

La nonlinearità nella musica di Schumann, un esempio dal *Nachtstücke* op.23

Mirio Cosottini

Abstract

In this paper, I reflect on nonlinearity in some musical compositions and improvisations. The nonlinear analyses written by Jonathan Kramer are well known. I intend to extend a similar approach to musical compositions, improvisations and performances by adopting the perspective of the musician who restores the relationship between linearity and nonlinearity in the concrete act of musical performance.

Sommario

In questo scritto, rifletto sulla nonlinearità in alcune composizioni e improvvisazioni musicali. Le analisi nonlineari scritte da Jonathan Kramer sono ben conosciute¹. Intendo estendere un approccio analogo alle composizioni, alle improvvisazioni e alle esecuzioni musicali, adottando la prospettiva del musicista che restituisce il rapporto fra linearità e nonlinearità² nell'atto concreto dell'esecuzione musicale.

¹ Cfr. J. Kramer, *Multiple and Non-Linear Time in Beethoven's Opus 135*, Perspectives of New Music, Vol. XI, N.2, 1973, pp.122-145.

² Con linearità si intende “la determinazione di una o più caratteristiche secondo implicazioni che derivano da eventi precedenti”; la nonlinearità indica “la determinazione di una o più caratteristiche della musica secondo implicazioni che derivano da principi od orientamenti che governano un intero pezzo o una sua sezione” (J. Kramer, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988, p.145).



1. Introduzione

Nachtstücke op.23 è un'opera composta da Robert Schumann nel 1839. È composta da quattro brani *Trauerzug*, *Kuriose Gesellschaft*, *Nächtliches Gelage*, *Rundgesang mit Solostimmen*, i cui titoli non sono stati inclusi nell'edizione originale. Le composizioni sono state scritte nel periodo in cui Schumann seppe della morte imminente del fratello maggiore Eduard. Della musica di Schumann, Renato di Benedetto dice «Non tema prima enunciato e poi elaborato e variato, ma reminiscenza affiorante come casualmente dal flusso musicale, la citazione isola, in questo flusso, la singola frase, il singolo frammento come nucleo in sé concluso, e insieme lo dissolve nella sua transeunte labilità. In una concezione siffatta la frase si carica di una pregnanza di significato ch'è totalitaria e istantanea, ma che proprio per questa ragione non può “svilupparsi”, ossia svolgersi in una linea discorsiva nella quale gli eventi si succedono l'uno all'altro obbedienti alla necessità di un vincolo causale, si invece soltanto riverberarsi su altre frasi e motivi e frammenti ugualmente isolati e transeunti e a loro volta irraggianti attorno a sé i vari riflessi della propria molteplice virtualità significativa»³. Ciò che emerge in questa analisi è la valenza nonlineare della poetica di Schumann nel momento in cui si evidenzia l'autonomia della frase musicale come un “nucleo in sé concluso”, oppure quando si parla di incapacità a svilupparsi, mostrando così la staticità del decorso musicale, e infine quando si nega il nesso causale fra gli eventi musicali. Qui di seguito, elenco le condizioni per parlare di nonlinearity nella musica⁴ che saranno le guide e i criteri valutativi delle analisi che svolgerò in seguito:

³ R. Di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, EDT, Vol. VIII, 1991, p.120.

⁴ Per un approfondimento del concetto di linearità e non-linearità si veda M. Cosottini, *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*, Edizioni ETS, 2017.

- Autonomia, ovvero la tendenza degli eventi musicali a trovare il proprio senso e la propria compiutezza in modo indipendente da ciò che li precede e li segue.
- Staticità, mancanza di sviluppo.
- Mancanza di causalità, gli eventi musicali non sono collegati dal principio di causa ed effetto, un evento non segue necessariamente da un evento che ne è la causa né è la premessa di un evento successivo.

A questi possiamo aggiungere

- La presenza di caratteristiche della musica “che derivano da principi od orientamenti che governano un intero pezzo o una sua sezione”⁵.

