

## **Epistemologia e fenomenologia delle edizioni dei quaderni di schizzi di Beethoven\***

**Federica Rovelli**

Beethovens Werkstatt, Beethoven-Haus (Bonn)  
federica.rovelli@beethoven-haus-bonn.de

§ La storia dell'edizione dei quaderni di schizzi di Beethoven è lunga quasi un secolo e si è sviluppata in maniera estremamente disorganica. L'aspetto criticato più frequentemente è quello legato ai tempi necessari alla realizzazione di ogni singolo progetto editoriale. Alcune difficoltà risiedono (come evidenziato da Sieghard Brandenburg) nello stato frammentario dei materiali, ma non va sottovalutato il ruolo giocato – in passato e ancora oggi – da alcune problematiche di tipo metodologico, peculiari di queste edizioni. Allo stato attuale, di settanta quaderni superstiti ne sono stati pubblicati solo diciotto. A partire dalla descrizione delle principali tipologie di trascrizione che si possono distinguere (diplomatica, interpretativa, linearizzata etc.) e dalla funzione delle principali misure editoriali impiegate (normalizzazioni, standardizzazioni e integrazioni), è possibile discutere delle principali difficoltà epistemologiche che gli studiosi devono fronteggiare e analizzare le edizioni finora prodotte, immaginando gli sviluppi del settore nel prossimo futuro.

§ The history of Beethoven sketchbook editions has now lasted almost a century, and its progress has been extremely incoherent. The aspect most frequently criticized concerns the long time needed to complete every single project. Some problems (as Sieghard Brandenburg stressed) arise from the fragmentary state of the sources, but the the methodological issues involved in these editions have played, and continue to play, an important role. Of about seventy sketchbooks that survive today, only eighteen have been published as of now. If we start by describing the most important types of transcriptions (diplomatic, interpretative, linearized, and so on) and the editorial procedures that have been used (standardization, modernization, and integration), we can discuss the principal epistemological problem that scholars have to solve, and we can analyze the editions that have been published till now, as we seek to imagine the future development of this editorial field.

**I**N un suo recente contributo, Barry Cooper ha formulato una previsione per nulla incoraggiante sul futuro delle edizioni dei quaderni di schizzi di Beethoven.<sup>1</sup> Secondo i suoi calcoli, continuando di questo passo, saranno necessari altri due secoli per una pubblicazione integrale e uno studio sistematico dei materiali ancora inediti.<sup>2</sup> La sua previsione, che suona quasi come una provocazione, si giustifica osservando quanta fatica sia necessaria ancora oggi per la pubblicazione di un singolo quaderno: dei settanta superstiti, allo stato attuale, ne sono stati pubblicati solo diciotto.<sup>3</sup> Per cogliere l'aspetto più costruttivo della critica mossa dallo studioso britannico è necessario domandarsi per quale motivo i progetti editoriali in questione procedano con tanta lentezza. Gli specialisti si confrontano da tempo col problema: nel 1991 Sieghard Brandenburg, quasi a esaminare le cause di tale ritardo, affermava che le principali difficoltà del lavoro editoriale di cui all'epoca era responsabile in prima persona riguardavano lo stato di frammentarietà dei materiali sopravvissuti.<sup>4</sup> La ricostruzione codicologica dei quaderni di schizzi era iniziata da almeno un decennio e il dibattito sui problemi di filologia materiale – avviato da Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter<sup>5</sup> – era in quel momento particolarmente vivace. Non stupisce che anche l'attenzione di Brandenburg fosse concentrata su quegli stessi problemi, ma allo stato attuale è difficile credere che la causa di tanta lentezza risieda unicamente in questo aspetto. Altri fattori potrebbero essere stati determinanti e potrebbero essere ancora oggi decisivi.

La tradizione editoriale relativa agli schizzi di Beethoven è piuttosto lunga – basti ricordare che Gustav Nottebohm, generalmente considerato il 'padre fondatore' della disciplina, era a sua volta erede di una tradizione originata

---

\* Il presente contributo costituisce lo sviluppo di due relazioni discusse durante le prime fasi di lavoro all'edizione del cosiddetto quaderno Scheide: *Reflexionen über die quellenkritische Edition des Scheide-Skizzenbuchs Beethovens*, per la Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung (Dresda, 19 settembre 2013) e *Some Preliminary Considerations on the Publication of the Scheide-Sketchbook*, per il terzo New Beethoven Research Conference (Pittsburgh, 6 novembre 2013). Il progetto editoriale in questione, a cura dell'autrice, ha goduto di un finanziamento dalla Alexander von Humboldt Stiftung per il biennio 2012-2014 e si è avvantaggiato di un lavoro preparatorio di Dagmar von Busch-Weise. Le immagini seguenti sono pubblicate col permesso della Princeton University Library; un ringraziamento particolare va a Paul Needham, responsabile della collezione Scheide.

<sup>1</sup> COOPER 2013, recensione a DRABKIN 2010.

<sup>2</sup> «Publication of facsimilies and transcriptions of complete books [...] has proceeded painfully slowly [...]. At the present rate of progress, therefore, it could well be over a hundred years before all are transcribed in print, and perhaps another hundred years before all their contents have been explored in detail» COOPER 2013, p. 175. Analisi analoghe sono rintracciabili in WINTER 1975, MARSTON 1998 e KRAMER 2005.

<sup>3</sup> Complessivamente diciannove edizioni, perché il quaderno Moskow è stato pubblicato due volte.

<sup>4</sup> BRANDENBURG 1991, p. 354: «Die Überfülle des Materials und paradoxerweise seine Lückenhaftigkeit, bilden die eigentlichen Probleme der Beethoven-Skizzenausgabe. Der Modus der Edition ist eher eine sekundäre Frage».

<sup>5</sup> Il dibattito culminò con la pubblicazione dell'indispensabile JOHNSON *et al.* 1985.

dagli studi di Ignaz von Seyfried.<sup>6</sup> In questo contesto, tuttavia, è opportuno lasciare da parte queste prime pubblicazioni, che pure ebbero un'influenza notevole sulle altre, e limitare il campo di indagine alle edizioni integrali dei quaderni. Le diciannove pubblicazioni in questione hanno visto la luce in momenti storici differenti, negli anni compresi tra il 1913 e il 2013, e per questo motivo non sono sempre facilmente comparabili; di seguito se ne elencano gli estremi in maniera sintetica.<sup>7</sup>

Curatore	Quaderno	Data di pubblicazione
-	Engelmann (solo facsimile)	1913
K. L. Mikulicz	Landsberg 7	1927
M. Ivanov-Boretzky	Moskow (solo facsimile)	1927
J. Schmidt-Görg	Bonn BH 107	1952-68
D. von Busch-Weise	Grasnick 3	1958
D. von Busch-Weise	Add. Ms. 31766	1961
N. Fishman	Wielhorsky	1962
J. Schmidt-Görg	Bonn BH 108	1968-70
J. Schmidt-Görg	Bonn BH 109	1968-70
J. Schmidt-Görg	Wittgenstein	1968-72
J. Kerman	Kafka	1970
W. Virneisel	Grasnick 2	1972-74
S. Brandenburg	Kessler	1976-78
C. Brenneis	Landsberg 5	1992-93
E. Vjazkova	Moskow (con trascrizione)	1995
R. Kramer	Autograph 19e	1996
W. Kinderman	Artaria 195	2003
W. Drabkin	Artaria 197	2010
L. Lockwood – A. Gosman	Landsberg 6	2013

