

GIULIANO MARCO MATTIOLI

La famiglia Érard

Un percorso storico
fra documenti e strumenti musicali

Prefazione di Mara Galassi



Indice sommario

<i>Prefazione</i> di MARA GALASSI.....	VII
<i>Ringraziamenti</i>	IX
<i>Glossario</i>	XI
<i>Indice delle illustrazioni</i>	XVI
Introduzione.....	1
1. Il regno di Francia.....	7
2. Esordi.....	22
3. Fra aristocrazia e cliché.....	47
4. Londra e Parigi: il doppio movimento.....	70
5. 1821. <i>The harp in its present improved state</i>	85
6. Passaggio di testimone.....	96
7. Brevetti a confronto.....	112
8. Camille Érard e Marie Schæffer.....	126
9. 1855. Timide reazioni.....	139
10. Estetica di rinnovamento.....	152
<i>Style Louis XVI</i>	162
<i>Style japonais</i>	175
<i>Style Empire</i>	180
11. Il fronte francese.....	187
<i>L'arpa cromatica Pleyel</i>	188

12. Il fronte americano.....	212
<i>Lyon & Healy</i>	217
<i>Wurlitzer</i>	230
13. Conclusione.....	233
APPARATI	
Componenti della famiglia Érard	245
Cronologia dell'arpa a pedali storica	246
Brevetti	299
<i>Brevetto inglese numero 2016 del 1794</i>	299
<i>Brevetto francese d'invenzione di 15 anni numero 18[?] del 1798</i>	301
<i>Brevetto francese di perfezionamento di 15 anni numero 183 del 1800</i>	303
<i>Brevetto inglese numero 2502 del 1801</i>	309
<i>Brevetto inglese numero 2595 del 1802</i>	312
<i>Brevetto francese di perfezionamento di 15 anni numero 339 del 1806</i>	315
<i>Brevetto inglese numero 3170 del 1808</i>	318
<i>Brevetto francese di invenzione, d'importazione e di perfezionamento di 15 anni del 1809</i>	321
<i>Brevetto inglese numero 3332 del 1810</i>	322
<i>Brevetto francese di invenzione e di perfezionamento di 15 anni del 1811</i>	325
<i>Brevetto inglese numero 4670 del 1822</i>	327
<i>Brevetto inglese numero 6962 del 1835</i>	335
<i>Brevetto francese d'importazione e di perfezionamento di 10 anni del 1837</i> ...	341
Arpe Érard francesi acquistate da personaggi di rilievo	347
Arpe Érard inglesi acquistate da personaggi di rilievo	355
Arpe Érard <i>Style Louis XVI</i>	358
Arpe Érard <i>Style japonais</i>	378
Arpe Érard <i>Style Empire ornées de bronzes</i>	382
<i>Morceaux de concours</i> di arpa a pedali e arpa cromatica del Conservatorio di Parigi.....	390
Laureati dei concorsi annuali di arpa del Conservatorio di Parigi.....	393
Vincitrici del Prix Meunié	398
<i>Bibliografia</i>	399
<i>Indice dei nomi</i>	407

Prefazione

Stendo con piacere questa breve prefazione al ricchissimo studio del collega arpista Giuliano Marco Mattioli sulla storia dei liutai alsaziani Érard.

Frutto gustoso di appassionata e appassionante ricerca, il testo prende per mano ed accompagna nelle strade parigine e londinesi, dove tra diatribe di liutai famosi, combattute al suon di brevetti di piccole e grandi invenzioni, la dinastia Érard porta a compimento il prototipo dell'arpa a pedali a doppio movimento, che oggi chiamiamo "moderna".

Il gran pregio del testo sta nell'aver riunito ed analizzato una copiosissima mole di documenti, molti inediti, riguardanti la famiglia Érard, dall'arrivo a Parigi del capostipite Sébastien alla chiusura dell'attività, avvenuta negli anni Cinquanta del secolo scorso, da parte degli ultimi direttori dell'azienda.

L'accurata traduzione e la dettagliata analisi di tutti i brevetti, depositati sia a Parigi sia a Londra, da parte di un arpista competente qual è Giuliano Marco Mattioli risulta poi di grande valore e permette di capire e seguire appieno sia l'evoluzione organologica sia quella estetica dell'arpa Érard nel corso di oltre 150 anni. I brevetti e le modifiche produttive degli strumenti qui descritti costituiscono, infatti, il versante tecnico e materiale dell'evoluzione dell'estetica musicale e strumentale tra la fine del Settecento e la metà del Novecento, quasi ne fossero l'incarnazione. Il loro inquadramento cronologico storicizza il dato estetico, che rischia altrimenti di restare uno strumento ambiguo e sfuggente nelle mani del musicista.

La cronologia degli eventi è poi inframmezzata da scene di vita musicale, sia parigina sia londinese, delle quali i grandi virtuosi d'arpa quali Krumpholtz, Dizi, Bochsà e molti altri diventano i protagonisti, influenzando con il loro operato le sorti dell'azienda dei liutai alsaziani. Colpisce la grande generosità di Sébastien e del nipote Pierre verso musicisti ed esecutori di talento, espressa nel regalare arpe e pianoforti a chi, appena arrivato nelle due grandi capitali, ne avesse bisogno e lo meritasse! Gesti oggi inimmaginabili!

Pregio dello scritto è il non aver trascurato le sorti della casa Érard, descritte con dovizia di particolari talvolta curiosi e accattivanti, dalla morte dei tre maggiori esponenti, Sébastien, Jean-Baptiste e Pierre, alla definitiva chiu-

sura dell'ultima sede rimasta attiva, quella parigina: pagine di storia spesso trascurate nei precedenti studi.

Le bellissime fotografie che completano il testo aiutano a seguire i passaggi nella formulazione dei brevetti, mentre la cronologia finale, in cui i dati raccolti vengono inseriti ed alternati a cenni sui principali eventi storici, riassume e dona all'intero scritto una ulteriore e pregiata valenza didattica.

Quest'opera aggiunge un importante contributo alla letteratura sulle arpe storiche. Se infatti l'arpa Érad "gotica" è una sorta di luogo comune del mondo dell'arpa a cui si guarda come alla antenata degli strumenti moderni, il lavoro di Giuliano Marco Mattioli ci ricorda che quello specifico modello non solo possiede caratteristiche meccaniche ed organologiche ben distanti da quelle degli strumenti di oggi, ma soprattutto che esso è il prodotto finale di una storia evolutiva lunga e complessa di un'intera generazione di arpe. La conoscenza delle peculiarità costruttive che differenziano i singoli modelli di questa famiglia fornisce all'esecutore di oggi un valido aiuto nelle scelte di tecnica e di prassi esecutiva.

Un bel testo, dunque, da leggersi centellinando ogni pagina come un buon liquore; un testo che ci racconta, tra accurate descrizioni tecniche, aneddoti e felici considerazioni musicali, il suono di strumenti che oggi possono ancora parlare, raccontando il loro bellissimo passato e il nostro variegato presente.

Milano, 9 gennaio 2022

MARA GALASSI

Introduzione

Agli esordi della mia carriera di musicista ho avuto solo rare occasioni in cui vedere dal vivo gli strumenti creati da Érard: quelli dei Conservatori italiani, quelli rappresentati e descritti nei libri di storia dell'arpa e quelli che potevo ammirare da vicino durante varie fasi di restauro, quando portavo da Lucia Bellani la mia arpa moderna per la regolazione meccanica. Ricordo anche che poco prima di essere ammesso in Conservatorio, nel 1999, avevo iniziato una collezione discografica dedicata all'arpa, nella quale erano presenti, sebbene in numero esiguo, alcuni album grazie ai quali si poteva ascoltare il suono peculiare delle arpe Érard⁽¹⁾. Non avendo mai conosciuto altri colleghi che si fossero dedicati in modo approfondito alla storia di queste arpe e alla relativa prassi esecutiva, non ebbi stimoli o riferimenti per apprezzarne valore e meriti, per cui da studente credevo che questi strumenti fossero semplicemente vecchi e di poco valore: desueti, imprecisi, stonati e spesso rumorosi, a causa della meccanica usurata. Nei primi anni di studio vidi diverse foto nelle biografie e nei metodi dei grandi nomi del passato, quali Grandjany, Tournier, Salzedo, tutti ritratti con le rispettive arpe Érard, ma fu una donna a colpirmi particolarmente, Henriette Renié, arpista e compositrice. Nel volume biografico *La harpe vivante*, scritto dalla figlia adottiva Françoise des Varennes, avevo letto numerosi riferimenti al rapporto di Renié con la ditta Érard e con il mondo musicale parigino in generale. La più completa dedizione di Henriette all'arpa ha segnato intensamente la sua vita tanto sul piano musicale quanto umano, divenendo per me una fonte di ispirazione. Fu così che iniziai a coltivare la passione per la sua musica e per la sua persona, seguendo un percorso che mi portò a cercare tutti i suoi spartiti fuori stampa. Sulle sue orme arrivai a Parigi agli inizi del 2006 e, dopo aver acquistato alcuni vecchi dischi 78 giri delle sue incisioni storiche, ebbi un vero colpo di fortuna all'ingresso della sua abitazione. Mentre ero in commossa ammirazione davanti al portone di rue de Passy 55 si presentò una signora che rientrava in casa e alla quale doveti spiegare il motivo della mia equivoca presenza di fronte alla sua abitazione. Scoprii poi che si trattava di madame Lesprit-Maupin, una lontana

