

Liszt-Erard – Chopin-Pleyel

L'influence des maîtres
sur la facture

Franz Liszt, âgé de 12 ans, s'installe en France en 1823. Il est suivi en 1831 par Frédéric Chopin, âgé alors de 21 ans. Quelle sera leur influence sur le pianoforte ?

L'avènement du pianoforte

Après une enfance dans le Burgenland et un séjour d'un an à Vienne, Franz Liszt poursuit sa route vers Paris en passant par Munich, Augsburg, Stuttgart et Strasbourg où il donne deux concerts les 3 et 6 décembre 1823 et y rencontre les frères Erard. Cinq jours plus tard, en compagnie de son père Adam, il s'installe à l'hôtel d'Angleterre, au 10, rue du Mail, à côté de la fabrique de piano Erard. Franz a 12 ans et devient sans tarder un "artiste Erard".

Huit ans plus tard, en août 1831, Chopin fait un parcours similaire, passant par Vienne, Linz, Salzbourg, Stuttgart, puis donne un concert à Munich avant de se rendre à Paris vers la fin septembre 1831. Il est alors présenté au compositeur et pianiste Friedrich Kalkbrenner qui, sensible à l'admiration que Chopin lui voue, lui accorde une faveur non sans arrière-pensée en organisant son premier grand concert parisien chez Pleyel, rue Cadet. Ce concert donné en février 1832 marque les débuts d'une alliance infrangible entre Camille Pleyel et Frédéric Chopin. Chopin est alors un "artiste Pleyel".

Qu'en est-il du pianoforte à Paris et en Europe lorsque Franz Liszt, âgé de 12 ans, puis Frédéric Chopin, âgé de 21 ans, s'installent en France ?

La révolution française de 1789, en détruisant les clavecins de la noblesse a, sans le savoir, favorisé l'épanouissement du pianoforte. Ce dernier répond à une évolution sociale de la vie musicale, maintenant ouverte à la bourgeoisie. Les maîtres du clavecin sont remplacés peu à peu par de brillants pianistes et l'école du "style lié" dont le chef de file était Clementi et ses épigones Cramer, Field, Hélène de Montgeroult, Louis Adam, Kalkbrenner... encourage d'ingénieux fabricants comme Erard, Broadwood, Pleyel et Pape. La création du Conservatoire national de musique entraîne l'édition d'ouvrages pédagogiques. La version française de la *Méthode pour le pianoforte* de Dussek, diffusée à Londres dès 1796, est ainsi publiée. Chacun repense sa technique acquise auprès des clavecinistes et le *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de CPE Bach devient par exemple *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* de Milchmeyer en 1797, tout comme *L'Introduction à l'art de toucher le pianoforte* de Clementi reprend la formulation que François Couperin avait choisie dans *L'Art de toucher le clavecin* (1717).

Bref, le pianoforte a du succès et une effervescence générale règne sur la vie musicale de l'époque. L'imagination des compositeurs, des pédagogues, des pianistes, des inventeurs n'a pas de limites. Nombre d'entre eux déposent des brevets et l'attribution de médailles et de prix lors des diverses expositions industrielles attise l'esprit de concurrence. Le concert n'est plus réservé à quelques invités des salons aristocratiques, mais s'adresse à un vaste public bourgeois, ce qui entraîne l'ouverture de salles de concert nécessitant des instruments robustes et puissants. Peu à peu, les pianistes et compositeurs rêveront d'un clavier plus étendu, d'une mécanique nerveuse et malléable, d'une plus grande longueur de son, d'une plus



grande puissance, d'une plus grande richesse. Le piano évolue si rapidement que la relation avec le gracile piano-forte du 18^e siècle se perd.

L'influence des facteurs de piano

Deux facteurs forment l'avant-garde : John Broadwood en Angleterre et Sébastien Erard en France. Aux alentours de 1828, Pleyel entrera timidement en lice.

