando, invece, il testo dell'edizione Hallberger con quello delle edizioni originali e curate da Beethoven, e per avere una chiara idea della differenza nei segni di pedale, non è indicato procedere come per l'edizione Cramer (vale a dire elencare meramente le aggiunte – essendo in quel caso davvero di numero sparuto).

In questa circostanza, al fine di comprendere adeguatamente la portata del fenomeno, si è deciso di rappresentare la mano di Moscheles attraverso un grafico.

Sull'asse delle ascisse si articolano i singoli movimenti di tutte e 32 le sonate, su quello delle ordinate, invece, si è rappresentata la relazione matematica tra il numero totale delle misure di ogni movimento ed il numero delle battute interessate dai segni di pedale. In chiaro la versione Hallberger di Moscheles, in scuro le indicazioni annotate nelle edizioni originali curate da Beethoven.



Questa rappresentazione grafica, a scapito di un alto livello di precisione nei dettagli, propone, tuttavia, un'efficace visione d'insieme del fenomeno: fotografando l'evoluzione dell'utilizzo del pedale nel corso delle 32 sonate, permette la facoltà di proporre alcune considerazioni.

Osservando la rappresentazione scura si nota una sostanziale tripartizione: il primo terzo delle sonate, completamente esente da indicazioni prescritte da Beethoven; una parte centrale, dove, fatta eccezione per il caso particolare rappresentato dal primo mo-

vimento dell'op. 27 n. 2 (il 100% toccato dall'Adagio della *Moonlight*), si registra una prima contenuta prescrizione del pedale; infine, dall'op. 53 in poi, risulta evidente una presenza costante e crescente di queste indicazioni.

Confrontando la parte rossa con quella appena descritta, si registra una situazione piuttosto diversa; a differenza di Beethoven, Moscheles denota un atteggiamento piuttosto costante e coerente lungo tutto il *corpus* delle sonate: dall'op. 2 n. 1, infatti, fino l'op. 111, il numero delle prescrizioni del pedale «senza sordini», soprattutto nei movimenti lenti, è davvero numeroso, delineando un apparente discostamento sostanziale dalla prassi originale registrata nelle fonti beethoveniane.

Si evidenziano, tuttavia, dei punti di vicinanza tra i due colori: aldilà dell'op. 27 n. 1, è soprattutto nell'ultimo terzo della letteratura (in particolar modo dall'op. 81a), che si registra una certa somiglianza tra quanto prescritto da Beethoven e quanto proposto dalla *Pracht-Ausgabe* di Hallberger. Le ragioni di queste differenze, presentando una grande complessità, meritano uno spazio adeguato: si rimanda, di conseguenza, a studi più approfonditi in materia;[65] è interessante, tuttavia, sottolineare in questa sede il fatto che Moscheles associ l'aggiunta di queste prescrizioni con un altro ed importante fattore: l'evoluzione organologica.

Il curatore, infatti, asserisce che gli strumenti disponibili agli albori degli anni Sessanta dell'Ottocento permettono effetti diversi da quelli in uso ai tempi di Beethoven. Questi cambiamenti devono aver necessariamente influenzato le scelte adottate dal curatore il quale, al fine di tradurre gli stessi effetti e rappresentarli con intelligibilità agli occhi degli amatori, ha dovuto introdurre nuove prescrizioni, compatibili, stando alle parole di Moscheles, con la tradizione.

Questo processo di evoluzione, che negli anni Sessanta aveva raggiunto proporzioni considerevoli, un trentennio prima aveva già profondamente influenzato gli interpreti di quegli anni che, grazie alle migliorie nel suono degli strumenti, potevano ricorrere all'utilizzo dei pedali in sporadiche occasioni:

> «We have seen how Moscheles, starting as a bravura player, gradually took broader views of his art both as a composer and player. His powers steadily matured, and this year [1831] we find in his compositions and execution a depth of feeling and expression in advance of former years; witness the adagio of his Concerto in C major, written about this time, and the new Trio, upon hearing which Hummel said that no modern pianoforte player but Moscheles could write such an adagio. It should, however, be stated here that this progress, although mainly originating with Moscheles himself, was greatly favoured by the improvements made in Erard's pianos; their organ-like tone and full resonant sounds gave Moscheles such pleasure that no doubt he had every incentive to bring into relief these

65 Sull'argomento vedi Miucci: *Le sonate per pianoforte*, pp. 337–392; vedi anche David Rowland: Beethoven's pianoforte pedalling, in: *Performing Beethoven*, a c. di Robin Stowell, Cambridge 1994, pp. 49–69; e id.: *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge 1993.

> great excellences, and display them in his adagios. ‹A very violoncello,› he used to say, praising the tone, which he could prolong without using the pedals; to the excessive use of these he had a rooted aversion. ‹A good player,› he used to say, ‹must only rarely use the assistance of either pedal, otherwise he misuses it.› Frequently he would listen to an excellent pianoforte player, praise him in many respects, adding, ‹I wish he had not his feet so perpetually upon the pedals. All effects now it seems must be produced by the feet – what is the good of people having hands? It is just as if a good rider wanted for ever to use spurs.›»[66]

E circa l'Érard ricevuto da Moscheles nel 1853, la moglie riporta le seguenti sensazioni registrate dal compositore:

> «Really I can act upon it as upon a kindred spirit, and slowly spin out the tone as upon a stringed instrument, and that, too, without using the loud pedal; as for the soft pedal I do not require it to produce a pianissimo, and can rely solely on my touch.»[67]

Rimanendo ai margini di una trattazione approfondita di queste implicazioni organologiche e di prassi esecutiva, è possibile, tuttavia, proporre alcune considerazioni conclusive. L'analisi delle fonti Cramer ha evidenziato, infatti, l'intento da parte del curatore di raccogliere in un'unica antologia la letteratura del grande maestro, utilizzando le fonti ritenute più attendibili ed evitando di introdurre aggiunte, quanto meno su vasta scala. L'obiettivo, in altre parole, rispondeva a quello di voler diffondere questa letteratura il più possibile, rendendo così il giusto tributo alla figura da poco scomparsa di Beethoven. Il caso della *Pracht-Ausgabe*, invece, è profondamente diverso. Racconta di un altro tipo di esigenza del mondo musicale che si ripercuote in un approccio da parte del curatore totalmente differente, sia concettuale che editoriale. La necessità, in questo caso, non è più solo quella di diffondere la letteratura, ma di «spiegarla»: di renderla, ossia, accessibile a qualsiasi grado del sapere musicale. In altri termini questa seconda impresa editoriale dipinge un'utenza musicale il cui testo, così come tramandato dalle fonti autentiche, non sembrava essere più sufficiente. E non è un caso che l'antologia abbia riguardato proprio i *Classiker*, ossia quegli autori il cui *usus scribendi* era strutturato su di un linguaggio ai più non apparente, ma che ai professionisti era sufficiente per poter desumere le corrette direttive interpretative. Uno stile compositivo che, fondato su codici e su di un retro-testo che affondava le proprie radici nelle tradizioni clavicembalistiche e clavicordistiche precedenti, necessitava di essere esplicitato per le grandi masse. Ciò ha comportato l'aggiunta di tutti quei segni ed indicazioni interpretative, estranee alle pagine originali, e che Moscheles definiva «inutili per i professionisti, ma necessari per gli amatori».

Questo differente approccio concettuale restituisce un mondo musicale in profonda evoluzione durante il corso dell'Ottocento e le cui esigenze hanno determinato la diversa

66 Moscheles: *The life of Moscheles*, vol. 1, pp. 246–247.

67 Ibid., vol. 2, pp. 231–232.

fortuna e le numerose aggiunte apportate alle pagine di questa letteratura beethoveniana – fino ad arrivare a vere e proprie manipolazioni durante il tardo Ottocento e l'inizio del Novecento (ma questa è un'altra storia!). In tal senso l'operato di Moscheles contribuisce a rendere questo quadro ulteriormente intellegibile, consegnandoci delle precise fotografie di come, tra la prima e la seconda metà dell'Ottocento, stessero cambiando sia l'utenza musicale in generale che la concezione del testo beethoveniano in particolare.

Appendice 1 Anton Schindler: *The life of Beethoven*, pp. 385–387:
Lista delle opere disponibili all'interno della *Complete Edition* (1841)

385

MESSRS. CRAMER AND CO. ARE PUBLISHING

A COMPLETE EDITION

OF

BEETHOVEN'S WORKS,

EDITED BY J. MOSCHELES.

