



HAL
open science

Jeux de l'âme, variabilité et coloris pianistique au temps de Chopin

Florence Gétreau

► **To cite this version:**

Florence Gétreau. Jeux de l'âme, variabilité et coloris pianistique au temps de Chopin : Avant-Propos. Vanja Hug et Thomas Steiner. Chopin et son temps. Chopin and his time. Actes des Rencontres Internationales harmoniques, Lausanne, 2010. Proceedings of the harmoniques International Congress, Lausanne 2010, Série II - Vol. 54, Peter Lang, pp.3-17, 2016, Publications de la Société Suisse de Musicologie, 978-3-0343-2000-9br. halshs-01273130

HAL Id: halshs-01273130

<https://shs.hal.science/halshs-01273130>

Submitted on 11 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jeux de l'âme, variabilité et coloris pianistiques au temps de Chopin

Avant-propos de Florence Gétreau

L'année 2010 commémorait le 200^{ème} anniversaire de la naissance de Frédéric Chopin et c'est dans ce contexte qu'il convient de replacer le présent ouvrage. En effet, deux expositions ont marqué ce bicentenaire à Paris. La première, co-produite par la Bibliothèque nationale de France et la Cité de la Musique, était intitulée *Chopin à Paris. L'atelier du compositeur*¹. La seconde, organisée au Musée de la Vie romantique à Paris par Solange Thierry et Jérôme Godeau, avait pour titre *Frédéric Chopin. La Note bleue*². Dans le riche ouvrage édité à cette occasion, Jean-Jacques Eigeldinger démontra pourquoi Chopin avait écrit dès son arrivée à Paris que « Les pianos Pleyel sont *non plus ultra* »³. Puis il le développa dans son maître livre, *Chopin et Pleyel*, publié la même année⁴, offrant ainsi un monument à ce qui fut autant une intense collaboration qu'une amitié profonde. Le dossier systématique qu'il a méticuleusement élaboré apporte la première étude d'ensemble sur les concerts de Chopin donnés dans les salons Pleyel, la carrière et l'entourage de Camille Pleyel, les pianos mis à disposition de Chopin, leurs caractéristiques, leur postérité, et enfin sur le monde des utilisateurs de pianos Pleyel entourant le compositeur tel qu'il transparaît dans les registres matricules de la firme entre 1832 et 1851. J.-J. Eigeldinger termina son ouvrage en soulignant que « Les instruments préférés de Chopin nous renvoient l'image d'une variété sonore insoupçonnée à travers la subtilité de leur timbre et la ductilité de leur mécanisme ». Dans ses « Perspectives », il prophétisa que ce beau matériau ne saurait suffire, qu'interpréter est autre chose qu'exécuter et que « Tout ne fait peut-être que commencer ».

De fait, l'approche du bicentenaire de 2010 a aussi stimulé les collectionneurs⁵, tandis que plusieurs colloques organisés à l'occasion de ces commémorations ont permis d'éclairer

¹ Présentée au musée de la Musique du 9 mars au 6 juin 2010, elle a fait partiellement l'objet d'un numéro spécial de la *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 34, 2010, p. 3–51, avec des contributions de Éric de Visscher (Introduction), Catherine Massip (Les manuscrits de Frédéric Chopin à la Bibliothèque nationale de France), Jean-Jacques Eigeldinger (L'atelier du compositeur), Thierry Maniguet (Pianopolis. Paris, capitale du piano romantique), Cécile Reynaud (Chopin et les salons parisiens), Malgorzata Maria Grabczewska (Portraits au daguerréotype de Frédéric Chopin) et Rosalba Agresta (Chopin en Angleterre).

² Ce sous-titre reprend la belle formule de George Sand notée en janvier 1841 dans ses *Impressions et souvenirs* alors qu'elle relate un moment d'intimité où Delacroix, Maurice Sand, et Chopin conversent sur « le mystère des reflets », le peintre établissant une comparaison entre les tons de la peinture et les sons de la musique.

