Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 54 (2016)

Artikel: À l'aube du romantisme musical : couleurs, effets et pédales dans l'œuvre pianistique de Daniel Steibelt (1765-1823)

Autor: Audéon, Hervé

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858659

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

À l'aube du romantisme musical : Couleurs, effets et pédales dans l'œuvre pianistique de Daniel Steibelt (1765-1823)*

Hervé Audéon

Daniel Gottlieb Steibelt (Berlin, 22 octobre 1765 – Saint-Pétersbourg, 2 octobre 1823) commence ses études musicales avec son père, sous-officier de l'armée prussienne, puis facteur de piano. Il étudie ensuite auprès de Kirnberger. Ses premières compositions, des lieder, remontent à 1782. Engagé dans l'armée, il déserte en 1784 : il voyage alors comme virtuose, ce qui n'est pas sans évoquer la condition commune à beaucoup de musiciens des pays germaniques[1], confrontés à l'absence de poste stable et poussés vers les deux centres musicaux principaux que sont alors Londres et Paris, capitales de l'édition musicale où la vie de concert et les leçons à donner ouvrent des perspectives financières – ce dont Steibelt saura profiter, non sans déboires.

En 1788, il est à Munich et à Vienne ; à Dresde, Hanovre et Mannheim en 1789 ; mais dès 1787, il publie à Paris chez Boyer son œuvre I, comprenant trois sonates pour clavier. Il se trouve dans la capitale en rivalité avec Johann David Hermann[2], maître de pianoforte de la reine Marie-Antoinette : des publications sont échangées (notamment des œuvres portant le même titre de *La Coquette*) et la victoire revient à Steibelt ; Hermann sera même influencé par son rival, ce qui est sensible entre ses troisième et quatrième concertos : le troisième, en *la* majeur, est encore emprunt du style « galant », tandis que le quatrième, en *fa* mineur, évoque non seulement Carl Philipp Emanuel Bach (surtout par l'usage de rythmes syncopés et pointés), dont Hermann aurait été l'élève, mais aussi Steibelt par la longueur des mouvements, les modulations, les traits et l'esprit du rondo. Introduit dans la haute société, Steibelt prodigue des leçons dans la noblesse, ce qu'en dépit de ses déboires judiciaires il continue sous le Consulat et le Premier Empire.

De « graves erreurs »[3] le poussent à partir pour Londres en 1798 : il est poursuivi par la justice pour dettes.[4] De retour à Paris en 1800, en passant notamment par

* Le présent article reprend une communication faite lors des *Rencontres Internationales harmoniques* en 2008.

1 Cf. Triest, « Ueber reisende Virtuosen », in : *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ), 4e année, n° 46, Leipzig, 11 août 1802, col. [737]–749.

2 Sur Johann David Hermann, cf. Hervé Audéon, « Les pianistes virtuoses d'origine germanique à Paris (1795-1815) : un premier bilan », in : Herbert Schneider (dir.), *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim, Olms, 2002, p. 283-285.

3 F[rançois]-J[oseph] Fétis, « Steibelt (Daniel) », in : *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2e éd., tome 8, Bruxelles, Meline, Cans et Cie, 1867², p. 120.

4 Cf. les pièces d'archives transcrites in : Hervé Audéon, *Le Concerto pour piano à Paris entre 1795 et 1815*, thèse de doctorat, vol. 1, Université François-Rabelais de Tours, 1999, p. 42-44.

Prague, où Tomášek l'entend (cf. *infra*, p. 138), et par Vienne, il y apporte dans ses valises *La Création* de Haydn, qu'il fait représenter à l'Académie impériale de musique.[5] Il loge alors chez les Érard. Mais les déboires de 1798 n'étaient pas totalement oubliés et Steibelt doit retourner à Londres en 1802 : là, nous dit Fétis dans sa notice de la *Biographie universelle*, il « donna deux concerts brillants ; mais son caractère peu sociable ne plut pas à la haute société anglaise, qui ne lui prêta pas d'appui ; de là vient qu'il ne put se plaire en Angleterre, ni y faire de longs séjours. »[6]

Steibelt revient à Paris en 1805, où il publie sa *Méthode de piano*[7] (en même temps qu'il la fait paraître en allemand à Leipzig), qu'il quitte à nouveau en 1808 pour la Russie : il devient, à Saint-Pétersbourg où il mourra, directeur du Théâtre Français et maître de chapelle, succédant à François-Adrien Boieldieu.

À côté de ses opéras, de musiques vocale, religieuse ou instrumentale, sa production pianistique est immense : la liste publiée dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* établit un total d'environ 160 sonates pour clavier seul et de 180 avec accompagnement, soit quelques 340 pièces en ce genre.[8] Pourtant, le catalogue précis et complet de son œuvre n'a toujours pas été réalisé : la tâche est difficile à mener, non seulement sur le plan bibliographique, mais aussi compte tenu des nombreuses éditions différentes des mêmes œuvres avec, souvent, des contenus divergents.[9]

Son œuvre pianistique couvre ainsi une période qui, depuis les années 1780, participe à l'essor d'écritures et de procédés en rapport avec l'évolution des pianos ; pour William Newman, l'écriture de Steibelt arrive à maturité dans la première décennie du XIXe siècle avec les sonates des œuvres 45, 64 ou 82 : « The figurations become richer and more ingenious, to the point of anticipating Chopin's in a slight way. And the music balances and sounds well on the piano. »[10] C'est cette évolution, au travers des nouveautés que représentent alors certains effets sonores, que nous allons tenter de saisir dans l'œuvre pianistique de Steibelt.

5 Sur cette version de *La Création* de Haydn, cf. Michel Noiray, « *Die Schöpfung* à Paris en 1800 : ‹ von Steibelt castrirt › ? », in : Damien Colas / Florence Gétreau / Malou Haine (dir.), *Musique, esthétique et société au XIXe siècle. Liber amicorum Joël-Marie Fauquet*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 137-160.

6 F[rançois]-J[oseph] Fétis, *Biographie universelle* [...], *op. cit.* (cf. note 3), p. 121.

7 Daniel Steibelt, *Méthode de piano ou L'Art d'Enseigner cet Instrument*, Paris, Imbault, [1805].

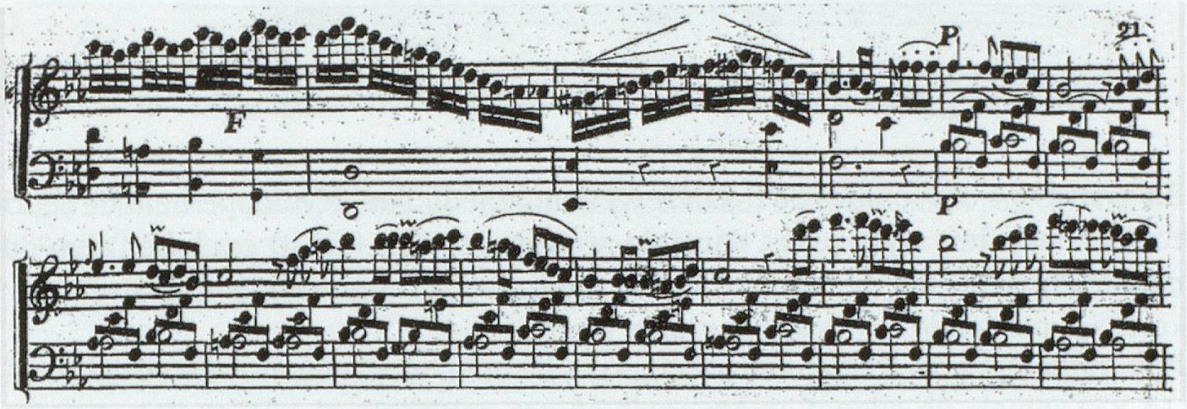
8 Clemens Harasim, « Steibelt, Daniel Gottlieb », in : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Personenteil, vol. 15, Kassel, Bärenreiter, 2006, col. 1380.

9 L'ouvrage de Gottfried Müller, *Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke (Etüden und Sonaten)*, Strassburg, Heitz, 1933, est sur ce point limité, bien qu'il s'agisse toujours de la plus récente monographie consacrée au musicien.

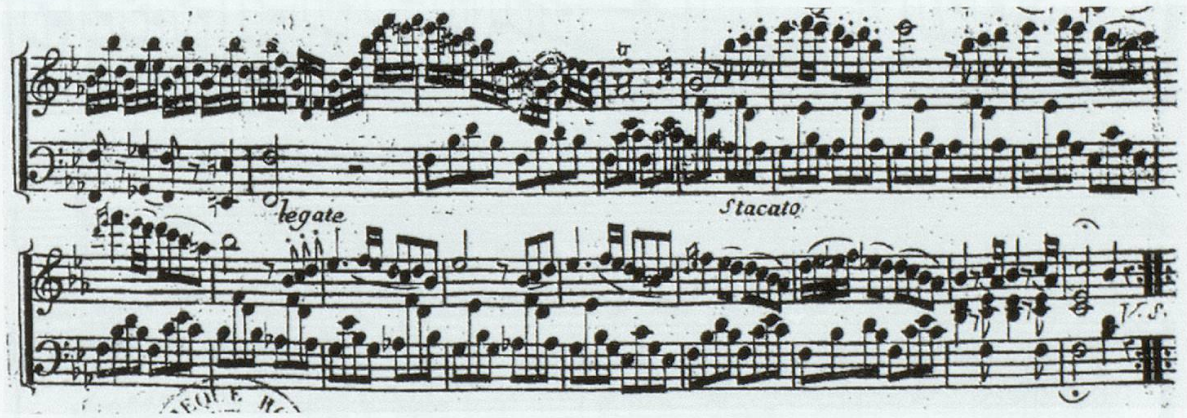
10 William Newman, *The Sonata since Beethoven*, New York, W. W. Norton & Company, 1983[3], p. 470.

Explorations de la tessiture du piano : à la conquête des aigus

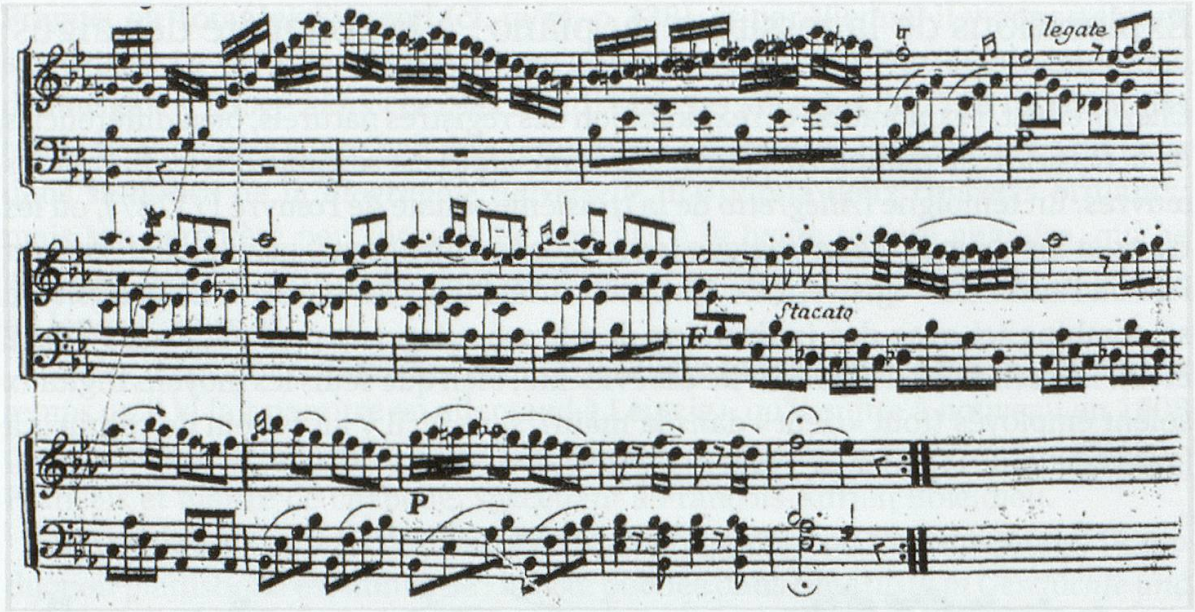
Chez Steibelt, l'exploration et l'exploitation des registres naturels, bien différenciés, de la tessiture du pianoforte (grave, medium, aigu) est sensible dès les premières œuvres. En témoigne l'*Allegretto* de la troisième sonate de l'œuvre I (1787), où les traits et les thèmes, de même que leurs accompagnements, privilégient souvent l'un ou l'autre des registres (Ex. 1). Cette variété dans les registres de la tessiture se combine ici avec des indications de phrasé, « legate » puis « stacato » (Ex. 2 et 3). La recherche d'expressivité est évidente, bien que seuls les moyens digitaux soient employés (tout « tient » dans la main), sans qu'il y ait besoin de recourir à la pédale pour la tenue des notes.



Ex. 1. Daniel Steibelt, *Allegretto* de la *Sonata III*, in : *Trois Sonates pour le Piano-Forte où* [*sic*] *le Clavecin avec Accompagnement de Violon*, œuvre Ier , Paris, Boyer / Le Menu, [1787], haut de la p. 21 (partie de piano).

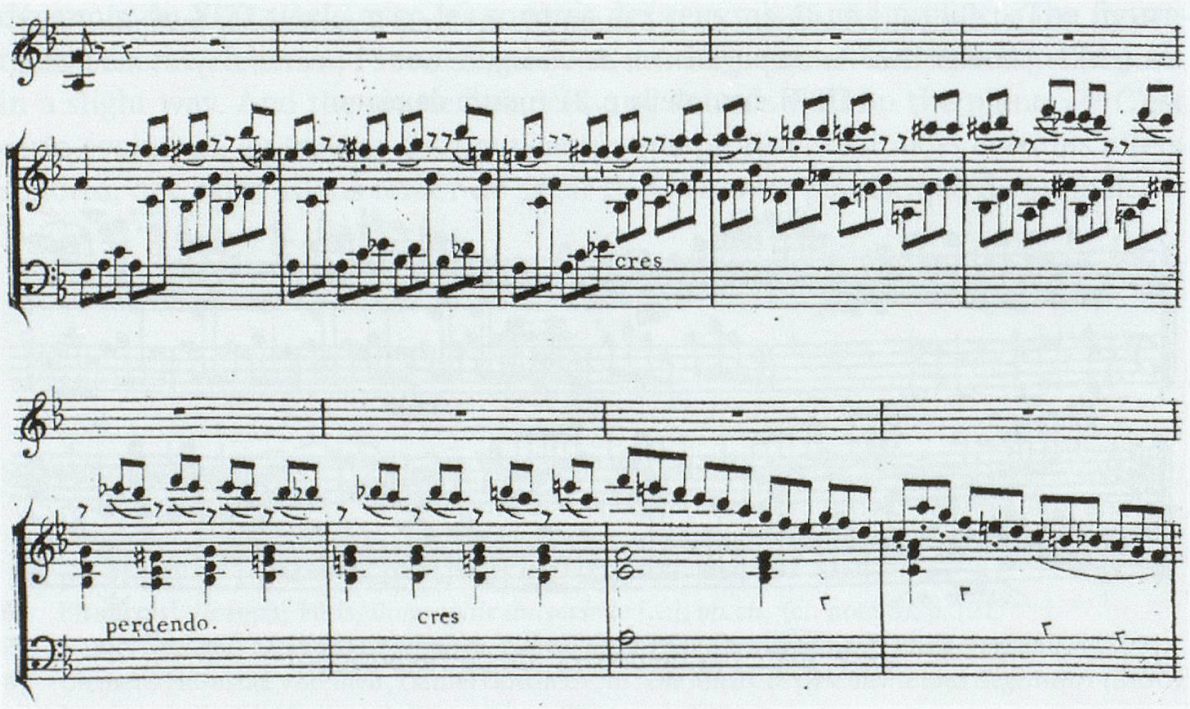


Ex. 2. *Ibid.*, bas de la p. 21, fin de l'exposition.



