

Les influences de la facture Érard à Vienne

La facture de pianos en Europe dans la 1ère moitié du 19ème siècle

Une conférence de Gert Hecher

Entre les années 1800 et 1850, c'étaient essentiellement trois capitales culturelles et plus particulièrement musicales – Vienne, Londres et Paris – qui se partageaient le devant de la scène, ceci étant bien sûr lié au fait que ces villes étaient de puissants centres politiques. Poussées par les besoins d'un public aisé, ouvert à la culture et en quête d'image et de représentation, ces capitales ont été le creuset de créations d'excellence en ce qui concerne la manufacture de luxe, dans tous les domaines des beaux-arts, que ce soit l'architecture, le design de meubles, la mode, les bijoux, la porcelaine et également la facture d'instruments de musique.

Techniquement, l'Europe de l'ouest était bien en avance sur l'Empire Autrichien, qui, malgré un développement de l'industrie dans les régions de Vienne et Bohême du nord, restait cependant essentiellement un état agricole. De même l'Allemagne – n'étant pas encore à cette époque un état unifié et n'ayant donc pas de capitale en son centre – ne pouvait prétendre être un centre culturel significatif. La ville de Berlin, en tant que capitale de la Prusse, commença à se développer dans cette direction, mais ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du 19ème siècle et plus précisément à partir de la naissance de l'Empire en 1871, qu'elle acquit véritablement un statut de capitale culturelle.

Dans ce contexte, de quelle manière s'est développée la facture de pianos ?

Il est intéressant de noter que seuls deux styles – et non trois, qui théoriquement correspondraient aux trois pôles culturels de l'époque – ont émergé de cette période. D'une part un style que l'on pourrait qualifier comme étant celui de l' « Europe de l'ouest », correspondant à la facture de pianos en vigueur à Londres et Paris, et d'autre part, le « style viennois », qui prit d'autres chemins.

Paris n'avait pourtant pas, jusqu'à la fin du 18ème siècle, de véritable facture de piano. C'est en effet essentiellement le modèle français du clavecin qui dominait.

C'est à Londres au contraire que se développa le style de piano d' « Europe de l'ouest », ceci essentiellement sous l'impulsion des dénommés « 12 Apôtres », c'est-à-dire des facteurs de pianos des régions de Thuringe et Saxe qui avaient émigré en Angleterre pour y rencontrer le succès. Cependant parmi les facteurs, il faut aussi et surtout citer l'écossais John Broadwood et plus tard l'italien Muzio Clementi, qui fondèrent autour de l'année 1800 les factures les plus célèbres.

Concernant Sébastien Érard, il faut mentionner un fait d'importance : en effet, fuyant la Révolution, il s'établit à Londres en 1792 (en mettant en avant, dans ses recherches d'emploi, ses références de la Maison royale), puis il revint à Paris en 1796 lorsque la situation politique liée à l'arrivée de Napoléon sembla plus stable. Sébastien Érard mit à profit son exil en Angleterre pour – en plus de la facture de harpe, pour laquelle il était déjà célèbre – étudier en profondeur la facture de piano telle qu'elle se pratiquait en Angleterre, afin de pouvoir à son tour développer cette activité. Après son retour en France, la filiale de Londres poursuivit ses activités et c'est pour cela que l'on peut

considérer que les instruments fabriqués en Angleterre et en France sont les produits d'une seule école. Les facteurs de piano de ces deux pays en effet travaillent selon des principes identiques :

- *utilisation d'un bâton d'échappement et orientation des marteaux vers l'arrière*
- *utilisation de deux chevalets : l'un pour les basses et un autre pour les aigus*
- *utilisation de barrettes collées sous la table*
- *utilisation intense de bois durs pour le barrage*
- *très tôt, à partir de 1820, on utilisait des renforts métalliques pour le cadre*
- *utilisation d'étouffoirs inspirés de la construction d'un clavecin*
- *utilisation de seulement deux pédales*

De même l'esthétique des pianos anglais ou français est similaire, avec l'utilisation de bois d'Acajou ou de Palissandre selon les critères du classicisme en vigueur dans ces pays.