³ *Frédéric Chopin. La Note bleue. Exposition du bicentenaire*, Solange Thierry et Jérôme Godeau (dir.), Paris, Paris-musées, 2010, p. 89–91.

⁴ Paris, Fayard.

⁵ Voir l'ouvrage de Jean Jude, *Pleyel. 1757-1857. La passion d'un siècle*, Fondettes, chez l'auteur, 2008 et celui qui fut commandité par Fernanda Giuliani pour mettre en valeur une nouvelle section de sa collection : *Alla ricerca dei suoni perduti. Appendice 3. Chopin e il suono di Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica*, a cura

des aspects particuliers du monde de Chopin. Celui qui s'est tenu dans la maison de George Sand en juillet 2010 a évoqué les *Présences de Chopin à Nohant*⁶. Un autre, co-organisé par la Société historique et littéraire polonaise et le musée d'Orsay, portait sur l'*Héritage de Chopin de 1831 à nos jours*⁷. En dehors des importantes manifestations polonaises – notamment le Troisième Congrès international organisé par l'Institut Chopin de Varsovie (*Chopin 1810-2010. Idées – Interprétations – Influences*, Université de Varsovie, 25 février – 1^{er} mars 2010) et l'ouverture du nouveau musée Chopin le 1^{er} avril 2010 – les cinquièmes Rencontres internationales *harmoniques* 2010 de Lausanne, consacrées à *Chopin et son temps*, ont constitué, dans ce contexte commémoratif particulièrement stimulant, un moment tout à fait singulier.

En effet, comme lors des précédentes éditions, elles ont réuni autour d'une exposition d'instruments anciens, de concerts et de conférences, aussi bien des musiciens, des facteurs d'instruments que des musicologues et conservateurs de musée qui ont apporté leur contribution au colloque interdisciplinaire⁸. Conçu en forme de diptyque, celui-ci a été l'occasion de se pencher tour à tour et avec une rare profondeur sur les deux média de l'interprète : le texte musical et l'instrument.

En focalisant d'emblée notre attention sur *Chopin ou l'œuvre en progrès*, Jean-Jacques Eigeldinger propose ici une image totale de Chopin – comme on parle de spectacle total – associant le pianiste, l'improvisateur, le compositeur et le pédagogue, « Chopin ou l'homme piano » dans ses quatre essences d'artiste. Quant au piano, il se pourrait bien qu'il n'ait « jamais existé que sous les doigts de Chopin » comme il le rappelle subtilement avec les mots de Georges Mathias, dans une formulation qui introduit la réflexion du colloque avec un doute quasi existentiel fort stimulant.

Si Jeffrey Kallberg attire notre attention sur la Valse en *la* majeur, op. 64 n° 3, c'est pour lui appliquer un certain nombre de remarques déjà formulées par J.-J. Eigeldinger, le rôle des « Stichvorlagen » ou « Modèles d'impression », avec des procédés qui rappellent l'art des diminutions dans la tradition baroque, la subtilité et la multiplicité des variantes, qui

di Florence Gétreau, Villa Medici Giuliani, 2010. Dans cet ouvrage collectif, Christopher Clarke apporta une contribution sur « I pianoforti di Pleyel all'epoca di Chopin a Parigi : caratteristiche nella produzione di pianoforti del periodo » (article également en anglais et en français).

⁶ Les actes ne seront malheureusement pas publiés malgré tous les efforts de Marie-Paule Rambeau.

⁷ Le programme retraçait aussi bien le symbole politique porté par Chopin **que** la question de l'authenticité (John Rink et Thierry Maniguet y donnèrent respectivement des contributions sur « L'évolution des premières éditions françaises de Chopin avant et après sa mort » et « Les facteurs de piano à Paris »), les contemporains et les héritiers de Chopin, l'universalisme de Chopin.