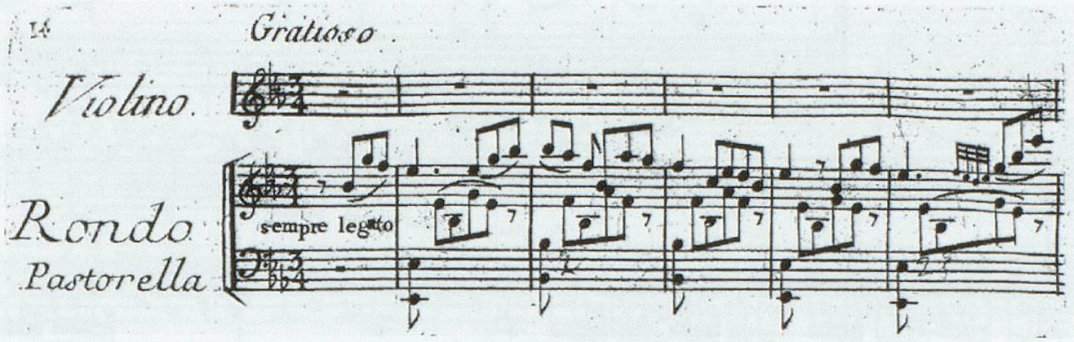
Ex. 3. *Ibid.*, p. 25, fin du mouvement.

En avril 1794, les sonates de l' œuvre XI témoignent d'un développement de l'écriture et des effets recherchés. Ainsi, la première sonate (Ex. 4) exploite l'aigu du clavier dans un effet dynamique de crescendo et de diminuendo (successivement : « cres », « perdendo », « cres » ; le violon *tacet*).



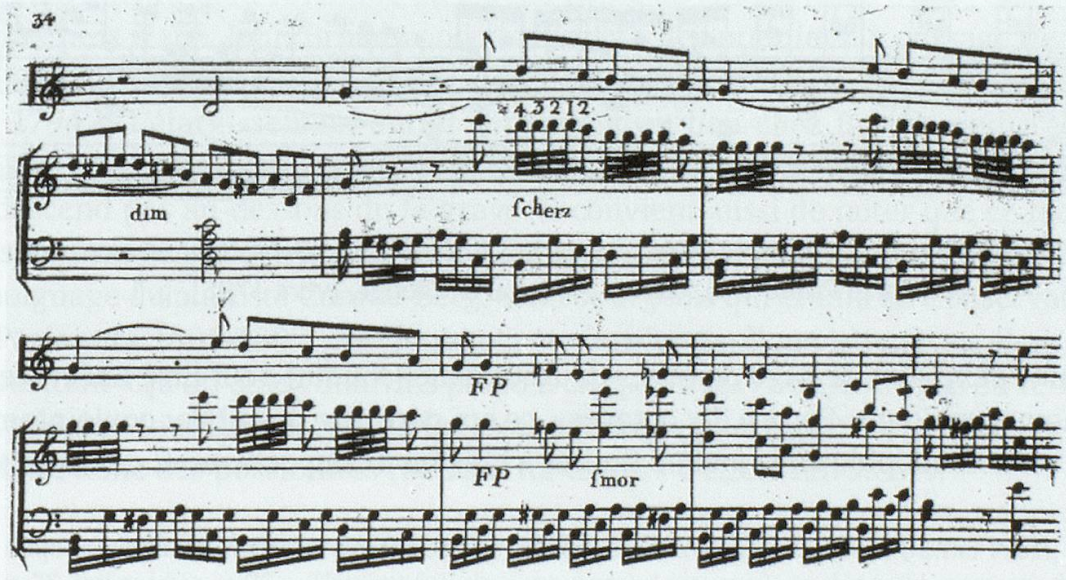
Ex. 4. Daniel Steibelt, *Allegro Moderato* de la *I. Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forté, dont Quatre avec Violon Obligé, et deux avec Flûte Obligée, Divisées en deux Parties, Dédiées à Mademoiselle Eugénie de Beaumarchais*, œuvre XI, 1re partie, Paris, Boyer, [1794], p. 5 (partie séparée de piano avec violon en partition).

Dans la première sonate de la 2e partie de la même œuvre XI, le rondo pastoral débute avec un accompagnement de la main gauche qui semble requérir l'utilisation de la grande pédale en vue de tenir les octaves des premiers temps, ce qui permet d'étoffer la texture afin de soutenir le chant, élevé, et de le rendre moins sec ; pour autant, aucune indication n'est gravée à cet effet (Ex. 5). L'usage de la grande pédale permet ainsi, le plus souvent, de caractériser un thème principal ou le refrain d'un rondo : la coloration facilite l'identification de ce thème lors de ses retours, tout en favorisant les contrastes avec les couplets.



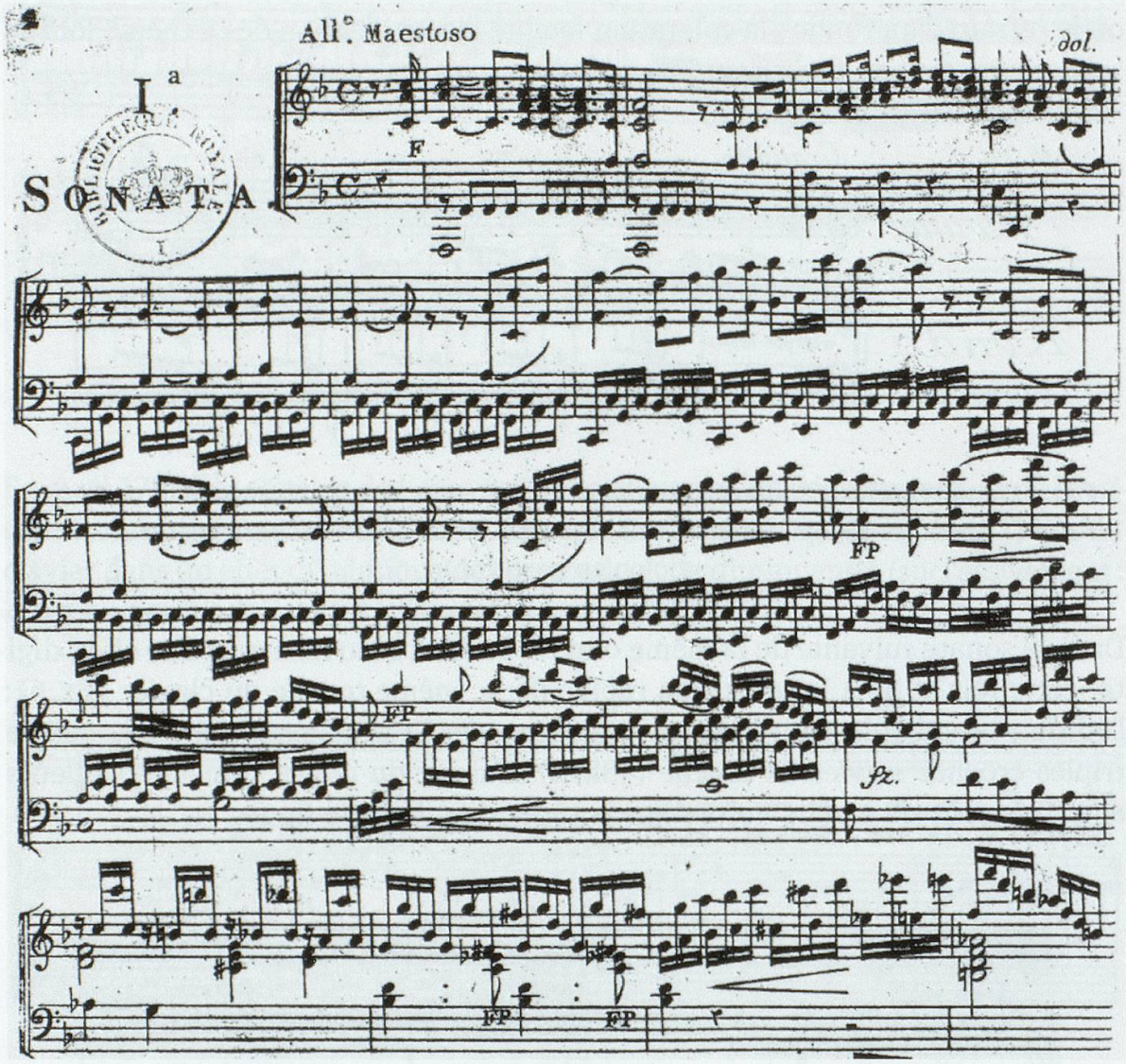
Ex. 5. Daniel Steibelt, *Rondo Pastorella* de la *I. Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forté* [...], œuvre XI, *op. cit.* (cf. Ex. 4), 2e partie, p. 14 (partie séparée de piano avec violon en partition).

Dans la sonate suivante de la même œuvre, Steibelt recourt à un autre effet, digital cette fois et lié à la répétition rapide d'une même touche du clavier (Ex. 6) : l'édition prend soin d'en préciser le doigter sur le premier groupe des quatre triples croches suivies de croche (43212). L'usage du pouce coïncide d'ailleurs avec l'absence de touche noire dans la répétition de cette figure.



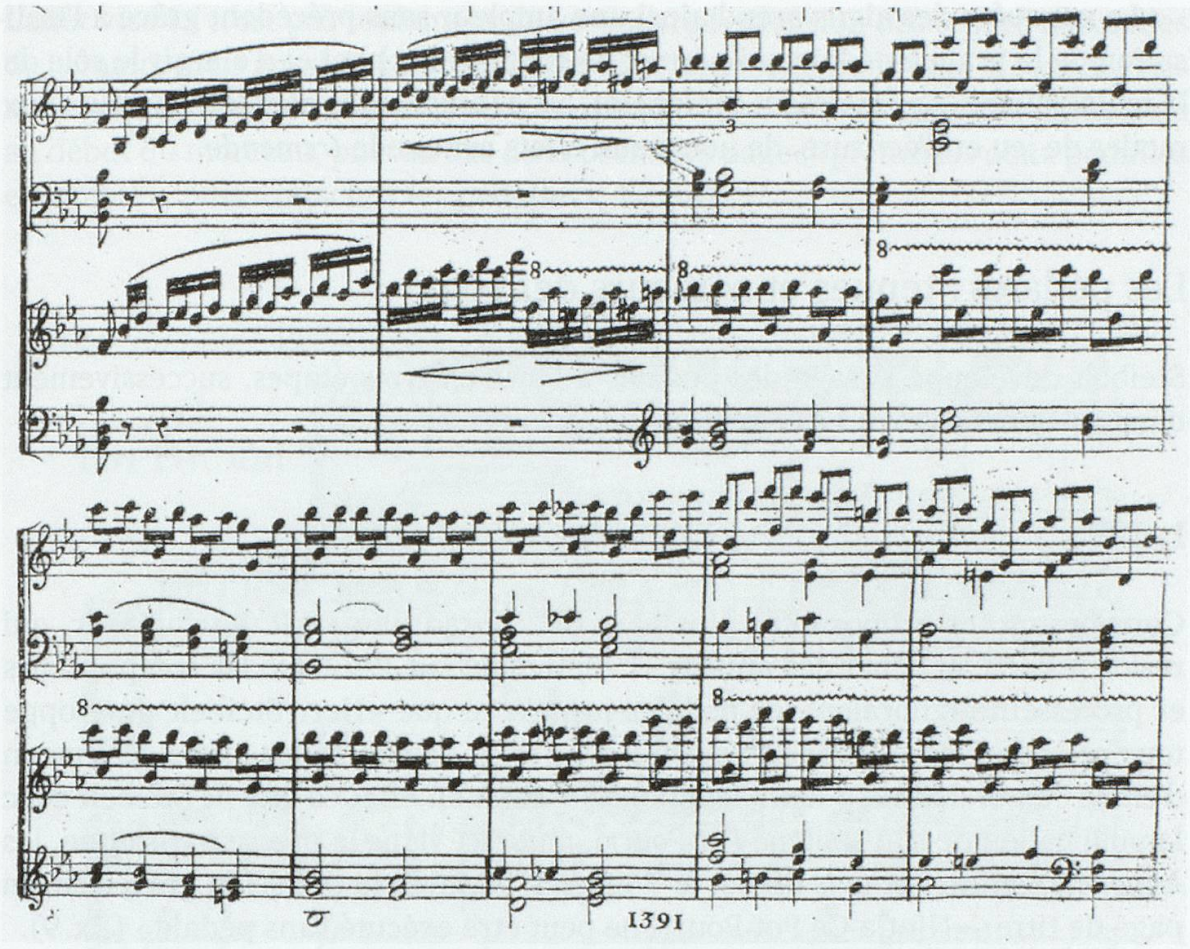
Ex. 6. Daniel Steibelt, *Allegro Maestoso* de la *II. Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forté* [...], œuvre XI, *op. cit.* (cf. Ex. 4), 2e partie, p. 34 (partie séparée de piano avec violon en partition).

L'étendue complète du clavier est aussi explorée dans l' œuvre XVI, toujours sans le recours à la grande pédale. Dans la première sonate de ce recueil, les notes extrêmes sont atteintes en l'espace de cinq systèmes (Ex. 7), avec le *fa* grave dès le début puis le *fa*[5] à la fin du cinquième système.



Ex. 7. Daniel Steibelt, *All[egr]o Maestoso* de la *I.a Sonata*, in : *Deux Sonates pour Clavecin ou Forté Piano* [...], œuvre XVI, Paris, Sieber, [vers 1795], p. 1.

Comme l'explique la page de titre, « la Deuxième [sonate] peut Etre Exécutée sur les nouveaux Piano-Forte a Six octaves », ce qui nécessite de publier conjointement une version adaptée aux claviers limités à cinq ou à cinq octaves et demie (Ex. 8).



Ex. 8. Daniel Steibelt, *All[egr]o Mod[era]to* de la *II Sonata*, in : *Deux Sonates pour Clavecin ou Forté Piano* [...], œuvre XVI, *op. cit.* (cf. Ex. 7), p. 38.

Dans les années 1790, la conquête des aigus est un enjeu majeur de l'évolution de l'instrument, dont l'étendue du clavier passe de cinq octaves à cinq octaves et demie, puis à six. John Broadwood réalise l'un des premiers le passage de cinq à cinq octaves et demie dès 1793, à la demande de Dussek, puis à six octaves dès 1794.[11] L'élargissement aurait cependant eu lieu chez Broadwood d'abord dans le grave, mais fut rarement utilisé puisque la grande majorité des sources ne descend pas au-dessous du *fa* grave. Il convient aussi de noter que ce facteur construisait encore des pianos à cinq octaves et demie en 1805.[12] À ce propos, le témoignage du pianiste Conrad Berg, Strasbourgeois qui étudia au Conservatoire de Paris vers 1806-1807, est éloquent : ce dernier explique n'avoir eu alors à sa disposition « qu'un assez mauvais piano à cinq octaves » et n'avoir pas eu recours aux pédales dont il ne découvrit les ressources que plus tard.[13] Dès 1795, Steibelt exploite donc des possibilités récentes au travers d'effets novateurs.

11 D'après David Wainwright, *Broadwood by appointment : a history*, London, Quiller Press, 1982, p. 75, qui précise, p. 76 : « The first full six-octave grand was made in the early summer of 1794, probably No. 607. »

12 *Ibid.*, p. 327.

13 Sollicité pour cet usage des pédales par la veuve du compositeur Zumsteeg, à Stuttgart. Cf. Conrad Berg, *Méthode progressive pour piano*, Paris, Richault, [vers 1855], 4e partie, p. 58.

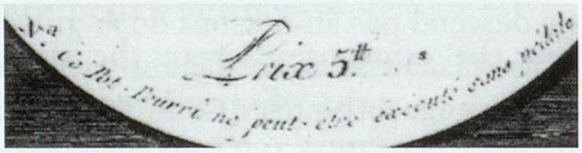
La conquête des aigus prend ainsi une ampleur sans précédent grâce à l'utilisation de la grande pédale qui permet de soutenir le chant et d'élargir le rôle de la main gauche. Apparaissent également, avec l'emploi des pédales, de nouveaux modes de jeu et d'écriture, de nouveaux effets comme le *tremendo*.