L'on connaît le succès dont la Maison Érard jouira par la suite. Avec la découverte du double échappement la facture d'instruments brillants et robustes, au son puissant, l'utilisation habile, également, de la publicité (on peut citer les accords contractuels avec des pianistes tels Liszt, Mendelssohn ou Clara Schumann), l'entreprise Érard s'est hissée vers les sommets de la facture européenne. Son importance était si significative qu'elle a influencé la facture du reste de l'Europe mais aussi celle des Etats-Unis. Les premiers

instruments de la Maison Steinway & Sons se sont en effet largement inspirés des principes de la facture Érard.

La facture de pianos à Vienne prit d'autres chemins. Son développement a débuté là aussi en Allemagne, et plus précisément en Allemagne du sud. Il faut mentionner la découverte par Andreas Stein de « Prellzungenmechanik » (appelée plus tard « Mécanique viennoise », mécanique à répétition simple). Ce type de facture a eu beaucoup de succès, tout d'abord parce-que ces instruments étaient simples d'accès et cependant brillants, et aussi parce-que les grands noms de la musique de cette époque y étaient attachés : Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert et plus tard Hummel, Schumann et le jeune Liszt. Johann Nepomuk Hummel a parfaitement résumé - dans son recueil pédagogique de 1828 - la différence entre les deux factures :

« On ne peut nier le fait que chacune des deux mécaniques a ses propres qualités. La facture viennoise convient aux mains les plus tendres. Elle permet au pianiste d'exprimer d'infinies nuances, elle est claire et rapide, a un son rond et flûté qui se distingue bien du reste de l'orchestre - surtout dans de grandes salles - et les efforts mesurés qu'elle nécessite ne mettent pas en danger la fluidité du jeu. Ces instruments sont également bien meilleur marché puisqu'ils coûtent près de la moitié du prix des instruments anglais. Mais il faut aussi, en conséquence, les traiter selon leurs qualités. Ils ne permettent ni coups, ni cognements brutaux des touches avec tout le poids des bras, ni frappes lourdes : la force du son doit toute entière provenir de la rapidité et de la force d'exécution des doigts. (...)

Quant à la facture anglaise, il faut, de par la longueur et la plénitude de sa sonorité, lui rendre également justice. Mais ces instruments n'atteignent cependant pas le degré de compétence des instruments viennois, du fait que la frappe des touches, qui doit avoir plus de poids - les touches sont effectivement enfoncées plus profondément - ne permet pas la rapidité d'exécution des marteaux.

De plus j'ai remarqué qu'aussi forts ces instruments sonnent dans une pièce, un volume important de celle-ci entraîne une modification du son, et de plus, celui-ci ne se distingue plus assez distinctement de l'orchestre. »

Les caractéristiques techniques des instruments viennois sont les suivantes :

- Prellzungenmechanik, mécanique à répétition simple, les marteaux sont orientés vers l'avant*
- La table n'est pas collée sur les barrettes mais elle est un peu plus longue et est partiellement au dessus de la mécanique*
- le chevalet en deux parties ne se voit que très peu vers 1800. A partir de 1820 cette configuration fait déjà partie du standard mais jusqu'en 1840 on construisait encore des instruments avec un seul chevalet.*
- le barrage est en bois tendre*
- on utilise peu les renforts métalliques*
- on a commencé par utiliser le système d'étouffoirs viennois (Stiefeldämpfung) puis, à partir de 1850, on utilise les étouffoirs en cadre par brevet de Streicher*

- on avait de 4 à 7 pédales pour faire varier la sonorité, puis, à partir de 1840, on n'en a plus que deux.

De même l'esthétique est différente. Dans la première moitié du 19ème siècle les pianos sont dans le style « Biedermeier » (bois clairs).

Les pianos de facture viennoise ont suivi une évolution similaire de celle des pianos de l'Ouest de l'Europe : Plus grands et plus lourds, une sonorité plus pleine et même la manière de jouer fût plus lourde. L'on se moque toujours du jeu lourd en usage sur les instruments viennois de la fin du 19ème siècle. Ceci est certes vrai pour les instruments de facture médiocre, mais cela ne s'applique pas aux pianos des marques prestigieuses. Les pianos d'Europe de l'ouest devinrent également toujours plus lourds et malaisés. Dans le passage de Hummel ci dessus, il est d'ailleurs déjà question de lourdeur. Ceci est vraisemblablement la raison pour laquelle Sébastien Érard chercha une autre voie : il la trouva dans le mécanisme du double échappement.