Uno dei primi aspetti degni di nota, e caratteristica comune di tutte queste edizioni, è costituito dallo spazio – invero piuttosto ridotto – dedicato di volta in volta alla definizione delle loro ‘regole implicite’. L’espressione ‘regole implicite’ viene qui impiegata consapevolmente, in luogo del più consueto ‘criteri editoriali’, per un motivo banale: questa seconda definizione occorre una sola volta – nella sua traduzione tedesca *Richtlinien* – nell’edizione del quaderno Landsberg 5.<sup>8</sup> Non è possibile stabilire, se l’impiego di espressioni

<sup>6</sup> VON SEYFRIED 1832 riproduce in facsimile (come tavola separata) un foglio contenente un abbozzo preliminare per il lied *Adelaide* op. 46, oggi conservato al Beethoven-Haus di Bonn (HCB Mh 62).

<sup>7</sup> Gli estremi completi delle singole edizioni sono riportati in bibliografia.

<sup>8</sup> Ben diversa la situazione a proposito delle pubblicazioni non beethoveniane. Si veda per esempio la lunga e articolata sezione di criteri editoriali di DELLA SETA 2000, vol. 1, pp. 65-73. Sebbene mai pubblicati ufficialmente, costituiscono un esempio analogo i criteri editoriali elaborati ad uso interno dalla Robert-Schumann-Forschungsstelle: *Editionsrichtlinien zur Dokumentation und Edition von Skizzen und unvollendete Werke* 1995.

molto più vaghe sottintenda una scelta programmatica. Tuttavia, nelle edizioni tedesche degli anni Cinquanta-Sessanta (pubblicate sotto l'egida del Beethoven-Archiv di Bonn) è già riscontrabile un accenno ad alcuni *Richtlinien* per la trascrizione. Il termine venne infatti impiegato in diverse occasioni in riferimento a un volumetto aggiuntivo, che avrebbe dovuto contenere le riflessioni in questione, ma che evidentemente non venne mai dato alle stampe.<sup>9</sup> Tornando alla domanda posta in apertura si può dunque ipotizzare che, oltre alla frammentarietà dei materiali, uno dei problemi principali nelle edizioni in questione sia emerso proprio a causa dell'assenza di una discussione sulle loro regole. La mancanza di un simile dibattito – quasi una rinuncia metodologica – suggerisce che sia esistito o esista un parere condiviso sul loro statuto. A un'analisi più approfondita risulterà chiaro che, al contrario, la tendenza finora prevalente è stata quella di considerare i singoli quaderni alla stregua di *case studies*. Pur essendo possibile osservare l'impiego di un insieme di segni diacritici omogeneo, si stenta a riconoscere una *ratio* completamente condivisa e congruente per la loro applicazione. In particolare, e probabilmente questa carenza produce le conseguenze più pesanti sul piano della solidità metodologica, manca la definizione di obiettivi editoriali chiari, cosa che si avverte contemporaneamente – come causa e effetto – nelle trascrizioni.<sup>10</sup> Concepire ogni edizione come caso a sé stante comporta un rinnovato dispendio di energie da parte del singolo curatore che si trova a dover definire, in solitudine e pressoché dal nulla, il senso e i limiti della propria attività ecdotica.<sup>11</sup> Questo contributo vuole dunque offrire una riflessione teorica preliminare, con l'auspicio che i suoi contenuti possano essere discussi collettivamente in un secondo momento.

### **Le prime edizioni diplomatiche. Normalizzazioni e modernizzazioni**

Nelle edizioni elencate sono riconoscibili alcune linee-guida che definiscono per lo meno la concezione delle trascrizioni: la prima è quella connessa all'idea di 'facsimile leggibile', introdotta da Lothar Mikulicz e ripresa da Joseph Schmidt-Görg.<sup>12</sup> Il curatore, a partire da questa prospettiva, finalizza il proprio lavoro a una riproduzione più fedele possibile delle pagine del testimone edito,

---

<sup>9</sup> VON BUSCH-WEISE 1957, p. 37 e VON BUSCH-WEISE 1961, vol. 1, p. 28 accenna infatti alla pubblicazione dei criteri editoriali elaborati negli anni a partire dalla prima pubblicazione di Schmid-Görg: «Im Lauf der mehrjährigen Übertragungspraxis des Beethoven-Archivs sind in Zusammenarbeit mit allen Mitarbeitern die Richtlinien, wie sie in Band I der Gesamtausgabe der Skizzen abgedruckt wurden, beträchtlich erweitert worden. Damit nun nicht in jedem neuen Band diese Editionsprinzipien wiederholt erscheinen, werden sie in einem Sonderheft herausgegeben, so daß in den einzelnen Skizzenveröffentlichungen allenfalls besondere Probleme zum jeweiligen Skizzenbuch erörtert werden [...]».

<sup>10</sup> Sulla relazione biunivoca che lega concezione editoriale e trascrizione si veda CARACI VELA 2005, p. 194.

<sup>11</sup> Per una discussione relativa ai problemi conseguenti all'assenza di criteri condivisi, che favoriscano il confronto dei risultati raggiunti nei singoli lavori editoriali nel campo della critica genetica, si veda GRÉSILLON 1999, pp. 154-155.

<sup>12</sup> MIKULICZ 1927a, p. 95 e SCHMIDT-GÖRG 1956, p. 5.

con interventi mirati alla decifrazione delle annotazioni. Il principio s'incarna in maniera esemplare nelle trascrizioni diplomatiche prodotte per la già citata serie del Beethoven-Archiv di Bonn, proprio sotto la guida di Schmidt-Görg. Le trascrizioni in questione, non a caso, si effettuavano a partire da un calco realizzato su un foglio pentagrammato trasparente. Il trasparente veniva a sua volta fabbricato su misura e quindi sovrapposto alle riproduzioni fotografiche dei materiali in oggetto.<sup>13</sup> L'atto stesso della trascrizione si svolgeva dunque secondo vere e proprie, seppur rudimentali, tecniche di riproduzione grafica, atte a preservare il più possibile le caratteristiche dell'oggetto edito. Non è necessario sottolineare che il principio della 'riproduzione leggibile ma fedele', riconoscibile in questo caso, costituisce null'altro che l'analogo del principio della 'fedeltà alla volontà d'autore', che tanto pesantemente condizionò le edizioni critiche del medesimo periodo.