Les pédales : tenues et couleurs des sons

Steibelt développe l'usage des pédales à Paris en trois étapes, successivement dans les années 1793, 1798 et 1805.

1. 1793

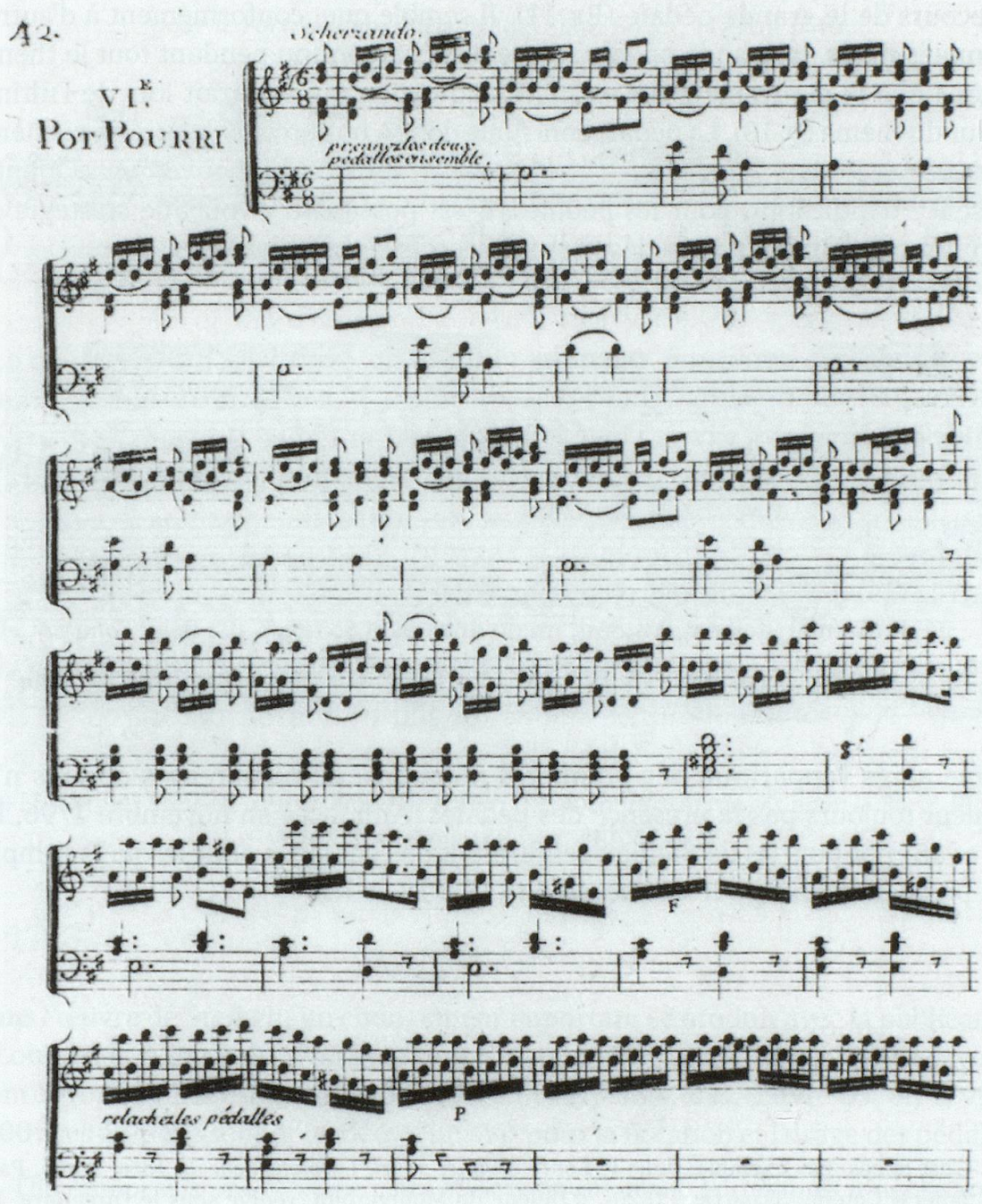
Corroborant les propos cités plus haut de Conrad Berg, J.P. Milchmeyer, qui réside à Paris au début des années 1790, indique en 1797 que les compositeurs et professeurs ignoraient les pédales jusqu'à ce que « Herr Steibelt développe tous ces registres (« *Veränderungen* ») avec soin, démontre les effets de chacun d'entre eux et définisse leurs fonctions. »[14] C'est en effet ce que fit Steibelt avec la publication de son sixième *Pot-Pourri*, annoncé dans la presse parisienne, les *Annonces, affiches et avis divers*, le 7 mars 1793, avec la précision gravée sur la page de titre : « N[ot]a Ce Pot-Pourri ne peut être exécuté sans pédale » (Ex. 9).



Ex. 9. Daniel Steibelt, page de titre du sixième *Pot-Pourri où* [*sic*] *Caprice Pour le Piano-forte*, Paris, Naderman, [1793].

14 J.P. [i.e. Philipp Jacob] Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden, Meinhold, 1797, p. 58.

L'effet visé ici n'est pas seulement de permettre l'extension des tenues naturelles de la main, mais aussi de colorer par un changement de timbre : la résonance des notes répétées offre un espace sonore inédit, balisé par une indication littérale au début du morceau, puis au bas de la première page (« prenes les deux pédalles ensemble », puis « relachez les pédalles », Ex. 10).

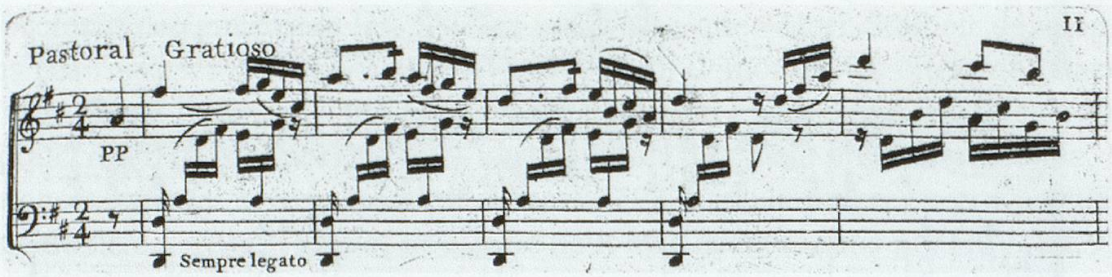


Ex. 10. *Ibid.*, p. 2.

Les notes répétées préfigurent l'effet de harpe (cf. *infra*, Ex. 15) et celui du *tremendo*. Ce dernier, mis à la mode par Steibelt au cours des années 1790, vise à prolonger les sons du piano, instrument accusé alors d'être trop sec, donc sans

expression, et incapable de soutenir les sons comme la voix ou le violon.[15] Pour certains, il s'agit d'imiter ainsi les sons continus de l'harmonica de verre.[16]

La question principale en matière de pédale est celle de l'absence de leur indication dans les sources où, pourtant, elles pourraient être employées. Chez Steibelt, elle se pose aussi pour les usages antérieurs à 1793. Ainsi, vers 1790, le final de la première sonate de l'œuvre VI présente-t-il des tenues à la main gauche, indiquées par l'expression « Sempre legato », impossibles à réaliser sans le secours de la grande pédale (Ex. 11). Il semble que, conformément à d'autres exemples notés, la grande pédale soit requise en continu pendant tout le thème. Notons que le mouvement est andante, indication qui apparaît lors de l'ultime retour du thème (p. 18). La pédale contribue donc à renforcer l'identité de ce thème de rondo et les contrastes recherchés entre les parties du mouvement. Quant à l'absence d'indication pour les pédales, il est possible d'y voir une stratégie du virtuose soucieux de ne pas dévoiler ses secrets d'exécution.

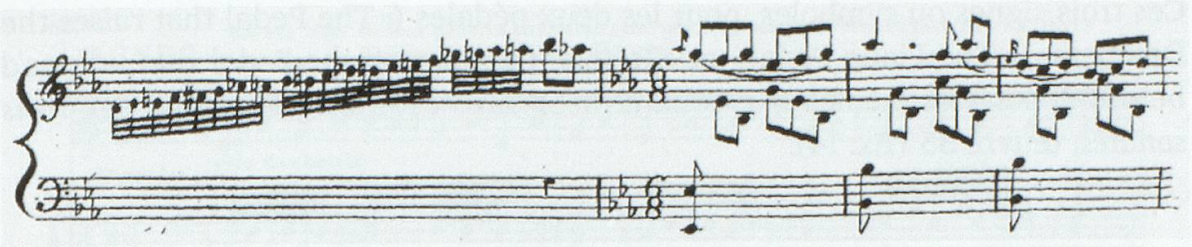


Ex. 11. Daniel Steibelt, *Pastoral*, rondo final de la *Sonata I*, in : *Deux Sonates et la Coquette pour Forte Piano dedies à Madame la Comtesse de Pinieux*, œuvre VI, Bordeaux, Augustin Filliatre frères, [vers 1790], p. 11.

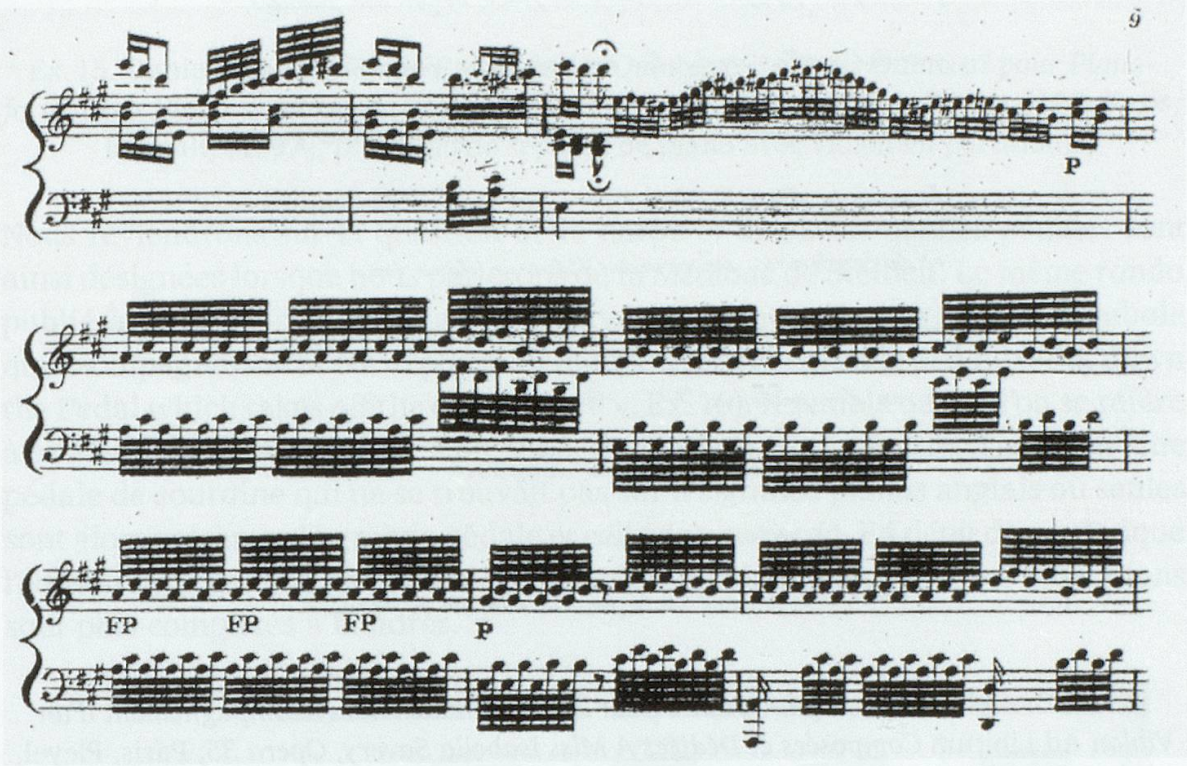
Même après l'apparition des premières notations, de nombreuses œuvres n'indiquent toujours pas la présence des pédales. Annoncés en novembre 1796, les 14e et 15e pot-pourris de Steibelt renferment des passages pour lesquels l'emploi des pédales semble pourtant nécessaire (Ex. 12 et 13).

15 C'est le cas, par exemple, dans le *Cours complet pour l'Enseignement du Forté Piano*, Paris, Janet & Cotelle, 3e partie, [1820], d'Hélène de Montgeroult, rédigé sous le Directoire. Par ailleurs, l'auteur ne reconnaît d'utilité qu'à la grande pédale et précise, p. 210 : « la Pédale qui étouffe les vibrations par le moyen du buffle [...] n'est bonne dans aucun cas, puisque les doigts peuvent en faire l'effet sans avoir l'inconvénient de changer la qualité du son. » Or, chez Steibelt, c'est précisément cette qualité du son, sa couleur, qu'il s'agit souvent de varier par l'usage des pédales.

16 L'indication « Harmonica » surmonte un passage en *tremendo* dans le *Largo* de la deuxième des *Trois Sonates pour le Forte-Piano*, œuvre 28, de Jean-François Tapray, publiées à Paris vers 1795.



Ex. 12. Daniel Steibelt, quatorzième *Pot Pourri d'Airs connus Arrangés pour le Forte-Piano*, Paris, Naderman/Boyer, [1796], p. 16.



Ex. 13. Daniel Steibelt, quinzième *Pot Pourri d'Airs connus Arrangés pour le Forte-Piano*, Paris, Naderman/Boyer, [1796], p. 9.

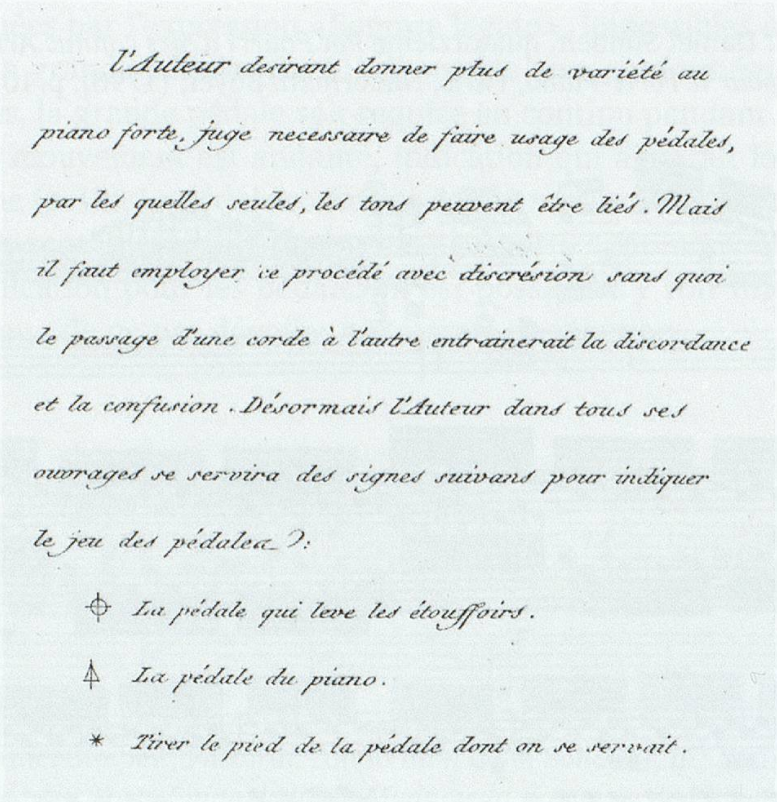
2. 1798

Dans l'œuvre de Steibelt, un changement important se produit avec la publication à Londres et à Paris du *Troisième concerto*, œuvre 33, en 1798 et 1799, concerto dont le rondo final est intitulé *L'Orage*, et des *Trois sonates*, œuvre 35, en 1799 et 1800 : ces éditions sont précédées d'un avis pour la notation et l'usage des pédales :

> The Author wishing to make more Variety on the Piano Forte, finds it necessary to make use of the Pedals, by which alone the tones can be united, but it requires to use them with Care ; without which, in going from one Chord to another, Discord & Confusion would result. Hereafter the Author in all his Compositions will make use of the following signs to denote the Pedals.[17]