THE FOLLOWING HAVE ALREADY APPEARED :—

No.		Opera.	Key.
1.	Sonata Pathetique, dedicated to Prince Lichnowski	13	C minor.
2.	Grand Sonata, dedicated to ditto	26	A flat.
3.	Sonata, No. 1, Op. 29	29	G.
4.	Ditto, No 2, ditto	29	D minor.
5.	Ditto, No. 3, ditto	29	A flat.
6.	Grand Sonata, dedicated to Count de Browne	22	B flat.
7.	Sonata, dedicated to Mademoiselle Juliette Guicciardo, No. 1	27	C minor.
8.	Sonata, dedicated to the Princess de Lichtenstein, No. 2	27	E flat.
9.	Sonata (Pastorale), dedicated to Mr Sonnenfells	28	D.
10.	Sonata	90	E minor.
11.	Ditto	54	F.
12.	Ditto	110	A flat.
13.	Ditto, dedicated to the Countess of Brunswic	78	F ♯ major.
14.	Sonata, dedicated to Haydn, No. 1	2	F minor.
15.	Ditto, ditto, No. 2	2	A.
16.	Ditto, ditto, No. 3	2	C.
17.	Grand Sonata, dedicated to Madame Antonia de Brentano	111	C minor.
18.	Grand Sonata	7	E flat.
19.	Sonata, No. 1	49	G minor.
20.	Ditto, No. 2	49	G.
21.	Sonata, dedicated to Madame la Comtesse de Browne, No. 1	10	C minor.
22.	Ditto, dedicated to ditto, No. 2	10	F.
23.	Ditto, dedicated to ditto, No. 3	10	D.
24.	Grand Sonata, dedicated to Count de Waldstein	53	C.

VOL. II. S

No.		Opera.	Key.
25.	Sonata Appassionata, dedicated to Count de Brunswic		F minor.
26.	Sonata Caracteristique	81	E flat.
27.	Sonata, No. 1	14	E.
28.	Ditto, No. 2	14	G.
29.	Grand Sonata	109	E.
30.	Grand Sonata, Part I.	106	B flat.
31.	Ditto, Part II.	106	B flat.
32.	Sonata	101	A.
33.	Sonata	79	G.
34.	Fantasia	77	G minor.
35.	Andante	35	F.
36.	Variations e Finale alla Fuga		E flat.

SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN.

1.	Grand Sonata, No. 1, dedicated to Salieri	12	D.
2.	Sonata, No. 2, dedicated to ditto	12	A.
3.	Ditto, No. 3, dedicated to ditto	12	E flat.
4.	Sonata, dedicated to Monsieur le Comte Maurice de Fries, No. 1	23	A minor.
5.	Sonata, dedicated to ditto, No. 2.	23	F.
6.	Sonata, dedicated to the Emperor of Russia, No. 1	30	A.
7.	Ditto, dedicated to ditto, No. 2	30	C minor.
8.	Ditto, dedicated to ditto, No. 3	30	G.
9.	Grand Sonata, dedicated to Prince Rudolphe	96	G.
10.	Grand Sonata, dedicated to M. Kreutzer	47	A.

SONATAS FOR PIANO AND VIOLONCELLO.

1.	Grand Sonata, No. 1	5	F.
2.	Sonata, No. 2.	5	G.
3.	Sonata	17	F.
4.	Ditto	69	A.
5.	Ditto, No. 1	102	C.
6.	Ditto, No. 2	102	D.

TRIOS FOR PIANO, VIOLIN, AND VIOLONCELLO.

1.	Trio, No. 1	1	E flat.
2.	Ditto, No. 2	1	G.
3.	Ditto, No. 3	1	C minor.
4.	Trio	11	B flat.
5.	Trio (from the Septetto)	38	E flat.
6.	Ditto, No. 1	70	D.
7.	Ditto, No. 2	70	E flat.
8.	Ditto	97	B flat.

CONCERTOS.

No.		Opera.	Key.
1.	Concerto	15	C.
2.	Ditto, dedicated to Monsieur Charles Nikl	19	B flat.
3.	Concerto, dedicated to Prince Louis Ferdinand de Prusse . .	37	C minor.
4.	Concerto	58	G.
5.	Concerto, dedicated to Archduke Rudolphe	73	E flat.
6.	Fantasia with Chorus . .	80	C minor.

AIRS WITH VARIATIONS.

1. Air Russe . . . .
2. Nel cor più . . . .
3. Une Fièvre . . . .
4. Air from the Ballet of Le Nozze .
5. La Stessa la Stessissima . .
6. Swiss Air . . . .

(TO BE CONTINUED.)

Mount of Olives (Oratorio)—English Version. By Thos. Oliphant, Esq. The Choral Parts to be had separately.

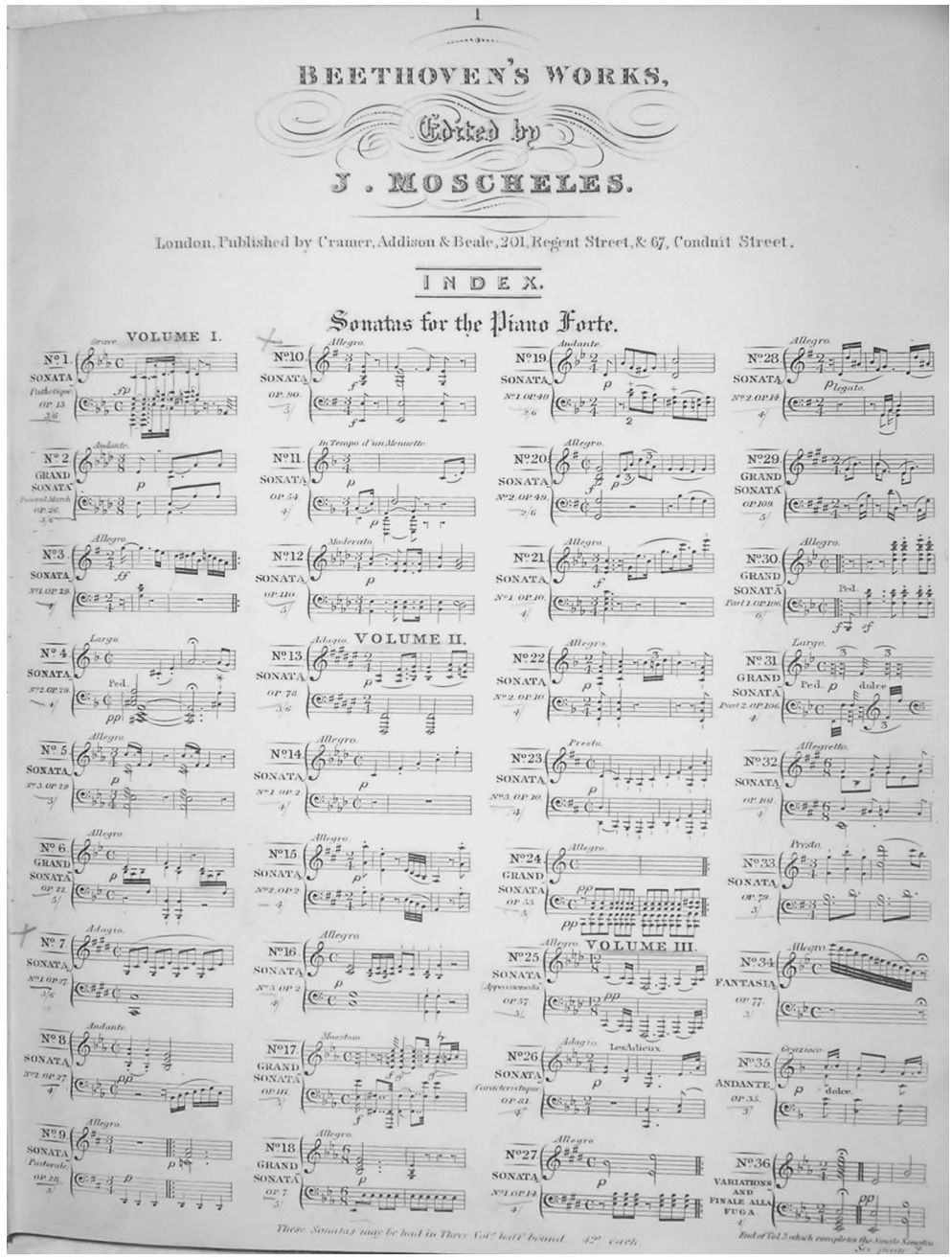
Six Songs, with English Words. By Thos. Oliphant, Esq.

Fidelio, a Grand Opera.

*** Publishing by Subscription, a complete Edition of the Quatuors for two Violins, Tenor, and Violoncello.

THE END.

Appendice 2 Beethoven's Complete Edition: Lista del contenuto dei tre volumi dedicati alle sonate per pianoforte (1839)



1

BEETHOVEN'S WORKS,

Edited by

J. MOSCHELES.

London, Published by Cramer, Addison & Beale, 201, Regent Street, & 67, Conduit Street.