Affermare che i curatori dell'epoca si limitassero a riprodurre un'immagine, tuttavia, è certamente riduttivo. Nelle trascrizioni di schizzi beethoveniani, oggi come ai tempi delle edizioni diplomatiche, il primo scoglio è sempre costituito dalla decifrazione della grafia del compositore – notoriamente criptica. La necessità avvertita fin da principio nelle imprese editoriali dell'era diplomatica era evidentemente del tutto giustificata e i curatori delle edizioni in questione si trovarono ad adottare alcune misure editoriali, ancora oggi indispensabili, con l'obiettivo di migliorare la leggibilità dei documenti editi. Le misure in questione sono le cosiddette normalizzazioni e modernizzazioni. Il loro scopo è di colmare un vuoto comunicativo che può dipendere tanto dalla presenza di caratteristiche irregolari o ambigue (la forma delle chiavi, la dimensione della testa delle note, ecc.), quanto dall'impiego di grafie storiche, cadute lentamente in disuso e dunque non immediatamente riconoscibili (abbreviazioni, posizione delle note all'interno della battuta, ecc.). Normalizzazioni e modernizzazioni vanno effettuate tenendo conto delle informazioni che si vogliono restituire in trascrizione e in ogni caso non possono comportare una falsificazione del testo trascritto. La prima normalizzazione, discussa e impiegata fin dalle prime edizioni, è quella relativa al lato di attaccatura della gambetta delle note. Accettata come un assioma, questa normalizzazione è stata successivamente impiegata senza essere mai più messa in discussione. Tra gli elementi che al contrario vennero restituiti secondo le caratteristiche della grafia beethoveniana – e quindi non sottoposti a normalizzazione – si può annoverare invece la direzione delle medesime

---

<sup>13</sup> SCHMIDT-GÖRG 1952-68, vol. 1, p. 9, descrive il lavoro di trascrizione così: «1) Nach originalgroßen Photographien sämtlicher Seiten wird eine Abschrift angefertigt, gemäß der Vorlage seiten- und zeilengetreu; 2) Die fertige Abschrift wird mit der Originalhandschrift verglichen; die angegebenen Mängel und Vorzüge der Photographie treten hierbei klar hervor. Die Abschrift wird nach der Originalhandschrift korrigiert. [...] 7) Die nunmehr fertige Vorlage wird auf Cellophanpapier, das nach den Maßen des Originals vorrastriert ist, über dem Original übertragen, so daß jede Note und jedes Zeichen genau an die Stelle kommt, wo es sich im Original befindet. 8) Nach dieser Cellophan-Abschrift wird der Notenstich angefertigt». Molti dei materiali fotografici impiegati all'epoca sono ancora in possesso del Beethoven-Haus e portano tracce tangibili di questo lavoro.

gambette. Riconosciuta come particolarmente significativa, specialmente in contesti di tipo contrappuntistico, fu sottoposta a normalizzazione molto tardi. La riproduzione di strumenti scrittori diversi – come la penna a inchiostro, la matita e la sanguigna – attraverso la stampa a colori, venne ritenuta verosimilmente proibitiva a causa dei costi tipografici.<sup>14</sup> Quando le difficoltà tecnico-tipografiche non costituirono più un problema, anche le riproduzioni in facsimile erano ormai accessibili e la necessità di restituire il mezzo scrittorio in trascrizione venne a cadere, poiché le edizioni iniziarono a prevedere la pubblicazione simultanea di facsimile e trascrizione. La caratteristica in questione, dunque, venne costantemente normalizzata seppur a partire da motivazioni diametralmente opposte.

Anche nel caso delle modernizzazioni si opera con l'obiettivo di limitare il più possibile ogni eventuale perdita di informazione, ma mentre nel caso di alcuni elementi nessun curatore ha mai ritenuto di dover intervenire (è il caso delle chiavi antiche), altri elementi notazionali sono risultati e risultano ancora oggi più difficili da trattare. Il problema in alcuni casi è di tipo più generale, poiché la possibilità di stabilire *a priori* se qualche informazione vada perduta o no è assai ridotta. Si pensi in particolare al seguente esempio: Beethoven impiegava occasionalmente una grafia antica (derivata dalla notazione mensurale bianca) in cui il punto di aumentazione è scritto dopo la stanghetta di battuta. A p. 27 del quaderno Scheide (dove sono vergate annotazioni per l'incompiuto concerto per pianoforte e orchestra – Unv 6, noto anche come Hess 15) la grafia in questione si alterna a quella impostasi nella moderna editoria, realizzabile con l'impiego della legatura di valore.



Figura 1 – Ludwig van Beethoven, Scheide M.130 (US-PRu, The Scheide Library), p. 27, pent. 4-12.

<sup>14</sup> Che in queste prime trascrizioni diplomatiche il cambio degli strumenti scrittori fosse restituito e ritenuto fondamentale è provato dai materiali preparatori ancora oggi conservati al Beethoven-Haus.

Si potrebbe ipotizzare, a un primo sguardo, che la pagina in questione dimostri l'equivalenza delle due grafie, impiegate alternativamente a distanza di poche battute. Ma a un'analisi più attenta emerge che la grafia mensurale è impiegata solamente in concomitanza di una particolare figurazione ritmica (riquadro rosa), mentre la legatura di valore è impiegata in contesti ritmici differenti (riquadro verde). In ogni caso, non è possibile stabilire attraverso un singolo esempio se l'impiego di questa grafia sottintenda un significato particolare. Il problema si risolverebbe grazie a un'elaborazione statistica dei dati relativi alla sua ricorrenza. Simili dati sarebbero facilmente desumibili a partire dalle trascrizioni già esistenti, ma comprendere quali edizioni abbiano modernizzato e quali no, è operazione per nulla scontata, poiché i curatori non si esprimono esplicitamente a riguardo (l'assenza dei criteri editoriali arriva così a vanificare l'impegno ecdotico). In assenza di una risposta al problema aperto dall'interpretazione di questa grafia, è dunque auspicabile che il curatore si astenga da un intervento di modernizzazione, preservando le caratteristiche della scrittura di Beethoven.<sup>15</sup>

### **Le edizioni interpretative. Integrazioni e statuto testuale**

L'idea che la trascrizione di questi materiali richiedesse interventi interpretativi più coraggiosi, anche a partire dalla constatazione che l'atto di decifrazione costituisce un primo inevitabile passo nella medesima direzione,<sup>16</sup> si rivelò il principio portante delle edizioni concepite a partire dagli anni Settanta del secolo scorso e costituì il maggiore apporto degli studi di area anglo-americana. L'edizione russa di Natan Fishman muoveva già i primi passi in questa direzione, per questo motivo venne citata spesso come punto di riferimento da contrapporre al modello diplomatico (LOCKWOOD 1976). Lo scopo del curatore coincideva, secondo questa nuova visione, con la comprensione musicale dei testi decifrati e questa comprensione doveva essere messa al servizio del lettore – ad esempio con l'inserimento delle chiavi, indispensabili alla lettura di qualsiasi testo musicale e spesso omesse dal compositore.<sup>17</sup> Le critiche mosse per questo motivo alle vecchie edizioni, che subirono di conseguenza un brusco rallentamento, giunsero a maturazione con la pubblicazione della miscellanea Kafka, a cura di Joseph Kerman. In queste nuove trascrizioni interpretative, ogni passo compiuto nella direzione di una migliore comprensibilità del testo trascritto produceva tuttavia un inevitabile allontanamento dall'aspetto grafico del testimone. Ogni chiave, alterazione, o elemento notazionale aggiuntivo – debitamente contrassegnato da appositi

---

<sup>15</sup> Questa è la soluzione adottata anche nella recente edizione dei *Kompositionsstudien* di Beethoven a cura di RONGE 2014.