Intendo prendere in considerazione il terzo brano *Nächtliches Gelage* dei *Nachtstücke* ed evidenziarne le caratteristiche lineari e nonlineari per poi analizzare le interpretazioni dello stesso brano eseguite da cinque fra i più importanti pianisti del ‘900: Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau e Svjatoslav Richter. Che soluzioni interpretative hanno adottato i musicisti rispetto alla linearità e alla nonlinearietà? In che modo hanno interpretato l’intuizione di Di Benedetto che ascrive caratteristiche nonlineari alla poetica musicale di Schumann?

2. *Nächtliches Gelage*⁶

Nächtliches Gelage (Banchetto notturno) è nella tonalità di Re bemolle maggiore, la prima parte mostra un carattere deciso, con slanci pieni di energia, mentre il primo intermezzo (da battuta 33) presenta una natura statica decisamente nonlineare. L’arpeggio iniziale costituisce l’elemento strutturale del brano. Esso è la premessa di una frase più articolata che copre un arco di

⁵ J. Kramer, *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, Vol. II, Einaudi, Torino, 2002, p. 167.

⁶ La partitura a cui faccio riferimento, inserita di seguito, è quella edita da Clara Schumann (1819–1896), *Robert Schumanns Werke*, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 61.

due battute, un avvio che rapidamente prende forma ritmico armonica, mostrando la sua natura germinale e la volontà di prefigurare il proprio futuro, dunque la sua funzione lineare. Da notare come la significatività musicale non è circoscritta alle due battute del tema ma abbraccia l'arco delle otto battute, basti pensare all'evoluzione armonica che dal primo grado giunge al quinto con una progressione discendente del basso. La linearità sprigiona le sue potenzialità e i vari elementi si legano uno dopo l'altro secondo regole di concatenazione tonale nell'intero arco temporale che va dal passato al presente al futuro, in funzione di ciò che precede e segue i vari eventi musicali. Tutte le direzioni di senso sono tenute in piedi da fili (da regole) che intrecciano lo scorrere lineare del tempo dall'inizio alla conclusione delle otto battute. L'elemento dell'arpeggio (come per caso) diventa il cardine del primo intermezzo. Non è semplicemente un elemento che si concatena ad altri elementi: è esso stesso principio latente del decorso musicale. Esso caratterizza tutto l'intermezzo da battuta 33 fino a 120 e riacquista, a battuta 121, la sua funzione lineare con la riproposizione del tema iniziale. A ben guardare, che cosa modifica la sua valenza? A battuta 117, dopo un pedale di La bemolle nelle otto battute precedenti, inizia una discesa del basso che porta alla tonica di Re bemolle maggiore. Questa discesa è evidentemente un chiaro intento lineare che dissolve il principio costitutivo dell'arpeggio e ripropone la natura discorsiva (orizzontale) della musica. La tecnica del pedale come elemento che prelude alla dissoluzione di un principio nonlineare non è nuova, basti pensare alla conclusione del Primo Preludio del Clavicembalo Ben Temperato di Bach nel quale è applicata la stessa idea costruttiva.

L'arpeggio è il principio costitutivo del brano e mostra caratteristiche di autonomia. Ogni due battute si reitera. In realtà non si ripete esattamente, piuttosto si rinnova: si tratta sempre del medesimo arpeggio che assume ogni volta contorni e sfumature leggermente diverse. Questa è una caratteristica dei decorsi nonlineari: gli eventi si trasformano nel rispetto di un'invarianza che ne costituisce il fondamento. Il movimento armonico (ed embrionalmente melodico) fluisce (linearità) e allo stesso tempo esprime la reiterazione statica

(nonlinearità) del suo principio strutturale, l'arpeggio appunto. Gli elementi lineari sono presenti (non possono darsi musiche esclusivamente lineari o nonlineari⁷), ma sono in ombra, stentano a proiettare direzioni di senso temporali melodiche e armoniche. La conseguenza è un'acutizzazione del presente e la percezione nell'ascoltatore del dilatarsi del tempo musicale, di un flusso temporale che rallenta fin quasi alla staticità. L'arpeggio potrebbe ripetersi all'infinito, malgrado le sue trasformazioni, esso rimane invariabilmente l'ossatura del tempo musicale. Gli elementi, a causa della staticità, stentano a svilupparsi. Ad esempio, pensiamo all'embrione melodico che, a battute alterne, prende la forma di una minima con il punto. Dal Fa naturale si procede con un intervallo di seconda minore a toccare il Sol bemolle, il sesto grado rispetto al Si bemolle che è la tonica della scala di Si bemolle minore. Poi torna immediatamente sul Fa dopodiché si risollewa fino al La bemolle per tornare di nuovo al Fa. Così farà anche nella riproposizione melodica successiva, questa volta per toccare il Si bemolle, nota che sebbene distante di una quarta dal Fa consolida percettivamente il senso di staticità.