INDEX.

Sonatas for the Piano Forte.

VOLUME I.

Nº 1. SONATA Pathetique OP. 13 3/6 — Grave
Nº 2. GRAND SONATA Funeral March OP. 26 3/6 — Andante
Nº 3. SONATA Nº 1 OP. 29 4/ — Allegro
Nº 4. SONATA Nº 2 OP. 29 4/ — Largo
Nº 5. SONATA Nº 3 OP. 29 3/ — Allegro
Nº 6. GRAND SONATA OP. 31 5/ — Allegro
Nº 7. SONATA Nº 1 OP. 27 3/6 — Adagio
Nº 8. SONATA Nº 2 OP. 27 4/ — Andante
Nº 9. SONATA Pastorale OP. 28 3/ — Allegro
Nº 10. SONATA OP. 90 3/ — Allegro
Nº 11. SONATA OP. 54 4/ — In Tempo d'un Menuetto
Nº 12. SONATA OP. 110 3/ — Moderato
Nº 13. SONATA OP. 78 3/6 — Adagio
Nº 14. SONATA Nº 1 OP. 2 4/ — Allegro
Nº 15. SONATA Nº 2 OP. 2 4/ — Allegro
Nº 16. SONATA Nº 3 OP. 2 4/ — Allegro
Nº 17. GRAND SONATA OP. 111 3/ — Maestoso
Nº 18. GRAND SONATA OP. 7 3/ — Allegro
Nº 19. SONATA Nº 1 OP. 49 3/6 — Andante
Nº 20. SONATA Nº 2 OP. 49 2/6 — Allegro
Nº 21. SONATA Nº 1 OP. 10 4/ — Allegro
Nº 22. SONATA Nº 2 OP. 10 4/ — Allegro
Nº 23. SONATA Nº 3 OP. 10 4/ — Presto
Nº 24. GRAND SONATA OP. 53 5/ — Allegro
Nº 25. SONATA Appassionata OP. 57 3/ — Allegro
Nº 26. SONATA Caracteristique OP. 81 4/ — Adagio, Les Adieux
Nº 27. SONATA Nº 1 OP. 14 4/ — Allegro
Nº 28. SONATA Nº 2 OP. 14 4/ — Allegro, Legato
Nº 29. GRAND SONATA OP. 106 5/ — Allegro
Nº 30. GRAND SONATA Part 1 OP. 106 6/ — Allegro
Nº 31. GRAND SONATA Part 2 OP. 106 4/ — Largo
Nº 32. SONATA OP. 101 4/ — Allegretto
Nº 33. SONATA OP. 79 3/ — Presto
Nº 34. FANTASIA OP. 77 3/ — Allegro
Nº 35. ANDANTE OP. 35 3/ — Grazioso
Nº 36. VARIATIONS AND FINALE ALLA FUGA 4/

VOLUME II.

VOLUME III.

These Sonatas may be had in Three Vols. half bound 42/ each.

End of Vol. 3 which completes the Single Sonatas

Namen-, Werk- und Ortsregister
Index des noms, œuvres et lieux cités

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.
Les nombres suivis d'un « n. » correspondent aux notes de bas de page.

Adam, Louis 31–34, 65, 90, 102, 106, 128 f., 131, 151, 158
Méthode de piano du Conservatoire 32–34, 65, 72–77, 81 f., 84, 106, 127–131, 151 f.
Méthode ou principe général 151
D'Adda, Francesca siehe/à Nava D'Adda, Francesca
Alary, Giulio 125
Divertimento für Klavier 125
Albrechtsberger, Johann Georg 114
D'Alembert (Jean-Baptiste le Rond) 46 n.
Alexander I. (Russland) 27
Altona (Hamburg) 171 n.
Aluisetti, [?] 126
Amiens 133 n.
Andreoli, Guglielmo 126
Angeleri, Antonio 125, 131, 134, 141–143
Le piano 131
Antolini, Francesco 155 n.
Artaria (Wien) 133–135, 149, 196 n., 201–207, 213, 216 f., 223
Ascher, Joseph 143 n.
Asioli, Bonifacio 151
Auber, Daniel François Esprit 149 f.
Aulagnier, Antonin-Joseph 150
Bach, Carl Philipp Emanuel 34, 44, 47, 50 f., 56, 60–62, 118, 130, 157, 225
Clavier-Sonaten nebst einigen Rondos Wq 56 50
Fantasie Wq 119/H. 75 51
Fantasie Wq 59,6/H. 284 61
Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen 18, 34, 51, 60, 146, 225
Bach, Johann Sebastian 47, 51, 56, 60, 114, 121 f., 130–132
Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903 56
Präludium und Fuge C-Dur 222
Triosatz a-Moll BWV Anh. 136 222
Bach Mills, Sebastian 113
Baillot, Pierre 89, 93
L'art du violon 89, 93
Banger, Josiah 166 n.
Bath 172
Beck, Frederick (London) 20
Becker, Carl Ferdinand 122, 146
Bedos de Celles, Dom François 19
L'art du facteur d'orgue 19
Beethoven, Ludwig van 8 f., 13, 18, 21 n., 34, 41–43, 47, 50, 56, 60, 97, 104 f., 114, 116, 118, 121 f., 126, 131 f., 134, 136–138, 150 n., 163 f., 193–234
Andante F-Dur WoO 57 196 f.
Fantasie g-Moll op. 77 56 f., 63, 196
Fidelio 225
Kanon zu zwei Stimmen 134 n.
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 C-Dur op. 15 196
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-Moll op. 37 42–44
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 4 G-Dur op. 58 207, 227 n.
Klaviertrio [?] 126 f.
Klaviertrios op. 1 134
Quintett für Bläser und Klavier Es-Dur op. 16 43, 222
Sonate Nr. 1 f-Moll op. 2/1 218–221, 224, 227, 229
Sonate Nr. 2 A-Dur op. 2/2 131 n., 212 f., 215 f., 218–221, 227
Sonate Nr. 3 C-Dur op. 2/3 131 n., 218–221, 227
Sonate Nr. 4 Es-Dur op. 7 218, 220
Sonate Nr. 5 c-Moll op. 10/1 218, 220
Sonate Nr. 6 F-Dur op. 10/2 218, 220
Sonate Nr. 7 D-Dur op. 10/3 195, 212 f., 218, 220
Sonate Nr. 8 c-Moll op. 13 (»Pathétique«) 135, 218, 221
Sonate Nr. 9 E-Dur op. 14/1 215 f., 220 f.
Sonate Nr. 10 G-Dur op. 14/2 220 f.

Beethoven (Fortsetzung)
Sonate Nr. 11 B-Dur op. 22 221
Sonate Nr. 12 As-Dur op. 26 40, 215, 221
Sonate Nr. 13 Es-Dur op. 27/1 62, 221
Sonata Nr. 14 cis-Moll op. 27/2 (»Mondschein«) 62, 221, 226–229
Sonate Nr. 16 G-Dur op. 31/1 221, 223
Sonate Nr. 17 d-Moll op. 31/2 (»Sturm«) 41 f., 60, 212 f., 221
Sonate Nr. 18 Es-Dur op. 31/3 207
Sonate Nr. 21 C-Dur op. 53 (»Waldstein«) 21 n., 41, 43, 135, 195, 212–215, 229
Sonate Nr. 23 f-Moll op. 57 (»Appassionata«) 134, 137, 194–197, 215
Sonate Nr. 24 Fis-Dur op. 78 207 n.
Sonate Nr. 25 G-Dur op. 79 207 n., 215, 221
Sonate Nr. 26 Es-Dur op. 81a (»Les Adieux«) 195, 221, 229
Sonate Nr. 28 A-Dur op. 101 136, 207, 227 n.
Sonate Nr. 29 B-Dur op. 106 (»Hammerklavier«) 196, 199–208, 211, 221, 223, 226 f.
Sonate Nr. 30 E-Dur op. 109 201, 209 n.
Sonate Nr. 31 As-Dur op. 110 199, 201, 207, 209
Sonate Nr. 32 c-Moll op. 111 199, 207–210, 219, 221, 229
Streichquartett a-Moll op. 132 214 n.
Streichquintett c-Moll op. 104 222
Variationen und Fuge Es-Dur op. 35 (»Eroica«) 196
Variationen c-Moll WoO 80 56
Violinsonate A-Dur op. 30/1 197 n.
Violinsonate c-Moll op. 30/2 197 n.
Violinsonate G-Dur op. 30/3 197
Violinsonate A-Dur op. 47 197
Wellingtons Sieg op. 91 163 f.
Belgioioso, Antonio Barbiano 134
Gran Trio op. 1a 137 n.
Gran Trio op. 2 137 n.
Gran Trio op. 3 137 n.
Belgiojoso, Cristina Trivulzio 47
Bellini, Vincenzo 133, 150 n.
Dolente immagine 133 n.
I Puritani 139
Sei ariette da camera 133 n.
Benedict, Julius 158 n.
Bériot, Charles Auguste de 104 f., 122
Duo 139
Méthode de violon 104 f.
Berlin 18, 27, 149, 158, 172 f.
Berlioz, Hector 176, 191
Berlioz, Nanci 176, 191
Bern 19, 22
Bertini, Henri-Jérôme 86
Bertrand, Giuditta 126
Bisleri, Luisa 143 n.
Blasis, Virginia 185
Bochsa, Nicolas-Charles 134 n., 184 n.
Boieldieu, François-Adrien 27, 151
Boissier-Butini, Caroline 86, 88–90, 95 f., 100 f., 103, 107–109
Boissier, Valérie siehe/à Gasparin-Boissier, Valérie de
Bonaparte, Napoléon siehe/à Napoléon I
Boni, [?] 126
Bonini, Emilia 124 n.
Bonn 149, 151, 223
Boosey & Hawkes (London) 152 f.
Boriglion, Teresa 124 n.
Börnstein, Heinrich 8 n., 13 n.
Brahms, Johannes 122
Branca, Cirilla 138
Variazioni 138
Branca, Paolo 138
Brandon, Jessy 183 n.
Brandus (Paris) 150
Braunschweig 149
Brecker (Firenze) 154
Breitkopf & Härtel (Leipzig) 148 f., 151, 155, 158, 174 n., 212 n.
Broadwood, John (London) 20 f., 47
Bruxelles (Brüssel) 9, 14, 66, 151, 158 f.
Conservatoire 9, 65 f., 158
Bureau des Arts et d'industrie (Paris) 213
Burghersh, Lord siehe/à Fane, John
Burgmüller, Friedrich 150
Burke, M. A. 166 n.
Burney, Charles 47
Buxtehude, Dietrich 47
Cagnola, Adele 143 n.
Cambiasi, Isidoro 138
Canti, Giovanni (Milano) 133, 139