<sup>16</sup> Decisiva a questo proposito la recensione di LOCKWOOD 1967 a VON BUSCH-WEISE 1961, p. 136: «the two necessary phases – decipherment and interpretation – are not fully separable, [...] the progressive enlargement of understanding must sooner or later rely on both».

<sup>17</sup> Si veda a questo proposito anche GOSSETT 1974 e le tre funzioni riconosciute allo studio degli schizzi in generale.

segni diacritici (parentesi quadre e linee tratteggiate) – sortisce infatti l'effetto di modificare la topografia della pagina trascritta con un conseguente effetto a catena difficilmente arginabile.<sup>18</sup>

La necessità di un intervento tanto invasivo da parte del curatore è ancora oggi comprensibile e legittima. Lo statuto testuale degli schizzi, infatti, è correlato *in primis* a una caratteristica:<sup>19</sup> essi costituiscono uno dei rari casi in cui destinatario del testo e suo emittente coincidono. Vale a dire che il compositore scrive unicamente per se stesso, annotando idee che intende sviluppare o ricopiare da qualche altra parte – nessun copista o musicista dovrà decifrarle in seguito. Da questa prima ovvia constatazione ne deriva una seconda altrettanto ovvia: i testi in questione sono ricchi di abbreviazioni e sono scritti secondo stringenti principi di economia scrittoria; in altre parole, tutto ciò che l'autore è in grado di ricordare, desumere dal contesto o verificare in altri testimoni viene generalmente omissso. Le misure editoriali adatte a controbilanciare questo tipo di 'comportamento scrittorio' sono proprio le integrazioni: aggiunte di elementi testuali, il cui scopo è quello di compensare queste carenze di scrittura. Ma nelle edizioni dei quaderni – a partire da quella di Kerman fino all'ultima di Lewis Lockwood e Alan Gosman – le integrazioni non si limitano a svolgere una funzione completiva e sono utilizzate anche per chiarire le connessioni testuali. Infatti, sempre per ragioni di economia scrittoria, le annotazioni preliminari di Beethoven risultano spesso interrotte e riprese in pentagrammi vicini o addirittura a diverse pagine di distanza. Il compositore stesso, a causa di questo suo *modus operandi*, si avvale frequentemente di un complesso di segni di rimando, che interviene a livello metatestuale (*Vi=de*, numeri e simboli di vario genere) e che necessita a sua volta di chiarimenti editoriali.

L'adozione delle misure qui discusse però, alla luce del problema dello statuto testuale degli schizzi sopra delineato, ha pesanti ricadute epistemologiche. L'editore, che per migliorare l'intelligibilità dei testi trascritti si trovi a operare con integrazioni, falsifica irreversibilmente la testualità dei materiali editi, completando un oggetto che per sua stessa natura è incompleto. La soluzione al problema, evidentemente, non può essere quella della rinuncia *tout court* alle integrazioni, è tuttavia auspicabile una riduzione al minimo indispensabile del loro impiego. La falsificazione dello statuto testuale degli schizzi non costituisce una semplice disattenzione nei confronti di un problema di definizione e le sue conseguenze sono tangibili a più livelli. Un ricorso illimitato alle integrazioni, oltre ad appesantire la trascrizione di segni diacritici, indebolisce il fondamento scientifico dell'impresa editoriale stessa

---

<sup>18</sup> Tali conseguenze vengono individuate anche in PETROV 2008, p. 694. Afferma infatti Petrov che, a proposito dei procedimenti di trascrizione, esistono due alternative «ob sie, wie in den ersten Skizzen-Editionen des Beethoven-Hauses, möglichst originalgetreu, faksimileartig das äußere Bild des handschriftlichen Textes wiedergeben oder vielmehr der Erklärung des musikalischen Inhalts, und sei es auf Kosten der diplomatischen Treue, dienen soll».

<sup>19</sup> Per una discussione approfondita sullo statuto testuale degli schizzi si rimanda a APPEL 1999.

condannandola a una continua ‘coniugazione al congiuntivo’ del proprio operato. Per comprendere il senso di quest’ultima osservazione si consideri il seguente esempio:

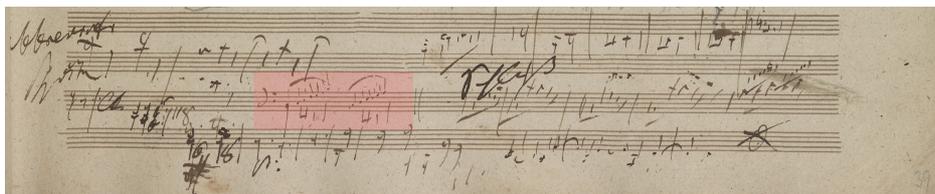


Figura 2 – Ludwig van Beethoven, Scheide M.130 (US-PRu, The Scheide Library), p. 39, pent. 13-16.

A p. 39 del quaderno Scheide sono contenuti alcuni dei primi appunti per l'ultimo movimento della Sonata per violoncello e pianoforte op. 102, 2. Il metro del movimento così come la caratteristica scrittura contrappuntistica sono stabiliti fin dalle prime annotazioni e corrispondono a caratteristiche ben note della versione definitiva. Lo schizzo evidenziato a pent. 15, seppur contraddistinto da un *ductus* ordinato, è privo di stanghette di battuta e comporta diversi problemi di interpretazione metrica. La linea melodica superiore è costituita da un primo gruppo di crome (*si<sup>1</sup>-do<sup>2</sup>-re<sup>2</sup>-mi<sup>2</sup>-fa<sup>2</sup>-sol<sup>2</sup>*), una semiminima (*la<sup>2</sup>*) e un secondo gruppo di crome (*si<sup>2</sup>-do<sup>3</sup>-re<sup>3</sup>-mi<sup>3</sup>-fa<sup>3</sup>-sol<sup>3</sup>*), che riprendono la testa del soggetto principale. La linea inferiore riprende invece la seconda parte del soggetto e dopo una prima semiminima (*si<sup>1</sup>*) propone due cellule identiche dal ritmo croma-croma-semiminima-semiminima (*la<sup>1</sup>-sol<sup>1</sup>-fa<sup>1</sup>-re<sup>2</sup>*). A causa della combinazione polifonica delle due linee melodiche, l'inserimento di una stanghetta di battuta aggiuntiva comporterebbe, in ogni caso, un posizionamento irregolare di uno dei principali gruppi ritmici individuati. Si potrebbe dunque immaginare di operare un'ulteriore integrazione e aggiungere le pause necessarie ad "arrotondare" una delle battute generate dalle stanghette integrate. Bisogna tuttavia considerare che nel corso del movimento della sonata, così come si presenta nella sua versione definitiva, sono presenti molti slittamenti metrici delle cellule ritmiche in questione: l'ambiguità concretamente osservabile in questo schizzo, è parte integrante del contenuto musicale delle due cellule presenti e ne costituisce il potenziale che il compositore sta iniziando a esplorare. L'inserimento delle pause rischierebbe dunque di generare una vera e propria banalizzazione del testo trascritto, mentre il semplice inserimento di una stanghetta di battuta cadrebbe in una posizione arbitraria, richiedendo una serie di altre integrazioni altrettanto arbitrarie. Evidentemente, in casi analoghi a questo, il ricorso alle integrazioni non risolve il problema di fondo. Una discussione più ampia e approfondita, in un'apposita sezione del commento critico, dovrà affiancare la trascrizione, preferibilmente priva di integrazioni.

