

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<sup>1</sup> ... et pourtant il tisse un lien particulier avec son auditoire et le fascine. Dérivé du *phainain* 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 *xvi*<sup>e</sup> 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*).<sup>2</sup> Cette opposition concentre l'enjeu de ce que sera la fantaisie comme genre tout au long de son histoire. Ainsi, au *xvi*<sup>e</sup> 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.<sup>3</sup>

Pour les théoriciens du *xvii*<sup>e</sup> 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, réfléchi ou spontanée, contrainte ou libre. Aux *xviii*<sup>e</sup> et *xix*<sup>e</sup> siècles, le terme désigne plus spécifiquement soit une improvisation, soit une composition libre qui semble improvisée. Mais, dès le début du *xix*<sup>e</sup> 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](http://agalmata.tripod.com/platon_ion.html) (5 mai 2017).
- 2 Gioseffo Zarlino: [Le] *Istitutioni harmoniche* [3<sup>e</sup> 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.<sup>4</sup> 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 ».<sup>5</sup> 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 XVIII<sup>e</sup> 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.<sup>6</sup> 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 raisonné 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 XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> 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'accroît aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> 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<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup>

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 gefertigt werden*, Wien 1801.

PRELUDIO I.  
alla Mozart.

Andante

f p

cres: dim: sf

Allegro.

f p ff

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)

PRELUDIO I.  
alla Clementi.

Presto.

p f

Piu lento

cres:

rallentando.

Presto.

rallentando, con espressione.

dim:

pp p pp

ff

EXEMPLE 2 Muzio Clementi: Preludio I alla Clementi, *ibid.*

rallent: con espressione

cres:

Presto

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

« Im Phantasieren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düsternen 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 [...]. »<sup>9</sup>

« 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. »<sup>10</sup>

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,<sup>11</sup> 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. »<sup>12</sup>

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. »<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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. »<sup>15</sup>

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 Pffeffinger: « Quant à son exécution, il est indispensable qu'elle se fasse de mémoire, autrement l'illusion cesse. »<sup>16</sup> 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. »<sup>17</sup> 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 XVIII<sup>e</sup> 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 ». <sup>18</sup> 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. »<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

- 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 Pffeffinger: *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*:<sup>21</sup>

« 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. »<sup>22</sup>

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 poème 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 ».<sup>23</sup>

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 1814, 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. »<sup>24</sup>

**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 ».<sup>25</sup> 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 xx<sup>e</sup> 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 xix<sup>e</sup> 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.<sup>26</sup> 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 véhémence. 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 XIX<sup>e</sup> 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. »<sup>27</sup>

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 XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> 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.<sup>28</sup> 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

2<sup>e</sup> PRÉLUDE

All.<sup>o</sup> Mod.<sup>to</sup>

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, *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,<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.

The image contains two musical excerpts. Excerpt (a) is a single system of music for piano, labeled 'Recitativo.' with the tempo marking 'Ritenuato ed appassionato' and 'poco rallent.'. It features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Excerpt (b) consists of two systems of music, also for piano, labeled 'Andantino.' The first system shows a complex texture with many notes and ornaments in both hands. The second system continues this texture with similar complexity.

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: *Claversonaten 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. »<sup>31</sup> 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 XIX<sup>e</sup> 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. »<sup>32</sup>

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: 4<sup>e</sup> 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'inter-textualité 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.

# 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 XIX<sup>e</sup> 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 mitgeteilt, 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

## GUIDE-MAINS

Contexte historique et enseignement du piano  
au XIX<sup>e</sup> 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

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 11



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 Hamburg 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](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany      ISBN 978-3-931264-91-8