Cappi & Diabelli (Wien) 208–210
Carafa, Michele 149 f.
Carandini, Vittoria 143 n.
Casati, P. 157
Casella, Costanza 136
Casella, Giovanni 136
Castelbarco, Cesare di 139, 141
Gran Quintetto op. 42 139
Gran Quintetto op. 43 139
Gran Trio op. 45 139
Salmo op. 6 139 n.
Salmo op. 7 139 n.
Streichtrios, -quartette, -quintette und -sextett 139 n.
Cattaneo, Annetta 143 n.
Cereda (Rovelli), Giuseppina 139
Cesi, Beniamino 144
Chappell (London) 158
Charles x Philippe de Bourbon 153
Chateaubriand, François-René 61 f.
Cherubini, Luigi 51
Chopin, Frédéric 8 f., 13 f., 46, 56, 87–89, 92–101, 106, 119, 121–123, 126 f., 138, 140, 158 f.
Ballade op. 38 140
Études op. 10 140 f.
Études op. 25 140
Fantaisie f-Moll op. 49 56
Impromptu op. 29 140
Impromptu op. 36 140
Impromptu op. 51 140
4 Mazurken op. 33 140
Nocturnes op. 9 140
Nocturnes op. 37 140
Préludes 140
Scherzo op. 31 140
Sonate b-Moll op. 35 140
Chotek, František Xaver 149
Clementi, Collard & Collard (London) 166, 173, 175, 190, 199, 201, 207–212
Clementi, Muzio 8, 13, 40 f., 48, 60, 118 f., 130–132, 140, 150, 158, 166 n., 180 n., 217 f., 221 f., 224 f.
Gradus ad Parnassum op. 44 140, 222
Introduction to the art of playing the piano 48, 130, 149 f.
Musical Characteristics 48 f.
Préludes et exercises doigtés 150
Sonate Nr. 6 C-Dur 218 n.
Sonate B-Dur op. 12/1 218 n.
Sonate Es-Dur op. 12/4 218 n.
Sonate C-Dur op. 33/3 218
Sonate C-Dur op. 34/1 218 n.
Sonate G-Dur op. 40/1 218 n.
Cocks (London) 157, 199
Collard, Frederick William 166 n., 175, 211
Collard, William Frederick 166 n., 211
Colombier (Paris) 150
Corbellini, [?] 139
Corelli, Arcangelo 130
Corri, Domenico 148
Corticelli, [Gaetano?]
Quartett für Klavier und Streicher 127
Couperin, François 130
Coventry & Hollier (London) 198
Cramer, Addison & Beale (London) 152, 194–218, 221, 223 f., 226–228, 230–234
Cramer, François 211
Cramer, Johann Baptist 131 n., 140, 158, 171 n., 180 n., 211
Cramer, [?, Gattin von J. B.] 171
Croff, Giovanni Battista 139
Custine, Astolphe Louis Léonor, Marquis de 88
Czartoryska, Marcelina 103
Czerny, Carl 8 f., 13 f., 34–44, 90, 92, 98 f., 103 f., 109, 118, 146, 151, 180 n., 181 n., 193, 202
Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte 92
Grosse Fortepiano-Schule (Löhlein-Müller) 146–148
Pianoforte-Schule op. 500 34–44, 109, 157
Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 73 125
Dalmaine (London) siehe/à Goulding & D'Almaine
Darmstadt 164
David, Ferdinand 121 f.
Davis, David 166 n.
Devienne, François 150 n.
Diabelli, Anton (Wien) 149, 157

Diderot, Denis 46, 53, 62
Encyclopédie 46 n.
Le Paradoxe du comédien 52–54, 62
Döhler, Theodor 158
Döring, Carl Heinrich 97
Dresden 22, 27, 97, 172, 174 n., 190 n.
Dublin 166 n., 174 n., 183 n.
Dufaut & Dubois (Paris) 150
Durante, Francesco 51
Dussek, Jan Ladislav 41, 47, 90 f., 93 f., 130 f., 148–150, 158, 225
Instructions on the Art of Playing the Piano Forte 148 f.
Méthode pour le piano forte 90 f., 148 f.
Duvernoy, Jean-Baptiste 150 n.
Działyińska, Cecylia 103
Eder (Wien) 213
Embden, Adolph Abraham 171
L'Épine, Adrien (Paris) 19
Erard, Sébastien (Paris) 229 f.
Ertmann, Dorothea von 136
Ertmann, Stephan Leopold von 136
Eugène-Rose (Eugenio) de Beauharnais 127
Eugénie de Montijo 142 n., 143 n.
Fane, John, Earl of Westmorland (Lord Burghersh) 134 n.
Farrenc (Paris) 152
Farrenc, Aristide 153
Farrenc, Louise 150
Fétis, François-Joseph 9, 14, 51, 65 f., 84, 96, 102, 114, 118, 150, 154 n., 157–159, 164 f.
Méthode des méthodes de piano 9, 14, 65 f., 84, 96, 106, 108, 114, 118 f., 121, 157–160
Ferrara, Bernardo 139
Field, John 130, 132
Rondeau précédé d'une pastorale 132 n.
Filippi, Filippo 143
Finetti-Battocchi, Luigia 139
Firenze (Florenz) 151, 154
Fontana, Louise 136
Frankfurt am Main 21, 164
Frasi, Felice 125
Divertimento für Klavier 125
Frère, Antoine-Charles (Paris) 150
Frescobaldi, Girolamo 47
Frommann (Leipzig/Züllichau) 146
Fumagalli, Adolfo 125 f., 132, 139–143
L'École moderne du pianiste 142 f.
Fantasia militare 126
Fantasia sopra motivi del Nabucco 126
Fantasia sulla Norma 126
Fantasia sopra Roberto il diavolo 142 n.
Fantasia su il profeta 142 n.
Fumagalli, Disma
Divertimento per 2 pianoforti a 4 mani 127
Fumagalli, Luca
Fantasia sul Trovatore 127
Gabaglia, Teresa 126
Gambini, Carlo Andrea
Duetto per due pianoforti 126
Garcia, Manuel 104 f.
Traité complet de l'art du chant 104 f.
Garrick, David 52 f.
Gasparin-Boissier, Valérie de 86 f., 96, 103, 109
Gebauer, Michel-Joseph 150 n.
Genève 86
George IV (Vereinigtes Königreich) 153
Girard (Napoli) 151, 157 f.
Girod de Vienney, Louis-Philippe-Joseph, Baron de Trémont 88
Gluck, Christoph Willibald 130
Goddard, Arabella 199
Goulding & D'Almaine (London) 155 f.
Grieg, Edvard 118 f., 121
Habeneck, François-Antoine 171 n., 174 n.
Hählen siehe/à Hellen (Bern)
Härtel, Gottfried Christoph 155 f., 158
Halévy, Fromental 150 n.
Hallberger (Stuttgart) 194, 199 f., 206, 212, 213, 215, 217–230
Hamburg 47
Händel, Georg Friedrich 114, 122, 130
Hannover 165 n.
Haslinger, Tobias (Wien) 149, 151–154, 183 n., 184, 201, 208–210, 212, 213
Hauptmann, Moritz 122
Hawes, William 211
Haydn, Joseph 48, 50 f., 122, 125, 130 f., 217 f., 221, 224 f.
Sonate cis-Moll Hob XVI:36 218
Sonate D-Dur Hob XVI:37 218