Il cambio di prospettiva storica sancito dall'edizione di Kerman può comunque essere osservato a partire da un altro punto di vista, che riguarda concezione e destinatario delle edizioni in questione. La questione del 'lettore implicito' infatti, esattamente come quella relativa ai criteri editoriali, non è mai stata affrontata in maniera convincente. Il dato è sufficiente a chiarire alcuni problemi di fondo, ciò nonostante vale la pena soffermarsi brevemente sulle principali tendenze individuabili a questo proposito. Che le prime edizioni diplomatiche fossero rivolte al grande pubblico, per esempio, lo si può escludere *a priori* senza esitazioni. L'assetto grafico delle trascrizioni è ostico e la mancanza d'integrazioni ne compromette l'intelligibilità. Si può comunque supporre che questo genere di edizioni si rivolgesse non solo a una piccola cerchia di esperti, ma anche a un gruppo più nutrito di amatori, bibliofili e collezionisti che, non potendo godere di una riproduzione dell'originale e tantomeno dell'originale stesso, potessero riconoscerne una sorta di suo 'surrogato iconico'.<sup>20</sup> Dall'edizione della miscellanea Kafka in poi, il profilo del lettore implicito di queste edizioni risulta profondamente mutato. Osservando semplicemente la prima sezione di trascrizioni di Kerman, in cui gli schizzi sono ordinati per opera, è chiaro il riferimento a un nuovo destinatario che si va ad affiancare ancora una volta alla ristretta cerchia di esperti interessati all'argomento e che non ha più nulla a che fare con i bibliofili e collezionisti di un tempo. Si tratta di un lettore che guarda a questi materiali come possibile esecutore. Beninteso: la costituzione fisica della miscellanea Kafka giustifica a pieno la scelta del riordino dei materiali e in ogni caso non impedisce, a chiunque lo desideri, di consultare le trascrizioni secondo l'ordine del manoscritto (è infatti presente una seconda sezione con le medesime trascrizioni ordinate per pagina e pentagramma). Ciò nonostante è ipotizzabile che questa nuova categoria di lettori sia più facilmente attratta dalle trascrizioni della prima sezione.<sup>21</sup> Non si può dimenticare, a questo proposito, che i primi progetti discografici relativi all'esecuzione di schizzi e abbozzi beethoveniani risalgono addirittura al 1927, e coincidono con la pubblicazione del vinile *Beethoven Sketches. Illustrated on the Pianoforte* (ROUCH 2010).<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> A questo gruppo di edizioni, e in ragione dell'ideale fine della pubblicazione, potrebbe essere ascritta anche la primissima edizione di un quaderno di schizzi risalente al 1913 e costituita dal facsimile, privo di trascrizioni e di qualsiasi altro paratesto esplicativo, del quaderno Engelmann: *Recueil Thématique de L. v. Beethoven 1913*.

<sup>21</sup> KERMAN 1970 pur escludendo esplicitamente di rivolgersi a musicisti (cfr. vol. 2, p. X) afferma successivamente (p. XI) «The degree of availability to be sought in an edition obviously depends on the sort of readers who are envisaged». E ancora (p. XIII): «An edition can be designed that will be available – that is, intelligible without the need for laborious and sophisticated prior analysis – to a circle of musicians wider than a small group of specialist».

<sup>22</sup> Il vinile della Columbia può essere citato anche a proposito di un altro fraintendimento, che nel corso del tempo ha assunto dimensioni sempre più ampie e in nome del quale molti esecutori si sono proposti l'obiettivo di esecuzioni 'autentiche' o 'originali' (esemplificative le cosiddette incisioni «with original instruments»).

### **La situazione odierna. Strati scrittori e dimensione temporale**

La nuova concezione editoriale di Kerman non fu seguita solo dagli studiosi di area anglo-americana. Anche Brandenburg nella serie del Beethoven-Archiv (con l'edizione del quaderno Keßler) seguì il suo esempio portandone alcuni assunti a conseguenze estreme. Le sue trascrizioni – su cui si modellano tutte quelle successive della serie fino a quella di William Drabkin – sacrificano totalmente l'aspetto topografico delle pagine del testimone, ritenendolo salvaguardato dalla presenza del facsimile,<sup>23</sup> e si concentrano soprattutto sullo scioglimento degli strati scrittori. Brandenburg punta evidentemente a una restituzione più dettagliata del movimento testuale e opera a partire dal presupposto che, in una restituzione genetica, la dimensione verticale può essere sfruttata per rappresentare lo sviluppo temporale del testo;<sup>24</sup> i singoli strati scrittori vengono infatti restituiti grazie all'inserimento di pentagrammi aggiuntivi e in modo tale da risultare perfettamente sovrapposti. Il sacrificio della topografia è dunque funzionale a una 'ridinamizzazione' (o 'ritemporizzazione') del testo, vale a dire a una restituzione del testo non più inteso come oggetto immobile e cristallizzato, bensì come entità dinamica e flessibile. Per questo motivo le trascrizioni di questo genere sono definibili come 'interpretative' e 'linearizzate', poiché i singoli frammenti testuali vengono riprodotti il numero di volte necessario ad attestare le diverse fasi del loro sviluppo.<sup>25</sup> Le conseguenze di questa scelta editoriale si fanno sentire soprattutto in riferimento a tre problemi: 1) la distanza tra facsimile e trascrizione aumenta a tal punto che difficilmente un occhio non esperto è in grado di orientarsi – la funzione di controllo del facsimile risulta quindi fortemente ridimensionata –; 2) le relazioni interne alla pagina (si pensi a tutti gli schizzi estesi in sinossi in cui è stabilita un'analogia tematica) non sono più riconoscibili; 3) le singole annotazioni, una volta decontestualizzate, vengono isolate e suddivise secondo criteri piuttosto arbitrari.