17 Daniel Steibelt, *A Grand Concerto for the Piano Forte*, op. 33, London, Longman & Broderip, [1798].

Ces trois signes ou symboles, pour les deux pédales («The Pedal that raises the Dampers», «The Piano Pedal» et «To take the Foot off the Pedal that was us'd before»), sont les mêmes que ceux utilisés dans l'édition parisienne des *Trois sonates*, œuvre 35 (Ex. 14).


l'Auteur desirant donner plus de variété au piano forte, juge necessaire de faire usage des pédales, par les quelles seules, les tons peuvent être liés. Mais il faut employer ce procédé avec discrésion sans quoi le passage d'une corde à l'autre entrainerait la discordance et la confusion. Désormais l'Auteur dans tous ses ouvrages se servira des signes suivans pour indiquer le jeu des pédales ?:

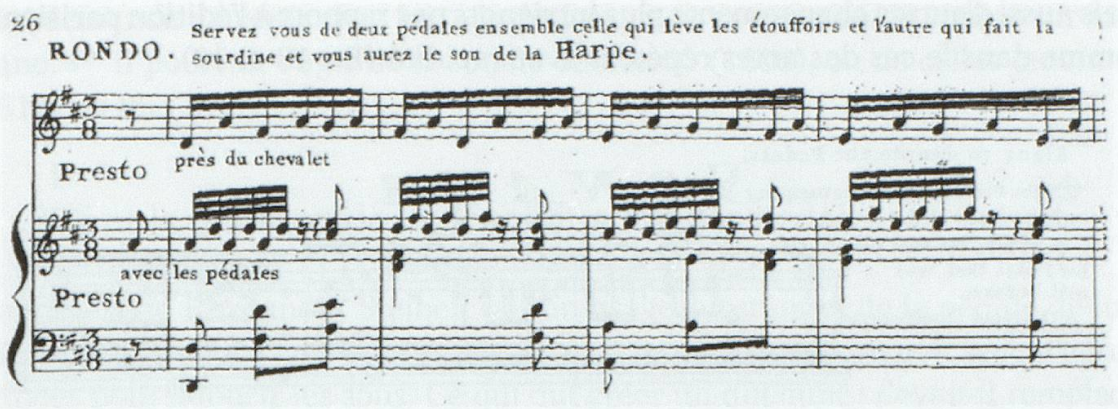
⊕ *La pédale qui leve les étouffoirs.*

♙ *La pédale du piano.*

* *Tirer le pied de la pédale dont on se servait.*

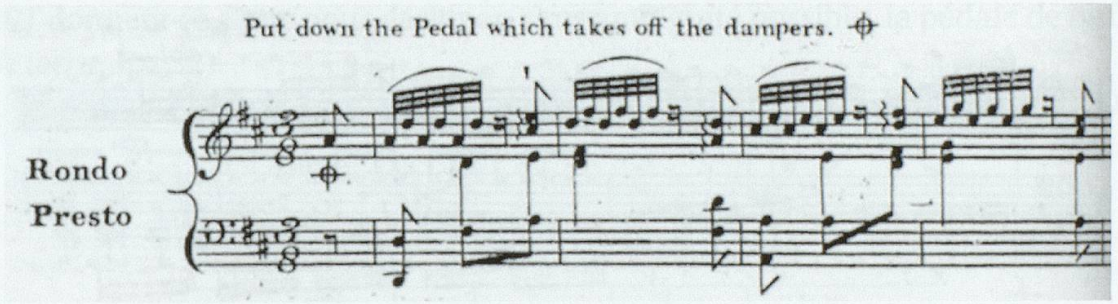
Ex. 14. Daniel Steibelt, *Trois Sonates pour le Forte Piano Avec Accompagnement d'un Violon* Ad Libitum *Composées et Dédiées A Miss Isabella Savery, Opera 35*, Paris, Pleyel, [1800].

De telles éditions de mêmes œuvres chez des éditeurs de pays différents posent la question importante des pratiques attachées respectivement à ces lieux de diffusion et à leurs factures pianistiques. Quelques œuvres de Steibelt nous éclairent à ce sujet. Ainsi, en 1797, paraissent à Paris les *Trois Quintetti* dédiés au roi de Prusse ; dans le rondo final du deuxième quintette, Steibelt prend soin d'indiquer en toutes lettres l'usage des pédales pour le thème dont l'écriture arpégée doit produire le son de la harpe («Servez vous de[s] deux pédales ensemble celle qui lève les étouffoirs et l'autre qui fait la sourdine et vous aurez le son de la Harpe», indication résumée entre les portées du piano par : «avec les pédales», Ex. 15).



Ex. 15. Daniel Steibelt, *Rondo Presto* du *II.e Quintetti*, in : *Trois Quintetti pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Basse composés et dediés à Sa M. le Roi de Prusse*, N.° 2, Paris, Imbault, [1797], p. 26 (partie séparée de piano avec violon en partition).

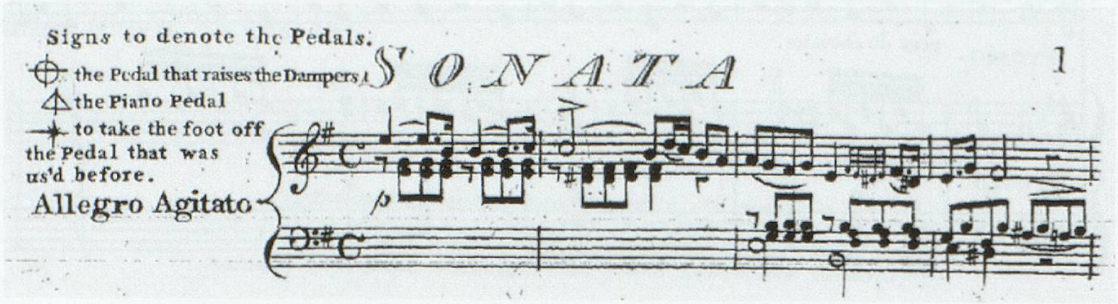
Nous reviendrons sur la question de la harpe et de savoir quelles pédales sont ainsi désignées lorsque nous parlerons de la *Méthode* de Steibelt. Le même rondo, publié à Londres sous le numéro d'œuvre 31, contient cette fois un symbole qu'accompagne une brève explication limitée à la seule grande pédale (« Put down the Pedal which takes off the dampers. ⊕ », Ex. 16). Il semble que, si l'on se réfère à sa *Méthode* de piano publiée en 1805, Steibelt n'a pas jugé utile d'indiquer une pédale de sourdine qui ne se trouvait pas sur les grands pianos anglais où seules sont alors présentes la grande pédale et celle de *una corda*. En dépit de ce manque, l'édition française est plus imprécise pour la suite du mouvement : les indications sont plus complètes à Londres.



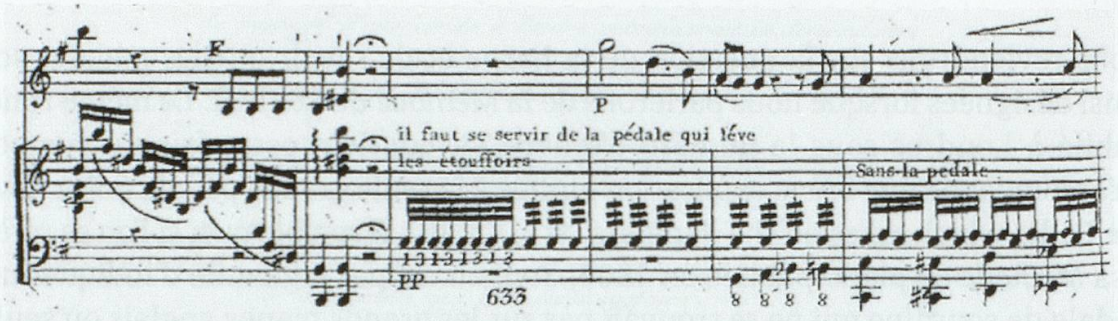
Ex. 16. Daniel Steibelt, *A Quintetto for the Piano Forte, Two Violins, Tenor, & Violoncello. As performed at the Opera Concert*, op. 31, London, Longman & Broderip, [1797].

Un cas similaire de variantes apparaît dans les éditions française et anglaise de la première des *Six sonates*, œuvre XXVII, dédiées à la reine de Prusse (avec accompagnement d'un violon obligé). Publiée à Paris chez Imbault en 1797, avec des indications en toutes lettres pour les pédales, cette sonate est ensuite éditée à Londres par Longman & Broderip, sous le numéro d'œuvre 32, probablement en 1798, avec seulement une indication (« Servez vous de la pedale qui leve les Etouffoirs », notée p. 2), puis de nouveau gravée par Broderip & Wilkinson (qui succèdent à Longman & Broderip en 1798) avec des ajouts pour les pédales (Ex. 17),

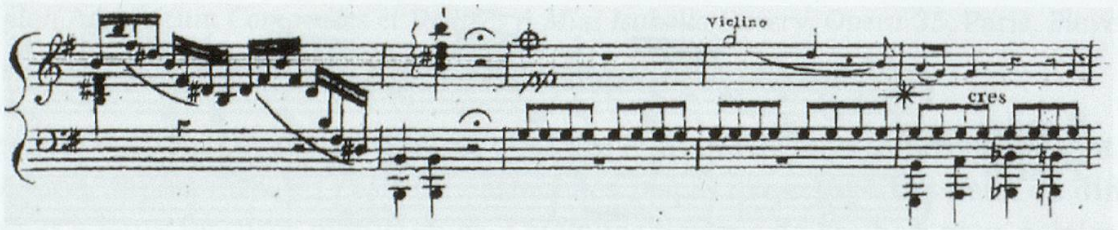
mais aussi d'autres changements plus intrigants par rapport à l'édition parisienne, comme dans le cas des notes répétées avec rapidité (Ex. 18 et 19).



Ex. 17. Daniel Steibelt, *Allegro Agitato*, in : *A Grand Sonata for the Piano Forte with an Accompaniment for the Violin*, op. 32, London, Broderip & Wilkinson, [vers 1798], p. 1.



Ex. 18. Daniel Steibelt, *All[egr]o Agitato* de la *I.ma Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forte avec Accompagnement d'un Violon obligé, composées et dédiées à sa Majesté la Reine de Prusse, Opera XXVII*, Paris, Imbault, [1797], p. 4 (partie séparée de piano avec violon en partition).



Ex. 19. Daniel Steibelt, *Allegro Agitato*, in : *A Grand Sonata for the Piano Forte* [...], op. 32, *op. cit.* (cf. Ex. 17), p. 2.

Cette variante semble due aux capacités ou qualités différentes des mécaniques anglaise et française, entre par exemple les pianos de Broadwood, moins aptes à la répétition ou plus lourd au toucher, et ceux d'Érard, en particulier les modèles carrés dotés de la mécanique à double pilote, laquelle permet une grande rapidité de répétition.

En dépit d'une variété d'instruments joués au gré de ses voyages, Steibelt est donc sensible aux qualités de ses pianos : ce qu'atteste, outre les variantes dans les éditions de ses œuvres qui témoignent d'un souci d'adaptation aux conditions d'exécution différentes, une lettre, sans date, adressée à Pleyel et dans laquelle

il lui demande de venir chez lui : « je desire que vous entendés la sonate sur mon piano. »[18] Il pourrait s'agir de la sonate œuvre 60 (1803), ou de celles œuvre 82 (1810) ou 85 (1811).

3. 1805 et la question de la dénomination des pédales

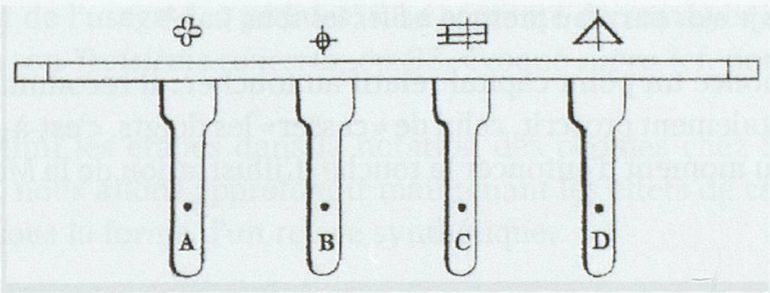
D'après David Rowland[19], Steibelt fait un usage substantiel de la pédale de luth (« lute ») en France ; arrivé en Angleterre, il rencontre des pianos avec d'autres pédales pour adoucir les sons. Ce qui dut créer un dilemme : devait-il remplacer les indications pour la pédale de luth des éditions françaises par la *una corda* dans les éditions anglaises ?

Les éditions suggèrent qu'il fut plus prudent : nous avons vu *supra* l'édition Imbault du deuxième quintette (Ex. 15), qui indique de se servir de la grande pédale et de celle nommée « sourdine », afin d'obtenir « le son de la Harpe », indication supprimée dans l'édition anglaise (Ex. 16). La sourdine dans l'édition française semble bien désigner la pédale de harpe (ou luth) et non celle de buffle (ou modérateur), l'effet général recherché étant bien celui d'imiter une harpe.

Dans les éditions anglaises, Steibelt note la *una corda* par le triangle avec une barre verticale ⅄. Il la nomme « soft pedal », tandis qu'il utilise dans les éditions françaises le même signe pour désigner la pédale de buffle, c'est-à-dire le modérateur.

Pour autant, Sandra P. Rosenblum estime qu'il n'y a aucun doute et que la pédale dite « piano », c'est-à-dire *una corda*, correspond bien à celle notée ⅄ dans la *Méthode*, et non au buffle ou modérateur.[20] Il se trouve que des éditions de 1801 donnent ce signe pour désigner, sans ambiguïté possible, la pédale de buffle (cf. *infra*, Ex. 32).

La *Méthode* publiée en 1805 est pourtant, en effet, claire à ce sujet (Ex. 20).



Ex. 20. Daniel Steibelt, « Des Pédalles. De la manière de s'en servir, et des signes qui l'indiquent », in : *Méthode de piano* [...], *op. cit.* (cf. note 7), p. 66.

18 BnF, Département de la musique, lettres autographes Steibelt 171.

19 David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 142.

20 Sandra P. Rosenblum, *Performance Practices in Classic Piano Music*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 433, note 39 : « Since English grand pianos usually had just

D'après la description qu'en donne Steibelt dans le texte, le schéma de l'Ex. 20 correspond aux pédales suivantes : A : pédale « qui étouffe encore plus le son que si l'on n'employait aucune pédale », qui correspond à celle de luth (ou harpe) ; B : pédale qui « sert à lever les étouffoirs », soit la grande pédale (pédale *forte*) ; C : « jeu de Buffles », c'est-à-dire modérateur ou sourdine ; D : « pédale céleste », qui correspond à la *una corda*. À propos de la pédale A, il précise : « La réunion de ces deux pédales [A et B], sous le même pied, produit un son qui est celui de la Harpe ou du Luth » (*ibid.*, p. 66) – ce qui confirme l'usage de cette pédale de harpe dans les Ex. 10 et 15 donnés *supra*. Plus loin, il indique : « Aux Grands Pianos Anglais, il n'y a que deux Pédales, celle marquée B, et celle marquée D » (*ibid.*, p. 67), soit la grande pédale et la *una corda*.

Dans sa *Méthode de piano du Conservatoire* publiée en 1804/1805, Jean-Louis Adam désigne ainsi les quatre pédales : A : « jeu de Luth ou de Harpe », B : grande pédale « qui lève les étouffoirs », C : « jeu céleste » (avec B), D : *una corda*.[21] La principale variante entre Steibelt et Adam concerne donc le jeu de buffle, nommé céleste par Adam.