(1) Il duo formato da Lily Laskine e da Marielle Nordmann è l'esempio più noto.

parente di Renié all'epoca residente in una porzione della sua vecchia casa, la quale, dopo una frettolosa presentazione e mossa da un insolito senso di fiducia, mi propose di entrare per una tazza di tè. Mi fu offerta così l'occasione di poter ammirare l'arpa Érard usata da Henriette Renié quando era piccola⁽²⁾, il giardino in cui solitamente dava lezioni ad allievi provenienti da tutto il mondo e i pochi cimeli rimasti nella casa⁽³⁾. In quel viaggio parigino ebbi anche il piacere di conoscere il nipote diretto di Henriette, Stéphane Renié. In quel periodo, dopo un seminario sul repertorio barocco a Parma seguito da un altro incontro a Milano su Krumpholtz, condivisi il mio entusiasmo per la musica di Renié con la relatrice e organizzatrice degli incontri Mara Galassi, docente di arpa rinascimentale e barocca alla Scuola civica di musica "Claudio Abbado" di Milano. Con molta semplicità Mara mi suggerì di trovare un'arpa Érard originale, così da poterla utilizzare per eseguire il nutrito repertorio, raccolto e studiato negli anni, sull'arpa per la quale era stato pensato e composto. In quegli anni non ebbi però modo di mettermi all'opera, in quanto ero impegnato nella preparazione del diploma accademico a Parma e nel programma del concorso di Israele, nel quale erano richiesti due brani di Renié in occasione del cinquantenario dalla sua morte: il *Concert en ut mineur* e la *Ballade fantastique*⁽⁴⁾. Oltre all'assenza di tempo si presentò un'altra difficoltà nella ricerca di un'arpa a pedali storica originale, ovvero l'esiguo numero di strumenti in condizioni sufficientemente buone per eseguirvi della musica. Solo più tardi, nell'estate 2008, ricevetti un messaggio da parte della mia prima insegnante di arpa, Silvia Musso: a Torino la signora Giovanna Poli

(2) I pedali di quest'arpa furono modificati dal padre, dotandola di estensioni verso l'alto. Renié da bambina era minuta e senza questo accorgimento non le sarebbe stato possibile muovere i pedali.

(3) Il frutto di quel viaggio fu di scoprire che una parte dei documenti personali di Renié, inclusi i diari spirituali, erano stati donati da Françoise des Varennes al dipartimento di arpa della Brigham Young University di Provo nello Utah, dove tutt'ora sono conservati e consultabili. Mme Lesprit-Maupin mi riferì altresì che la stessa des Varennes, prima di morire, aveva dato i manoscritti della musica di Renié all'arpista Xavier de Maistre, il quale li ha utilizzati probabilmente per incidere il suo album discografico *Renié: Works for harp* del 1999.

(4) Mi attribuisco una parte del merito dell'inclusione di quei brani in quell'edizione. Durante i diversi anni di studio con Judith Liber avevo fatto una costante propaganda della musica di Renié, fino al punto di convincerla a rivalutare la sua considerazione della musica romantica. Dopo aver studiato in giovane età con Carlos Salzedo, Liber condivideva con lui l'idea che tutta la musica per arpa di stampo romantico fosse *trash music* – musica spazzatura – sconsigliando gli allievi a studiarla. Judith, all'epoca direttore artistico del concorso di Israele, mi chiese di farle ascoltare delle incisioni di questi due brani e scelse di inserirli nel concorso come pezzi d'obbligo. A conseguenza di ciò, l'editore Leduc ritornò a pubblicare entrambi i brani, ormai fuori stampa da decine di anni. Ricordo bene con quale gioia Judith ha eseguito il secondo movimento del *Concert en ut mineur* alla villa Camozzi di Grandola ed Uniti sul Lago di Como, finalmente convinta che si trattasse di ottima musica per arpa.

vendeva l'arpa appartenuta alla madre, con la speranza che dopo decine di anni di silenzio un musicista la riportasse, per così dire, in vita. Si trattava di uno strumento Érard modello gotico ^(?) acquistato direttamente dalla sede parigina dal capitano Giuseppe Figari per la figlia Rosaria, mamma di Giovanna. L'arpa era senza corde e con la meccanica bloccata a causa dei lunghi anni di inattività e decisi di affidarlo per il restauro a Lucia Bellani, preziosa figura di riferimento per la liuteria, la quale mi ha affiancato e consigliato in quel momento carico di incertezze e aspettative. Dopo alcune ricerche d'archivio scoprii che Rosaria Figari aveva studiato arpa con Rosalinda Sacconi al Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma, dove ottenne il diploma nel 1908; essendomi diplomato nello stesso Conservatorio considerai questa coincidenza come un segno benaugurante. Una volta terminato il restauro utilizzai questo strumento per eseguire il repertorio coevo originale in cui l'arpa suona con l'orchestra, in ensemble cameristico o da sola, come il *Notturmo* di Schönberg, le *Danses* e il *Prélude à l'après midi d'un faune* di Debussy, i *Poèmes virgiliens* di Dubois, il *Terzettino* di Dubois, l'*Andante religioso* per arpa e violino di Renié e diversi suoi brani solistici, così come quelli di altri compositori di quell'epoca. Più tardi, insieme all'amico e collega Lorenzo Montenz, creai il duo Érard nel quale suoniamo i nostri strumenti Érard, grazie ai quali abbiamo affrontato, sotto la guida di Mara Galassi, lo studio dei duetti di John Thomas e di Franz Poenitz. Sul piano della ricerca organologica ho imparato molto sulle arpe Érard, sulla loro costruzione e su come averne cura, grazie alle mie frequenti visite alla sede dell'azienda Liuteria Artigiana di Lucia Bellani. Così come Henriette Renié, Lucia mi aveva colpito subito per il suo amore verso l'arpa. È stato grazie ai suoi occhi di costruttrice di arpe moderne e restauratrice di arpe storiche che ho potuto affiancare alla quotidiana pratica musicale l'interesse verso la costruzione di questi strumenti. Mi misi all'opera per ricercare più informazioni sulle corde, sull'accordatura e sui diversi diapason di riferimento e in tutti questi anni ho continuato a interessarmi agli strumenti storici, in particolare quelli realizzati da Érard.

I fatti che mi hanno condotto alla stesura di questo libro risalgono ai primi mesi del 2020, in occasione del Simposio nazionale dell'arpa organizzato dall'Associazione italiana dell'arpa (A.I.D.A.). Ero stato invitato a tenere una conferenza sul mio strumento modello Louis XVI, impiegato per la registrazione di musica simbolista francese, ma, a causa della pandemia di SARS-CoV-2, la data del simposio è stata continuamente rimandata. Le misure di contenimento dei contagi hanno portato alla cancellazione di tutti i concerti, concedendomi il tempo necessario per approfondire ulteriormente le mie ricerche sulla mia arpa Érard. La raccolta di documenti relativi al modello

(?) Produzione francese, numero 2916 acero a 46 corde del 1902.

Louis XVI, oggetto della conferenza, si è progressivamente estesa ad altri materiali che risultavano spesso di difficile comprensione. Fra i diversi documenti consultati si sono rivelati essenziali i registri francesi e inglesi Érard, suddivisi in registri d'atelier o di produzione, registri contabili o di vendita e registri riparazioni, in cui sono contenuti i dati degli strumenti prodotti e i relativi acquirenti. A questi si aggiungono le lettere private della famiglia, scritte da Sébastien, Jean-Baptiste e Pierre e i brevetti originali depositati a Londra e a Parigi. L'analisi di queste fonti è servita da un lato ad inquadrare cronologicamente i diversi progressi costruttivi avvenuti nelle due sedi, dall'altro ha reso necessaria la compilazione di una cronologia legata agli eventi della famiglia e dell'azienda Érard, in modo da poter organizzare l'enorme quantità di dati che hanno caratterizzato l'attività dell'azienda. La sezione intitolata "Cronologia dell'arpa a pedali storica" abbraccia il periodo compreso fra l'inizio del secolo XVIII e la prima metà del secolo XX, includendo riferimenti relativi alla storia, alla cultura, alle personalità, allo sviluppo degli strumenti e alla didattica artistica che hanno segnato e modificato la storia di questo strumento.