Anche la serie americana edita dal Illinois University Press e fondata da William Kinderman segue il sentiero mostrato da Kerman, ma in una direzione differente da quella proposta da Brandenburg. L'assetto della pagina viene restituito il più fedelmente possibile nonostante le integrazioni – queste

---

<sup>23</sup> «Die Beigabe eines Faksimiles hat den großen Vorteil, daß sich die Übertragung auf den Sinn der Skizzen konzentrieren und langwierige textkritische Berichte vermeiden kann. Freilich muß das Faksimile dann einige Anforderung erfüllen [...] Dagegen braucht die Übertragung keine faksimilierenden Ziele zu verfolgen, die ohnehin mit Mitteln des Notenstichs schwer und höchst unvollkommen zu erreichen sind» BRANDENBURG 1991, p. 355.

<sup>24</sup> Più drastico a questo proposito MARTENS 1971, pp. 172-175, che considera la dimensione verticale come l'unica adatta.

<sup>25</sup> Secondo il punto di vista di GRÉSILLON 1999, p. 296, che coincide solo in parte con ciò che avviene nelle trascrizioni in questione, la trascrizione linearizzata può essere definita come una: «maschinenschriftliche Wiedergabe einer Handschrift, die alle Elemente des Originals überträgt, jedoch ohne sich an die Topographie der Seite zu halten. An deren Stelle tritt häufig eine Chronologisierung der Schreibelemente. Damit ist der erste Schritt in Richtung Interpretation getan, denn die Vertikalität der Umformulierungsparadigmen wird auf horizontal-syntagmatische Sequenzen übertragen».

trascrizioni possono essere definite dunque come ‘diplomatico-interpretative’ – e lo scioglimento degli strati scrittori trova spazio in porzioni di pentagramma adiacenti, lasciate vuote dal compositore. In questo caso, dunque, la priorità assegnata agli elementi topografici consente di salvaguardare le relazioni tra le singole annotazioni, ma comporta un sacrificio poiché lo scioglimento degli strati scrittori è sempre vincolato alla disponibilità di spazio. Inoltre il principio topografico stesso, cui è accordata priorità, non può essere rispettato in maniera coerente: la delocalizzazione degli strati testuali in altri pentagrammi costituisce di per sé una deroga. Riassumendo e integrando il quadro finora offerto, le due serie editoriali oggi attive (quella tedesca del Beethoven-Archiv e quella americana del Illinois University Press) seguono tutti i principi fin qui discussi in misura differente. Il principio della pubblicazione simultanea di facsimile e trascrizione è condiviso, tuttavia la serie americana preferisce conservare l’impostazione della pagina del manoscritto, mentre quella tedesca vi rinuncia *a priori* in nome di uno scioglimento degli strati scrittori più completo e sistematico. Una soluzione al problema, in grado di coniugare le due esigenze, può essere offerta ancora una volta dalle sezioni di paratesto: i passaggi più problematici possono essere restituiti in trascrizione nel loro contesto topografico, per essere poi discussi – e eventualmente riprodotti nei differenti stadi del loro sviluppo – all’interno del commento critico.

L’obiettivo di una ridinamizzazione del testo trascritto, cui entrambe le serie fanno implicitamente riferimento, costituisce dunque una delle istanze a oggi più problematiche. L’intera questione affonda le sue radici nei dibattiti che la critica testuale europea – in testa variantistica d’autore italiana e *critique génétique* francese – si è trovata ad affrontare nella seconda metà del secolo scorso in riferimento alle edizioni genetiche. A partire da quei dibattiti, infatti, la necessità di restituire e interpretare la dinamicità interna a documenti di tipo preparatorio, è diventata sempre più urgente anche in campo musicologico. Ebbene, proprio a partire da questa nuova esigenza, le edizioni dei quaderni di schizzi si sono trovate intrappolate all’interno di un cortocircuito metodologico che ha contribuito a scoraggiare l’ideazione e lo sviluppo di nuovi progetti. La funzione di molti dei procedimenti fin qui discussi, a partire dalla prospettiva della critica genetica, ha come mutato di segno: normalizzazioni, modernizzazioni e integrazioni – da interventi in grado di rendere più direttamente accessibile il testo trascritto – si sono trasformati in procedimenti che, modificando l’aspetto esteriore della scrittura, occultano molti degli indizi necessari alla ricostruzione del processo creativo.

L’esempio seguente, che si concentra sulla collocazione delle singole note all’interno di un accordo, chiarirà cosa si intenda. Sebbene tutte le edizioni di quaderni di schizzi normalizzino questo elemento della grafia di Beethoven, il compositore – come molti altri suoi contemporanei – non allineava verticalmente le singole note di un accordo e, soprattutto in occasione di accordi di semibreve, le scriveva lievemente sfasate, come a tracciare una linea obliqua.



Figura 3 – Ludwig van Beethoven, Scheide M.130 (US-PRu, The Scheide Library), p. 13, pent. 7-8.



Figura 4 – Ludwig van Beethoven, Scheide M.130 (US-PRu, The Scheide Library), p. 13, pent. 15-16.

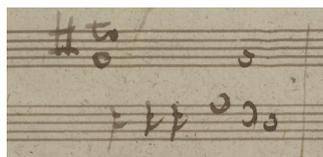


Figura 5 – Ludwig van Beethoven, Scheide M.130 (US-PRu, The Scheide Library), p. 16, pent. 13-14.

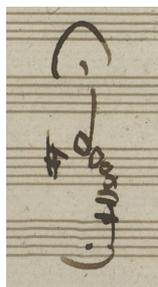


Figura 6 – Ludwig van Beethoven, Scheide M.130 (US-PRu, The Scheide Library), p. 22, pent. 8-9.

Già intuitivamente si può supporre che l'impiego di questo *escamotage* sia legato a un banale problema di spazio. Alcuni esempi mostrano infatti che questo sfasamento delle note si rendeva necessario quando il compositore doveva scrivere all'interno del pentagramma. In caso contrario, e in particolare dove era previsto un impiego di tagli addizionali, allineava con una certa precisione le note l'una sotto l'altra. Nelle figure 2 e 5 sono addirittura combinate le due soluzioni grafiche, esattamente secondo questa specifica