Haydn (Fortsetzung)
Sonate e-Moll Hob XVI:34 218 n.
Sonate B-Dur Hob XVI:41 218 n.
Variationen f-Moll 134
Hebenstreit, Pantaleon 19
Heine, Heinrich 111, 122
Hellen (Bern) 19
Heller, Stephen 158 n., 159 n.
Henselt, Adolph 87, 158
Herz, Henri 86, 95, 99, 126, 140, 156
Grandes variations sur la marche favorite de I Puritani 126 f.
Klaviertrio A-Dur op. 54 127
Méthode complète de piano 156 f.
Polonaise 126
Hetzendorf 208
Hierschel de Minerbi, Clementina 143
Himmel, Friedrich Heinrich 124
3 Sonaten für Geige, Cello und Klavier op. 16 124
Hipkins, Alfred James 100
Hofmeister, Friedrich (Leipzig) 145, 155, 158 n., 174 n., 218 f., 221
Hoffmeister & Kühnel (Leipzig) 149
Holz, Karl 214 n.
Hugo, Victor 143 n.
Hugot, Antoine 150 n.
Hummel, Eduard 152
Hummel, Johann Nepomuk 8,13, 47, 50 f., 60, 92, 96, 98, 100 f., 106, 119, 122, 126, 152–154, 158, 163, 172 n., 204 n., 229
Ausführliche technisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel 92, 152–154, 163
Fantasie Es-Dur op. 18 51, 54 f., 60
Konzert für Klavier 126
Rondo für Klavier und Orchester 125
Hünten, François 156
Méthode nouvelle et progressive 156
Hyde, Frederick Augustus 166 n.
Ion von Ephesus 45
Imbault (Paris) 57
Janet & Cotelle (Paris) 150
Jankó, János 89
Jena 146
Joly, [?] 150
Joseffy, Rafael 113
Kalkbrenner, Friedrich 47, 53, 86, 90 n., 95 f., 98 f., 104, 126, 140, 154 f., 158
Capriccio »Le feu« 127
Douze Études op. 126 155
Duo et variations sur des motifs de Robert le diable 127
Fantasie für 2 Klaviere 126
Grande fantaisie »Effusio musica« 47
Konzert für Klavier und Orchester 125, 127
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 d-Moll op. 61 126
Méthode pour apprendre le piano-forte 90 n., 96, 154 f.
Rondo für Klavier 125
Vingt-cinq grandes Études op. 143 155
Karl Albert (Carlo Alberto) von Sardinien-Piemont 141
Kessler (Keßler), Joseph Christoph 93
Études 93
Kintzing, Christian (Neuwied) 20
Kirnberger, Johann Philipp 27
Kistner (Leipzig) 154 f.
Kleczíński (Kleczinsky), Jan 99, 106
Klengel, August 135
Rondo 135
Knorr, Julius 148
Köln 20 f.
Könnicke, Johnann Jakob (Wien) 20 f.
Kozeluch, Leopold 48, 50
Kuhlau, Friedrich 118
Kullak, Adolph 90
Kullak, Theodor 158
Lachnith, Ludwig Wenzel 151
Lafont, Charles Philippe 127
Lamare, Jacques-Michel Hurel de 50
Lamartine, Alphonse de 143 n.
Lara, Adelina de 56
Ledentu, Émile (Paris) 156
Lehnhold, P. (Moskau) 155
Leipzig 111–123, 146, 149, 151 f., 154, 158 172, 174 n., 195, 225 f.
Lemoine, Henri (Paris) 154 n., 174, 183 n., 184
Lenz, Wilhelm von 87
Leo, Leonardo 51
Leszkiewicz, Antoni 100
Lewy (Levy), Eduard Constantin 172 f.

Lewy (Levy), Joseph Rudolph 172 f.
Lichtenthal, Peter 136
Sonate pour le piano-forte 136
Lipiński (Lipinsky), Karol (Carl) 93
Liszt, Adam 180 n.
Liszt, Franz 8 f., 13 f., 34, 47, 53, 60–62, 86–101, 103, 106–110, 116–119, 123, 132, 138, 140, 142 f., 158 f., 180 n., 190 n.
Album d'un voyageur 140, 142
Années de pèlerinage 57
Après une lecture de Dante 57, 62
Études d'exécution transcendante 132, 140, 195
Studie g-Moll (Vision) 132
Fantasien über Rossinis Soirées musicales 140
Grande valse di bravura 140
Grandes études 140
Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus Mendelssohns »Sommernachtstraum« 117
Ouvertüre aus Rossinis Wilhelm Tell 140
Réminiscences de la Juive de Halévy 140
Réminiscences des Huguenots de Meyerbeer 140
Réminiscences des Puritains de Bellini 140
Six grandes Études de Paganini 116
Étude Nr. 2 gis-Moll »La Campanella« 117
Sonate h-Moll 60 f.
Trois airs suisses 140
Trois morceaux de salon 140
Ungarische Rhapsodie Nr. 2 cis-Moll 117
Livius, John Barham 134
Maid or Wife or the Deceiver Deceived 134 n.
Ljubljana 133 n.
Löhlein, Georg Simon 146
Clavier-Schule 146–148
Lorenzi (Firenze) 151
London 8, 13, 20, 27, 48, 50, 57 f., 66, 111 f., 114, 148 f., 154, 156–161, 163–167, 171–177, 183 n., 184 f., 190, 194–198, 201 f., 207, 210, 224, 226
Longman & Broderip (London) 166 n.
Lovati, Giovanni 124
Lucca (Milano) 151, 154 f., 157
Lucherini (Firenze) 151
Lyon 22
Malibran, Maria 164 f., 184
Mälzel, Johann Nepomuk 200 n.
Mannheim 160
Manzoni, Alessandro
I promessi sposi 141
Mathias, Georges Amédée Saint-Clair 94, 96
Maria Theresia von Österreich 133 n.
Maria Pawlowna Romanowa 153
Marie von Sachsen-Weimar-Eisenach 125 n.
Marmontel, Antoine François 99
Marpurg, Friedrich Wilhelm 118 f., 158
Martucci, Giuseppe 144
Massart, Lambert 132
Mayseder, Josef 172
Mechetti (Wien) 149
Meiners (Milano) 154
Meissonnier, J. (Paris) 154 n., 156
Mendelssohn Bartholdy, Felix 60, 111 f., 118 f., 121 f., 126, 158 f., 161
Andante cantabile e Presto agitato in H-Dur 195
Konzert für Klavier und Orchester 127
Mendrisio 157
Menozzi, Giuseppe 127
Méreaux, Jean-Amédé Lefroid de 158 n.
Merk, Joseph 165 n.
Méry, Joseph 143 n.
Meyer (Braunschweig) 149
Meyerbeer, Giacomo 136, 150 n., 151
Michelangelo Buonarotti 164, 180
Mikuli, Karol (Carl) 87, 89, 97, 101
Milano (Mailand) 8, 13, 124–144, 154, 157, 160
Casa Branca 138
Casa Noseda 138
Collegio Reale delle Fanciulle 125
Conservatorio Reale 8, 13, 124–127, 131–133, 136, 139–141, 143
Duomo 133 n.
Palazzo Cusani 136
Teatro alla Scala 124 n., 132 f.
Teatro della Cannobiana 133 n.
Milchmeyer, Philipp Jacob (Johann Peter) 21–28, 31–33, 60
Die wahre Art das Pianoforte zu spielen 22–27, 60
Milon von Kroton 164
Molique, Bernhard 122
Mollo (Wien) 149, 216