⁷ J. Kramer, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988: "Linearity can never be banished totally from the music experience" p. 62.

The musical score is written in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 1-8) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with accents and a static arpeggiated accompaniment. The second system (measures 15-22) continues the melodic line. The third system (measures 30-37) shows the arpeggiated accompaniment moving through various chords. The fourth system (measures 44-49) shows the melodic line returning to the tonic and the arpeggiated accompaniment remaining static.

Da notare come, nelle prime otto battute, l'unico fenomeno di sensibilizzazione, che rappresenta una funzione melodica e armonica lineare, è quello del La naturale che conferma la tonalità d'impianto dalla quale si parte e alla quale si torna sempre. Da battuta 49 il germe armonico, pressoché statico in precedenza, si muove di più, tocca alcuni gradi, fra cui la sesta napoletana a 55 e 56 a cui segue il primo grado, in funzione di dominante secondaria, per poi seguire con il quarto, il quinto e di nuovo il primo grado di Si bemolle minore. In sostanza, lo sviluppo melodico e armonico è molto contenuto, il vero elemento strutturale è l'arpeggio che impone la sua staticità al tempo e inibisce ogni slancio musicale. Una melodia che stenta a dipanarsi e un'armonia che torna costantemente su se stessa, questi gli ingredienti di una trasformazione musicale che non dissolve la continua presenza dell'arpeggio e del suo potere costitutivo. Anche il rapporto di causa-effetto fra gli eventi è debole. La percezione dell'ascoltatore è quella di una tensione centripeta che riporta il tutto al centro dal quale scaturisce la musica, non si ha la percezione di un allontanarsi secondo un moto lineare, come a disegnare

un segmento, ma un girare a spirale attorno a un punto nell'illusione di poter uscire da un vortice che inesorabilmente ci riporta al punto di partenza.

3. Le interpretazioni

Gli esecutori come hanno interpretato la prima parte del brano e il primo intermezzo? e lo sviluppo melodico e armonico? Alla luce dei sintomi della nonlinearietà (autonomia, staticità, mancanza di causalità e infine la presenza di un principio), analizzeremo le interpretazioni rispettivamente di Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Wilhelm Kempff, Claudio Arrau e Svjatoslav Richter.

Emil Gilels, pianista sovietico, nato a Odessa nel 1916 e morto a Mosca nel 1985 ha interpretato molti autori classici, fra cui anche Schumann⁸.

All'inizio del brano il tempo oscilla vistosamente fra i 74 e gli 80 bpm, mentre a battuta 33 si stabilizza intorno agli 80 bpm. L'esecuzione è trasparente, l'andamento melodico e armonico procedono sullo stesso piano, l'arpeggio è uno snocciolare di suoni ritmicamente precisi e dinamicamente sostenuti, ben marcato è l'accento della linea melodica. L'effetto è un quadro pittorico ordinato, in cui tutto è alla luce del sole, dove non ci sono velature e ogni dettaglio è ben visibile. La dinamica è mezzo forte, talvolta forte, spesso difforme da quella indicata in partitura. Il diminuendo di battuta 63 e 64 non è eseguito, tutt'altro, l'inizio di battuta 65, con il raddoppio della melodia all'ottava, è forte. Da battuta 81 continua l'esposizione chiara e distinta dell'arpeggio che sussume l'andamento melodico, adesso irretito in questo punteggiare cristallino di suoni.

L'autonomia strutturale dell'arpeggio è ben delineata, la dinamica e il piano sonoro "monocromatico" contribuiscono alla staticità, non c'è enfasi nel collegare i vari elementi così che la nonlinearietà emerge in modo

⁸ Questo è il link dell'esecuzione di Emil Gilels: <https://youtu.be/iuZmLa6-yFs?t=703>

convincente, l'arpeggio è indubabilmente la ragione e il principio costitutivo di questa sezione.