⁸ Le comité d'organisation était composé de Pierre Goy, président, Jean-Claude Genoud, vice-président, Jean-Jacques Eigeldinger, Béatrice Goy-Ramel, Agathe Guillot, Gertrud Kuhn, Thomas Steiner, Delphine Touzery, Elena Vuille-Mondada.

indiquent un travail constamment remis sur le métier. Ces caractéristiques conduisent à un brouillage des genres et sont le symptôme d'une difficulté de Chopin à parachever ses improvisations dans une sorte de lutte contre la plume.

John Rink apporte ensuite aux pianistes un lumineux essai sur le bon usage des sources chopiniennes. Après un « état de l'art » résumant tous les grands chantiers autour de l'œuvre du compositeur, il pose une double question pour envisager leur utilisation : y a-t-il une accessibilité trop grande de ces sources et leur mise à notre portée est-elle si souhaitable ? Quelles sont les responsabilités de leurs usagers ? Afin de mieux comprendre « les intentions de Chopin » et de découvrir le potentiel créatif sous-jacent de ces sources, cet essai donne tout d'abord une typologie des sources primaires. Sachant que les esquisses sont peu nombreuses, il faut compter sur les « Modèles d'impression », les manuscrits de présentation – comme on parle de dessins d'ordonnance dans les arts visuels –, les annotations de Chopin dans les partitions de ses élèves et les copies partielles ou complètes non contrôlées par lui. Enfin il y a aussi les premières éditions dans le cas où aucune autre source n'existe. Appliquant cette typologie à des œuvres précises, J. Rink remarque que chacune est unique dans son processus de publication. Selon lui, privilégier une seule source peut conduire à des conclusions erronées. Aussi, la sagesse consiste à se demander : Quel est le statut d'une source donnée ? Dans quelle condition, par qui et pour quel propos a-t-elle été produite ? Comment s'insère-t-elle parmi les autres sources ? En y répondant, on débouche sur quelques principes d'interprétation dont le principal est de ne pas considérer qu'elle est la « reproduction » d'une œuvre, mais bien un processus créatif, différent chaque fois, un travail en constant devenir, la partition n'étant pas la musique, pas plus que la musique n'est exactement « représentée » par la partition. Toutes ces conclusions, on le voit, rejoignent aussi les remarques des deux auteurs précédents avec d'autres arguments.

Puis Hervé Audéon nous offre deux études qui viennent éclairer le style pianistique de deux devanciers de Chopin, d'origine allemande, Daniel Steibelt et, une génération plus tard, Frédéric Kalkbrenner. Si le premier s'est partagé entre Londres et Paris, il finit sa carrière à Saint-Petersbourg. Le second, formé à Paris, séjourne quelques années à Vienne, puis une dizaine d'années à Londres avant de se fixer définitivement à Paris. On découvre ici, grâce à l'analyse de la pédalisation utilisée par Steibelt, comment il a tiré parti des avantages de la facture de Broadwood (conquête des aigus sur des instruments à six octaves dès 1793), mais aussi de celle des frères Érard (coloration du thème grâce à la pédale forte ; usage de différentes pédales pour obtenir des effets de harpe ou d'harmonica de verre ; rapidité des répétitions de notes grâce à la mécanique à double pilote). Des variantes dans les éditions

londoniennes et parisiennes de ses œuvres en sont un témoignage frappant. Quant à sa *Méthode de piano ou l'Art d'enseigner cet instrument*, parue chez Imbault à Paris vers 1805, elle prescrit une position des mains très particulière qui consiste à « casser » la dernière phalange du doigt afin d'obtenir un mouvement doux, élastique et moelleux qui se communique aux marteaux. Explicite sur la planche didactique qui accompagne cette recommandation, cette position de main si particulière est celle que l'on observe d'ailleurs sur le portrait de Steibelt lui-même par un artiste anonyme, conservé au musée de la Musique (E. 981.16.1.)⁹. H. Audéon conclut son analyse de ces effets en citant justement la duchesse d'Abrantès (son *Histoire des salons de Paris* parue en 1838) car elle voyait en Steibelt « le fondateur de la musique romantique pour le piano » en raison de « Cette manière de bouleverser un instrument ».