Mongeroult, Hélène de 51 f.
Cours complet pour l'enseignement du forte-piano 51 f.
Monin, [?] 176
Monti, Vincenzo 124 n.
Monza 141
Moren, Teresa 125
Mori, Nicolas 171 f.
Mori & Lavenu (London) 184 n., 185, 188 f.
Morganti, Giovanni 126
Moscheles, Charlotte (geb. Embden) 163, 173, 194 f., 222
Moscheles, Ignaz 9, 14, 47, 65 f., 96, 103, 111–123, 126 f., 136, 140, 157–159, 161–234
24 charakteristische Tonstücke op. 80 120
Divertissement sur des airs suisses 172, 190
Freye Fantasie 47
Gems à la Sontag 184 f., 188 f.
Grande sonate op. 47 127
Klavierkonzert C-Dur op. 87 229
Klaviertrio op. 84 229
Liebesfrühling 195
Méthode des méthodes de piano siehe/à Fétis, François-Joseph
Nützliche Finger-Übungen 119 f.
Sinfonie op. 81 172
Studien für das Pianoforte 114 f., 195
Moskau 155
Mozart, Franz Xaver Wolfgang 91
Mozart, Karl (Carl Thomas) 136
Mozart, Wolfgang Amadeus 40 f., 47–51, 91, 116, 121 f., 124, 130 f., 136, 172 n., 198, 217 f., 221, 224 f.
Duett a-Moll KV 489 133 n.
Fantasien 134
Fantasie c-Moll KV 475 135, 220
Idomeneo 133 n.
Klavierkonzerte 204 n.
Scena e Rondo KV 490 133 n.
Sinfonie A-Dur KV 201 135 n.
Sonate A-Dur KV 331 218 n.
Sonate a-Moll KV 310 130, 218, 220
Sonate B-Dur KV Anh. 136 218 n.
Sonate C-Dur KV 330 218 n.
Sonate C-Dur KV 545 218 n.
Sonate c-Moll KV 457 134, 218, 220
Sonate D-Dur KV 311 218
Sonate G-Dur KV 283 218 n.
Variazioni 124
Müller, August Eberhard 146, 158
Klavier- und Fortepiano-Schule 146–148
München 22
Murat, Joachim (Gioacchino) 127 n.
Mutterholz 31
Nägeli, Hans Georg (Zürich) 207 n., 223 f.
Napoléon I (Napoléon Bonaparte) 53, 133 n.
Napoli (Neapel) 144, 151, 155 n., 157 f.
Conservatorio 127 n.
Nava (Cagnola) D'Adda, Francesca 134, 137–139, 141
Trio d-Moll 137 f.
Trio Es-Dur 138 f.
Sonata per pianoforte 137
Variazioni 138
Negri, Benedetto 124 f., 131
Suppelemento ai metodi 131
Neukomm, Sigismund Ritter von 224
Neuwied 20
Niecks, Friedrich Maternus 94
Nikolaus I. Pawlowitsch von Russland 153
Onslow, George 149
Oury (de Belleville), Anna Caroline 138
Oury, Antonio James 138
Paganini, Niccolò 93, 172 f., 184
Pagliano, Eleuterio 131
Paris 8, 13, 19, 22, 27, 31, 51, 57, 86, 95, 133 n., 143, 151, 154–159, 161, 164 f., 171, 173–177, 183 f., 190, 207 f., 210
Conservatoire 8, 13, 31 f., 51, 65, 127, 129, 151, 164, 174 n.
Pasta, Giuditta 184 f.
Pauer, Ernst 91
The Art of Pianoforte Playing 91
Paul, Guillaume (Dresden) 174 n., 190 n.
Peirce, Charles Sanders 64, 68–70
Perabo, Ernst 113
Pergolesi, Giovanni Battista 51
Peru, F.-Henry 96
Peters (Leipzig) 146, 148, 152 f., 176 n., 222
Peters, Carl Friedrich 153
Petersilea, Carlyle 113

Petit (Paris) 154 n.
Pezzoli, [Francesco?] 125
Pfeffinger, Philippe Jacques 52
Pisaroni, Benedetta 185
Pixis, Johann Peter 161–192
Caprice brillant op. 108 175, 191
Fantasia on Weber's celebrated waltz op. 109 175 f., 190 f.
Melange on the Airs in the Siege of Corinth 174 n.
Rondo alla polacca op. 107 175, 191
Rondo Ecossais op. 106 166, 171, 174 f., 180–182
The Swiss Boy 174 n., 183 f., 186 f.
The Swiss Quadrilles 174 n.
Thème varié op. 105 171 f., 174 f.
Valse au Chalet op. 104 166, 171–180, 182, 190, 192
Plaidy, Louis 116, 118 f.
Technische Studien 118 f.
Platon 45
Pleyel (Paris) 148–150, 154
Pleyel, Camille 50, 154
Pleyel, Ignace 90–92, 130, 148–150, 154
Méthode pour le piano forte siehe/à Dussek, Jan Ladislav
Sonaten für Klavier und Violine op. 32 148
Plouvier (Bruxelles) 151
Pollini, Francesco 127–131, 133–136, 143
La casetta nel bosco 133 n.
Dodici esercizj 128, 131
Esercizio op. 42 136
Introduzione e Rondò op. 43 134
Metodo per pianoforte 127–131, 133
Sei suonate op. 26 131, 134
Sonate c-Moll op. 26/3 134 f.
Sonate g-Moll op. 26/6 135
Te ergo quaesumus 133 n.
Toccata op. 31 135
Il trionfo della pace 133 n.
Vivat, vivat 133 n.
Pollini-Gasparini, Marianna 133
Potter, Cipriani 198
Porro-Trivulzio, Joséphine 143 n.
Pozzi, Anna 139
Pozzi, Carlo (Mendrisio) 157
Praetorius, Michael
Syntagma Musicum 45
Prag 27, 172, 176
Probst, Heinrich 155 f., 158 f.
Protti, Luigia 126
Purday, Thomas Edward 211
Rabboni, [?] 139
Rabitti, Giovanni Battista 124
Rabitti, Luigi 124
Radicchi, Giulio 154
Raffaello Sanzio (Raphael) 164, 180
Rainer, Family 185, 190
Rameau, Jean-Philippe 130
Reber, Napoléon-Henri 9, 14
Regent's Harmonic Institution (London) 196 n., 201–206, 211
Reicha, Antoine 9, 14, 207
Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition 106, 108
Reinecke, Carl 121 f.
Reissiger, Carl Gottlieb 175 f.
Danses brillantes op. 26 176 n.
Rendano, Alfonso 144
Richault (Paris) 150 f., 157, 176 n.
Richter, Alfred 115, 117, 119, 121
Richter, Ernst Friedrich 115, 122
Ricordi, Giovanni (Milano) 124 n., 130–136, 138, 140 f., 151, 154 f., 157 f., 160
Rieger, Jean-Népomucène 51
Nouvelle méthode 51
Riemann, Hugo 46
Ries, Ferdinand 196 n., 199, 201 f., 206 f., 223 f.
Rietz, Julius 116
Rinaldi, Giovanni 127
Rivé-King, Julie 113
Rivetta, Luigi 126
Roche, Emily (geb. Moscheles) 173
Rodolphe, Jean-Joseph 150 n.
Roma (Rom) 139
Romani, Felice 133
Rosenhain, Jakob 140, 158
Studi progressivi 140
Rossi, Lauro 127
Sinfonia a quattro pianoforti 126
Rossi, Luigi 139

Rossini, Gioacchino 149–151, 172 n.
Semiramide 139
Rousseau, Jean-Jacques 50
Les Confessions 46
Dictionnaire de musique 46
Roveda, [?] 126
Rovere, Carlo 126
Adagio-Capriccio 126
Rudolph von Österreich, Erzherzog 208
Salieri, Antonio 114
Salvioni, Giuseppa 125
Sangalli, Francesco 125, 132, 141 f.
Cinq méditations religieuses 142
Fantasia sopra motivi di Beatrice di Tenda 141
Sei melodie caratteristiche op. 4 142
12 Studi 141
Trois nocturnes op. 2 142
Saurau, Francesco, conte di 124 n.
Scarlatti, Alessandro 51, 114
Scarlatti, Domenico 51, 130
Schiffer, Wilhelm Constantin (Köln) 20 f.
Schindler, Anton 193, 196, 200, 218, 231–233
Schlesinger, Adolph Martin (Berlin) 149, 158, 173
Schlesinger, Maurice (Paris) 151, 154 n., 156, 158–159, 172 n., 173, 175 f., 207–211
Schmidt, Aloys 158
Schonenberger (Paris) 150
Schott (Mainz) 151, 156, 158
Schubert (Leipzig) 151
Schubert, Franz 122
Fantasie C-Dur D. 605a (»Grazer«) 60
Schumann, Clara 54–56, 95
Schumann, Robert 54–56, 60, 115 f., 120–123
Fantasiestücke op. 12 55 f., 140
Fantasie op. 17 60, 62
Scherzo und Gigue op. 32 140
Toccata op. 7 46
Scotti, Luigi (Milano) 133, 137–139
Sélestat 31
Seyfried, Ignaz von 50
Sherwood, William 113
Sieber (Paris) 151
Silbermann, Henri 18
Simrock (Bonn) 149, 151, 193, 223
Smart, George 211
Smyth, Ethel 113 n.
Sokrates 45
Soliva, Carlo Evasio 133 f., 139
Grand Trio concertant pour piano, harpe et alto 134
Harfentrios 134 n.
Mio ben ricordati 133 n.
Pater noster 139
Salve Regina 139
Sonata e Variazioni a quattro mani 133 f.
La testa di bronzo 133 f.
Trio concertant pour piano, clarinette et cor 134
Sontag, Henriette 163 f., 173, 182–1889
Spehr, Johann Peter (Braunschweig) 149
Spohr, Louis 122
Spontini, Gaspare
Olympia 164
Staël, Germaine de 52 f.
De l'Allemagne 52 f.
Steibelt, Daniel 27–32, 41, 57–60, 131 n.
Fantaisie avec neuf variations 29–31, 33
Méthode pour le Piano-forte 27–29
Sonate für Violine und Klavier op. 27/1 29
Trois Caprices ou Préludes op. 24 57–60
Stein (Wien) 48
Steiner (Wien) 149
Sterkel, Franz Xaver 48
Stocker, Giovanni Michele 125
Stockhausen, Franz senior 172 n.
Stockhausen, Franz junior 172 n.
Stockhausen, Julius 172 n.
Stockhausen, Margarethe (geb. Schmuck) 172, 185
St. Petersburg 27, 134 n.
Streicher, Andreas 48, 91 f., 102
Streicher, Nanette 91
Strasbourg 18, 21
Stuttgart 194, 217
Sulechów (Züllichau) 146
Sullivan, Arthur 113, 118
Talma, François-Joseph 52 f.
Tassistro, Pietro 138