Vladimir Horowitz, pianista e compositore russo, naturalizzato statunitense, nato a Kiev nel 1903 e morto a New York nel 1989 è stato considerato un grande interprete della musica romantica⁹.

Il brano inizia ad una velocità di circa 90 bpm, con grande pienezza sonora e accenti molto marcati sulle note gravi, e articolazioni vivaci e frizzanti dei vari elementi musicali. A battuta 33 l'aspetto melodico si presenta come il germe dal quale nasce la coda arpeggiata delle due battute. L'arpeggio non è il colore di fondo degli eventi musicali ma è come invertito il rapporto lineare dell'inizio. Se prima esso costituiva il seme che generava il ritmo e l'armonia, adesso è l'epilogo di uno spunto melodico tutto concentrato in una sola nota. Horowitz usa le dinamiche in modo molto personale, suonando diminuendi e cambi dinamici improvvisi, non previsti in partitura. I bassi sono fortemente accentati, anche in questo caso senza indicazione. In modo letterale vengono interpretate le dinamiche di battuta 81 e di battuta 108, rispettivamente piano e forte. I bassi da battuta 81 in poi vengono raddoppiati e suonati forte.

L'autonomia dell'arpeggio è ben caratterizzata, considerare l'arpeggio come la coda della risonanza della minima è un'idea interessante. Tale scelta implica la percezione dell'arpeggio non come elemento strutturale dal punto di vista armonico, ma come un dipanarsi lineare dell'armonia che innesca un movimento in avanti tutt'altro che statico. Il profilo melodico disegnato dalle minime è in primo piano e inevitabilmente si distende nel tempo creando rapporti di dipendenza fra le varie note, tipici di una frase musicale. I contrasti dinamici, la grande varietà nell'articolazione, nelle dinamiche, nell'uso del pedale, non fanno percepire la presenza di un filo rosso, di un principio, che lega le varie parti della composizione.

⁹Questo è il link dell'esecuzione di Vladimir Horowitz: <https://youtu.be/uZPedS75Ngc>

Wilhelm Kempff è un pianista, organista e compositore tedesco, nato nel 1895 e morto nel 1991. È considerato uno dei più grandi pianisti del Novecento, grande interprete del periodo classico e romantico nonché della musica di J. S. Bach¹⁰.

Il brano inizia ad una velocità di circa 76 bpm, più lento delle interpretazioni precedenti. La prima parte del brano è molto misurata, il terzo tempo della seconda misura (e delle analoghe successive) è puntato, ciò tende a dare compiutezza ai nuclei di due battute a scapito dell'intreccio fra l'arpeggio e la formula ritmico melodica. Da battuta 33 la velocità è di circa 80 bpm e prosegue in modo regolare. C'è un grande equilibrio fra i vari elementi musicali, la dinamica crea grande uniformità fra la timbrica dell'arpeggio, le istanze melodiche e l'articolazione dei bassi. Il risultato è un senso di elegante omogeneità in cui nessun elemento sgomita e in cui le varie temporalità si manifestano. Questa sezione ha un interesse specifico per Kempff, lo dimostra la “cesura” creata a fine di battuta 32 con l'accordo di semiminima puntato. D'improvviso si apre un altro scenario. Il profilo melodico affiora dallo sfondo armonico dell'arpeggio, e mostra come non sia qualcosa d'altro ma l'urgenza stessa dell'arpeggio che per la sua costituzione lascia emergere la sua proiezione melodica. Il risultato è una chiara intenzione interpretativa che tende a valorizzare elementi di non linearità insiti nel brano. Da battuta 81 Kempff sembra perdere questa intenzione, le minime sono accentate ma non lo è quella di battuta 87, una mancanza di chiarezza interpretativa? A battuta 91 si perde sorprendentemente la continuità del pedale. Poi a battuta 97 il pianista sembra recuperare l'idea di partenza, gli elementi tornano di nuovo ad amalgamarsi lasciando la progressione armonica distendersi senza enfasi.