Nella mia ricerca di notizie biografiche, relative agli esponenti principali della famiglia Érard, ho trovato solitamente dati o ricopiati o limitati alle voci contenute nella *Biographie universelle des musiciens* di François-Joseph Fétis. Si tratta di un'opera di indubbia valenza storica che risulta non sempre attendibile a causa dell'anno di pubblicazione, oltre alla stima, non del tutto obiettiva, che Fétis nutriva per Sébastien e Pierre. La scoperta del volume *Le château de la Muette* di Amable-Charles Franquet, conte di Franqueville e ultimo proprietario ed erede della residenza appartenuta agli Érard, ha dato un prezioso contributo alle notizie storiche e biografiche di tutti i componenti della famiglia, specialmente nel delineare le due figure femminili della famiglia, Camille e Marie, che hanno gestito l'azienda nell'ultima parte di attività e che sono da sempre ignorate. A conti fatti, la ditta Érard è stata un'azienda a conduzione familiare o, per meglio dire, una conduzione familiare alsaziana: la stessa provenienza, la stessa cultura, lo stesso senso di appartenenza, unito al comune senso di estraneità in terra di Francia, dove gli alsaziani non erano ben visti a causa delle loro origini tedesche, hanno condizionato la gestione aziendale lungo tutto il periodo di attività. Il supporto fornito da tutti i membri dell'azienda, Sébastien e Jean-Baptiste prima, Pierre, Camille, Marie, Bruzard e Blondel dopo, è stato essenziale per l'ideazione di nuovi strumenti musicali, garantendo il supporto e le risorse necessarie per creare e perpetuare le invenzioni che hanno reso famoso il nome Érard. Nel leggere i diversi studi su Érard è emerso un elemento di criticità, confermato da Robert Adelson⁽⁶⁾, ovvero che le prin-

(6) Musicologo e professore di storia della musica e organologia al Conservatorio di Nizza, autore di diversi studi su Érard e co-autore dei due volumi *The history of the Erard piano*

cipali pubblicazioni ad oggi presenti sono focalizzate su un periodo limitato ai primi settant'anni di attività di produzione, gli anni in cui furono depositati tutti i brevetti. Diversamente, il periodo successivo al 1855, anno della scomparsa di Pierre, non è stato fino ad ora oggetto dello stesso interesse. L'analisi del materiale consultato, unitamente alle partecipazioni alle Esposizioni universali e agli articoli delle riviste pubblicate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, ha permesso di chiarire quali sono stati i meriti e gli sforzi, così come le carenze e gli sbagli, avvenuti sia nella produzione sia nella comunicazione nella seconda parte di attività. All'ascesa che ha reso il nome Érard immortale nel mondo del pianoforte e dell'arpa ha fatto seguito un lento declino. L'affacciarsi di altri produttori di arpe nell'ultimo decennio del secolo XIX ha messo l'arpa a pedali di Érard in seria difficoltà: in Francia Pleyel con l'arpa cromatica inventata da Gustave Lyon, considerata da molti l'evoluzione delle "vecchie arpe" capace di rispondere ai bisogni della musica "moderna"; in America i due produttori Wurlitzer e Lyon & Healy che seppero ideare arpe più precise e robuste di quelle europee partendo dalle invenzioni di Érard. Se l'arpa senza pedali di Pleyel non riuscì a scalzare l'arpa di Érard, le arpe americane seppero imporsi nel mercato mondiale grazie ad una brillante strategia di comunicazione spesso sensazionalistica, ad una ricerca rigorosa ed efficiente e ad una produzione fondata sull'avanzata industrializzazione e su una forte espansione economica. A fronte di queste audaci qualità Érard oppose una comunicazione più sobria ma distaccata, un'innovazione incerta, causata dalla sicurezza di un mercato apparentemente solido, e una mancanza di proiezione verso il futuro. All'incapacità di stare al passo con la concorrenza d'oltreoceano va aggiunta la scelta di chiudere l'attività di Londra a fine Ottocento: il ridimensionamento aziendale aveva riportato Érard a una condizione simile a quella dei tempi della Rivoluzione francese, ovvero con una produzione limitata ad un'unica sede, causando all'azienda grandi difficoltà durante le invasioni nemiche avvenute nei due conflitti mondiali.

Il secondo dopoguerra costituì un vero e proprio spartiacque nella storia dell'arpa: oltre alla scomparsa di quasi tutti i produttori, incluso Érard, si assistette a profondi mutamenti nella realizzazione degli strumenti, con sostanziali differenze sia nelle caratteristiche costruttive sia in quelle decorative. Le uniche due aziende che riuscirono a sopravvivere alla Seconda guerra mondiale e che oggi sono ancora attive, grazie a modifiche alla struttura societaria o alla produzione, furono Obermayer, ora chiamata Horngacher, in Germania e Lyon & Healy negli Stati Uniti. Obermayer, aperta nel 1921, dovette chiudere durante la guerra, ma più tardi, nel 1966, Maximilian Horngacher divenne so-

and harp in letters and documents, 1785-1959 pubblicati nel 2015 da Cambridge University Press.

cio e rilevò l'azienda nel 1976 dandogli il suo nome. Lyon & Healy, fondata sul finire dell'Ottocento, decise di introdurre dei modelli privi di dorature⁽⁷⁾ e rese disponibili nella versione naturale anche i modelli dorati preesistenti per andare incontro alle difficoltà economiche degli artisti. Modificò, inoltre, diversi modelli della produzione precedente, ad esempio il modello *style 23*, la cui versione di fine Ottocento non ha nulla a che vedere con il modello *style 23* moderno, e il modello Salzedo originale, creato nel 1931 e dismesso nel 1954, avente una spaziatura delle corde e della relativa meccanica non più presente negli strumenti attuali. Per queste ragioni la produzione di queste due aziende si può suddividere fra modelli "storici" e modelli "moderni". Alla luce di queste riflessioni mi sono chiesto quale termine potesse essere adatto per designare tutte le arpe a pedali create da svariati produttori nel periodo precedente al secondo conflitto mondiale, optando per l'accezione "arpa a pedali storica". L'aggettivo "storico" ha dei precisi significati che ben si accordano agli strumenti trattati in questo studio: «[ciò] che è proprio della storia, che ha rapporto con la storia intesa come séguito di avvenimenti [...] Che merita di essere tramandato, di passare ai posteri per la sua importanza, per le conseguenze che ha avuto o potrà avere sugli eventi successivi»⁽⁸⁾. Il concetto di strumento musicale storico è spesso legato alla prassi esecutiva oggi definita "storicamente informata", nel senso di una pratica che ha «fondamenti e fini storici, secondo una prospettiva storica»⁽⁹⁾ e che è realizzata per mezzo di strumenti originali o di copie degli stessi. Negli ultimi anni si avverte una sempre più diffusa propensione verso questa prassi, alla ricerca di un nuovo approccio verso gli strumenti stessi e verso le modalità di fare e pensare la musica. L'unico rischio è di cadere nelle ricostruzioni "fedeli" del passato, di per sé illusorie e impraticabili: «Tutto quello che è interessante accade nell'ombra, davvero. Non si sa nulla della vera storia degli uomini»⁽¹⁰⁾.

(7) I due modelli *style 14* e *style 15*.

(8) <https://www.treccani.it/vocabolario/storico/> – consultato il 01/01/2022.

(9) *Ibidem*.

(10) LOUIS-FERDINAND CÉLINE, in *Voyage au bout de la nuit* (1932).

1. Il regno di Francia

Sebastian Erhard nacque il 5 aprile 1752 a Strasburgo, in Alsazia. Come riportato da Fétis, Sebastian condivideva col padre Louis-Antoine, fabbricante di mobili, «una costituzione robusta che ha contribuito non poco al suo successo, perché gli ha permesso di dedicarsi al suo lavoro con un'assiduità che avrebbe alterato la salute di uomini meno predisposti. A questa qualità egli riuniva uno spirito forte, intraprendente e, fatto ancor più raro, una perseveranza senza limiti nei suoi progetti e nelle invenzioni che voleva realizzare»⁽¹⁾. Sebastian fu iscritto all'età di otto anni alla École du génie, una scuola di disegno, allo scopo di imparare l'architettura, la prospettiva, la geometria pratica e il disegno lineare. Dopo la morte del padre, sopraggiunta nel 1768, e dopo un apprendistato nella bottega dei fratelli Silbermann, dove venivano prodotti pianoforti, il sedicenne Sebastian lasciò Strasburgo alla volta di Parigi in cerca di fortuna. Per questa impresa non ricevette particolari aiuti dal resto della famiglia: prima della partenza andò a salutare il ricco padrino⁽²⁾ in cerca di supporto, ma non ricevette altro che una benedizione, per cui Sebastian dovette farsi bastare il denaro che possedeva e che a malapena copriva le spese per il lungo viaggio verso Parigi⁽³⁾. Sebastian vedeva nella capitale francese il luogo ideale in cui trasferirsi, essendo la musica un'occupazione diffusa nell'ambiente aristocratico locale. Tuttavia, a causa delle sue origini tedesche e della poca tolleranza verso gli alsaziani in Francia, preferì cambiare il suo nome in Sébastien Érard. Come si vedrà nelle vicende successive, dato il suo carattere inflessibile e determinato, questa scelta fu uno dei rari casi in cui accettò di conformarsi ai costumi parigini. Una volta raggiunta la capitale Sébastien iniziò a lavorare presso un liutaio costruttore di clavicembali, dove non fu bene accolto a causa della sua spontanea curiosità; essendo incline a porre frequenti domande fu considerato più una seccatura che un aiuto e fu allontanato. Il

(1) FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Parigi: Firmin Didot, 1868, vol. 3, p. 143.