Tellefsen, Thomas Dyke Acland 94, 98
Thalberg, Sigismund 47, 66, 144, 158
L'art du chant appliqué au piano 66, 77–80, 82–84
Grande fantaisie et variations sur Norma 125
Introduction et variations sur la barcarolle de L'Elisir d'amore 126
Trémont, Baron de siehe/à Girod de Vienney, Louis-Philippe-Joseph
Troupenas (Paris) 154, 190
Truffi, Isidoro 139
Türk, Daniel Gottlob 34, 119, 158
Klavierschule 34
Turquety, Édouard 142 n., 143 n.
Vanhal, Johann Baptist 48
Velluti, Giovanni Battista (Giambattista) 185
Venezia (Venedig) 133 n.
Verdi, Giuseppe 141
Vieuxtemps, Henri 122
Vigneron, Pierre-Roch 160
Viguerie, Bernard 150
L'art de toucher le piano-forte 150 f.
Viguerie, Paul 150 f.
Voříšek, Jan Václav
Polonaise für Klavier 125
Walker, H. 199
Walter, Anton (Wien) 21, 207
Warszawa (Warschau) 100, 134 n.
Watson, T. H. 211
Weber, Carl Maria von 92, 122, 150 n., 151, 171, 173, 175 f., 190 f.
Reigen op. 30/5 176
Weber, Friedrich Dionys 224
Wegeler, Franz 200 n.
Weigl (Wien) 149
Weigl, Josef
Il ritorno d'Astrea 124 n.
Weimar 146
Welsh, Thomas 211
Wenzel, Ernst Ferdinand 115–119
Whistling, Carl Friedrich 145
Wieck, Alwin 100 f.
Wieck, Friedrich 95, 100 f., 103, 107, 109
Clavier und Gesang 103
Wien 8, 13, 20–22, 27, 34, 47, 51, 91 f., 102, 114 f., 133, 136, 143, 149, 151–154, 157, 163–165, 171 n., 183 n., 184, 193, 196 n., 201–206, 208, 210, 217, 220, 222, 224–226
Williams, Jemima 171 n., 174 n.
Willis, Isaac 165 f., 171, 174, 183 n., 184–187, 190
Witthauer, Johann Georg 146
Woelfl, Joseph Johann Baptist 50
Wolff, Édouard 158 n.
Wyss, Professor 190 n.
Zarlino, Gioseffo 45
Le Istitutioni harmoniche 45
Zaytz, Giovanni von (Zajc, Ivan) 126 n.
La Tirolese 126 n.
Zmeskall, Nikolaus 207
Zumpe, Johannes (London) 19

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

Bianca maria Antolini ist Dozentin für Musikgeschichte am Conservatorio di musica in Perugia. Seit 1996 gibt sie das Jahrbuch *Fonti musicali italiane* heraus, zudem initiierte und leitete sie ein von der Società Italiana di Musicologia unterstütztes Forschungsprojekt zum italienischen Musikverlagswesen, dessen Ergebnisse als *Dizionario degli editori musicali italiani* in zwei Bänden veröffentlich wurden. Von 2001 bis 2006 war sie Präsidentin der Società Italiana di Musicologia, weiter leitet sie die Società Editrice di Musicologia (sedm). In intensiven und fortwährenden Forschungsaktivitäten widmet sie sich der italienischen und europäischen Musikgeschichte des 17.–20. Jahrhunderts. Bianca maria Antolini est professeure d'histoire de la musique au Conservatorio di musica di Perugia. Depuis 1996, elle dirige le périodique annuel *Fonti musicali italiane*. Ella a conçu et dirigé le projet de recherche sur l'édition musicale italienne promu par la Società Italiana di Musicologia, en conservant le *Dizionario degli editori musicali italiani* en deux volumes. De 2001 à 2006, elle a été présidente de la Società Italiana di Musicologia; elle est éditrice de la Società Editrice di Musicologia (sedm). Ses recherches intenses et continues portent sur l'histoire de la musique italienne et européenne du xviie au xxe siècle.

Pierre Goy begeisterte sich parallel zu seiner pianistischen Ausbildung früh für historische Tasteninstrumente. Neben seiner Konzerttätigkeit hat er zahlreiche von der internationalen Kritik gefeierte Aufnahmen realisiert. Seine Forschungsergebnisse veröffentlichte er sowohl im Bereich der Aufführungspraxis als auch im Bereich der Instrumentenkunde. Pierre Goy ist Initiant der Rencontres Internationales Harmoniques de Lausanne, die sich seit 2002 zum alle zwei Jahre stattfindenden Treffpunkt für Instrumentenbauer, Musiker, Musikwissenschaftler und Konservatoren von Musikinstrumentenmuseen entwickelt haben. Er unterrichtet an den Hautes Ecoles de Musique in Genf (hem) und Lausanne (hemu). Pierre Goy se passionne très tôt pour les instruments à clavier anciens parallèlement à sa formation de pianiste. À côté de son activité de concertiste, il a réalisé de nombreux enregistrements salués par la critique internationale. Le fruit de ses recherches est publié aussi bien dans le domaine des pratiques d'exécution qu'en organologie. Pierre Goy est l'instigateur des Rencontres Internationales Harmoniques de Lausanne qui rassemblent tous les deux ans depuis 2002 des facteurs d'instruments, des musiciens, des musicologues et des conservateurs de musée autour des instruments anciens. Il enseigne dans les Hautes Écoles de Musique de Genève hem et Lausanne hemu.

Leonardo Miucci ist Pianist und Musikwissenschaftler. Er studierte Fortepiano bei Robert Levin (Mozarteum Salzburg) und Bart van Oort (Den Haag), absolvierte Studien der Musikwissenschaft an der Universität Rom und schloss 2017 seine Dissertation an der Graduate School von Universität und Hochschule der Künste Bern hkb ab. Er arbeitet seit 2010 für die hkb-Forschung und veröffentlichte unter anderem Aufnahmen der von Hummel bearbeiteten Mozart-Klavierkonzerte auf historischem Instrumentarium sowie eine kritische Edition von Francesco Pollinis Klavierschule (1812). Aktuell absolviert er ein Postdoc am Beethovenhaus in Bonn. Leonardo Miucci est pianiste et musicologue. Il a étudié le fortepiano avec Robert Levin (Mozarteum Salzburg) et Bart van Oort (La Haye), est diplômé en musicologie de l'Univer-

sité de Rome et a reçu son PhD en 2017 de la Graduate School de l'Université et de la Haute École des Arts de Berne HKB. Il contribue à des projets de recherche de l'HKB depuis 2010 et a publié des enregistrements des concertos pour piano de Hummel sur des instruments historiques ainsi qu'une édition critique de la Méthode de piano de Francesco Pollini (1812). Il passe actuellement un postdoc au Beethovenhaus de Bonn.