L'arpeggio rivela un alto grado di autonomia, il suo sviluppo torna ogni volta al punto di partenza, come una continua rinascita. Non vi è dubbio che l'uniformità dinamica fra i vari elementi contribuisce al senso complessivo di

¹⁰ Questo è il link dell'esecuzione di Wilhelm Kempff: <https://youtu.be/1QX2md2QKXE>

staticità. Ogni movimento ripiega su se stesso. Ciò che lega linearmente ogni evento musicale è in secondo piano, il principio strutturale e nonlineare dell'arpeggio caratterizza questo incessante procedere immobile.

Claudio Arrau Leon è stato un pianista cileno nato nel 1903 e morto nel 1991. Il suo repertorio ha spaziato dal barocco al romanticismo fino al Novecento¹¹.

L'inizio del brano è intorno agli 82 bpm che si mantengono anche da battuta 33 in poi, con qualche leggera oscillazione. L'esecuzione di Arrau si caratterizza per essere meno dettagliata ma fortemente timbrata, l'uso del pedale uniforma la natura dell'arpeggio e quella del disegno ritmico melodico iniziale. Ciò tende a sfumare i contorni compositivi e ci consente di percepire l'unità strutturale delle otto battute (anziché quella di due battute). La linearità si caratterizza per avere già inizialmente unità strutturali maggiormente distese nel tempo per cui i rapporti implicativi fra i vari eventi vengono percepiti con meno frequenza. L'accordo finale di battuta 32 è tenuto lungo fino a sovrapporsi all'inizio di battuta 33, ciò conferma il desiderio di “distesa continuità” che l'interprete intende dare al decorso musicale, una linearità debole si potrebbe dire. Da battuta 33 inizia il momento maggiormente nonlineare grazie all'omogeneità armonica dell'arpeggio, frutto di un uso intenso del pedale, e da una certa continuità dinamica che tende a uniformare questa parte con la prima. In sostanza, Arrau non cerca di distinguere marcatamente la prima dalla seconda parte ma considera la seconda come una condizione della prima, con una linearità ancora più indebolita. La nonlinearietà di Arrau, rispetto a quella di Kempff, tende a uniformare le tinte, sfocare il contorno dell'arpeggio per enfatizzarne la sua funzione armonica. Su questo si staglia la melodia che però risuona come una successione di note

¹¹ Questo è il link dell'esecuzione di Claudio Arrau: <https://youtu.be/QPv5OpJTWh0?t=604>

ribattute (lo stesso ribattere? Al di là della nota?) perdendo così importanza il suo profilo melodico.

L'esecuzione di Arrau mostra una dilatata linearità in cui l'autonomia dei vari eventi musicali tende a distendersi nel tempo. In questo senso il flusso musicale, sebbene rallentato, procede fluidamente nel tempo alle soglie della staticità. La causalità degli eventi è fortemente indebolita e il principio di non-linearità che determina l'arpeggio è ben evidenziato grazie alla dinamica, all'utilizzo del pedale e al tocco.

Svjatoslav Richter¹² è un pianista sovietico nato nel 1915 e morto nel 1997. È considerato uno dei più grandi pianisti del XX secolo, celebre per il suo repertorio molto vasto e per la sua straordinaria tecnica. È stato uno degli interpreti più attenti dell'opera di Schumann¹³.

L'esecuzione mantiene 80 bpm fino a battuta 33 dopodiché la velocità è più lenta, intorno ai 70/74 bpm. L'interpretazione del tema iniziale è piena, robusta e ponderata, ben meditata. Ben dosato è l'uso del pedale, gli elementi musicali scorrono in una successione ordinata scandita regolarmente nel tempo. Dal Re bemolle di battuta 1 fino all'accordo di Si bemolle minore di battuta 3, è un progressivo ispessirsi della gamma frequenziale, processo che si ripete in modo ciclico da battuta 3 a battuta 5 e ancora in seguito. Tale circolarità ha una natura prioritariamente frequenziale poiché la dinamica e la velocità si mantengono pressoché costanti fino a battuta 33. Se volessimo visualizzare tale percezione, potremmo immaginare un segno pittorico che si ispessisce e si assottiglia. Da battuta 33 Richter suona piano e dipinge con un tratto che si mantiene identico e smette di “respirare” come in precedenza. Le minime del profilo melodico creano piccoli rigonfiamenti in un flusso sonoro che permane sostanzialmente uniforme. In questa stasi cade anche la sezione

¹² Ringrazio Carlo Serra per avermi consigliato l'ascolto dell'interpretazione di Richter.