(2) Sébastien Andriess.

(3) FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Notice biographique sur Sébastien Érard, chevalier de la légion d'honneur*, Parigi: E. Duverger, 1831, p. 7.

4. Londra e Parigi: il doppio movimento

Durante gli anni a cavallo fra Settecento e Ottocento, Sébastien si trovò solo a gestire la nuova sede a Londra. Le sue abilità nelle pubbliche relazioni gli assicuraronò l'appoggio di clienti nobili e facoltosi, permettendogli di aumentare al contempo le vendite e di continuare nella sua attività di ricerca: la domanda di arpe in entrambe le sedi era in costante ascesa, stimolando i due fratelli a primeggiare contro una concorrenza agguerrita. Richieste di acquisto da altre regioni europee e internazionali non tardarono ad arrivare: già nel 1799 l'arpa francese *grand modèle* numero 26 fu spedita a San Pietroburgo⁽¹⁾ per conto dell'arpista Jean-Baptiste Cardon, il quale si fece recapitare diverse arpe *grand modèle* negli anni seguenti; a Londra viene registrata il 25 settembre 1801 la prima vendita nel mercato oltreoceano, con l'arpa numero 427 per m. Devillers a Charleston in South Carolina; mentre la prima arpa francese ad attraversare l'Atlantico fu la numero 13 *petit modèle*, spedita tramite m. Delarue il 7 settembre 1805 negli Stati Uniti d'America.

Durante gli anni successivi all'invenzione del sistema à *fourchettes* si evidenzia da parte di tutti i produttori un grande fermento attorno al meccanismo di alterazione delle corde dell'arpa. In risposta alle necessità del linguaggio musicale del tempo si trovano tracce della costante ricerca volta a realizzare uno strumento capace di produrre su ogni corda i tre suoni bemolle, naturale o bequadro e diesis. Il terzo frutto dell'ingegno di Sébastien fu il brevetto registrato a Londra nel 1801 col numero 2502, contenente la descrizione di una meccanica in grado di realizzare tutti i dodici suoni della scala cromatica, seguito da un aggiornamento dello stesso, depositato l'anno seguente col numero 2595. Il meccanismo illustrato in entrambi i documenti, composto da una ruota collegata alle caviglie per mezzo di complessi ingranaggi, è capace di modificare la tensione delle corde tramite un pedale che fa ruotare le relative caviglie; la spiacevole conseguenza di un tale meccanismo è di rendere le corde molto suscettibili alla rottura, in particolar modo nel punto in cui si arrotolano e srotolano sulla spina conica. Questo brevetto, così come i seguenti, segna solo uno dei numerosi passi verso lo sviluppo del dop-

(1) La vendita è a nome dell'abate Nicole.

5. 1821. *The harp in its present improved state*

Nei primi mesi del 1821 Pierre Érard scrisse un opuscolo dal titolo *The harp in its present improved state compared with the original pedal harp* ⁽¹⁾, determinato nell'intento di fissare su carta i primati dello zio tramite un confronto condotto fra le arpe à *crochets* e le arpe à *fourchettes*. Il periodo storico dell'azienda era fra i più felici, con una produzione di strumenti che a stento riusciva a soddisfare l'ingente domanda:

Le vendite sono buone. Abbiamo molte arpe ordinate che non possono ancora essere consegnate. Ho incaricato numerosi nuovi artigiani e ho organizzato il tutto in modo da poter terminare almeno quattro arpe a doppio movimento ogni settimana! L'arpa sta diventando più popolare ogni giorno che passa e sono felice di potervi rassicurare sul fatto che le vostre invenzioni sono sempre più apprezzate. Le copie contraffatte servono solo ad enfatizzare il valore dell'originale! ⁽²⁾

Gli scopi dello scritto vengono elencati in una lettera inviata a Sébastien:

Vi mando stasera tramite postiglione un piccolo saggio che ho appena scritto in merito all'arpa! Tutti questi ladri che si vantano di averla migliorata mi hanno dato l'idea di paragonare l'arpa nello stato di perfezione in cui si trova oggi con l'arpa francese che esisteva al vostro arrivo in Inghilterra. Il mio intento è quello di ricordare al pubblico che la tipologia di manifattura solitamente impiegata dai *signori produttori di arpe* è stata inventata da Sébastien Érard e anche di illustrare il motivo per cui le vostre arpe sono superiori alle altre. Se la pubblicazione di questo piccolo saggio soddisfacesse entrambi gli scopi credo che ne deriverebbe un vantaggio! Poiché solo poche persone sono a conoscenza del fatto che voi siete all'origine di tutto e che, fra le persone che riconoscono la superiorità del vostro strumento, la maggior parte ignora il motivo della loro superiorità. [...] L'unico svantaggio che risulterebbe dalla pubblicazione di questo saggio sarebbe rendere il tutto troppo pubblico! Però le vostre arpe sono nelle

(1) L'arpa migliorata nel suo stato attuale paragonata all'arpa a pedali originaria.

(2) R. ADELSON ET AL., *The history of the Érard piano and harp*, cit., vol. 2, p. 759.

9. 1855. Timide reazioni

Nei libri e nelle ricerche relativi alla famiglia Érard si è detto molto dei perfezionamenti e delle invenzioni apportati sia al pianoforte sia all'arpa, ma vengono solitamente prese in analisi le sole fonti risalenti al periodo compreso fra l'arrivo di Sébastien a Parigi e la morte di Pierre. Di conseguenza parrebbe che dopo il 1855 nessun altro tentativo di miglioria sia stato intrapreso da parte degli eredi o da parte di chi dirigeva le due sedi. Pare superfluo specificare che le ragioni non sono attribuibili a difficoltà di tipo economico, dato che, a seguito del trasferimento nel 1872 a La Villette, il numero dei dipendenti della sola sede parigina arrivò a ben trecentoquindici, portando la ditta a divenire l'industria di pianoforti e di arpe più grande di Francia⁽¹⁾. L'azienda era divenuta una vera e propria potenza economica, in grado di far fronte a qualsiasi sperimentazione. Il periodo di stasi sul piano delle innovazioni, collocabile fra la scomparsa di Pierre e gli anni Settanta dell'Ottocento, è da imputare alle difficoltà di Camille e dei due direttori nel rilevare un'attività tanto grande e complessa. A ciò vanno aggiunti alcuni fattori che perdurarono per tutto il secolo XIX: la tranquillità data dal successo ormai incontrastato; l'assenza di una reale concorrenza; la convinzione ingannevole di aver raggiunto il più alto livello possibile di perfezionamento delle arpe. Dalla ricerca condotta nei diversi uffici di proprietà intellettuale ed industriale non sono emersi documenti depositati dagli Érard o dai dirigenti delle due sedi che riguardino l'arpa e che siano successivi al 1835. Tuttavia, grazie all'analisi più dettagliata e approfondita dei registri d'atelier e contabile di entrambe le sedi, emergono diversi riferimenti a brevetti e a modifiche nella realizzazione degli strumenti. Le particolarità costruttive riscontrate sono state applicate solo ad alcuni esemplari e risultano indicate nella descrizione degli stessi per brevi periodi di pochi mesi o anni. L'attestazione discontinua di questi interventi nei registri lascia intendere che queste migliorie non abbiano portato a risultati tali da comportare la realizzazione e la registrazione di nuovi brevetti, sebbene altre motivazioni non siano da escludere a priori. Questa ricerca, quindi, smentisce una totale inattività da parte della ditta Érard sul piano del-

(1) R. ADELSON ET AL., *The history of the Érard piano and harp*, cit., vol. 1, p. 13.

10. Estetica di rinnovamento

Dopo la creazione dello *style gothique*, durante gli anni del brevetto francese del 1837, Pierre iniziò a rivedere gli apparati decorativi degli strumenti. Nei registri d'atelier si trovano numerose indicazioni di *nouveau modèle* alle quali mancano purtroppo ulteriori specifiche, come nell'arpa numero 1402 del 1839 e nelle arpe numeri 1431 e 1432 del 1840, per citarne alcune. La più importante variazione operata da Pierre fu quella relativa al suo modello gotico che consistette in una ricca realizzazione della colonna degli strumenti, successivamente indicata nei registri con il termine *colonne torse*⁽¹⁾. Si tratta di una decorazione realizzata interamente in *composition*, ricoperta di oro in foglia e costituita da motivi floreali a spirale lungo tutta la colonna. Una prima introduzione di questo decoro parrebbe coincidere con le due arpe numeri 1380 e 1384 del 1839 descritte col termine *torsade*⁽²⁾, mentre la prima attestazione specifica di *colonne torse* si trova con le arpe numeri 1500 e 1501 del 1845. Dopo la scomparsa di Pierre e una produzione di circa quarant'anni focalizzata per la quasi totalità su arpe in stile gotico, Camille Érard comprese che era giunto il momento di rinnovare gli strumenti sul piano decorativo, oltre che meccanico, e di creare nuovi modelli di arpe. Le prime modifiche apportate, se pure di minore entità, furono condotte sulla scia dei tentativi di Pierre: l'arpa numero 1615 del 1860, descritta come *harpe nouveau modèle sans ornements*⁽³⁾; l'arpa 1642 del 1861, descritta come *harpe nouveau modèle sans dorures*⁽⁴⁾; l'arpa 1643 del 1861, descritta come *harpe nouveau modèle 1/2 dorure sans ornements*⁽⁵⁾; l'arpa 1652 del 1862, descritta come *harpe neuve gothique*⁽⁶⁾; le arpe 1657, 1658, 1659 e 1660 del 1863, descritte come *harpe nouveau modèle*⁽⁷⁾, di cui la numero 1660 riporta la dicitura *style Empire* aggiunta a posteriori.