La *Méthode* de Steibelt explique combien l'usage des pédales est une ressource importante pour varier et exploiter les possibilités du piano. Mais elle laisse entendre que certains effets doivent combiner entre eux le mouvement des touches, des doigts et des pédales. Ces ressources ne sont pas détaillées dans la *Méthode*, contrairement à ce qu'évoque le passage suivant :

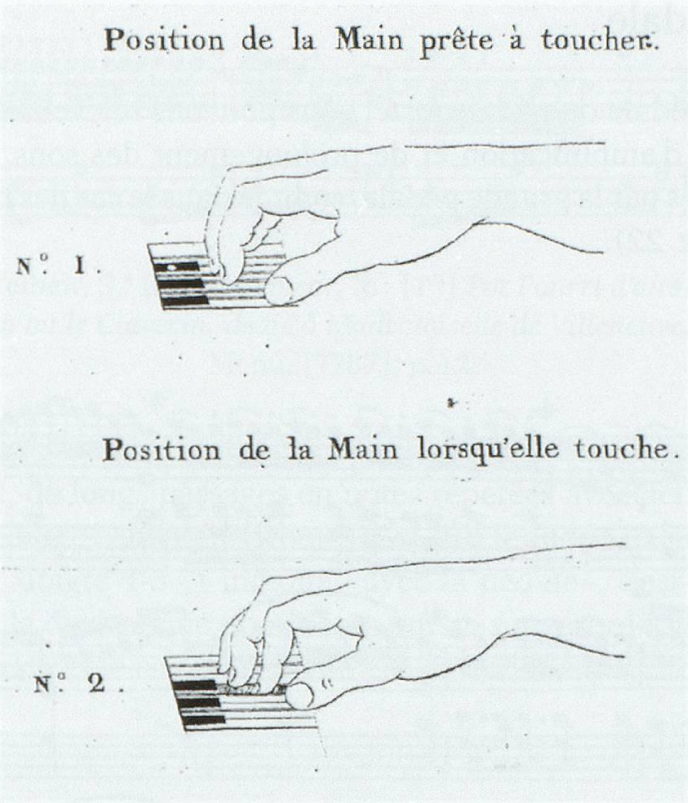
> La manière d'attaquer les touches, celle de plier les doigts, l'usage bien indiqué des pédales, restées si longtems dans l'inaction, et dont j'ai, le premier, fait connaître les avantages, donnent à cet instrument une toute autre expression. On a d'abord crié au charlatanisme sur cette activité des pédales. On en dégoutait les élèves. Ceux-là mêmes qui les proscrivaient, tous reviennent sur leurs pas : mais beaucoup s'en servent encore fort mal. Je ferai voir bientôt que cette addition importante à l'instrument, sert à mieux prononcer les couleurs, marquer les teintes et les dégradations, et que les moyens de s'en servir sont assujettis à des régles que le goût a tracées.
> C'est avec une méthode combinée sur le mécanisme des touches, des doigts et des pédales que je suis parvenu presque à filer les sons [...].[22]

Ici, Steibelt énonce un point capital relatif au toucher : il recommande un usage aujourd'hui totalement proscrit, celui de « casser » les doigts, c'est-à-dire de plier la phalangette au moment d'enfoncer la touche. L'illustration de la *Méthode* (Ex. 21)

the damper and una corda pedals, the latter was sometimes called the ‹piano› pedal. Steibelt's description of the pedal designated by ♙ in his *Methode* leaves no doubt that that sign refers to the una corda effect and not to a moderator. »

21 [Jean]-L[ouis] Adam, *Méthode de piano du Conservatoire*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, An XIII [1804/1805], p. 220.

22 Daniel Steibelt, « I.re Partie. Des avantages du Piano », in : *Méthode de piano* [...], *op. cit.* (cf. note 7), p. 2.



Ex. 21. *Ibid.*, p. 20.

est accompagnée du commentaire suivant :

> Les doigts, en enfonçant une touche doivent se plier, comme on le voit au (N.° 2) de la figure ci-contre. Le doigt qui enfonce la touche a une forme différente de ceux qui n'en enfoncent point. Son mouvement doux n'est que d'élasticité, il est moëlleux, et il communique cette perfection, ou qualité, aux marteaux et aux sons qu'ils produisent. Autrement en ne pliant pas la première phalange du doigt, on entendra le bruit des ongles, fort désagréable à l'oreille, et au lieu d'un bon son, on ne tirera de l'instrument, qu'un son sec et mesquin.[23]

Pour ce qui est de l'usage des pédales, il se contente de renvoyer en le citant au rondo final de son *Troisième concerto*, op. 33, évoqué *supra* (cf. note 17).

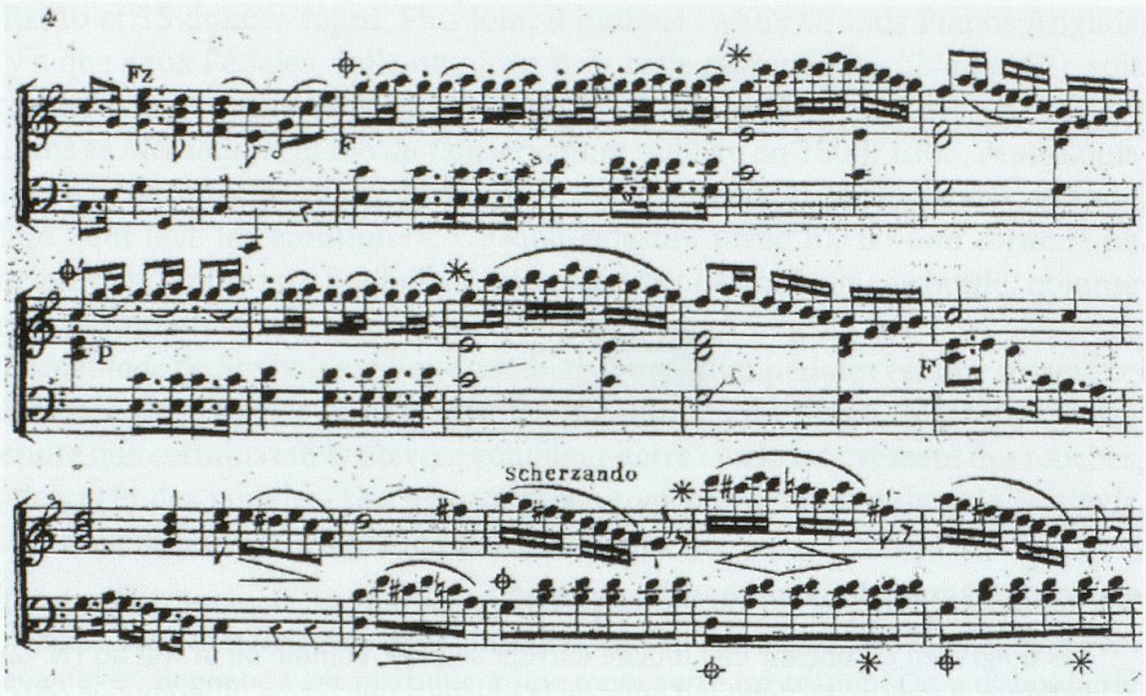
Après avoir défini les étapes dans la notation des pédales chez Steibelt (1793, 1798 et 1805), nous allons approfondir maintenant les effets de ces notations et leurs usages, sous la forme d'un relevé synthétique.

23 Daniel Steibelt, « 13.me Leçon. De la manière de s'asseoir au Piano », in : *ibid.*, p. 21.

La grande pédale

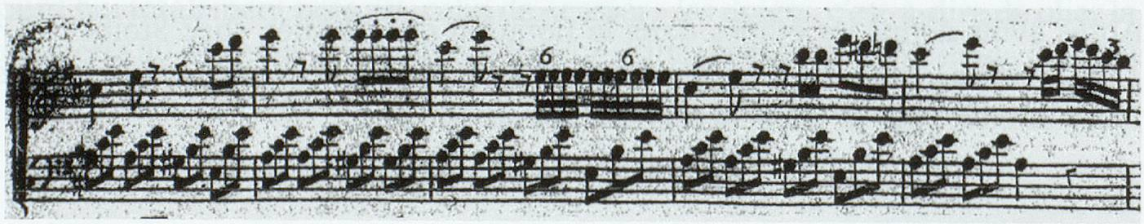
Pour la grande pédale ou pédale *forte*, nous pouvons relever les effets suivants :

– La recherche d'amplification et de prolongement des sons, tenus grâce aux étouffoirs levés par la grande pédale, comme dans le cas des broderies proches d'un trille (Ex. 22).



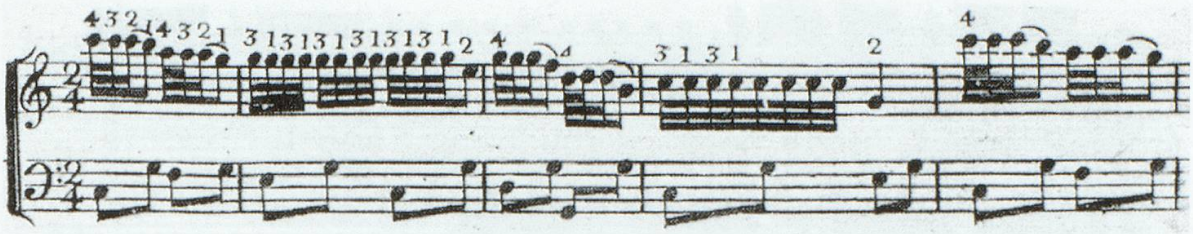
Ex. 22. Daniel Steibelt, *Polonaise Favorite chantée par Mme Billington à Londres Arrangée en Rondo Pour Le Forté-Piano*, Paris, Sieber, [1802], p. 4.

– L'effet de notes répétées avec pédale : la répétition rapide d'une même note apparaît d'abord sans indication de pédale, comme dans l'œuvre I, en 1787 (Ex. 23).



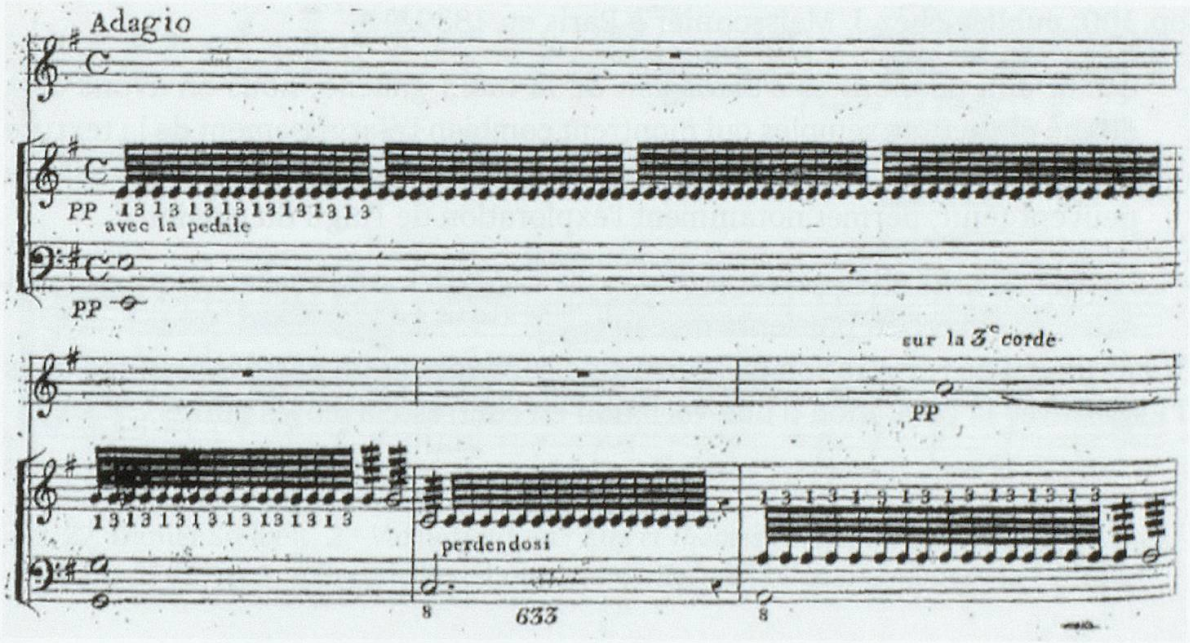
Ex. 23. Daniel Steibelt, *All[egr]o di Molto* de la *Sonata I*, in : *Trois Sonates pour le Piano-Forte* [...], œuvre I, *op. cit.* (cf. Ex. 1), haut de la p. 3 (partie de piano).

La répétition tend à s'allonger, comme dans le premier *Pot Pourri* publié également en 1787 (Ex. 24),



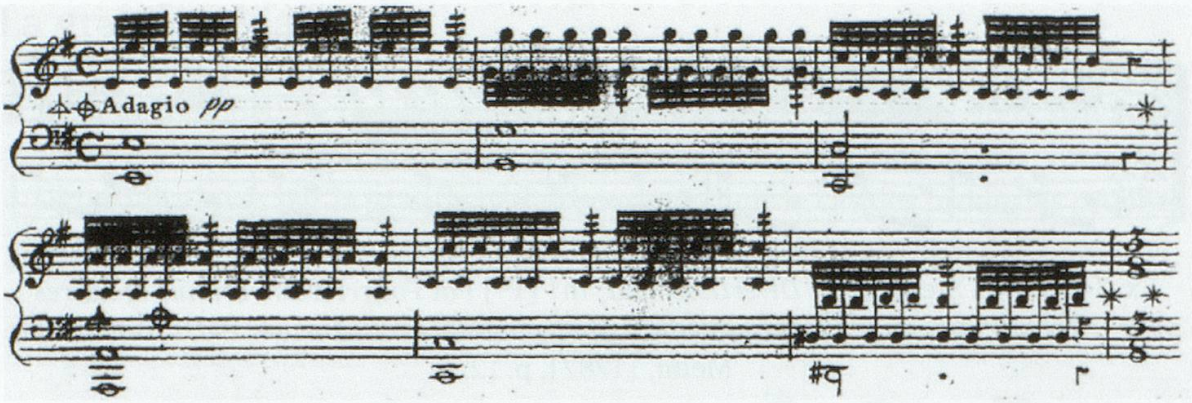
Ex. 24. Daniel Steibelt, *3.e Divertissement*, in : [1er] *Pot Pourri d'airs connûs et autres pour le Forte-Piano ou le Clavecin, dedié à Mademoiselle de Villeneuve*, Paris, Boyer / Le Menu, [1787], p. 12.

ou encore dans l'œuvre XI (cf. *supra*, Ex. 6). Dans la première sonate avec violon de l'œuvre XXVII, de longs passages en notes répétées avec pédale apparaissent à deux endroits ; outre celui déjà évoqué (Ex. 18), le rondo, p. 46, propose un tel passage (Ex. 25), doigté 1-3 et indiqué « avec la pédale », c'est-à-dire la grande pédale (bien que la dynamique pianissimo puisse suggérer l'usage conjoint de la sourdine, comme dans le cas précédemment cité de l'Ex. 18).



Ex. 25. Daniel Steibelt, *Rondo* de la *I.ma Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forte* [...], *Opera XXVII*, *op. cit.* (cf. Ex. 18), p. 46.

Ce passage est remplacé dans l'édition anglaise non par de simples croches répétées, comme dans l'Ex. 19, mais par des octaves brisées et l'indication des deux pédales, la grande et celle de *una corda* (Ex. 26).



Ex. 26. Daniel Steibelt, *A Grand Sonata* [...], op. 32, *op. cit.* (cf. Ex. 17), p. 27.