Camille Pleyel annonce lui-même dans la presse : « On ne croirait pas combien les facteurs de pianos d'un pays influent sur l'école qui y règne. Les pianos de Vienne dont le son est métallique et le clavier excessivement facile, ont beaucoup contribué au jeu brillant, rapide et détaché qui caractérise l'école allemande. Les pianos anglais, qui ont, au contraire, une grande rondeur de son et dont le clavier plus ferme exige un tact plus vigoureux, ont formé des talents d'un genre tout différent [...] »

Hasard du destin ou nécessité, Liszt et Chopin trouveront sans détours et dès leur arrivée à Paris l'instrument en harmonie avec eux-mêmes et leur approche de la musique, que ce soit dans le domaine de la composition, de l'exécution ou de la pédagogie.

« Erard-Pleyel ! Liszt-Chopin ! », écrit Wilhelm von Lenz, soulignant par ces mots les affinités électives de ces grands artistes. Cette formule rejoint bien d'autres constatations empruntées, entre autres, au périodique musical *Le Pianiste* : « Vous donnerez donc un piano d'Erard à Liszt, à Herz, à Bertini, à Schunke ; mais vous donnerez un piano de Pleyel à Kalkbrenner, à Chopin, à Hiller ; il faut un piano de Pleyel pour chanter une romance de Field, caresser une mazourk [sic] de Chopin, soupirer un nocturne de Kessler ; il faut un piano d'Erard pour le grand concert. Le son brillant de ce facteur porte, non pas plus loin, mais d'une façon plus nette, plus incisive, plus distincte, que le son moelleux de Pleyel, qui s'arrondit et perd un peu de son intensité dans les angles d'une grande salle. »

Chopin et les pianos Pleyel

Tout ceci est magnifiquement observé et en même temps, tout est dit. Dès son premier concert dans les salons Pleyel, le 26 février 1832, Chopin ne cherche pas à éblouir puisqu'il interprète la *Grande Polonaise* op. 92 de Kalkbrenner sur un piano unicorde de Pleyel, un instrument fin et délicat, d'ailleurs assez mal adapté au caractère brillant de la pièce exécutée. Dans la *Revue musicale*, François-Joseph Fétis apprécie le pianiste, l'exécution aisée, nette et pleine de charme, mais il ajoute : « Le jeune homme ne tire qu'un son fort discret de son piano. » Et Berlioz, dans sa *Critique musicale*, en 1835, parle des « excellents pianos unicordes Pleyel destinés à exécuter dans les

boudoirs élégants du grand monde, les ravissantes Mazurkas, les Caprices si ingénieux de Chopin, mais qui ne résisteraient pas à l'exécution foudroyante, aux compositions plus orchestrales de M. Liszt ». Le même Liszt justifie ainsi le goût de Chopin pour les pianos Pleyel : « Chopin affectionnait les pianos Pleyel particulièrement à cause de leur sonorité argentine un peu voilée et de leur facile toucher qui lui permettaient d'en tirer des sons qu'on eût cru appartenir à un de ces harmonicas dont la romanesque Allemagne conservait le monopole et que ses anciens maîtres construisaient très ingénieusement en mariant le cristal et l'eau. » Chopin n'est pas une bête de scène et ne le sera jamais, on l'aura compris. Sa préférence pour les pianos Pleyel était certainement due à une amitié partagée, mais ces instruments étaient aussi et surtout en harmonie avec son classicisme novateur, son jeu, sa conception du travail pianistique et même sa fragilité.

Les "facilités" du piano Erard

La célèbre phrase du maître relatée par Karasowski – « Quand je suis mal disposé, je joue sur un piano d'Erard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel » – pourrait être interprétée de la façon suivante : la mécanique dite anglaise, assez rudimentaire, installée sur les Pleyel de l'époque, où l'attaque et le timbre sont difficilement maîtrisables, nécessite un travail, une patience et une persévérance infinies. Le travail du technicien est vite limité et la stabilité du réglage tout à fait aléatoire. L'enfoncement très faible de la touche et sa course efficace réduite diminuent les possibilités de contrôle de la vitesse du marteau qui parcourt une courte distance. Le handicap est immense et le but n'est atteint que si l'artiste est particulièrement « en verve », le piano Erard n'offrant peut-être pas, comme l'affirme Chopin, un son tout fait, mais facilitant la tâche du pianiste par le biais d'une mécanique moins élémentaire. Chopin nommait lui-même son instrument « un traître perfide » et son élève Emilie Gretsch disait : « Ce qui sortait parfaitement sur mon solide et robuste Erard devenait brusque et laid sur le piano de Chopin », ce qui fait comprendre à quel point il faut se battre pour en sortir vainqueur. Les nombreuses notes répétées legato rencontrées si souvent dans l'œuvre de Chopin ne peuvent pas mécaniquement être exécutées sur un piano équipé d'une mécanique anglaise. Il faut en effet laisser la touche remonter jusqu'à son repos complet pour pouvoir répéter la note, ce qui permet à l'étouffoir de retomber sur la corde et interdit le moindre legato en fond de touche.