(1) Colonna tortile.

(2) Intrecciata.

(3) Arpa nuovo modello senza decori.

(4) Arpa nuovo modello senza dorature.

(5) Arpa nuovo modello mezza doratura senza decori.

(6) Arpa nuova gotica.

(7) Arpa nuovo modello.

12. Il fronte americano

Il commercio internazionale delle arpe Érard fu sorretto per quasi centotanta anni dalle vendite realizzate nelle Americhe, in particolare grazie alla grande quantità di strumenti spediti negli ultimi decenni dell'Ottocento in Argentina. All'inizio del secolo XX, dopo aver ottenuto un governo indipendente dalle altre province nel 1853, Buenos Aires raggiunse una popolazione complessiva di oltre un milione e mezzo di abitanti, divenendo una delle più grandi metropoli mondiali. Un censimento dell'epoca stima la presenza di circa settantunomila italiani residenti nella capitale, una cifra destinata ad aumentare sino a duecentottantamila nel periodo precedente la Prima guerra mondiale, ed è per tale motivo che, nelle voci di registro Érard, molti degli strumenti spediti in Argentina recano nomi di origini italiane, sia per gli acquirenti sia per gli intermediari delle vendite. Inoltre, nella capitale argentina venne inaugurato nel 1908 uno dei teatri lirici più grandi del mondo: il nuovo Teatro Colón, progettato dall'architetto italiano Francesco Tamburini. Nell'arco di pochi anni Buenos Aires era divenuta, quindi, un grande centro economico e culturale, capace di attirare a sé diversi artisti europei in cerca di fortuna, fra i quali erano presenti molti musicisti. L'arpista francese Marie Belloc, che visse a Buenos Aires per quattro anni, fu la prima a farsi inviare un'arpa Érard nella capitale argentina, precisamente il modello gotico numero 1535 n. 1 acquistato dal marito il 4 agosto 1851. Dopo di lei, altri arpisti, perlopiù italiani, attraversarono l'oceano alla volta dell'America Latina: Giovanni Tronconi, arrivato nel 1856, che si esibì in diversi concerti per circa due anni; Michele Albano, giunto nel 1870, che lavorò per anni nelle orchestre dei due teatri Colón e Opera e fece ritorno a Bologna nel 1885 per insegnare arpa; infine, la spagnola Esmeralda Cervantes, arrivata nel 1875, la cui intensa attività concertistica e la scelta dei suoi strumenti si rivelarono cruciali per la fortuna del produttore statunitense Lyon & Healy. Dopo Esmeralda fu la volta di un altro arpista italiano, Felice Lezano, già citato per la sua collaborazione con Érard, che arrivò a Buenos Aires nel 1885 operando come intermediatore nella vendita di arpe (cfr. Capitolo 10, p. 173).

Come anticipato, una figura centrale per la diffusione di arpe nelle due Americhe fu la grande arpista Esmeralda Cervantes, nome d'arte di Clotilde

Cronologia dell'arpa a pedali storica

Le notizie presenti in ciascun anno di questa cronologia sono ripartite nel seguente ordine: notizie storiche e notizie legate all'arpa; pubblicazioni di metodi e registrazioni di brevetti; attività delle due sedi Érard, suddivise fra Francia (FR) e Inghilterra (UK); attività di altri produttori di arpe, descritte dopo il nome di ciascun produttore. Per aiutare nella lettura e nella consultazione sono stati utilizzati degli accorgimenti grafici: le frasi in corsivo per le notizie storiche e l'utilizzo del grassetto per evidenziare gli anni relativi ai fatti più rilevanti della storia dell'arpa in generale e della famiglia Érard.

1697

– **Hochbrücker**: uno dei figli di Jakob, forse Jean Baptiste o Simon, attribuisce al padre l'invenzione a Donauwörth, in Germania, dell'arpa a pedali; si tratta di un prototipo di arpa a pedali con una meccanica ad uncini. Nella prefazione al *Recueil d'ariettes choisies avec des accompagnements de harpe op. 2*, pubblicato intorno al 1769, si legge: «Avendo spesso ascoltato a Parigi individui che si vantavano di essere gli inventori dell'arpa a pedali, credo sia il caso di scrivere qui, per umiliare un po' il loro amor proprio, che [l'arpa a pedali] era sconosciuta fino al 1697. È stata inventata a suo tempo da mio padre [Jakob Hochbrücker], nato nel 1662 e morto nel 1763»⁽¹⁾. Un termine impiegato per chiamare queste arpe è *Bret-Harffe*⁽²⁾, a volte riportato come *Tret-Harffe*. Altri liutai si sono cimentati in questo tipo di invenzione negli anni successivi, fra i quali Paul Vetter, Theodor Viecker, Johann Hausen e Sebastian Lang.

1720

– Hochbrücker: anno di costruzione del più antico esemplare conservato ad oggi di arpa a pedali. Della produzione di Hochbrücker, oltre a questo strumento, sopravvivono ad oggi solo quattro esemplari⁽³⁾.

(1) MARIA CH. CLEARY, "The invention of the 18th century: the harpe organisée and pedals", in *The american harp journal*, 2018, vol. 26, n. 2, p. 23.

(2) [N.A.], "Wien", in *Neue Zeitungen von gelehrten Sachen*, 1729, n. 48, p. 892.

(3) L'arpa a 35 corde del 1720, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna, n. inv. SAM 565; un'arpa a 34 corde del 1728 di proprietà del Musée de la musique di Parigi, n. inv. E.2009.1.1; due arpe a 33 corde senza data, di cui una facente parte della collezione del Bel-

Brevetti ⁽¹⁾

Brevetto inglese numero 2016 del 1794

Arpe e Pianoforti.

Specifica Erard.

A tutti i destinatari del presente documento, io, Sebastian Erard di Great Marlborough Street, nella parrocchia di Saint James, contea di Middlesex, produttore di strumenti musicali, porgo i miei saluti.

Considerato che sua maestà re George III ha, tramite brevetto d'invenzione con apposto il Gran sigillo di Gran Bretagna, recante la data di Westminster, il diciassettesimo giorno di ottobre, nel trentaquattresimo anno del suo regno, riconosciuto e concesso a me, lo scrivente Sebastian Erard, la sua licenza speciale per la quale io, lo scrivente Sebastian Erard, entro i termini indicati, posso legalmente utilizzare, esercitare e vendere, all'interno dei confini dell'Inghilterra, del Galles e della città di Berwick-upon-Tweed, la mia invenzione "Alcuni miglioramenti nella costruzione di arpe e pianoforti, sia grandi sia piccoli, e i cui miglioramenti possono essere applicati a tutti i tipi di strumenti in cui vengano impiegati i tasti"; nel suddetto brevetto d'invenzione è contenuto un vincolo che impone a me, lo scrivente Sebastian Erard, di dare scrittura firmata e sigillata di mio pugno, con lo scopo di fornire una descrizione dettagliata della natura di suddetta invenzione e in quali modi essa vada eseguita, da far iscrivere nell'Alta corte di cancelleria di sua maestà entro un mese solare dalla data del suddetto brevetto d'invenzione, come in esso e in forza dello stesso (gli estremi già sussistenti), si possono più pienamente evidenziare in generale.

Sia sin d'ora a voi noto che, in ottemperanza al detto vincolo, io, lo scrivente Sebastian Erard, con la presente dichiaro che la detta invenzione relativa ad alcuni miglioramenti nella costruzione di arpe e pianoforti, sia grandi sia piccoli, e i cui miglioramenti possono essere applicati a tutti i tipi di strumenti in cui vengano impiegati i tasti, è descritta nelle diverse tavole qui allegate, e la descrizione della quale è la seguente:

Le parti colorate in rosso nelle tavole allegate evidenziano le alterazioni e i miglioramenti da me inventati, e per i quali ho ottenuto il brevetto d'invenzione di sua maestà.

(1) Nelle traduzioni dei brevetti inglesi sono state omesse le parti inerenti ai miglioramenti al pianoforte, non essendo oggetto di questo studio.