*ratio*. Questa strategia, pur essendo impiegata unicamente per risolvere problemi di spazio, ha lasciato traccia tangibile del processo di scrittura e tale traccia può a sua volta fornire informazioni di tipo genetico. Ammettendo che la nota scritta in alto a sinistra di queste configurazioni accordali coincida con la prima annotata a livello cronologico, e considerando contesti più ampi in cui siano osservabili altri indizi, si possono sviluppare alcune ipotesi. Nell'esempio di fig. 5 (da leggere in chiave di basso) la nota  $la^2$  fu la prima a essere scritta. A causa dell'allineamento tra il  $la^1$  e il  $la^0$  (scritto col taglio addizionale) possiamo stabilire che il secondo fu scritto quando il primo doveva essere già vergato. I segni di corona non si lasciano facilmente collocare, ma a causa del loro allineamento col  $la^2$  potrebbero essere stati inseriti proprio dopo la stesura di quella altezza. Nel caso di fig. 3 l'accordo *re<sup>4</sup>-si<sup>3</sup>-sol diesis<sup>3</sup>-fa naturale<sup>3</sup>* del pentagramma superiore (sono sottintese una chiave di violino e una chiave di basso) venne scritto solo dopo il  $la^2$ . Lo dimostra la legatura di valore relativa allo stesso  $la^2$ , scritta molto in alto, quando il resto del pentagramma doveva essere ancora vuoto. Il diesis (che definisce la nota fondamentale *sol<sup>3</sup>*) potrebbe essere stato scritto subito dopo il  $la^2$ ; questo spiegherebbe perché il resto dell'accordo, dove sono stabilite la settima e la quinta, risulti scritto fuori asse. Riassumendo, i due esempi mostrano due differenti strade nella costruzione grafica di un accordo: una volta dall'alto verso il basso, una volta dal basso verso l'alto. Ma dal punto di vista musicale, e considerato l'accordo nel suo stato fondamentale, il gruppo di altezze è annotato sempre a partire da quella più acuta – e cioè una volta a partire dalla quinta e una volta a partire dalla nona. Se dati di questo tipo siano rilevanti è un problema da discutere in altra sede, l'esempio valga tuttavia come dimostrazione di ciò che si è affermato in precedenza: la più banale normalizzazione, osservata a partire da una prospettiva genetica, può comportare una perdita di informazione.

L'editore che volesse tentare di restituire simili varianti grafiche all'interno della propria trascrizione si troverebbe davanti alla curiosa necessità di un ritorno ai criteri diplomatici. Si tratterebbe certamente di un ritorno al diplomatico a partire da presupposti completamente differenti (non più in nome di una 'fedeltà al sembiante d'autore', ma in nome di una restituzione della 'dinamicità del testo'), ma che comporterebbe un irrigidimento di quegli stessi metodi già giudicati in passato come inadeguati: nemmeno le edizioni degli anni Sessanta, infatti, si spingevano fino alla restituzione della disposizione delle note nell'accordo. In verità il problema della ridinamizzazione del testo, ovvero della restituzione della dimensione temporale, non si lascia risolvere a livello di trascrizione e la trascrizione si rivela infine per quel che è: qualcosa di scritto, non lo scrivere stesso.<sup>26</sup> In

---

<sup>26</sup> Ancora più drasticamente si esprime GRÉSILLON 1999: «Jeder Versuch, die Dreidimensionalität des textgenetischen Prozess auf die Zweidimensionalität der Seite zu reduzieren, muß zwangsweise fehlschlagen; der textgenetische Reichtum verhält sich umgekehrt proportional zu seiner Lesbarkeit» (p. 154) e ancora: «Genau wie das Original selbst kann eine Transkription nur erstarrte Schreibspuren wiedergeben; also etwas Geschriebenes, nicht das Schreiben selbst.

attesa di soluzioni più convincenti e adeguate elaborate grazie alle tecnologie digitali,<sup>27</sup> un simile obiettivo si potrà perseguire casomai a un livello più generale, seguendo il sentiero tracciato dalle edizioni genetiche letterarie: laddove i limiti della trascrizione si rivelano invalicabili, si potrà render conto del livello genetico grazie alle sezioni di paratesto.

Proprio a proposito di queste sezioni, vale la pena di sviluppare alcune riflessioni conclusive. A eccezione dell'indicizzazione dei contenuti del quaderno, la struttura e la concezione dei paratesti sono state modificate drasticamente nel corso del tempo. I primi esperimenti diplomatici prevedevano dei veri e propri apparati critici con note di commento che rendevano conto di ogni testa di nota la cui altezza potesse essere letta una seconda inferiore o superiore. Le edizioni più recenti riducono al minimo questo genere di commenti concentrandosi sulla descrizione codicologica del manoscritto, sulla sua datazione e offrendo delle monografie – particolarmente estese nei volumi della serie statunitense – concentrate sulle singole opere presenti nel quaderno. Ai problemi di trascrizione è dedicato uno spazio molto ristretto: la serie statunitense si avvale per esempio di note a piè di pagina, contrassegnate da numeri progressivi e collocate nello spazio sottostante alla trascrizione cui si riferiscono, mentre la serie tedesca si avvale di una sezione di note separata, molto breve, che precede le trascrizioni vere e proprie. Un vero e proprio apparato che renda conto dei singoli problemi di decifrazione e interpretazione, questi ultimi legati non solo al contenuto musicale ma anche alle informazioni genetiche, è assente pur costituendo la soluzione di molti dei problemi citati in precedenza. La concezione dell'intera edizione, con la presenza di un nuovo tipo di apparato, può essere ridefinita a partire dalla relazione sinergica delle sue singole parti. Laddove la trascrizione non è in grado di offrire soluzioni plausibili o esaustive il commento può offrire in qualsiasi momento lo spazio necessario per render conto del problema e dell'operato del curatore. Evidentemente simili paratesti non possono essere richiamati esplicitamente all'interno della trascrizione, perché il loro numero appesantirebbe la lettura. Il principio della relazione costante tra testo edito e apparato, d'altra parte, è un pilastro delle edizioni critiche tradizionali e una sua applicazione all'interno delle edizioni dei quaderni di schizzi aiuterebbe semplicemente ad avvicinare queste ultime alla tradizione editoriale già esistente.

---

Deshalb ist sie von Natur aus ungeeignet, Schreibprozesse direkt lesbar zu machen oder gar genetische Deutungen zu liefern» (p. 157).

<sup>27</sup> Il progetto di ricerca di base *Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition* (<<http://www.beethovens-werkstatt.de>>), di cui l'autrice è collaboratore scientifico, lavora per esempio in questa direzione.

## Bibliografia

- APPEL, B. R. (1999), *Zum Textstatus von Kompositions-Skizzen und Entwürfen*, «Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung-Preußischer Kulturbesitz», pp. 177-210.
- BRANDENBURG, S. (1976-78), *Keßlersches Skizzenbuch. Ludwig van Beethoven*, Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, 5).
- (1991), *Beethovens Skizzen. Probleme der Edition*, «Die Musikforschung», 44/4, pp. 346-355.
- BRENNEIS, C. (1992-93), *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus dem Jahr 1809 (Landsberg 5)*, Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, 7).
- BUSCH-WEISE, D. VON (1957), *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasia op. 80 und zu anderen Werken*, Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 15).
- (1961), *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2*, Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 13).
- CARACI VELA, M. (2005), *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 1, LIM, Lucca.
- COOPER, B. (2013), *New Work on Beethoven's Sketchbooks – And a New Work in Them* (recensione), «Journal of the Royal Musical Association», 138/1, p. 175-185.
- (2015), *Lewis Lockwood and Alan Gosman, eds. Beethoven's "Eroica" Sketchbook* (recensione), «Nineteenth-Century Music Review», 12/1, p. 1-5.
- DELLA SETA F. (2000), *Problemi editoriali degli schizzi e criteri di trascrizione*, in *Giuseppe Verdi. La traviata. Schizzi e abbozzi autografi/Autograph Sketches and Drafts*, Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma. *Introduzione* ripubblicata in versione abbreviata in M. CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 3, LIM, Lucca 2013, pp. 441-482.
- Editionsrichtlinien zur Dokumentation und Edition von Skizzen und unvollendete Werke* (1995), Robert-Schumann-Forschungsstelle (ad uso interno), seconda versione, Düsseldorf.
- DRABKIN, W. (2010), *Ludwig van Beethoven. A Sketchbook from the Year 1821 (Artaria 197)*, Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, 8).
- FISHMAN, N. (1962), *Kniga eskizov Betkhovena za 1802-1803 gody* [Wielhorsky], Muzgiz, Moskva.