La nature perfectionniste et miniaturiste de Chopin s'accommodait bien de ces difficultés. Il se servait des



Liszt en 1824
(dessin de Leprince)

pédales avec un raffinement extrême, ce qui lui permettait probablement d'obtenir ce legato en fond de touche si difficile à réaliser sans la mécanique Erard, de même que cette illusion de legato lors d'une cantilène doigtée avec un seul et même doigt.

Un piano attaqué avec une trop grande véhémence déplaisait fortement à Chopin, il en parlait comme d'un « aboiement de chien ». Mikuli, son élève, exprime clairement l'idée qu'avec les progrès réalisés par les fabricants, les nouveaux pianos permettent d'aller jusqu'au bout des accents indiqués par le maître sans dépasser la résilience des cordes ni saturer la table d'harmonie. Celle-ci, même lorsque l'instrument était neuf en 1830, n'était pas capable de répondre aux assauts de certains pianistes, ce qui était moins vrai pour les pianos Erard qui, selon Chopin, laissaient passer plus facilement certaines brutalités : « Qu'on tape, qu'on frappe dessus, c'est égal : le son est toujours beau et l'oreille ne demande pas autre chose parce qu'elle est sous le son plein et sonore. »

Un parallèle audacieux peut être établi entre Pleyel, si proche de ce qui se pratiquait à l'époque, ne se donnant pas pour but l'innovation, et la personnalité de Chopin, compositeur novateur faisant suite avec génie, mais sans heurts ni rupture véritable, à certains compositeurs-virtuoses comme Hélène de Mongeroult, John Field ou Bellini, mais surtout à Bach et Mozart. En dépit de son apport évident

à la technique pianistique à l'art de

Chopin reste classique par bien des aspects. Il donne naissance à un monde dont se sont inspirés de nombreux successeurs, comme le

jeune Scriabine, le jeune Fauré, le jeune Debussy, mais ces points de départ auront servi de tremplin à une inspiration plus personnelle.

Liszt et les pianos Erard

L'approche de Liszt est plus dérangement que celle de Chopin. Celui-ci parle en ces termes du piano dans la troisième *Lettre d'un bachelier ès musique* :

« Dans l'espace de sept octaves, il embrasse l'étendue d'un orchestre ; et les dix doigts d'un seul homme suffisent à rendre les harmonies produites par le concours de cent instruments concertants. »

Orienté vers un piano orchestral et un instrument de salle de concert, Liszt opte immédiatement pour la facture de piano tournée vers l'avenir et a vécu suffisamment longtemps pour connaître le passage du pianoforte au piano moderne dont le standard s'est établi entre 1875 et 1880. Il se réjouira aussitôt de l'invention de Sébastien et Pierre Erard dite du « double échappement » tout en exigeant toujours plus. En tant qu'artiste Erard, Liszt se produit en concert dans les salons du facteur de piano pour y faire entendre les derniers nés de la maison, une collaboration à double effet : la renommée de Liszt retentit sur les pianos Erard, et le pianiste participe à l'évolution de la construction de ces instruments grâce à ses requêtes renouvelées.

Le dur travail quotidien auquel s'astreint Liszt est bien connu et il ne conçoit aucune gêne à l'avouer, comme en témoigne cette lettre écrite en 1832 au lendemain d'un concert de Paganini : « Voici 15 jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés : Homère, la Bible, Platon,

Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart,

Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus, je travaille 4 à 5 heures d'exercices (tierces, sixtes, octaves, trémolos, notes répétées, cadences, etc.). » Seuls les pianos d'Erard sont capables de résister tant bien que mal à un tel traitement.