Dans sa deuxième contribution, H. Audéon revient sur les rapports de Frédéric Chopin à son arrivée à Paris et de Frédéric Kalkbrenner, sur l'impact de son cours donné dans les locaux de Pleyel, rue Cadet, à des pianistes confirmés qui ainsi achèteront non seulement des pianos Pleyel (Kalkbrenner est l'associé de Camille), mais aussi son « guide-mains » décrit dans la seconde édition de sa *Méthode pour Apprendre le piano-forté* publiée chez Pleyel. Égalité, netteté, liaison parfaite caractérisent ce style qui fascina le jeune Chopin et tant d'autres pianistes. Le sens des coupures suggérées par Kalkbrenner à propos du *Concerto en mi mineur*, op. 11, de Chopin, est aussi replacé dans l'histoire parisienne du genre. Quant aux compositions de Kalkbrenner, qui manquent « d'originalité et d'inattendu » (Fétis), elles sont caractérisées par un certain classicisme, par des emprunts aux procédés novateurs et à la dernière mode d'autres compositeurs et par cette « manière suave et délicieuse » qu'il partageait avec Chopin. Si la *Grande Polonaise*, op. 92, de Kalkbrenner reste l'un des meilleurs ouvrages du compositeur, Chopin va cependant beaucoup plus loin dans les difficultés techniques par exemple avec ses *Variations sur « Là ci darem la mano »*, op. 2.

La première section de ce volume comporte également l'évocation détaillée des activités musicales de la pianiste et compositrice genevoise Caroline Boissier-Butini. Sorte d'étude de cas, elle permet d'une part d'appréhender la porosité entre concerts publics et productions privées, mais aussi de proposer une nouvelle définition du professionnalisme.

⁹ Voir la couverture des actes des premières Rencontres Internationales *harmoniques : Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore*, Thomas Steiner (dir.), Berne, Peter Lang, 2004. Le pianiste est alors encore dans l'anonymat. Voir aussi Florence Gétreau, « Les images de pianistes en France, 1780–1820 », in : *Musique – Images – Instruments* 11 (2009), p. 144–145, fig. 15. Ici, sur la suggestion de Maria van Epenhuysen Rose, l'identification avec Steibelt est proposée.

La deuxième partie du colloque, celle qui est consacrée à la facture instrumentale, s'ouvre tout d'abord sur l'analyse expérimentale menée par Stephen Birkett sur deux grands types de *Prellzungenmechanik*, d'un côté celle de Johann Andreas Stein (1728–1792), qui fut développée ultérieurement par sa fille Nannette Streicher jusqu'en 1805, mais aussi par Johann David Schiedmayer, de l'autre côté celle d'Anton Walter (1752–1826) qui fit la réputation de la mécanique viennoise pendant une grande partie du XIX^e siècle. L'observation sur un banc d'essai des réponses dynamiques de ces deux variantes prend en considération les parties constitutives de la mécanique et les différentes phases de leur réponse, reprenant en quelque sorte les suggestions de Martin Skowronek énoncées dès 1987¹⁰. Elle permet de reconsidérer des jugements trop rapidement établis, se fondant uniquement sur l'observation statique de ces mécaniques, et de comprendre pourquoi ces variantes suscitèrent respectivement l'adhésion d'artistes au style et au toucher fort différents. Selon Johann Ferdinand von Schönfeld, les uns recherchèrent l'expression de l'âme et apprécièrent non seulement la précision, mais aussi la douceur et la fusion avec l'instrument, les autres, en général les virtuoses, préférèrent des instruments très sonores et à la réponse très rapide. En lisant cette constatation, on ne peut que penser à ce qui motiva l'attrait de Chopin pour les instruments Pleyel d'un côté et celui de Liszt, de l'autre, pour la marque Érard.