Arpe Érard francesi acquistate da personaggi di rilievo ⁽¹⁾

Acquirente	Anno di vendita	N. di serie	Descrizione strumento ⁽²⁾
M.-P. d'Alvimare	1799	5	* movimento semplice, grand modèle
mme Bonaparte ⁽³⁾	1799	6	* movimento semplice, grand modèle
mme Bonaparte ⁽⁴⁾	1801/2	33	* movimento semplice, grand modèle
Lucien Bonaparte ⁽⁵⁾	1802	40	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	45	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	49	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	50	* movimento semplice, grand modèle
M.-M. Marin	1802	55	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	56	* movimento semplice, grand modèle
Cappella del console ⁽⁶⁾	1802	57	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	58	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	59	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	60	* movimento semplice, grand modèle
J.-B. Cardon	1802	61	* movimento semplice, grand modèle
P.pe Chakowskoy	1803	68	* movimento semplice, grand modèle
mme Recamier	1803	82	* movimento semplice, grand modèle. Tramite d'Alvimare
M.-M. Marin ⁽⁷⁾	1804	138	* movimento semplice, grand modèle

⁽¹⁾ Da queste tabelle sono escluse le arpe acquistate per conto di studenti, fatte salve quelle acquistate da mme de Genlis per Casimir Baecker.

⁽²⁾ Tutte le arpe sono considerate a doppio movimento, tranne quelle diversamente contrassegnate.

⁽³⁾ Marie-Josèphe-Rose Tascher de La Pagerie, ovvero Joséphine de Beauharnais.

⁽⁴⁾ La data di vendita di questo strumento è stimata sulla base delle due date riportate per lo strumento precedente e quelli successivi al numero 33.

⁽⁵⁾ Fratello minore di Napoleone.

⁽⁶⁾ Nel registro d'atelier l'arpa risulta venduta alla cappella musicale del primo console a St. Cloud, specificatamente tramite d'Alvimare, il quale diverrà ufficialmente maestro d'arpa di Joséphine nel 1807.

⁽⁷⁾ L'arpa è stata successivamente rivenduta a Érard, per tale ragione il nome di Marin è stato sbarrato nel registro d'atelier.

Indice dei nomi

- Achard Marguerite: 56, 283, 351-352, 357, 369, 395
Adam Adolphe-Charles: 104, 137-138
Adam Marcelle: 137-138
Albano Michele: 212, 273
Andriss Sébastinus: 7
Androuet du Cerceau Jacques: 15
Annesley Anne: 86
- Bach Johann Sebastian: 194, 209, 290
Backofen Johann Georg Heinrich: 255, 257, 266, 349
Baecker Casimir: 46, 65-68, 65 *n.* 48, 257, 347 *n.* 1, 348, 348 *n.* 16, 350
Barry Alexander Meek: 258, 270
Barthélémon François-Hippolyte: 260
Bartholomé Francette: 208, 297
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron: 13
Becker John: 255
Bédard Jean-Baptiste: 261
Bellaigue Camille: 132
Bellani Lucia: 1, 3, 112, 298
Belloc Marie: 212, 273
Berghout Sophia Rosa [Phia]: 295, 353
Berlioz Hector: 61, 129, 191, 271
Bishop Anna: 81, 270
Blaha Joseph: 230, 290
Blattman P.P.: 252
Blazdell Alexander: 270, 275
Blenk Hochberg: 238
Blondel Albert: 4, 30 *n.* 49, 51, 58, 135, 137, 149-150, 157 *n.* 15, 233, 278-281, 285-286, 292, 352 *n.* 45
Blondel Amédée: 131, 157 *n.* 15, 278
Bochsa Robert-Nicolas-Charles: 46, 54-55, 55 *n.* 20, 68, 75, 79-81, 79 *n.* 29, 89, 95, 99-100, 102, 142, 194, 199, 199 *n.* 29, 258-259, 262-266, 268, 270-274, 297, 348, 348 *n.* 14, 349, 357, 390-391
Bocquet Rosalie: 20
Boïeldieu François-Adrien: 48 *n.* 3, 103
Bonaparte Jérôme: 48, 349 *n.* 23
Bonaparte Lucien: 48, 347
Bonaparte Luigi: 348 *n.* 15
Bonaparte Napoleone: 19, 47-48, 47 *n.* 2, 48 *n.* 4, 51, 66, 68, 79, 254-256, 259, 261, 347 *n.* 5, 348 *n.* 15, 348 *n.* 21, 349 *n.* 22, 349 *n.* 23, 349 *n.* 24
Bonaparte Luigi Napoleone: 51, 273, 275
Bosco Giovanni Melchiorre: 130, 130 *n.* 16
Bothe Johann Martin Christian: 194, 251
Boussagol Émile: 286, 361, 363, 394
Breteuil, barone de: 10
Brimmeyer [Brumaire] François-Xavier: 262
Browne [azienda]: 271-272, 274, 276-277, 281, 293
Browne Edgar J.: 276-277
Browne John Face: 218, 218 *n.* 16, 270-271, 276
Buckwell George H.: 276-277, 281
Buckwell James: 281, 293
Bruzaud Georges: 4, 51, 127, 156, 273
Burckhöfer J.G.: 249
- Caramiello Giovanni: 141, 350-352, 357
Cardon Jean-Baptiste: 70, 250, 347
Celentano Michele: 280, 364, 371-372, 388
Cervantes [Cerdà i Bosch] Esmeralda [Clotilde]: 212-213, 213 *n.* 1, 215, 215 *n.* 5, 219, 226, 273, 282, 284
Chaillot André-Étienne: 269
Chaillot Pierre: 150
Challoner Neville Butler: 78, 257, 356-357
Chaminade Cécile: 57
Chatelle Paola: 208, 297
Chatterton John Balsir: 266, 273, 276, 357
Chevallard Camille: 58, 207, 287
Clark Arthur Melville: 58, 232, 288-289, 292-295
Colonne Édouard: 286
Compan Honoré: 250
Corbelin Vincent: 249
Corbett James: 269
Cornélis Germaine: 208, 291, 294
Corrette Michel: 249

- Cousineau Georges: XI, 13, 23, 25, 46, 48, 48
n. 4, 71, 79, 112, 124, 158, 235, 250, 254,
 256, 258, 265, 301 *n.* 3
 Cousineau Jacques-Georges: 250, 256
- D'Addario Carmine: 293
 D'Addario John: 295
 D'Alvimare Martin-Pierre: 30, 30 *n.* 46, 48 *n.* 3,
 347, 347 *n.* 6
 Dabrowski Jaroslaw: 129, 129 *n.* 12
 De Beauharnais Eugenio: 48, 348 *n.* 8
 De Beauharnais Hortense: 48, 348 *n.* 15
 Debussy Claude: 3, 60-61, 95, 137, 192, 194,
 211, 239, 241, 279, 286-287
 De Freins Charlotte: 254
 De l'Église Fernand: 15
 Délibes Léo: 129
 Delvau James: 81, 263-264, 268, 271-272
 Demar Theresia: 257
 De Montesquiou Odette: 288, 353
 De Newbourg Saint Pierre: 258
 De Polignac, mme: 8
 De Pontécoulant Adolphe: 26
 De Prony Gaspard: 250-251
 De Rohan-Soubise Charles: 19
 De Rothschild Henri: 137-138, 137 *n.* 28
 Désargus Xavier: 102, 254, 259, 266, 348, 348
n. 13, 350, 357
 De Ségur Pierre: 135, 135 *n.* 24
 De Stefano Salvatore Mario: 290
 De Talleyrand-Périgord Charles-Maurice: 62
 Des Varennes Françoise: 1, 2 *n.* 3
 D'Habsbourg-Lorraine Marie-Louise: 48, 49 *n.*
 8, 51, 79, 348 *n.* 21
 Di Baviera Augusta Amalia: 48, 348 *n.* 8
 Dibdin Mary Ann: 55
 Didot Firmin: 22, 26, 253
 Dilling Mildred: 269
 Ditson Charles: 288, 291
 Ditson Oliver: 218, 275, 288, 290
 Dizi François-Joseph: 75, 77-78, 78 *n.* 26, 80-
 81, 80 *n.* 32, 83, 86, 94, 98, 150, 189, 252,
 259-260, 262, 264, 266-267, 348, 348 *n.* 11,
 356-357
 Dodd Edward: 81, 83, 259-260, 264, 271, 280
 Domény Louis-Joseph: 150, 267-268
 Donizetti Gaetano: 111, 111 *n.* 48
 D'Orléans Adélaïde: 53, 349-350, 349 *n.* 28,
 357, 357 *n.* 11
 D'Orléans, duca: 62
 D'Orléans Louis-Philippe: 62, 267
 Dretzen Henri-Lambert: 267
 Du Barry, mme: 15, 19
 Dubois Théodore: 3, 204
 Ducrest Georgette: 81, 102
- Du Crest Stéphanie-Félicité, contessa de Genlis:
 19, 53, 62, 64-68, 64 *n.* 40, 81, 102, 197, 197
n. 21, 247, 249, 256-257, 266, 347 *n.* 1, 348-
 350, 348 *n.* 17
 Duhan, mme: 65, 266
 Durkee George: 218, 231, 280, 287
- Egan John: 79, 99-100, 100 *n.* 19, 232, 253,
 259, 262-264, 288
 Ellis Alexander: 108 *n.* 41
 Elouis John: 257, 356, 356 *n.* 4
 Enescu Georges: 211 *n.* 63, 392
 Énard Antoine: 101, 109, 247, 258, 350
 Énard Catherine Barbe: 68, 266
 Énard Céleste: 76, 83, 109, 277
 Énard Jean-Baptiste: 4, 9, 11, 15 *n.* 26, 21, 23 *n.*
 10, 27, 68, 68 *n.* 55, 72, 76, 80, 83-84, 113,
 117, 122, 181, 234, 247, 250, 254, 259, 265-
 266, 305 *n.* 7, 308
 Énard Louis-Antoine: 7, 247
 Énard Nicolas: 126-127
 Énard Pierre: XIII, 4-5, 15, 15 *n.* 26, 22, 27, 42,
 44, 46, 51, 72-73, 75-81, 78 *n.* 23, 78 *n.* 26,
 83, 85-89, 91-92, 94-96, 97 *n.* 5, 98-102, 98
n. 10, 98 *n.* 12, 101 *n.* 23, 104, 107-111, 113,
 115, 122-125, 127-129, 131-132, 138-139,
 145, 152, 158, 187 *n.* 2, 188-189, 191, 198 *n.*
 22, 218, 236-237, 237 *n.* 5, 251-252, 261-264,
 267-270, 272-273, 277, 327, 334-335, 340-
 341, 342 *n.* 21, 346
 Énard Sébastien: XIII-XIX, 4, 7-14, 15 *n.* 26,
 16-20, 20 *n.* 48, 22, 25-32, 27 *n.* 28, 37, 43-
 44, 46, 51, 65, 65 *n.* 44, 68-72, 68 *n.* 55, 75-
 78, 80, 83, 85-87, 91-92, 94, 96-98, 98 *n.* 10,
 98 *n.* 12, 100-103, 101 *n.* 22, 107, 110, 113,
 115-119, 121-122, 124, 128-129, 133, 135,
 138-139, 150, 156, 174, 181, 191, 197, 202,
 218, 224, 234, 236-237, 237 *n.* 4, 248-254,
 256, 258-263, 265-267, 272, 280, 299-300,
 309, 311-313, 315, 318, 320, 322, 325, 328,
 335, 337, 339-341
 Erat [azienda]: 81, 92, 253, 265, 274
 Erat Jacob: 253, 261
- Favart Charles-Simon: 49
 Fauré Gabriel: 137, 194, 206, 208, 239, 241,
 392
 Fétis François-Joseph: 4, 7, 11, 13, 26, 53 *n.* 14,
 71, 111
 Février [Énard] Camille: 4, 15, 109, 126-133,
 136, 139, 152, 156, 174, 180, 188, 192, 260,
 270, 273, 278-280
 Figari Giuseppe: 3
 Figari Rosaria: 3
 Filleul Adélaïde: 19-20