Sébastien Erard



Erard 1853 grand modèle n° 4, 7 octaves, 2,48 m

coll. part.



Ignace Pleyel

Puissance et légèreté

Paganini lui sert de point de mire, Erard obéit à toutes ses fantaisies. Ainsi le voit-on chercher durant toute sa carrière un instrument qui réunisse deux qualités contradictoires: la puissance pour pouvoir remplir des salles de plus en plus grandes et la légèreté du mécanisme pour pouvoir jouer avec plus de vélocité et sans la moindre fatigue. Un son plus puissant suppose des tensions de cordes plus élevées – ce qui était limité par les progrès de la métallurgie et du tréfilage –, mais aussi des marteaux plus lourds parcourant une distance plus grande avant d'atteindre la corde et un enfoncement plus grand, ce qui rend le toucher plus difficile. Offrir aux virtuoses la possibilité de suggérer avec le même instrument la plus intime confidence tout comme l'orage le plus terrifiant constituait pour le facteur de piano un véritable tour de force. Il fallut bien des tâtonnements pour se rapprocher de cette exigence, jusqu'à ce qu'on puisse lire dans une lettre de Liszt à Pierre Erard en 1845, à propos de son nouveau modèle: «Admirable! Ce piano montre l'union des qualités qui semblent s'exclure: une extrême légèreté de toucher avec un volume de son puissant... Après trois concerts consécutifs de sept solos chacun, je n'ai pas ressenti la moindre fatigue dans les doigts, et, sauf erreur, je ne crois pas que j'aie manqué un seul passage. C'est la première fois qu'une telle chose m'arrive avec ces magnifiques instruments d'Erard.»

La mécanique Erard

Ici, l'évolution de la technique pianistique et les progrès de l'instrument piano sont intimement liés. Alors que Beethoven jouera en 1825 sur un piano Graf de six octaves et demie, Liszt peut dès son arrivée en France jouer un sept octaves puis le huit octaves de Pape dès 1842. Erard avait en effet construit son premier piano de sept octaves dès 1813 alors que Pleyel attendra 1842 pour proposer cet ambitus. Avec des thèmes en accords, des traits de doubles notes, des sauts à grands intervalles, des notes et accords répétés, trilles, doubles trilles, gammes en tous sens, glissandi, glissandi de doubles notes, trémolos, Liszt crée un horizon infini de combinaisons

techniques inspirées des dernières trouvailles de Beethoven. Il poursuit la tradition des duels pianistiques en croisant le fer avec certains de ses contemporains, sa rivalité avec Sigismond Thalberg étant la plus célèbre. La haute virtuosité et le piano spectacle sont nés.

Liszt écrit lui-même à Pierre Erard après un récital à la Scala de Milan: «Ne leur laissez plus dire que le piano n'est pas un instrument fait pour une grande salle, que les sons s'y perdent, que les nuances disparaissent... Je prends à témoin les trois mille personnes qui remplissaient l'immense théâtre de la Scala hier soir depuis le parterre jusqu'au poulailler du septième balcon [...] tous entendirent et admirèrent jusque dans le moindre détail votre magnifique instrument. Ce n'est pas une flatterie, vous me connaissez depuis trop longtemps pour me croire capable de la moindre duperie, mais c'est un fait publiquement reconnu ici, que jamais piano n'a créé jusqu'ici un tel effet.»

Tout comme le style très personnel de Liszt, le système Erard, en marquant une étape essentielle, s'est imposé lentement.

Pourrait-on imaginer le piano d'aujourd'hui sans cette invention? Carl

Chopin en 1826
(dessin d'Eliza Radziwill)

Pleyel de 1839

Germaniste accompli, **Stephen Paulello** est également pianiste. Il obtient, en 1981, une licence de concert à l'École normale de musique de Paris, puis enseigne le piano et la musique de chambre au conservatoire du 5^e arrondissement pendant 25 ans. Parallèlement à sa carrière pianistique, il se passionne pour la facture de piano et étudie les instruments du passé avant de construire, en 1991, son premier instrument de concert. Il est aujourd'hui un fabricant de piano mondialement reconnu, conçoit ses propres modèles et en dessine pour d'autres maisons, comme Pleyel et Feurich.