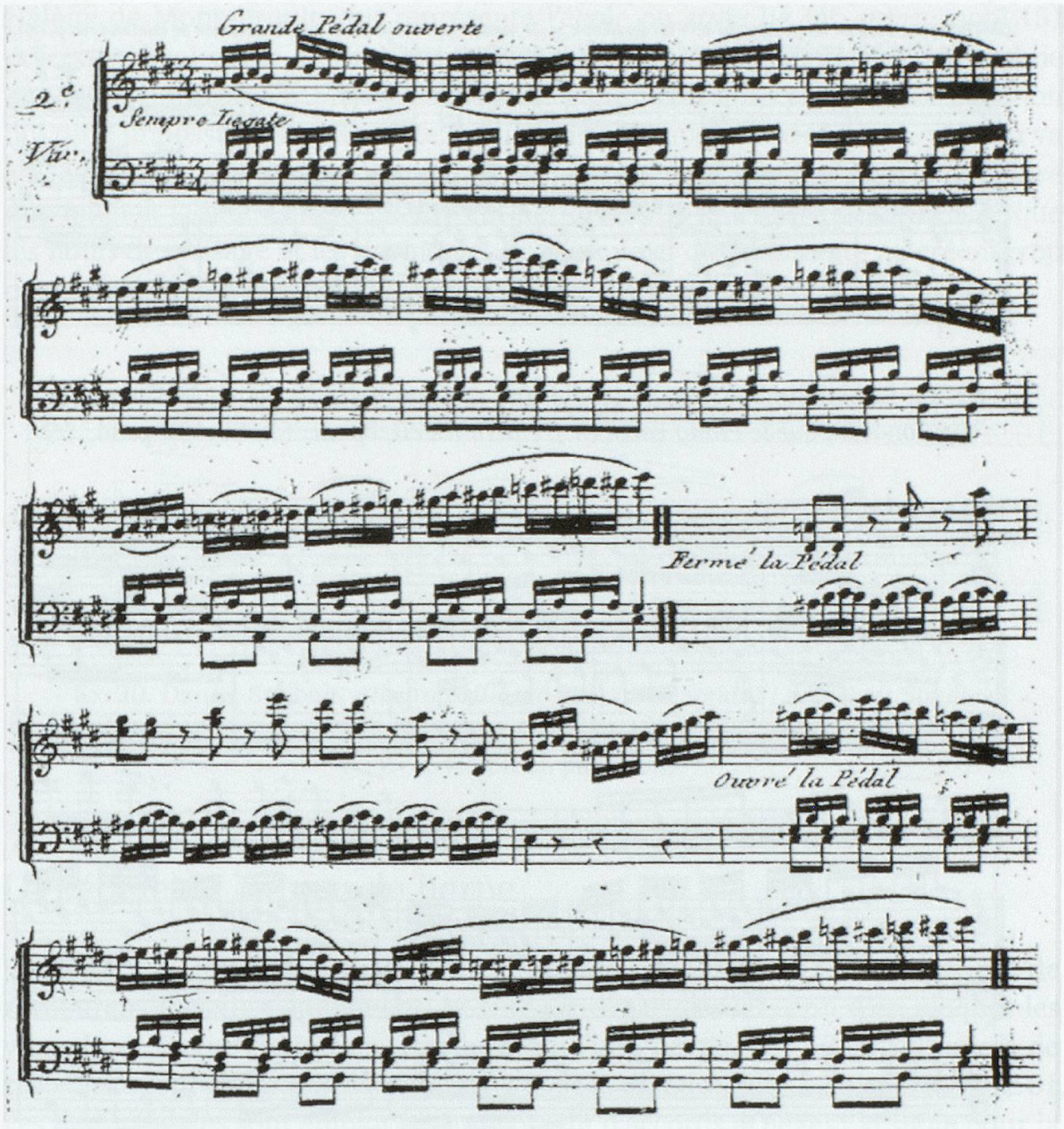
L'effet de prolongement continu du son au moyen de la répétition d'une même note apparaît aussi en 1802 dans le *Concerto à grand orchestre* de Louis-Emmanuel Jadin, publié chez les demoiselles Érard, avec l'indication de « demi-grande pédale forte », qui semble signifier d'enfoncer à demi la grande pédale ou bien de ne lever qu'une partie des étouffoirs.[24] Plus avant dans le siècle, Henri Herz ira jusqu'à revendiquer la paternité de cet effet dans sa *Méthode complète de piano*, op. 100, publiée chez J. Meissonnier à Paris en 1839.[25]

- Quant aux possibilités d'extension de la main gauche, nous en avons déjà donné plusieurs exemples qui montrent combien l'élargissement de la texture sonore, c'est-à-dire la possibilité de faire résonner ce que les doigts seuls ne peuvent tenir, permet notamment l'exploration de l'aigu du clavier.

- Le rôle de coloration prend sens dans le cadre des structures ou formes musicales, et s'exerce à plusieurs niveaux :

1. Par un jeu de registration qui permet de caractériser un passage, comme dans l'Ex. 27 avec la coloration d'une variation en contraste avec les autres.

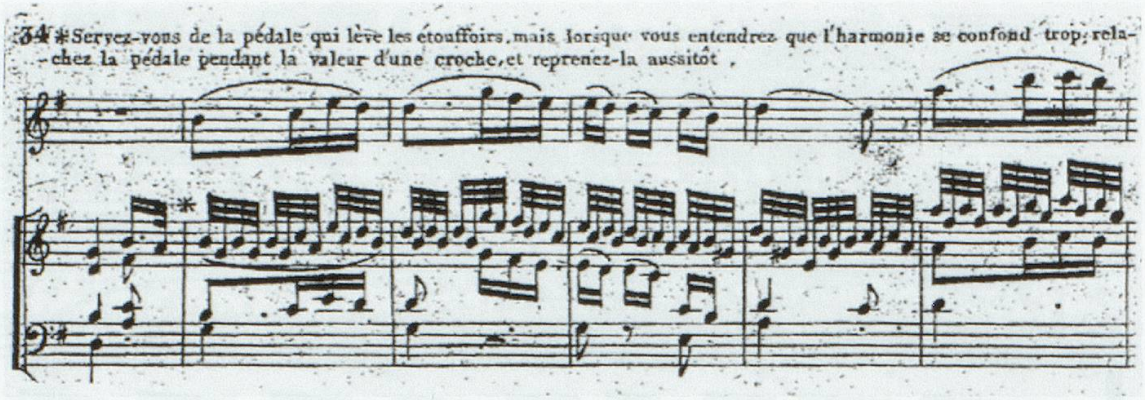
24 Cf. Hervé Audéon, *Le Concerto pour piano* [...], *op. cit.* (cf. note 4), vol. 1, p. 207.
25 *Ibid.*



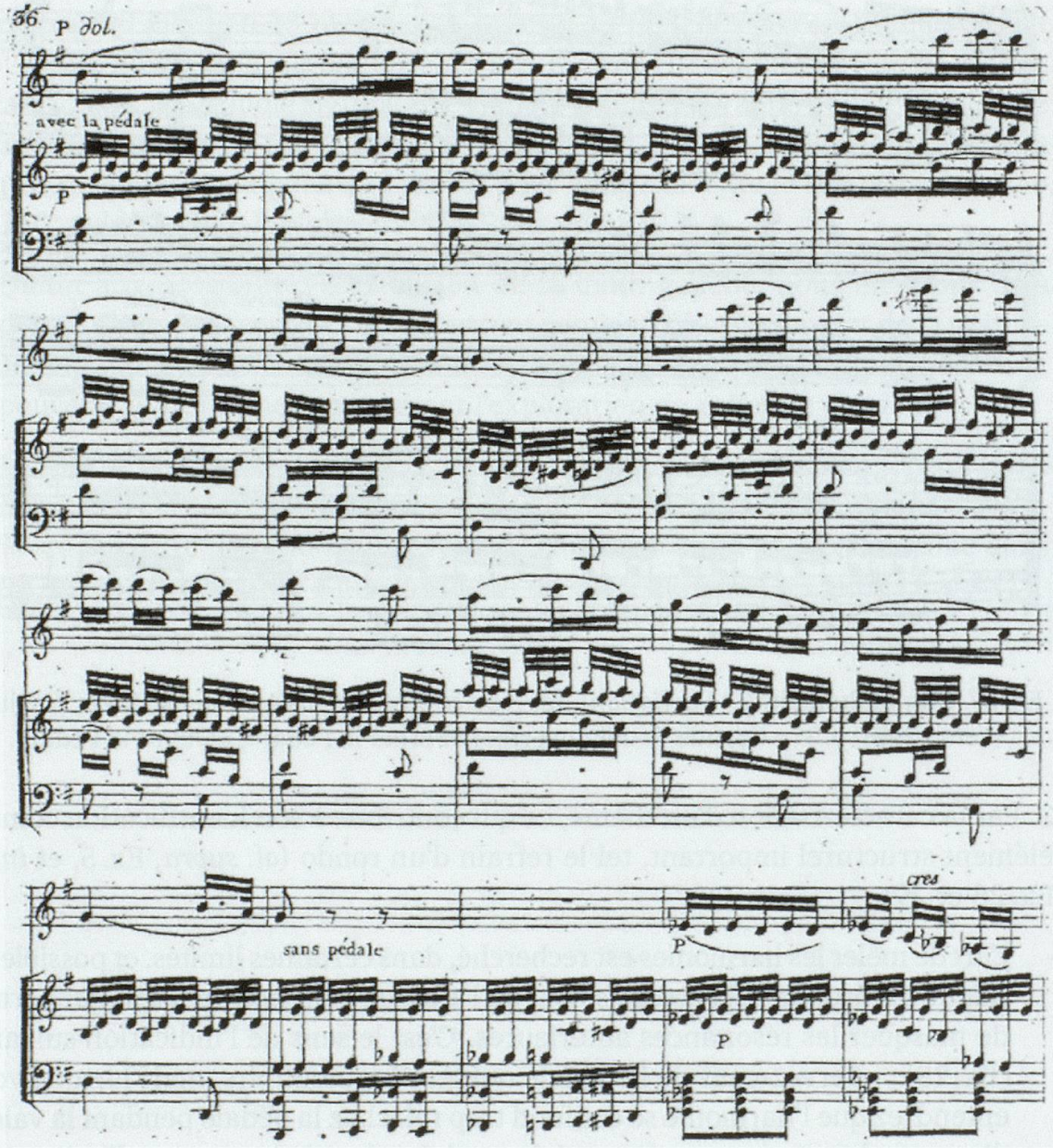
Ex. 27. Daniel Steibelt, *2.e Var[iation]*, in : *Airs et thèmes variés, 3.e suite*, Paris, Cochet, [vers 1795], p. 3 : « Grande Pédal ouverte », « Fermé la Pédal », « Ouvré la Pédal ».

2. Par la caractérisation d'un thème, ce qui contribue à son identification comme élément structurel important, tel le refrain d'un rondo (cf. *supra*, Ex. 5, et *infra*, Ex. 28 et 29).

– L'art de mêler les harmonies est recherché, dans certaines limites, et possible du fait de la résonance brève du son et de l'attaque d'un nouveau son qui permet de masquer les résonances antérieures. C'est le sens de l'indication suivante (Ex. 28) : « 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 », suivi au bas de la page par l'indication : « sans pédale ». De tels passages se rencontrent, dans le même mouvement, aux p. 36 (Ex. 29) et 40-41, lors des retours du thème ainsi caractérisé.

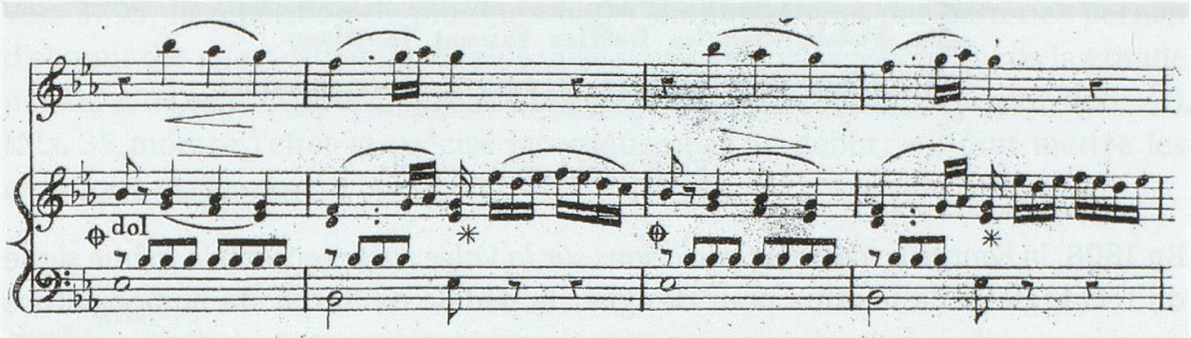


Ex. 28. Daniel Steibelt, *Rondo Mod[era]to con espress[io]ne* de la *I.ma Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forte* [...], *Opera XXVII*, *op. cit.* (cf. Ex. 18), p. 34.



Ex. 29. *Ibid.*, p. 36.

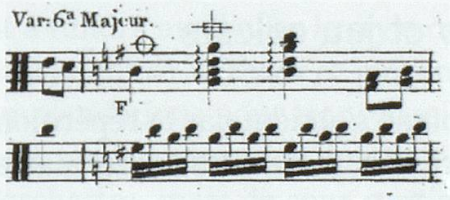
Hélène de Montgeroult, qui représente l'école ou style lié (cf. *supra*, note 15), préconise également d'éviter la confusion des sons : mais l'étude qu'elle publie dans son *Cours complet* pour illustrer ses recommandations propose une notation qui rend impossible d'éviter cette confusion si on l'applique à la lettre.[26] Il n'en va pas de même dans l'exemple suivant, tiré de l'œuvre 35 de Steibelt : la doublure du violon et le mouvement vif doivent permettre de lever les étouffoirs sans que les notes de passage et les harmonies de tonique et de dominante ne créent trop de confusion (Ex. 30).



Ex. 30. Daniel Steibelt, *Allegro Brillanto* [*sic*] de la *Sonata I*, in : *Trois Sonates pour le Forte Piano* [...], *Opera 35*, *op. cit.* (cf. Ex. 14), p. 2 (partie séparée de piano avec violon en partition).

La pédale de luth ou de harpe

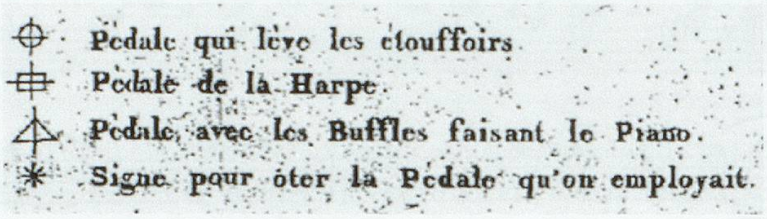
Cette pédale, toujours utilisée avec la grande pédale chez Steibelt, permet de raccourcir le son en appliquant du cuir contre les cordes, afin d'en bloquer les vibrations. Outre l'imitation d'un luth ou d'une harpe, des effets singuliers de résonance sont obtenus en la combinant avec la grande pédale. Ainsi, dans l'Ex. 31, ces deux pédales sont employées au moment d'accords arpégés : le signe pour la pédale de harpe n'est pas ici suivi, contrairement à celui pour la grande pédale, d'une indication pour l'ôter ; son effet semble ponctuel, limité à l'arpègement des accords qu'il accentue.



Ex. 31. Daniel Steibelt, début de la *Var*[*iation*] *6.ª Majeur*, in : *Fantaisie Avec neuf Variations Sur un air des Misteres d'Isis*, Paris, M.lles Érard, [1801], p. 13.

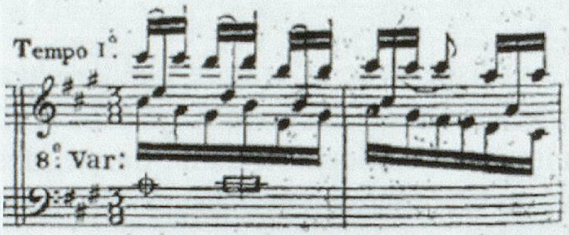
26 Hélène de Montgeroult, « N° 114. 60.me Etude des deux mains. Pour l'emploi des Pédales », in : *Cours complet* [...], 3e partie, *op. cit.* (cf. note 15), p. 210.

Cette *Fantaisie* [...] *Sur un air des Misteres d'Isis* dresse la liste des signes utilisés pour indiquer les pédales (Ex. 32). Ils diffèrent de ceux de la *Méthode* (cf. *supra*, Ex. 20) : le triangle désigne ici la pédale de buffle ou sourdine et non celle de *una corda* (ce qui tend à indiquer que cette pièce est destinée aux pianos carrés qui ne possèdent pas de *una corda*).



Ex. 32. *Ibid.*, p. 2.