¹³ Questo è il link dell'esecuzione di Svjatoslav Richter: https://drive.google.com/file/d/1HyiUkBGXHp0HRWzu3b0PwEvQh_2jD_A8/view?usp=share_link

che va da battuta 81 a battuta 108 per cui il principio di omogeneità frequenziale (nonlineare) sussume il movimento armonico (lineare).

L'esecuzione di Richter trasforma le frequenze in pennellate, la loro autonomia emerge grazie alla circolarità del tratto che ogni due battute si ripresenta. Tale andamento muta a battuta 33: il tratto si fa uniforme, unico, senza interruzioni. La gamma sonora, tenuta insieme senza sbavature, genera staticità. La velocità, più lenta, contribuisce alla sensazione di stasi. La mancanza di causalità degli eventi musicali è lampante, il flusso sonoro è uniforme, difficilmente si distinguono elementi capaci di costituire relazioni che intrecciano il tempo linearmente. Al principio di omogeneità timbrica e delle altezze si riconducono gli elementi melodici e armonici, la nonlinearità emerge sullo sfondo di una debole linearità.

4. Conclusioni

Dalle esecuzioni analizzate emergono tre interpretazioni che evidenziano con più determinazione la natura nonlineare del primo intermezzo (battute 33-120), ovvero quelle di Kempff, di Arrau e di Richter. L'interpretazione di Gilels è fra le più equilibrate, anche se non del tutto convincente, poiché pone tutti gli elementi sullo stesso piano, lasciando alla percezione l'impressione di una lucida e trasparente linearità. Poiché non emerge chiaramente alcun principio latente (ad esempio, il gioco della figura sfondo fra melodia e armonia è appiattito) il risultato stenta ad aprirsi alla nonlinearità. L'interpretazione di Horowitz, sebbene molto convincente nel rendere autonomi i principi costruttivi, manifesta intenti e soluzioni fortemente lineari, affascinanti ma rinunciatricie di nuove risorse espressive che la nonlinearità può apportare. L'interpretazione di Arrau è quella che maggiormente tende alla nonlinearità, e lo fa dilatando gli elementi significativi del decorso musicale, le strutture di senso che danno compiutezza al discorso musicale si allungano e la percezione dello scorrere del tempo rallenta. D'altra parte, sempre in una dimensione lineare ci stiamo muovendo. Soltanto le interpretazioni di Kempff e di Richter presentano una

riuscita combinazione fra istanze lineari e nonlineari. In particolare, l'uso della dinamica e il modo di far emergere il profilo melodico dal tessuto armonico concorrono a dare staticità alla temporalità dell'intermezzo. Sia l'armonia che la melodia perdono le loro funzioni, verticale la prima e orizzontale la seconda. La melodia stenta a svilupparsi, come un continuo inizio mostra la sua natura ambigua di primo piano e di sfondo allo stesso tempo. L'armonia è ora una successione di note (l'arpeggio) ora un colore permanente sul quale accade il resto. La percezione è di un continuo presente che si svolge linearmente nel tempo ma allo stesso tempo è statico e sempre disponibile.

Bibliografia

- M. COSOTTINI, *Metodologia dell'improvvisazione musicale. Tra Linearità e Nonlinearità*, Edizioni ETS, 2017.
- R. DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, Vol. VIII, EDT, 1991.
- J. KRAMER, *Il tempo musicale*, in *Enciclopedia della musica*, Vol. II, Einaudi, Torino, 2002
- J. KRAMER, *Multiple and Non-Linear Time in Beethoven's Opus 135*, *Perspectives of New Music*, Vol. XI, N.2, 1973.
- J. KRAMER, *The Time of Music*, Schirmer, New York, 1988.
- C. SCHUMANN, *Robert Schumanns Werke, Serie VII: Für Pianoforte zu zwei Händen* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887. Plate R.S. 61.