Ce sont d'ailleurs ces différences de style qu'examine ensuite Uta Goebel-Streicher dans son étude où elle oppose la couleur, le fondant et la subtilité des instruments Streicher à la puissance et la portée sonore des spécimens anglais et français (ceux d'Érard bien sûr). Ce sont ces dernières caractéristiques qui constituèrent le défi à relever pour cette lignée de facteurs qui réussit finalement fort bien, pendant plusieurs décennies, à les concilier avec ce qui faisait la réputation de chaque dynastie.

Après ce gros plan sur un atelier familial, Michael Latcham propose une synthèse soulignant à nouveau le caractère traditionnel de la facture de Nannette Streicher *versus* le sens de l'innovation d'Anton Walter, mais il constate combien elle réussit à s'imposer dès 1808 face à ce dernier (et aussi à l'influence d'Érard à Vienne) en adoptant dans ses instruments les innovations de ses concurrents. À partir de 1807, elle incorpora même les divers registres qu'elle avait jusque-là ignorés (le modérateur ou pédale céleste, le jeu de basson, l'*una corda*, le jeu turc avec son tambour, ses clochettes et cymbales). Si l'école viennoise eut ensuite une tendance à l'uniformité, Conrad Graf apporta plusieurs changements

¹⁰ Martin Skowronek, « Praktische Überlegungen und Beobachtungen zur Frage der Saitenstärken von frühen Hammerflügeln », in: *Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Friedemann Hellwig (dir.), Tutzing, Schneider, 1987, p. 437–443.

comme un nouveau modèle de barrage de table en éventail, des garnitures de marteaux avec plusieurs couches de cuir, des pianos montés de chœurs quadruples de cordes (redoutables pour les accordeurs). Ce sont en tout cas ses instruments qui furent choisis par Chopin et Liszt lors de leurs concerts viennois respectifs.

Stewart Pollens donne alors fort à propos le compte rendu détaillé de la restauration avec remise en état de jeu qu'il a menée sur un pianoforte de Conrad Graf (parmi les 80 spécimens parvenus jusqu'à nous) acquis en 2001 par le Metropolitan Museum of Art. Comme il le souligne dans sa conclusion, les souhaits culturels d'une institution muséale, lorsqu'elle opte pour l'utilisation de ses collections, ont pour conséquence les inévitables – même lorsqu'ils sont modérés – remplacements de garnitures « éphémères ». La remise sous tension ne doit pas non plus masquer les risques quasi inévitables de déformation de la caisse et de la table d'harmonie dans le futur.

C'est avec la contribution de Jean-Claude Battault que l'on entre finalement dans le vif des préférences de Chopin en matière de facture instrumentale. Elle est en effet consacrée à la manufacture Ignace Pleyel & Cie entre 1830 et 1850, pendant les deux décennies de la carrière parisienne du musicien. Grâce à l'analyse des inestimables registres de fabrication de la firme, déjà mentionnés plus haut et dorénavant conservés au Musée de la musique à Paris¹¹, on découvre ici l'organisation de la chaîne de production dans le détail et tout d'abord les différentes antennes de la firme (dépôt de bois et scierie, ateliers de construction, manufacture et magasins, locations et ventes) et leur localisation. Pour la première fois, le nombre, la spécialisation et l'origine des ouvriers sont précisés. On constate que l'assemblage et l'égalisation des pianos sont faits essentiellement dans les années 1830 par des ouvriers d'origine germanique, mais on observe que les registres ne mentionnent pas le nom de ceux qui façonnent les mécaniques et posent les premières couches de peau aux marteaux. Les registres permettent bien sûr d'évaluer l'application des nouvelles innovations (brevets) à la production, l'évolution de l'étendue des claviers, l'importance des ventes et des locations pour les trois modèles principaux (pianos carrés, pianos droits et pianos à queue), mais aussi leur rayon de diffusion sur le territoire. Les conséquences des événements politiques et économiques sont également perceptibles dans ces registres qui n'ont pas fini d'éclairer les aspects techniques et sociétaux de la firme.