- Fileul Charles François: 19-20
 Flahaut de la Billarderie Alexandre-Sébastien: 19-20
 Fleuriot de Langle Alphonse: 129, 129 *n.* 10.
 Franklin Benjamin: 16
 Franquet Amables-Charles, conte de Franqueville: 4, 13 *n.* 25, 14-15, 19-20, 21 *n.* 51, 27 *n.* 28, 101 *n.* 22, 128, 129 *n.* 9, 130-131, 133, 137-138, 270, 289
 Freemantle George: 217
 Fröschle Georg: 254

 Galassi Mara: 2-3
 Galeotti Cesare: 141-142, 392
 Garnier Honoré: 248
 Gatayes Guillaume-Pierre-Antoine: 75, 102, 257
 Gatti Aldrovandi Clelia: 295, 353-354
 Gaubert Philippe: 288
 Godefroid Félix Dieudonné: XIX, 60, 75, 89, 95, 111, 156-158, 173, 190-192, 192 *n.* 11, 197-198, 275-276, 278, 350-351, 350 *n.* 39, 360-361, 363, 380, 391, 393
 Godefroid Jules: 75, 191 *n.* 10
 Göpfert [Gaiffre] Georg Adam: 64, 64 *n.* 39, 247
 Gordon Witold: 292
 Gounod Charles: 129
 Grandjany Marcel: 1, 199, 215, 216 *n.* 8, 232, 237 *n.* 8, 278, 288, 290, 292, 295-296, 353, 392, 395
 Greenway Henry: 194, 280
 Grieg Edward: 195
 Gröll Karol: 71, 257-258, 260
 Grosjean John Frederik: 266, 269
 Guichard: 233, 292

 Hahn Reynaldo: 195, 392
 Händel Georg Friedrich: 55, 61, 194, 241, 247, 290
 Hanley James: 218, 218 *n.* 17
 Hasselmans Alphonse: 56, 56 *n.* 23, 58-60, 158, 190, 199, 201, 206-207, 206 *n.* 51, 215-216, 216 *n.* 8, 252, 278-280, 283, 288, 291, 293, 297, 350-352, 360-362, 384, 390, 395
 Hawley John: 271
 Haydn Joseph: 11
 Hausen Johann: 246
 Healy Patrick J.: 218, 275
 Herbst Johann Friedrich: 252
 Heyse Anton Gottlieb: 256
 Hildebrandt Eric: 232, 292
 Hinner Philipp Joseph: 17
 Hochbrücker Christian: 17, 49, 248
 Hochbrücker Jakob: 17, 246-247
 Hochbrücker Simon: 246-247

 Holmès Augusta: 57
 Holtzman Godefroy: 23-24, 112, 158, 235, 248
 Holý Alfred: 188, 198, 216-217, 226, 226 *n.* 25, 238, 284
 Horn Henry: 78, 262
 Horngacher [azienda]: 5
 Horngacher Maximilian: 5, 296
 Hunt Harry L.: 286, 292

 Inghelbrecht Amélie: 353, 370, 386, 395
 Inghelbrecht Désiré-Émile: 290, 352-353

 Jamet Pierre: 278, 294-296, 353-354, 395
 Jubb Richard: 256

 Kahn Micheline: 147, 147 *n.* 23, 178 *n.* 49, 210, 278, 286, 352-353, 369, 373, 395
 Kalkbrenner Friedrich: 83, 83 *n.* 40
 Kastner Alfred: 217, 287, 352
 Kirk Walter I.: 224, 290
 Korchinska Maria: 295
 Krumpholtz Jan Křitel: XV, 2, 11-13, 11 *n.* 18, 17, 26, 43-45, 43 *n.* 80, 53, 64, 116, 249, 251, 254, 356
 Krumpholtz [Steckler] Anne-Marie, mme: 53, 356, 356 *n.* 8

 Labarre Théodore: 75, 102, 111, 266, 271, 275-276, 278, 349-350, 349 *n.* 24, 357, 391, 394
 Lacoux François-René: 271
 Laloy Louis: 210
 Lang Sebastian: 246
 La Roche, mme: 194 *n.* 18, 280
 Laskine Lily: 1 *n.* 1, 183, 278, 294-295, 352-353, 395
 Lauzun, duca de: 8, 249
 Lawrence Lucile: 291, 293
 Lebano Felice: 173, 212, 273, 279, 351-353, 360, 363-364, 366-367, 369-372, 379
 Leclerc de Buffon Georges-Louis: 16, 19
 Lénars Renée: 201, 209, 288, 292, 395-396
 Le Riche de La Pouplinière Alexandre: 247
 Lesprit-Maupin, mme: 1, 2 *n.* 3
 Liber Judith: 2 *n.* 4
 Light Edward: 253, 261, 263
 Liszt Franz: 102, 110-111, 129, 157, 191-192, 194, 213
 Lorenzi Giorgio: 44-45, 202, 281
 Louis XV: 13, 15, 19, 138, 166, 247
 Louis XVI: 10-11, 13, 15, 19, 50-51, 79, 158, 174, 239, 249-250, 252
 Louis XVIII: 20, 51, 79
 Lyon & Healy [azienda]: 5-6, 46 *n.* 86, 56, 108, 176, 212-213, 213 *n.* 3, 215-220, 217 *n.* 12,