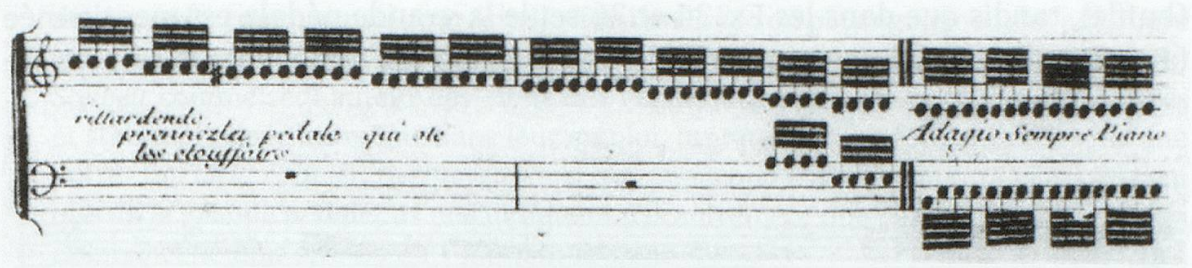
En 1808, la *Fantaisie avec neuf variations sur la Valze russe* reprend le même signe du rectangle et de la croix pour désigner la pédale de harpe : la nomenclature donnée au début de la pièce ne compte que trois signes : ceux de l'exemple précédent sans celui pour la pédale de buffle. La huitième variation indique les deux pédales afin de mieux souligner l'articulation des octaves brisées dans l'aigu, à la main droite (Ex. 33). Un seul signe pour ôter les pédales apparaît à la fin de la variation (p. 15).



Ex. 33. Daniel Steibelt, *8.e Var[iation], Tempo I.°*, in : *Fantaisie avec neuf variations sur la Valze russe*, Paris, Sieber, [1808], p. 14.

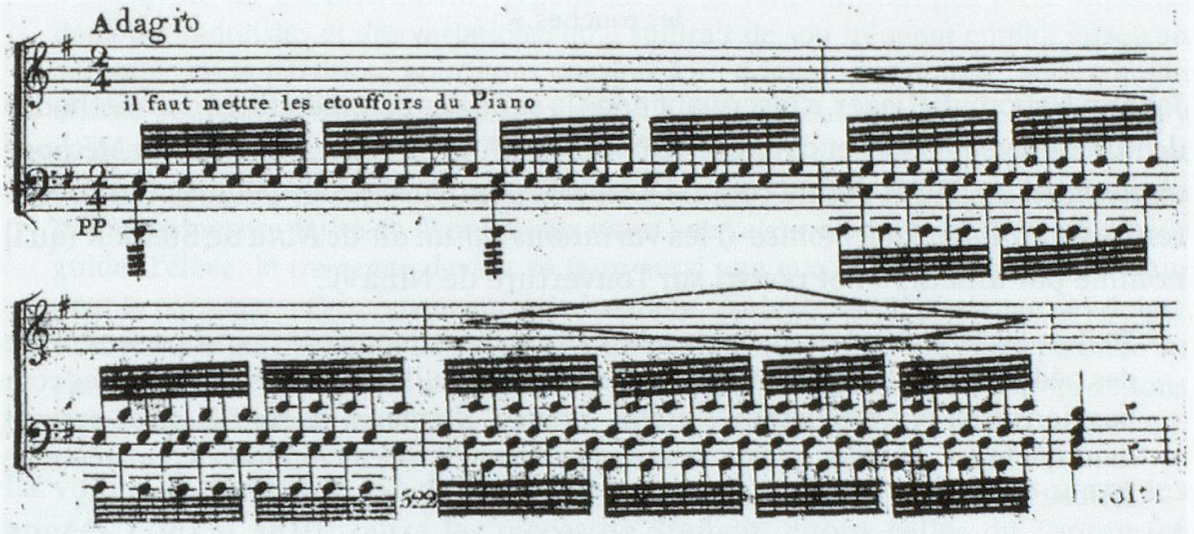
Sons filés, *tremendo* et jeu céleste

L'art de filer les sons au piano s'obtient par la répétition très rapide d'une même touche et par la résonance libre de la corde ainsi martelée. L'invention de l'effet est souvent attribuée à Steibelt et apparaît dans ses œuvres publiées dès le début des années 1790. Ainsi, en 1793 dans son sixième *Pot-Pourri*, le fondu des résonances est obtenu par une succession de notes répétées, sans étouffoirs (« prennez la pedale qui ote les etouffoirs », Ex. 34).



Ex. 34. Daniel Steibelt, sixième *Pot-Pourri* [...], *op. cit.* (cf. Ex. 9), p. 14.

Vers 1795, la répétition de plusieurs notes simultanément par batteries permet d'obtenir des effets dynamiques plus saisissants, avec l'usage conjoint de la grande pédale et de celle de sourdine, dite aussi jeu céleste chez Adam (cf. *supra*, note 21). L'Ex. 35 montre l'effet et précise laconiquement au début : « il faut mettre les etouffoirs du Piano ».

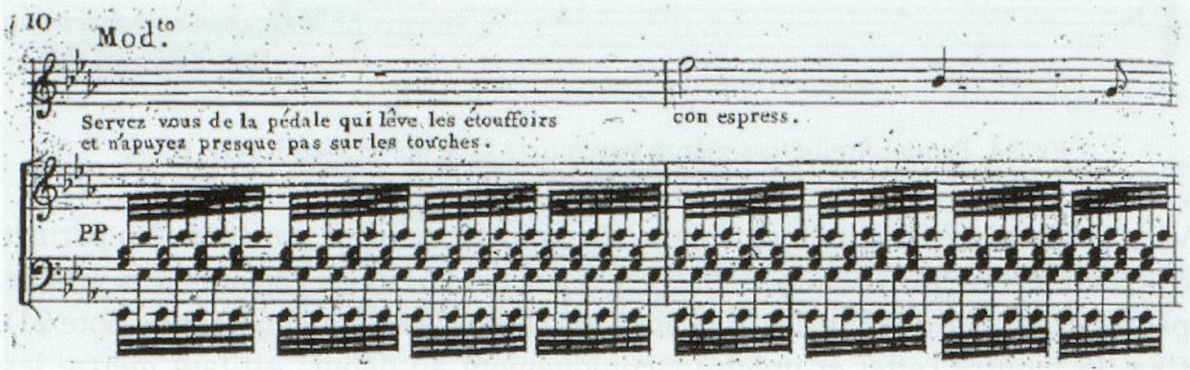


Ex. 35. Daniel Steibelt, *Adagio* du *3.e Prélude*, in : *Trois Caprices ou Préludes pour le Piano Forte*, œuvre 24, Paris, Imbault, [vers 1795], p. 17.

De telles batteries visant à imiter l'orchestre apparaissent déjà dans les œuvres pour clavecin des années 1770-1780, chez Jean-Frédéric Edelmann par exemple, qui cherchait notamment à rendre au clavier le style opératique de Gluck. Jean-Louis Adam reprend en 1804 dans sa *Méthode* ce moyen de réduire l'orchestre au piano, à propos des recommandations pour transcrire la partition d'orchestre.[27] Ce n'est donc que dans un second temps qu'apparaît, avec ce type d'écriture, l'imitation non plus de l'orchestre, mais de sons continus semblables à ceux de l'harmonica de verre. D'où l'ambiguïté, dans l'Ex. 35, de l'expression « mettre les etouffoirs », qui peut signifier d'étouffer les sons au moyen de la pédale de sourdine

27 [Jean]-L[ouis] Adam, « De l'art d'accompagner la partition », in : *Méthode de piano* [...], *op. cit.* (cf. note 21), p. 231.

(buffle), tandis que dans les Ex. 34 et 36 seule la grande pédale est mentionnée (avec toutefois une dynamique pianissimo qui suggère l'emploi de la sourdine).



Ex. 36. Daniel Steibelt, *All[egr]o Agitato* de la *I.ma Sonata*, in : *Six Sonates pour le Piano Forte* [...], *Opera XXVII, op. cit.* (cf. Ex. 18), p. 10 (partie séparée de piano avec violon en partition) : « Servez vous de la pédale qui lêve les étouffoirs et n'apuyez presque pas sur les touches. »

Johann Nepomuk Rieger, s'inscrivant dans la suite des commentaires des méthodes de Milchmeyer (1797) et d'Adam (1804/1805)[28], évoque Steibelt dans sa *Méthode analytique*, op. 19, et donne comme exemple pour l'usage des pédales (en l'occurrence « pour faire *L'harmonica* ») les *Variations sur un air de Nina* de Steibelt (qu'il nomme par ailleurs « Pot pourri sur l'ouverture de Nina ») :

> *Steibelt* est le seul auteur dont les morceaux aient été composés exprès pour l'usage des pédales. *Clementi* au contraire ne les employe nullement, et dans le fait ses compositions n'en ont pas besoin. *Dusseck, Cramer, Beethoven* et *Wolf[l]* ne se servent dans quelques passages que de la seule Pédale qui leve les Etouffoirs. La manière de *Steibelt* est imitée par bien des personnes.[29]

Rieger décrit ainsi le jeu céleste :

> Le *jeu céleste* s'employe seul pour exprimer le Piano et le Pianissimo, le son de cette pédale est entierement affaibli et alteré. Quand on joint à cette Pédale la grande, elles produisent un très bel effet ; mais il faut avoir soin de lever la grande Pédale à chaque soupir et modulation pour éviter la confusion des sons. *Steibelt* a le premier imité l'harmonica dans son Pot pourri sur l'ouverture de Nina.
> Pour faire le Tremendo on employe également ces deux pédales, mais il exige une vitesse telle qu'on ne s'appercoive de la différence des sons et que l'oreille n'entende qu'une continuité parfaite ; il faut donc que les doigts quittent à peine les touches et fassent par un petit frémissement vibrer les cordes surtout dans les *Pianissimo* et *Diminuendo*, les sons devant s'éteindre sans entendre le mouvement des touches. La 4.me pédale des Pianos à queue [*una corda*] sert pour faire le *piano, crescendo,*

28 Cf. notes 14 et 21.

29 Johann Nepomuk Rieger, « Article des Pédales. Manière d'employer les Pédales », in : *Méthode Analytique Pour l'Etude du Piano-Forté Contenant trois Parties très distinctes*, 3e partie, Paris, J. Frey, [1814], p. 284.

diminuendo, comme aussi pour faire l'effet d'un *Echo* ; on peut également lui adjoindre la 2.me et 3.me Pédale alternativement [grande pédale et sourdine].
Steibelt comme seul auteur des effets des Pédales n'a point annoncé des signes fixes et stables, il varie lui-même dans leur emploi, tantôt sous une forme tantôt sous une autre. *Dusseck, Cramer, Beethoven* ainsi que beaucoup d'autres auteurs ne se servent que de la grande pédale, ils ne l'indiquent pas autrement que par le mot écrit : *Pédale*, et lorsqu'elle doit être ôtée ils mettent le signe ✠.[30]

Hélène de Montgeroult, partisane du jeu dans lequel les ressources digitales priment sur celles des pédales, ne reconnaît d'utilité qu'à la grande pédale ; elle consacre pourtant une étude de son *Cours complet* au *tremendo*, effet dont elle précise l'origine théâtrale, c'est-à-dire relevant de l'imitation et de la réduction de la partition de l'orchestre d'un opéra, et indique comment parvenir à l'exécuter :

Si l'on n'avait pas pour but dans cet ouvrage de présenter un cours complet, on n'y eut point traité cette difficulté, car elle est plutôt du genre de musique théâtrale, que de celui du piano, et ce n'est pas par cette sorte d'effet dramatique, que l'on doit chercher à émouvoir sur cet instrument : cependant on ne rencontrerait pas cette difficulté dans des fantaisies et des variations, qu'il suffirait de son fréquent emploi lorsqu'on accompagne la partition, pour nous engager à en donner un exemple. Mais comme elle ne pourrait, sans une extrême monotonie faire le seul sujet d'une étude, nous y en avons joint une autre qui forme le thème de l'*allegro di molto*. Son exécution doit avoir toute la rapidité et le mordant du brisé le plus vif. Quand [*sic*] au *tremendo*, la première mesure écrite en donnant aux notes une valeur n'est qu'une indication pour guider l'élève, le *tremendo* devant se faire aussi vite que le mouvement de la main peut le permettre. Ce mouvement doit être fait à l'aide de la 3me phalange des doigts, sans aucune participation du poignet, et en tenant les doigts le plus près possible du clavier, afin de ne pas perdre de tems pour la vitesse, et d'obtenir le mélange de sons qu'exige le tremendo.[31]

La vogue du *tremendo* est de fait attestée dans beaucoup d'œuvres entre les années 1790 et 1810 : outre les pièces de Steibelt, citons celles de Tapray (cf. *supra*, note 16), Boieldieu, Adam ou Ladurner parmi tant d'autres. Au point que l'effet, très répandu en France, semble bien avoir été détourné et caricaturé par Beethoven lors d'une rencontre avec Steibelt à Vienne :

[Beethoven] vint à l'instrument avec sa manière inhabituelle, je devrais dire, mal élevée, comme s'il était poussé, prit en passant la partie de violoncelle du *Quintette* de Steibelt, la plaça (intentionnellement ?) à l'envers sur le pupitre et avec un doigt tambourina les premières mesures d'un thème. Insulté et en colère, il improvisa d'une telle manière que Steibelt quitta la pièce avant qu'il eut fini, ne voulu plus jamais le revoir, au point qu'il mit comme condition que Beethoven ne soit pas invité si on voulait l'avoir.[32]

30 *Ibid.*, p. 285-286.

31 Hélène de Montgeroult, « N° 109. 53.me Etude des deux mains. Pour faire le Tremendo. Observations », in : *Cours complet* [...], 3e partie, *op. cit.* (cf. note 15), p. 175.

32 Franz Gerhard Wegeler et Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, Bädeker, 1838, p. 81-82 : « [Steibelt] spielte ein Quintett von eig'ner Composition, phantasirte und machte mit seinen *Tremulando*'s, welches damals etwas ganz Neues war, sehr

Témoin pourtant de cette influence sur Beethoven, un passage en *tremendo* figure dans la *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe* de la *Sonate*, œuvre 26, qui date de cette époque (p. 13 de l'édition Cappi, à Vienne, 1801).

Selon le témoignage du compositeur tchèque Václav Jan Tomášek, Steibelt ne parvint pas à convaincre le public et la bonne société lors de son passage à Prague, en 1800 :

> À la fin du concert il improvisa sur le thème bien connu *Pace caro mio sposo*, d'une manière dégradante pour l'artiste ; parce qu'il ne fit rien d'autre que de répéter le thème en *ut* majeur un grand nombre de fois en « vibrando » [*tremendo*], au milieu duquel il lâcha quelques petites roulades avec sa main droite, et après quelques minutes il conclut toute l'improvisation. La « fantasie », comme il appelait ce « cling-clang », et certaines de ses flétrissures morales effaroucha la noblesse : elle alla même jusqu'à douter de son identité et le prit ensuite pour un imposteur qui se faisait passer pour Steibelt.

Tomášek évoque ensuite les œuvres de Steibelt et les qualifie de productions typiquement françaises, avant de porter un jugement sur les capacités du pianiste :

> Dans ses compositions il n'y a aucun écho de la musique germanique ; tout fait penser aux *odeurs* françaises, ainsi des titres qu'il a introduits et qui ressemblent aux qualifications souvent ridicules des produits français [...]. Comme pianiste il avait un toucher soigné et plutôt ferme. Sa main droite était excellente de formation ; [...] d'un autre côté le développement de sa main gauche demeurait sans relation harmonieuse avec sa main droite ; maladroite, elle clopinait tout le long.[33]

viel Effect. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethovens Trio geschrieben sind : dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst ; [...] ; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene, Art an's Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncell-Stimme von Steibelt's Quintett mit, legte sie (absichtlich ?) verkehrt auf's Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Tacten ein Thema heraus. – Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle. » L'action de tambouriner (*trommeln*) un thème peut en effet correspondre à sa caricature par un détournement en *tremendo*, dont la répétition rapide, caractéristique, serait ici réduite à l'action d'un seul doigt.