Catherine Michaud-Pradeilles donne ensuite une synthèse de la carrière et des innovations de Jean Henri Pape (1789–1875), facteur qui fut l'objet de sa thèse de doctorat –

¹¹ <http://archivesmusee.citedelamusique.fr/archives.html>

malheureusement non publiée – en 1975. Dépositaire de 73 brevets d'invention concernant le piano, ce facteur a fait preuve d'une grande originalité pour renouveler la typologie de l'instrument (il est l'auteur de vingt-trois modèles répondant à cinq catégories : piano carré, piano à queue, piano droit, mais aussi piano-console et enfin piano-guéridon) et pour toucher une clientèle toujours plus diversifiée incluant même un armateur de paquebots. Mécanique interchangeable, clavier mobile, raffinement mobilier, voilà certaines des caractéristiques de sa facture, parfois visionnaire, mais qui ne résistera pas à l'uniformisation qui touche cette industrie dans la seconde moitié du siècle.

Après que Jean Haury ait dressé le catalogue exhaustif des machines à délier les doigts, précisant leur fonctionnement, leur réception, leur commercialisation par les artistes et leurs effets – parfois plus dévastateurs que bénéfiques –, le volume trouve son apothéose dans l'article de Christopher Clarke, au beau titre polysémique, consacré aux caractéristiques des marteaux dans les pianos français romantiques. Utilisant des textes techniques d'époque parfois ignorés jusqu'ici de notre communauté et s'approchant intimement de modèles d'une grande variété (les tableaux comparatifs entre modèles Érard et Pleyel, mais aussi entre Pleyel, Graf, Boisselot en sont la plus parlante démonstration), il se penche sur les matériaux et la morphologie des marteaux en considérant la couche de garniture qui détermine l'harmonisation, la structure du marteau et enfin sa taille. Après des comparaisons très explicites, il arrive à la conclusion que sous la Monarchie de Juillet en France, comme jamais avant ni même après, il y a une variété infinie de conceptions sonores. Celles-ci varient selon le musicien considéré – souvent symbole d'une « écurie » dans la compétition entre marques (il y a ainsi, comme il le dit si justement, les musiciens et les facteurs qui développent la virtuosité et ceux qui se consacrent à la spiritualité) –, selon le modèle utilisé alors qu'il n'y a pas de hiérarchie entre eux, enfin selon le commentateur, qui fait souvent preuve de beaucoup de passion, mais aussi de parti pris. On ne peut donc définir UN piano romantique français, mais bien plutôt une véritable galaxie.

Voilà qui résume ce volume tout entier et nous offre un regard panoramique et des études à plusieurs voix, étonnement convergentes, sur la variété des écoles de facture et des styles pianistiques à l'époque de Chopin. Les colloques organisés sous la direction de Jean-Jacques Eigeldinger à Genève¹² puis à la Cité de la Musique à Paris¹³ avaient ouvert de nombreuses pistes – tant sur les instruments, sur le texte musical que sur certains aspects du

¹² *Frédéric Chopin. Interprétations. Symposium International. Université de Genève*. Actes édités par Jean-Jacques Eigeldinger avec le concours de Jacqueline Waeber, Genève, Librairie Droz, 2005.

¹³ *Interpréter Chopin. Actes du colloque des 25 et 26 mai 2005*, Jean-Jacques Eigeldinger (dir.), Paris, Cité de la musique, 2006 (Les cahiers du Musée de la musique 8).

discours de l'interprète –. Mais on peut mesurer ici combien ces récentes années ont été mises à profit, parfois par les mêmes protagonistes, pour élargir et mettre en regard une moisson de documents, pour affiner l'observation des instruments par des expérimentations et des restaurations, enfin pour s'inspirer, en l'interprétant, du plus grand improvisateur du XIX^e siècle.