- 222, 224-226, 228, 230-233, 237-238, 237 *n.* 8, 271, 275-276, 280-282, 284, 286-297
 Lyon George W.: 218, 275
 Lyon Gustave: 5, 58, 137, 189-195, 193 *n.* 14, 197-198, 197 *n.* 21, 200-204, 200 *n.* 32, 206-211, 238, 283-284, 286
- MacKenzie Bacon Richard: 49-50, 54
 Magistretti Luigi Maria: 198
 Maheu Marie-Élisabeth: 17
 Marcoux Catherine Barbe: 68, 254, 260
 Marcoux François Claude: 68
 Marcoux Marie Françoise Catherine: 68, 254, 272
 Marie-Antoinette: XIX, 14-17, 19-20, 47, 128, 138, 239, 247
 Marin Marie-Martin: 53, 79, 347-350, 347 *n.* 7, 349 *n.* 31, 356
 Martenot Raphaël: 156, 208, 285, 351, 371, 395
 Martin [fratelli] Guillaume: 166, 247
 Marx Harpo: 295
 Massenot Jules: 129
 Mayer John Baptist: 65, 250, 260
 Merelle, mlle: 254
 MÉRIMÉE Prosper: 263
 Mermillod Gaspard: 130, 130 *n.* 15
 Meunié Jeanne-Ernestine: 182
 Meyer Barbe: 247
 Meyerbeer Jakob: 129
 Meyer Philippe-Jacques: 248-249, 253, 356, 356 *n.* 6
 Meyer Frédéric-Charles: 78, 262, 356
 Milligan Samuel: 293
 Mitton Fernand: 15
 Moens Myriam: 208, 294
 Montenz Lorenzo: 3
 Morganche Maud: 290
 Morley George: 263
 Morley Joseph George: 28 *n.* 33, 107, 135, 143, 155, 217, 281
 Mottl Félix: 207
 Mozart Wolfgang Amadeus: 61, 194, 241
 Muck Karl: 216
 Musso Silvia: 2
- Naderman François-Joseph: 17-18, 17 *n.* 38, 48 *n.* 3, 48 *n.* 5, 53, 58, 79, 187, 189, 254, 265, 268-269, 275, 390, 393
 Naderman Henri: 13, 17-18, 189, 254
 Naderman Jean-Henri: 13, 17, 18 *n.* 39, 19, 25, 43, 64, 98, 158, 189, 248-249, 251, 253-254, 267
 Nordmann Marielle: 1
- Obermayer [azienda]: 5, 291, 296
 Obermayer Joseph: 291
- Oberthür Charles: 60, 187-188, 187 *n.* 2, 194, 226, 273, 284, 287, 391
 O'Reilly W.: 262
- Pahin de la Blancherie: 8 *n.* 4
- Pape Jean-Henri: 193, 271-272
 Paray Paul: 288
 Parish-Alvars Elias: 75, 95, 194, 271, 390-391
 Parke William Thomas: 55
 Pavesi Esther: 173, 367-372, 374, 386
 Petrini François: 249, 253
 Pfranger George Carl: 194, 256, 258
 Piccinni Niccolò: 8
 Pierné Gabriel: 288, 392
 Pilgrim Harps [azienda]: 292
 Pinto Angelo Francis: 217
 Plane Jean-Marie: 150, 254, 260
 Pleyel [azienda]: 5, 48, 58, 77, 92, 108 *n.* 41, 112, 156 *n.* 14, 188-190, 192-193, 193 *n.* 16, 201, 203, 208, 233, 258, 267, 271, 273-274, 283, 286, 288, 292, 295, 297-298, 349 *n.* 23
 Pleyel Camille: 111, 150, 188-189, 193, 266-267, 274
 Pleyel Ignaz: 188, 258, 267
 Poenitz Franz: 3, 226, 284
 Poli Giovanna: 2
 Pollet Jean-Joseph Benoît: 254
 Posse Wilhelm: 226, 226 *n.* 26, 237-238, 284, 294, 353 *n.* 51
 Pratt Samuel O.: 295
 Prumier Antoine: 17 *n.* 38, 28, 89, 250, 268-269, 275, 390-391, 393
 Prumier Ange-Conrad: 276, 278, 390-391, 393-394
- Quidant R. Alfred: 158, 158 *n.* 21, 277
- Ragué Louis-Charles: 46, 251
 Ravel Maurice: 95, 137, 188, 210, 210 *n.* 61, 239, 241, 279, 285-286, 288
 Reese & Laban Lewis [azienda]: 218, 273
 Renié Henriette: 1-3, 2 *n.* 2, 2 *n.* 3, 2 *n.* 4, 55-58, 56 *n.* 23, 56 *n.* 27, 192, 199, 215-216, 278, 283, 287-288, 293, 297, 351-354, 366, 374, 383, 386, 390, 392, 395
 Renié Stéphane: 2
 Rensch Roslyn: 239-240, 282
 Risler Jean: 203, 208, 284
 Ristelhuber Paul: 130
 Robinson Gertrude Ina: 58-61, 224, 289
 Rossini Gioacchino: 129, 390-391
 Rouss Charles T.: 292, 294
 Roussier Pierre-Joseph: 8 *n.* 5
 Rubinštejn Arthur: 129

- Ruelle Jean-Michel: 48 *n.* 4, 254, 256
 Ruata Sassoli Ada: 278, 293, 352-353, 395
- Sacconi Rosalinda: 3
 Sainte-Beuve Charles: 62
 Saint-Saëns Camille: 188, 194, 210, 239, 391-392
 Salomon: 64, 248
 Salvi [azienda]: 32, 293-297
 Salvi Albert: 231-232, 289-290
 Salvi Victor: 112, 231, 290, 293-294, 297
 Salzedo Carlos: 1, 2 *n.* 4, 6, 56, 60-62, 95 *n.* 19, 185, 199, 215-216, 216 *n.* 8, 224-225, 230, 278, 283, 285-286, 288, 290-295, 352-353, 352 *n.* 46, 395
 Schäfer Bruno: 294
 Schæffer Antoine-Eugène: 51, 127-128, 130-131, 156, 157 *n.* 15, 273, 275-276, 278
 Schæffer [de Franqueville] Marie: 4, 15, 127-130, 133, 135-138, 156, 270-271, 276, 280-281, 284
 Scheidler Dorothea Henriette: 97-98
 Schönberg Arnold: 3
 Schuëcker Edmund: 58, 216-217, 216 *n.* 12, 226, 284, 352-353, 357, 357 *n.* 12
 Schuëcker Heinrich: 216, 226, 284, 353, 357 *n.* 12, 370
 Schumann Clara: 57
 Schwanneburg Joseph Franz: 253
 Schwieso John Charles: 263, 265
 Sebastiani Augusto: 173, 215, 215 *n.* 7, 273, 351, 353, 373-374
 Silbermann: 7-8
 Smith Wilfred: 292
 Soubise Charles de Rohan: 19
 Spohr Louis: 97-98
 Spontini Gaspare: 83, 109, 138, 349-350
 Starke Emil O.: 231, 287
 Stokowski Leopold: 231 *n.* 35, 289
 Stumpff Johann Andreas: 260, 272
- Tascher de La Pagerie [Bonaparte] Joséphine: 47-48, 47 *n.* 2, 347-349, 347 *n.* 3, 347 *n.* 6, 348 *n.* 8, 348, *n.* 9, 348 *n.* 15, 349 *n.* 24
 Tassu-Spencer Marie: 204-206, 284-285, 287, 395
 Tedeschi & Raffael [azienda]: 283-284
 Tedeschi Luigi Maurizio: 60, 202, 283, 351-352, 361
- Thalberg Sigismund: 110-111, 129
 Thiers Adolphe: 129, 129 *n.* 13, 130 *n.* 14
 Thomas Ambroise: 57, 129, 173
 Thomas John: 3, 74, 75 *n.* 14, 95, 213 *n.* 2, 276, 287, 357
 Thomas Thomas [Aptommas]: 213, 213 *n.* 2, 226, 237, 252, 274, 284, 357
 Tournier Marcel: XIX, 1, 147, 200-201, 242, 278, 288, 294-295, 297, 351 *n.* 43, 352, 354, 392, 395-396
 Tramonti Enrico: 58, 60, 352, 352 *n.* 47, 365
 Trinchard François: 19
 Tronconi Giovanni: 212, 273
- Veyron-Lacroix Magdeleine: 208, 294, 387, 396, 398
 Verdalle Gabriel: 280, 351, 364
 Vernier Jean-Aimé: 77, 79, 261, 350
 Vetter Paul: 246
 Viecker Theodor: 246
 Vierne Louis: 239, 288, 392
 Villeroy, duchessa de: 8-9, 249
- Wagner Cosima: 208-209
 Wagner Richard: 61, 95, 191, 194, 208 *n.* 57, 238-239, 283
 Weigel Karl: 194, 285
 Weingartner Felix: 238
 Welch Anne Marie: 292
 Weippert Johann Michael: 254
 Wernich Johann: 249
 Widor Charles-Marie: 59, 194, 288, 290, 392
 Willis Robert: 263
 Wolf Beat: 87-89, 91-92
 Wolff Auguste: 189, 273-274
 Woods George: 256
 Wurlitzer [azienda]: 5, 46 *n.* 86, 216, 217 *n.* 12, 225, 230-232, 238, 274-275, 287, 289-290, 292, 297
 Wurlitzer Howard: 231, 287
 Wurlitzer Rudolph: 230-231, 274, 287
 Wurmser-Delcourt Lucile Adèle: 286, 353, 392
- Zabaleta Nicanor: 295, 353
 Zabel Albert: 60, 284, 350-352, 391-392
 Zamara Antonio: 287, 350, 357
 Zimmermann Julius: 194, 285
 Zingel Hans J.: 248