- GOSSETT, PH. (1974), *Beethoven's Sixth Symphony: Sketches for the First Movement*, «Journal of American Musicological Society», 27/2, pp. 248-280.
- GRÉSILLON, A. (1999), *Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique"*, Peter Lang, Bern.
- JOHNSON, D. – TYSON, A – WINTER, R. (1985), *The Beethoven Sketchbooks. History. Reconstruction. Inventory*, Clarendon Press, Oxford.
- KERMAN, J. (1970), *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799: British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39-162; the "Kafka Sketchbook"*. Ludwig van Beethoven, the Trustees of the British Museum und the Royal Musical Association, London.
- KINDERMAN, W. (2003), *Artaria 195: Beethoven's Sketchbook for the "Missa Solemnis" and the Piano Sonata in E Major, Opus 109*, University of Illinois Press, Urbana (Beethoven Sketchbook Series).
- \_\_\_\_\_ (2007), *Die Skizzenbücher Beethovens*, in *Ästhetische Erfahrung und Edition*, hrsg. von R. Falk – G. Mattenklott, Tübingen (Beihefte zu editio, 27), pp. 152-174.
- KRAMER, R. (1996), *Ludwig van Beethoven. A Sketchbook from the Summer 1800 [Autograph 19e]*, Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe, 4)
- \_\_\_\_\_ (2005), *To Edit a Sketchbook* (recensione), «Beethoven-Forum», 12/1, pp. 82-96.
- LOCKWOOD, L. (1967), *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise* (recensione), «The Musical Quarterly», 53, pp. 128-136.
- LOCKWOOD, L. – GOSMAN, A. (2013), *Beethoven's "Eroica" Sketchbook. A Critical Edition*, University of Illinois Press, Urbana (Beethoven Sketchbook Series).
- MARSTON, N. (1998), *Landsberg 5 and Future Prospects for the Skizzenausgabe*, «Beethoven Forum», 6, pp. 207-233.
- MARTENS, G. (1971), *Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen*, in *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, hrsg. von G. Martens – H. Zeller, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Monaco, pp. 165-201.
- MIKULICZ, K. L. (1927a), *Skizzen zur III. und V. Symphonie und über die Notwendigkeit einer Gesamtausgabe der Skizzen Beethovens*, in *Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler musikhistorischer Kongress*, Universal-Edition, Wien.

- \_\_\_\_\_ (1927b), *Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitz der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin* [Landsberg 7], Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- PETROV, D. (2008), *Skizzenforschung*, in *Das Beethoven-Lexikon*, hrsg. von H. von Loesch – C. Raab, Laaber-Verlag, Laaber (Das Beethoven-Handbuch, 6).
- Recueil Thématique de L. v. Beethoven* (1913), [Engelmann-Skizzenbuch, facsimile senza titolo], Leipzig, Wilhelm Engelmann Verlag.
- RONGE, J. (2014), *Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri. Beethoven*, Henle Verlag, München (Neue Beethoven Gesamtausgabe, Abt. 13, Bd. 1, Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn).
- ROUCH, M. (2010), *The First Recording of Beethoven Sketches (Columbia L 1934 – 9 February 1927)*, «Arietta. Journal of the Beethoven Piano Society of Europe», 7, pp. 9-14.
- SALLIS, F. (2015), *Music Sketches*, Cambridge University Press, Cambridge (Cambridge Introductions to Music).
- SCHMIDT-GÖRG, J. (1952-68), *Beethoven. Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis: I ein Skizzenbuch aus den Jahren 1819/20* [Bonn BH 105], Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 34).
- \_\_\_\_\_ (1956), *Bericht über die kritische Gesamtausgabe der Skizzenbücher Beethovens*, «Mitteilungsblatt. Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen», 6, pp. 3-7.
- \_\_\_\_\_ (1968-70a), *Beethoven. Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis: II ein Skizzenbuch zum Credo* [Bonn BH 106], Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 35).
- \_\_\_\_\_ (1968-70b), *Beethoven. Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis: III ein Skizzenbuch zum Benedictus* [Bonn BH 107], Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 36).
- \_\_\_\_\_ (1968-72), *Beethoven. Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa Solemnis* [Wittgenstein], Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 33).
- SEYFRIED, I. VON (1832), *Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried*, Haslinger, Wien.

- VIRNEISEL, W. (1972-74), *Beethoven, Ein Skizzenbuch zu Streichquartetten aus op. 18* [Grasnick 2], Beethoven-Haus, Bonn (Beethoven. Skizzen und Entwürfe. Erste kritische Gesamtausgabe, 6).
- VJAZKOVA, E. (1995), *Ludwig van Beethoven, Moskauer Skizzenbuch aus dem Jahre 1825*, The Russische Gnessins-Musikakademie, Moskow.
- WINTER, R. (1975), *Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch zu den Diabelli-Variationen und zur Missa solemnis SV154*, ed. Joseph Schmidt-Görg, 2 vols. (recensione), «Journal of the American Musicological Society», 18, pp. 135-138.

---

**Federica Rovelli** ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze Filologiche nel 2009 presso l'Università di Pavia (Cremona). Dal 2012 fa parte dello staff del Beethoven-Haus di Bonn – prima come borsista della Alexander von Humboldt Stiftung, quindi come wissenschaftliche Mitarbeiterin del progetto *Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und digitale Musikedition* – ed è curatrice dei volumi: *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 bis 1816 (Scheide-Skizzenbuch)* e *Klaviersonaten*, Band III (Abteilung VII, Band 4) della Beethoven-Gesamtausgabe.

**Federica Rovelli** gained her PhD in Musicology and Philological Sciences in 2009 (Università di Pavia–Cremona). She is staff-member at the Beethoven-Haus (Bonn) from 2012 – initially as fellow of the Alexander von Humboldt Foundation, later as wissenschaftliche Mitarbeiterin in the project *Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und digitale Musikedition* – and editor of the volumes: *Ludwig van Beethoven. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 bis 1816 (Scheide-Skizzenbuch)* and *Klaviersonaten*, Band III (Abteilung VII, Band 4) in the Beethoven-Gesamtausgabe.