33 Václav Jan Tomášek, « Selbstbiographie », in : Journal *Libu*[*cha*], Prague, 1845-1850, cité dans Arthur Loesser, *Men, Women and Pianos, A Social History*, New York, Simon and Schuster, 1954, p. 178-179 : « At the end of the concert he improvised on the well-known theme *Pace caro mio sposo*, in a manner degrading to the artist ; for he did nothing but repeat the theme in C major a number of times *vibrando*, into the midst of which he squeezeed a few little runs with his right hand, and after a few minutes he concluded the entire fantasie. The *fantasie*, as he called this cling-clang, and certain of his moral blemishes startled the nobility ; indeed, they even doubted his identity and later took him for an impostor who was passing himself off as Steibelt. »
« In his compositions there is no echo of German music ; everything makes one think of French *odeurs* ; so also the titles that he has introduced resemble the frequently ridiculous labels on French products [...]. As a pianist he had a neat and yet rather firm touch. His right hand was excellent in its cultivation ; [...] on the other hand, the development of his left hand stood in no harmonious relationship whatsoever to his right ; clumsy, almost imbecile, it hobbled along. »
La perception d'un retard de la main gauche pourrait correspondre à l'usage du rubato.

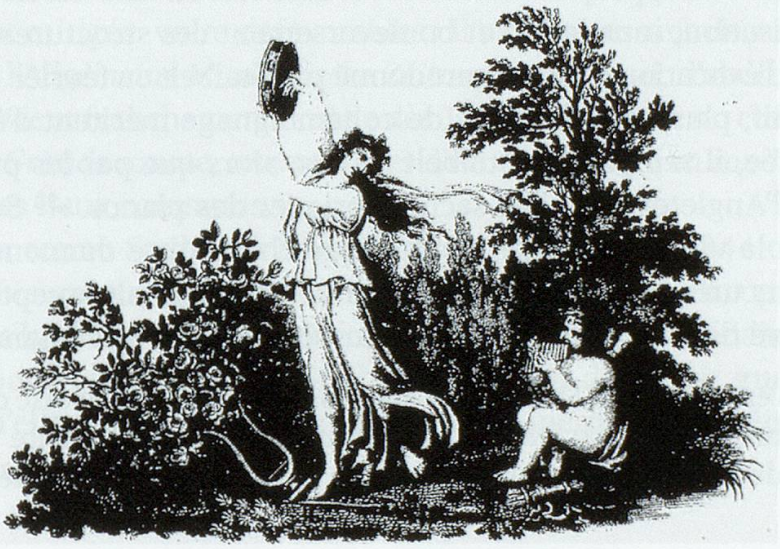
Conclusion

Il conviendrait d'analyser plus avant, dans l'œuvre de Steibelt, la question des couleurs et effets obtenus par la mise en relation du piano avec d'autres instruments. Ayant évoqué l'accompagnement par le violon, qui – obligé ou *ad libitum*, voire improvisé – représente une pratique fort répandue en France puis en Europe, aux XVIIIe et XIXe siècles, il faut toutefois mentionner l'originalité de la mise en rapport du piano avec le tambourin ou tambour de basque, et avec l'orchestre.

Tomášek, dans ses souvenirs, signale le succès rencontré cette fois par Steibelt, accompagné par sa compagne au tambourin :

> La nouvelle combinaison de tels instruments divers électrifia tellement la bonne société qu'elle ne pouvait plus se détacher des bras de la femme anglaise. La volonté de manipuler ainsi cet instrument secouait toutes les dames, et il advint que la compagne de Steibelt fut très volontiers pressée de donner des instructions à son sujet. L'étude se composait de douze leçons, pour lesquelles le maître était payé douze ducats d'or ; elle reçevait le même prix pour un tambourin. Ainsi Steibelt demeura-t-il à Prague plusieurs semaines et vendit progressivement une vaste cargaison de tambourins.[34]

Steibelt publie à cette époque plusieurs recueils de bacchanales avec accompagnement de tambourin ou de tambour de basque, dont la gravure des pages de titre fournit une description de l'instrument et de son jeu (Ex. 37).



Ex. 37. Daniel Steibelt, détail de la page de titre de *Six Bacchanales pour le Forte Piano Avec Accompagnement de Tambour de Basque* ad-Lib[itum], Paris, Imbault, s. d.

34 *Ibid.* : « The new combination of such diverse instruments so electrified the gentlefolk that they could hardly see their fill of the Englishwoman's pretty arm. The wish likewise to manipulate this instrument stirred in all the ladies, and so it came that Steibelt's girl friend was gladly persuaded to give instruction in it. The course was completed in 12 lessons, for which the teacher was paid 12 gold ducats ; she received the same price for a tambourine. Thus it happened that Steibelt remained in Prague for several weeks and gradually sold a large wagonload of tambourines. »

Une telle vogue permet de comprendre l'adjonction, sous le Premier Empire, de percussions – tambourin ou cloches – dans certains pianos, actionnées par une pédale, mode qui perdure à Vienne dans certains pianos à queue de Conrad Graf ou de Johann Fritz. Charles Chaulieu, en 1833-1834, souligne qu'à partir de l'époque où est né le *tremendo*, l'usage des pédales à Paris fut poussé à l'extrême, l'un croyant avoir inventé une pédale imitant la harpe, un autre le basson : il évoque ensuite les percussions qui s'installent dans les pianos et note que cette folie devint telle qu'il reste difficile d'y croire.[35]

Dans le genre du concerto pour piano, les innovations de Steibelt concernent, outre les effets pianistiques du troisième, dit *L'Orage* (1798)[36], un accompagnement, dans le septième concerto, de deux orchestres dont le second est entièrement constitué de vents et justifie le titre de l'œuvre : *Grand concerto militaire dans le genre des Grecs avec Accompagnement de deux Orchestres composé et dédié à S. M. l'Empereur de toutes les Russies*.[37] Ce concerto est édité vers 1816 par Ignace Pleyel à Paris.

De tels usages des pédales et ressources du piano peuvent provoquer une extension, voire une explosion des formes traditionnelles ; ils favorisent l'improvisation comme mode exploratoire des nouvelles possibilités pianistiques : l'œuvre d'un Dussek participe aussi de ces recherches (par exemple dans son quintette en *fa* mineur ou dans ses derniers concertos). Chez Steibelt, le cadre de la fantaisie avec variations, conçues comme des sections improvisées, est un terrain privilégié de ces explorations appelées à un avenir fructueux au XIXe siècle. Les rapports entre improvisation, innovation et bouleversement des structures musicales est sensible dans l'évocation d'un concert donné par Steibelt en février 1794, à Rouen. Bien que tardif, plusieurs éléments de ce témoignage méritent d'être soulignés. Dès son arrivée, il semble que Steibelt ne jure alors que par les pianos anglais : « Il n'y a que l'Angleterre où l'on sache fabriquer des pianos. »[38] Son hôte, riche marchand de la ville et amateur de musique chez qui se donnent des concerts, l'emmène dans un couvent où s'est retirée sa fille. Steibelt accepte d'y jouer du piano et, arrivé dans la pièce, il se jette sur l'instrument et demande l'obscurité :

> Alors rien n'empêcha plus Steibelt de s'abandonner à toute la richesse de ses souvenirs ou de son imagination, car aucun des auditeurs ne pouvait se rendre un compte bien rigoureux de ce qu'il entendait. Etait-ce un morceau unique ? étaient-ce plusieurs

35 Charles Chaulieu, « Des pédales du piano », in : *Le Pianiste*, n° 9, [1833-1834], p. 131. En janvier 1814, Louis-Joseph-Ferdinand Hérold critique Pierre Érard qui lui parle de munir des pianos d'une pédale « à tambourin ». Cf. Ferdinand Hérold, *Lettres d'Italie, suivies du Journal et autres écrits (1804-1833)*, éd. Hervé Audéon, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2008, p. 110.

36 Cf. note 17.

37 Pour une description de ces orchestres, cf. Hervé Audéon, « Le serpent dans les orchestres des théâtres et des concerts en France (1770-1830) », in : *Musique-Images-Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, n° 14, 2013, p. 271 et 276. Signalons aussi le huitième concerto (1820) de Steibelt, sans doute inspiré par Beethoven pour l'adjonction d'un chœur à l'orchestre.

38 Paul Smith [Edouard Monnais], « Steibelt à Rouen », in : *Revue et gazette musicale de Paris*, 13e année, n° 34, Paris, 23 août 1846, p. 268.

morceaux fondus, amalgamés ? était-ce quelque chose d'écrit ou d'improvisé séance tenante ? Il était aisé de se le demander, mais beaucoup moins aisé de se répondre. Une autre question de solution également difficile se présenta aussi à l'esprit de M. Bernard F..., de sa fille et de sœur Clotilde, à savoir, quand et comment finirait cet interminable morceau, fantaisie, pot-pourri, sérénade, ou plutôt cette chose qui n'avait pas encore de nom ici-bas, et dans laquelle le virtuose semblait se complaire, à tel point que le temps ne comptait plus pour lui ?[39]

Malgré les prières, il fallut saisir Steibelt et l'emmener de force.

C'est ainsi la paternité des genres pianistiques du pot-pourri, de la fantaisie et de l'air varié qui lui est attribuée et, parfois aussi, reprochée, comme chez Tomášek. Ce dont Fétis atteste en 1833 :

Les sonates et autres ouvrages à formes classiques et régulières ont disparu pour faire place à des espèces de canevas brodés sur des thèmes connus et des airs d'opéras : on donne à tout cela le nom de *fantaisies* ou d'*airs variés*, bien que rien ne soit moins fantasque ni moins varié. La forme de ces morceaux semble être toujours coupée sur le même patron. Le mérite d'invention en a presque entièrement disparu, et, sous le rapport de l'art d'écrire, la plupart ne méritent aucune estime. Steibelt est le premier pianiste qui ait introduit ce genre de morceaux en France ; à la faveur qui leur fut accordée par les gens du monde, il fut facile de prévoir la ruine de la bonne musique de piano ; elle n'a point tardé, en effet, à être consommée, et ces frivoles arrangemens sont aujourd'hui les seules choses qui aient cours parmi les pianistes.[40]

Nous avons pu voir combien les succès rencontrés par Steibelt à Vienne et à Prague étaient mitigés, voire défavorables : il est intéressant de suivre l'opinion véhiculée par l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) qui, d'abord favorable en 1799-1800, devient franchement hostile dès 1806, époque où un compte rendu de l'édition de la *Grande sonate*, œuvre 64, et d'un *Air arrangé en rondo*, en dénonce la vacuité et les lieux communs.[41]

Fétis, qui a connu Steibelt à Paris en 1801, résume dès 1844 dans sa notice de la *Biographie universelle* sa position sur l'œuvre de Steibelt, opinion que l'on rencontre sous la plume d'autres musicographes[42] : « A voir le dédain qu'on affecte maintenant pour la musique de Steibelt, on ne se douterait guère du succès prodigieux qu'elle eut pendant vingt ans ; succès mérité par le génie qui brille à chaque page. »[43]

39 *Ibid.*, p. 267.

40 [François-Joseph] Fétis, « Etat actuel de la musique en France. Quatrième article », in : *L'Europe littéraire, journal de la littérature nationale et étrangère*, 1re année, n° 69, Paris, 9 août 1833, p. 278.

41 « Recension », in : *AMZ*, 8e année, n° 20, Leipzig, 12 février 1806, col. [305]–312.

42 Dont [François Henri Joseph Blaze, dit] Castil-Blaze, dans la série d'articles intitulée « Le Piano », publiée dans *La Revue de Paris* en 1839 (cf. note 44), ou Antoine Marmontel dans *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons*, Paris, Heugel, 1878, p. 147-156, et dans *Histoire du piano et de ses origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paris, Heugel & Fils, 1885, p. 170-171, 179-182, 352-353.

43 F[rançois]-J[oseph] Fétis, « Steibelt (Daniel) », in : *Biographie universelle* [...], *op. cit.* (cf. note 3), p. 121.

Confirmant l'évocation publiée en 1846 du concert donné à Rouen en 1794 (citée *supra,* cf. note 38), Castil-Blaze, dans un article de la *Revue de Paris* en 1839, évoque le pouvoir magnétique du virtuose et illustre la propension à vouloir le rapprocher d'autres modèles du succès :

> Steibelt est le Rossini du piano [...] Steibelt produisait des effets magiques par l'emploi du *tremolo* [...] Pour obtenir un silence parfait, pour retenir ses auditeurs dans le recueillement qui devait les conduire à l'extase sans les exposer à de frivoles distractions, le maître arrêtait les pendules, fermait les portes à clés, faisait éteindre les lumières. Il fallait obéir à ses caprices, ou se priver du plaisir de l'entendre. Steibelt était le pianiste à la mode.[44]

C'est bien un portrait similaire qu'étoffe en 1838 la duchesse d'Abrantès dans son *Histoire des salons de Paris,* comparant cette fois Steibelt au jeune Liszt. Les ayant connus tous deux, elle assigne au plus âgé un rôle novateur de premier plan dans l'histoire de la musique – place qu'assurément, en dépit des rares mentions de « charlatan » que l'on rencontre immanquablement aujourd'hui et qu'accompagne un quasi désert discographique, il convient de lui reconnaître et que confirme le charme et la pertinence de sa musique lorsqu'elle est exécutée sur des pianos de son temps[45] :

> Quel talent ! quelle puissance d'exécution ! Listz [*sic*] et lui, voilà les deux hommes qui m'ont émue sur le piano. Steibelt a le premier révélé la musique romantique ; la première fantaisie avec le même mode de variations, par triolets, en mineur, par octaves, fut faite par lui. – C'est toujours sa belle fantaisie des *Mystères d'Isis,* puis celle de *Bélisaire,* qu'on imite aujourd'hui... Lorsqu'il jouait devant des gens capables de l'apprécier, il s'élevait jusqu'au sublime dans les sons harmoniques ; ces *tremendos* qu'il employait si à propos et que ceux qui ne l'ont pas entendu ne savent pas encore faire, quelque progrès, quelque immense progrès qu'ait pu faire le piano depuis lui ! – Cette manière de bouleverser un instrument, je ne l'ai vue, je le répète, qu'à Listz. M. de Thalberg me rappelle Dussek davantage, mais Steibelt m'est représenté avec le progrès dans Listz ; car on peut dire que Steibelt est le fondateur de la musique romantique pour le piano.[46]

44 [François Henri Joseph Blaze, dit] Castil-Blaze, « Le Piano. Cinquième article », in : *La Revue de Paris. Nouvelle Série. Année 1839,* tome 9, Paris, Au Bureau de la Revue de Paris, 1839, p. 330.

45 En particulier le carré Érard de 1802 restauré par Matthieu Vion (atelier de Christopher Clarke), conservé dans une collection privée, et le fac-similé du piano en forme de clavecin de 1802 réalisé par Christopher Clarke en 2010 et conservé, de même que l'original signé par Steibelt, au Musée de la musique à Paris.

46 Duchesse d'Abrantès, *Histoire des salons de Paris. Tableaux et portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration, et le règne de Louis-Philippe Ier,* tome 4, Paris, Ladvocat, 1838, p. 258-259. Dans une note à propos de Thalberg, dans le passage cité, la duchesse précise : « J'adore le talent de Listz ; j'avoue qu'il a le don de me faire pleurer, parce que je crois qu'il pleure. Son émotion n'est pas feinte ; elle se communique à mon âme plus que la perfection du toucher. »

Résumé

Le pianiste et compositeur Daniel Steibelt (1765-1823) occupe une place singulière dans l'histoire du piano. Son influence durable, attestée en France par exemple chez Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, est capitale, mais demeure aujourd'hui encore occultée par des jugements négatifs portés sur l'homme. Saisies au travers de quelques œuvres significatives, les qualités originales de Steibelt, son usage novateur des ressources des pianos de son temps et, en particulier, des pédales, apparaissent comme ayant profondément marqué les contemporains, tout en préfigurant l'image et l'art des virtuoses « romantiques » du XIXe siècle.