Mécanique du Erard 1853 grand modèle n°4, où l'on voit bien le chevalet assurant la répétition

Kützing, dans *Das Wissenschaftliche der Fortepiano-Baukunst* de 1844, ne trouve aucun avantage à ce mécanisme. Le chevalet est une pièce trop compliquée, trop sophistiquée, et il y avait trop de pièces intermédiaires entre la touche et le marteau. Ces pièces décrivent des mouvements contradictoires. Le succès de cette invention ne serait dû qu'à la publicité qu'en ferait un célèbre pianiste du nom de Franz Liszt. En 1867, dans *Der Clavierbau*, Heinrich Welcker s'oppose farouchement à la mécanique Erard et s'étonne « qu'un tel méchant ouvrage qui n'a ni solidité, ni précision trouve des imitateurs. L'ensemble démontre que monsieur Erard n'a pas l'esprit d'un mécanicien mais dispose d'argent pour les flatteurs ».

Les successeurs

Si le style de Liszt est difficile à saisir à cause de ses multiples composantes, son harmonie fait de lui un des inventeurs les plus audacieux de son temps. Wagner reconnaît être devenu un autre harmoniste après avoir pris connaissance de la musique de son beau-père. En s'inscrivant dans une perspective historique qui passionnera le musicologue comme le musicien, le désir de Liszt aura été exaucé : « Ma seule ambition de musicien était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir... » Debussy reconnaîtra son génie dans sa fièvre et son débraillé, préférables à la perfection ; Ravel saura voir dans ce bouillonnement tumultueux et ces nombreux défauts la source d'inspiration de compositeurs aussi dissemblables que Wagner, Strauss, Franck,



Pierre Erard

l'école russe, Saint-Saëns et l'école française. Bartok pense que l'importance de Liszt a été plus grande que celle de Wagner pour le développement ultérieur de la musique.

Erard, choisi par Liszt, marque un tournant décisif de l'évolution du piano, mais là s'arrête la comparaison. Si Liszt annonce l'avenir, Erard décline dès le milieu du siècle et passe le relais à la vague montante : Chickering, Bechstein et Steinway, des pianos que Franz Liszt jouera durant sa vie partagée entre Weimar, Rome et Budapest.

Après le clavecin des aristocrates, le piano-forte des bourgeois, voici venu une nouvelle génération de pianos pour un public de plus en plus nombreux et des salles de plus en plus vastes. Le standard de la facture de piano s'établit aux alentours de 1880 alors qu'Erard reste fidèle à ses idées traditionnelles. Ce standard changera peu jusqu'à nos jours avec des compositeurs qui s'en contenteront et cesseront de collaborer avec les fabricants.

En plus de trois siècles d'existence, le piano a pris une part toujours plus importante sur la scène musicale. Les nombreuses recherches et les multiples avancées technologiques qu'il a connues font de lui un instrument réputé abouti et même parfait. Malgré cette inutile et contestable perfection, l'instrument semble encore poser de vastes problèmes aux compositeurs d'aujourd'hui. L'avenir serait-il à la synthèse ou le piano contemporain, pour échapper au musée, peut-il encore subir une profonde métamorphose donnant naissance à une autre musique, pour le moment imprévisible ? **Stephen Paulello**

Bibliographie

- Antoine Marmontel : *Histoire du piano et de ses origines*. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses. Heugel et fils, 1885.
- Antoine Marmontel : *Les Pianistes célèbres*. Heugel et fils, 1878.
- Carl Kützing : *Das Wissenschaftliche der Fortepiano Baukunst*, 1844 Dalp.
- Ernst Burger : *Franz Liszt* (Fayard)
- Franz Liszt : *Lettres d'un bachelier ès musique* (1837 à 1841)
- Jean Jude : *Pleyel, 1757-1857, La passion d'un siècle*
- Jean-Jacques Eigeldinger : *Chopin vu par ses élèves* (La Bacconnière-Payot)
- Les Erard : Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano depuis l'origine de cet instrument jusqu'à l'exposition de 1834.

coll. part.