Alain Muller ist Dozent am Institut für Lehrerbildung der Universität Genf und Mitglied der Forschungsgruppen CRAFT und LIFE. Er arbeitet aus einer pragmatischen Perspektive an der Analyse von Lehrformaten sowie in der Ausbildung von Unterrichtenden. Alain Muller est chargé d'enseignement à l'Institut Universitaire de Formation des Enseignants de l'Université de Genève et membre des équipes de recherche CRAFT et LIFE. Il travaille dans une perspective pragmatiste sur l'analyse de l'activité enseignante et la formation des enseignants.

Suzanne Perrin-Goy ist Dozentin an der Hochschule der Künste Bern HKB und Instrumentallehrkraft an verschiedenen Musikschulen. Daneben forscht sie in den Bereichen Unterrichts- und Interpretationstätigkeit. Ihre Schwerpunkte liegen vor allem auf dem Gebiet der Handlungsanweisungen, der Lehr- und Improvisationstätigkeit sowie der Aktivitätsanalyse für Ausbildungszwecke. Suzanne Perrin-Goy est Chargée d'enseignement à la Haute-École des Arts de Berne HKB et professeure d'instrument dans divers conservatoires de musique. Elle est également impliquée dans la recherche sur l'enseignement et l'interprétation. Ses domaines d'intervention sont principalement les consignes et prescriptions, les activités d'enseignement et d'improvisation et l'analyse de l'activité à des fins éducatives.

Jeanne Roudet ist Dozentin an der Université Paris-Sorbonne und leitet dort den Master d'interprétation des musiques anciennes (MIMA) für Fortepiano, den sie in Zusammenarbeit mit Edoardo Torbianelli und Piet Kuijken entwickelt. Als Mitglied des Institut de recherche en musicologie (IREMUS UMR 8223) konzentrieren sich ihre Publikationen auf die Verbindung von Quellen und Interpretation sowie auf die Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit Jean-Pierre Bartoli veröffentlichte sie 2013 bei Vrin den Band *L'Essor du romantisme. La Fantaisie libre pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt.* Jeanne Roudet est Maître de conférences à l'Université Paris-Sorbonne où elle est responsable du Master d'interprétation des musiques anciennes (MIMA) pour le fortepiano qu'elle développe en collaboration avec Edoardo Torbianelli et Piet Kuijken. Membre de l'Institut de recherche en musicologie (IREMUS UMR 8223), ses publications se concentrent sur l'articulation entre les sources et l'interprétation et l'esthétique musicale des XVIIIe et XIXe siècles. Elle est co-auteur avec Jean-Pierre Bartoli d'un livre paru chez Vrin en 2013: *L'Essor du romantisme. La Fantaisie libre pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt.*

Guido Salvetti ist Pianist und Musikwissenschaftler. Am Mailänder Konservatorium hat er eine Dozentur inne, von 1996 bis 2004 war er zudem Direktor dieser Institution. 2006 bis 2012 amtete er als Präsident der Società Italiana di Musicologia. Als Pianist widmet er sich vor allem dem Liedrepertoire, das er in einer intensiven Lehrtätigkeit auch international in Seminaren und Meisterkursen vermittelt. Als Musikwissenschaftler publizierte er zahlreiche Bücher, Aufsätze und Artikel, in denen er sich sowohl mit der Operngeschichte als auch mit der Instrumentalmusik insbesondere des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandersetzte. Derzeit setzt er sich als Präsident der Società Editrice di Musicologia für kritische Online-Editionen italienischer

Musik ein. Guido Salvetti est pianiste et musicologue. Il est enseignant au Conservatoire de Milan, institution dont il a été le directeur entre 1996 et 2004. De 2006 à 2012, il a été président de la Società Italiana di Musicologia. En tant que pianiste, il s'est particulièrement consacré au répertoire du lied, qu'il a également enseigné activement au niveau international dans des séminaires et des master classes. En tant que musicologue, il a réalisé une vaste production de livres, d'essais et d'articles, traitant l'opéra et la musique instrumentale surtout du XIXe et XXe siècle. Il est actuellement président de la Società Editrice di Musicologia pour les éditions critiques en ligne de la musique italienne.

Martin Skamletz studierte Musiktheorie und Querflöte in Wien, Traverso in Brüssel. Neben seiner Aktivität als Flötist in Barockorchestern unterrichtete er Musiktheorie mit Stationen beim Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und an der Musikhochschule Trossingen. Seit 2006 ist er Professor am Vorarlberger Landeskonservatorium, seit 2007 Leiter des Forschungsschwerpunktes Interpretation und Dozent für Musiktheorie an der Hochschule der Künste Bern. Martin Skamletz a étudié la théorie musicale et la flûte traversière à Vienne ainsi que le traverso à Bruxelles. Parallèlement à son activité de flûtiste dans des orchestres baroques, il a enseigné la théorie musicale dans le cadre de la Société Suisse de Pédagogie Musicale (SSPM/SMPV) et de la Musikhochschule de Trossingen. Depuis 2006, il est professeur au Vorarlberger Landeskonservatorium et depuis 2007 responsable du pôle de recherche Interprétation et professeur de théorie musicale à la Haute-École des Arts de Berne.

Edoardo Torbianelli ist Pianist und Dozent für Hammerklavier, Kammermusik und historische Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis und an der Hochschule der Künste Bern HKB seit 1998 beziehungsweise 2008. 2010 war er in der Forschungsabteilung der Hochschule Bern Leiter eines Projekts zur Ästhetik, Technik und Didaktik des Klavierspiels zwischen 1800 und 1850. 2014 wurde er für den instrumentalpraktischen Bereich im Masterstudium Musikologie/Fortepiano an die Université Paris-Sorbonne berufen. Von 2016 bis 2018 ist er artist in residence in der Abbaye de Royaumont, zudem ist er als Gastdozent bei mehreren Institutionen in Europa und in Kolumbien tätig. Seine zahlreichen CD-Produktionen stießen auf viel Lob vonseiten der Presse und wurden mehrfach ausgezeichnet (unter anderem dreimal Diapason d'Or und ein Ehrendiplom der ungarischen Liszt-Studiengesellschaft im Rahmen des Grand Prix du Disque). Edoardo Torbianelli est pianiste et professeur de pianoforte, musique de chambre et interprétation historique à la Schola Cantorum Basiliensis et à la Hochschule der Künste Bern HKB respectivement depuis 1998 et 2008. En 2010, il a dirigé un projet sur l'esthétique, la technique et la didactique du piano entre 1800 et 1850 au département de recherche de la Haute-École des Arts de Berne. En 2014, il est nommé pour le domaine pratique instrumentale dans le cadre du master musicologie/fortepiano de l'Université Paris-Sorbonne. De 2016 à 2018, il est artiste en résidence à l'Abbaye de Royaumont et conférencier invité dans plusieurs institutions en Europe et en Colombie. Ses nombreuses productions de CD ont reçu des éloges de la presse et ont remporté de nombreux prix (dont trois Diapason d'Or et un diplôme honorifique de la Société hongroise Liszt dans le cadre du Grand Prix du Disque).

Yvonne Wasserloos studierte Musikwissenschaft, Neuere und Neueste Geschichte, Germanistik und Skandinavistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. 2002 promovierte sie dort mit der Arbeit *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Horneman in Leipzig und*

Kopenhagen. 2014 habilitierte sie sich an der Folkwang Universität der Künste Essen mit der Schrift *Musik und Staat. Dimensionen der Interaktion im 20. Jahrhundert*. Seit April 2015 leitet sie das an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf angesiedelte Forschungsprojekt »Düsseldorfs bürgerliche Musikkultur 1818–2018«. Als Dozentin und Gastprofessorin war und ist Yvonne Wasserloos in Berlin, Düsseldorf, Kopenhagen, London, Lüneburg und Münster tätig. Von 2017 bis 2018 hat sie eine Vertretungsprofessur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Rostock übernommen. Yvonne Wasserloos a étudié la musicologie, l'histoire moderne et contemporaine, les lettres et civilisations allemandes et scandinaves à la Westfälische Wilhelms-Universität Münster. En 2002, elle y a obtenu son doctorat avec le travail *Kulturgezeiten. Niels W. Gade und C. F. E. Horneman in Leipzig und Kopenhagen*. En 2014, elle a complété son habilitation à la Folkwang Universität der Künste sur des questions d'interaction entre la musique et l'état au XXe siècle. Depuis avril 2015, elle dirige le projet de recherche traitant la culture musicale bourgeoise de Düsseldorf 1818–2018, basé à la Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. En tant que conférencière et professeure invitée, Yvonne Wasserloos a travaillé et est active à Berlin, Düsseldorf, Copenhague, Londres, Lüneburg et Münster. De 2017 à 2018, elle a été nommée professeur suppléant de musicologie à la Hochschule für Musik und Theater Rostock.

HKB
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts

Dieses Buch ist im Oktober 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hambug geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.
© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-91-8

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern

ISBN 978-3-931264-91-8