

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 XIX^e 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 XIX^e siècle, in: *Musique. Images. Instruments* 11 (2010), p. 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, p. 89–III, ici p. 94.
- ³ « Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklings anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren. » Carl Philipp

qui correspond à la pratique des instruments de l'époque. A 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

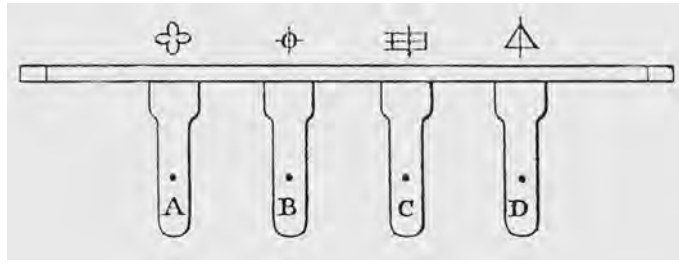
Le tempo lent permet de faire chanter la mélodie dans les graves, sans que le mélange des degrés « tonique – dominante » ne soit dérangent.

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. »

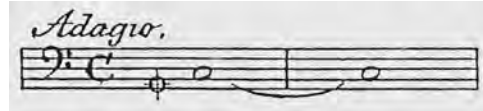
ILLUSTRATION 12 Daniel Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté, ou l'art d'enseigner cet instrument*, Offenbach [s. d.], p. 53



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 longtemps 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

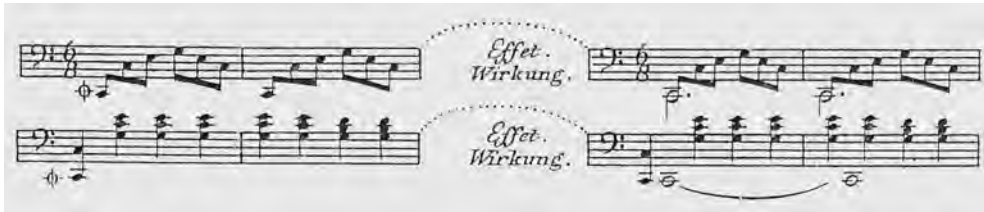


ILLUSTRATION 14 Steibelt: *Méthode pour le Piano-forté*, p. 53

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.

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 erscheint. »

a

2^e PRÉLUDE

All.^o Mod.^{to}

b

plus lent legato

P

FP

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, *Allergo 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

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

»Diese grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhalten, diese herzlosen Schwirrklänge, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses Fortepiano tödtet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm, abgestumpft [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 vergleichendem 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 Weltstadt 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.

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

| Prüfungs-/Vortragswerke 1844–1867 | Auffüh- rungen | Prüfungs-/Vortragswerke 1868–1891 | Auffüh- rungen |
|--------------------------------------|-------------------|--------------------------------------|-------------------|
| 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 | | |

»[...] 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 betrübt 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

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.

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 <i>Le feu</i> | |
| Kalkbrenner/[?] Lafont | Duetto per pianoforte e violino | |

24 giugno 1860

| | | |
|------|---|-----|
| Herz | Trio in <i>la</i> 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 <i>Trovatore</i> | 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, strumentale, 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-

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 exercices 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 VI506), 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 et 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 VI530 e I531.




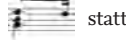
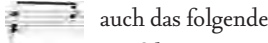


ABBILDUNG 1 Portrait von Ignaz Moscheles in
The Musical Gem: a Souvenir for MDCCCXXXII, London [1831]

[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 beyläufig nach der / Melodie der alten Leÿer geht: Ihr Herren schreibt zu schwer / für unser Publikum, Alles was nicht geradezu Concert Stück ist, u[nd]/nebenbey¹⁹ öfters vom Verfaßer hier vorgetragen wird / darf nicht schwer vorzutragen sein muß wie Butter unter / den Fingern zerschmelzen – {Collard¹⁹ 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 bequeme 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 Clementis²¹ 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.

Adolph²² 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 schon / 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 Satyre 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 / dediziert 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 seyn 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 spezifisch wienerische Redensart, welche sagen will: Das ist mehr, als Einer vertragen kann! Die Umurke ist hier im Jargon die Gurke – offenbar aus Kükumer, 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. 41f.).
- 26 Weder die Pariser noch die Londoner Ausgabe von Pixis' op. 104 trägt eine Widmung (siehe unten, Anm. 38f.), 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,

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 È 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 ($\downarrow = 138$) e non di quella viennese ($\downarrow = 138$).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 *rc* (fortissimo ad entrambe le mani) differiscono da quelle di *ra* ed *rb* (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 sparute 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.

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 Pathétique, 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 M. Sonnenfels | 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