10 Érard comme phare de la facture de pianos Européenne

Avec ses instruments hyper-modernes, Érard permettait le développement d'une technique pianistique tout à fait nouvelle et révolutionnaire. Au jeu perlé si typique du classicisme de la musique viennoise, dont Hummel fut le dernier représentant, allait s'opposer la technique virtuose et orchestrale des pianistes de l'époque Romantique. Cette technique exigeait des instruments capables de déployer un volume sonore plus important : le renforcement des cordes entraînant la nécessité d'un châssis plus solide. Depuis les années trente Érard avait développé un piano capable d'une sonorité orchestrale, qui

permettait les fulgurances d'un jeu virtuose comme celui de Liszt. Cependant les pianistes plus traditionnels tels que Mendelssohn ou Thalberg savaient également apprécier les avantages des instruments Érard. En définitive, le nombre impressionnant des grandes maisons de facteurs de pianos qui ont copié ces instruments (ainsi Eck & Lefèvre à Cologne, qui deviendra plus tard Hüni & Hubert à Zurich, Ritmüller à Göttingen, Klems à Düsseldorf, Becker à St Petersburg, Pape à Paris, et Steinway & Sons à New York) démontre bien, que Érard venait désormais se placer en tête de liste de ces entreprises au niveau Européen.

De même à Vienne, on trouvait de plus en plus de pianos Érard dans les salles de concert. Il faut cependant observer une certaine réserve dénotée par des propos comme ceux que l'on trouve dans la nécrologie d'Ignaz Bösendorfer :

« Il y a à peine trente ans, l'on pouvait, dans les salles de concert à Vienne, ne jouer que des pianos de facture française, tels des Érard, Pleyel etc., qui étaient les seuls capables de produire une sonorité pleine et forte ».

Ces propos avaient surtout pour objet de mettre en avant l'importance des pianos Bösendorfer. D'ailleurs on peut trouver chez Eduard Hanslick, fin connaisseur de la vie musicale du 19ème siècle à Vienne, une appréciation diamétralement opposée :

« Dans les années trente les pianos de Conrad Graf et Carl Stein étaient les instruments les plus appréciés et les plus utilisés dans les salles de concert viennoises. En 1835 Thalberg jouait sur un piano Graf. Dans les années quarante c'étaient les facteurs Ignaz Bösendorfer et J. B. Streicher qui étaient en vogue (...). Liszt et Thalberg jouaient alternativement sur des instruments Streicher et Bösendorfer; Deyschock et Clara Wieck jouaient même exclusivement sur des piano Streicher. »

En 1846, Liszt donna une série de concerts à Vienne, utilisant tour à tour des pianos Bösendorfer, Érard et Streicher. Il est remarquable de constater que le piano à queue Bösendorfer était dotés de la mécanique Érard. Ainsi Hanslick note : « Il se servait cette fois (27 Mai 1846) du célèbre piano Bösendorfer possédant une mécanique Érard. »

Les instruments de facture française étaient donc bien connus à Vienne dans les années quarante, ce que viennent confirmer les chiffres :

« En 1844 sont importés 300 instruments, dont 120 fortepianos. Depuis quelques années on trouve des instruments issus des manufactures Érard et Herz à Paris, Boisselot à Marseille, Breitkopf & Härtel à Leipzig. L'on se plaît à dire communément, que dans le secteur bas de gamme, les instruments viennois peuvent convaincre par des prix abordables, alors qu'ils ne sauraient entrer en concurrence avec les pianos français ou allemands, mieux adaptés à la pianistique moderne. »

Il faut cependant ajouter, qu'une grande partie des instruments importés étaient des pianinos, ceux-ci n'étant produits à Vienne qu'en nombre très restreint.

Joseph Fischhof, pianiste viennois, professeur de piano et ami intime de Streicher, regrette cette évolution, en tant que défenseur inconditionnel des pianos viennois et en particulier des modèles Streicher : « On ne peut contester le grand volume sonore des pianos franco-anglais, qui rappelle bien la tendance actuelle vers une instrumentation plus appuyée, typique des

opéras modernes. On peut considérer qu'elle fait écho à une mode tournée vers les émotions fortes ... »

C'est dans le but de pouvoir concurrencer les entreprises internationales, que les meilleures manufactures de Vienne étudient les instruments de type français au plus près. Dans le compte-rendu de la Troisième Exposition Commerciale Générale de Vienne en 1845, on peut lire :

« Les instruments à clavier viennois, qui depuis le début du siècle en cours font partie des produits les plus éminents de notre génie commercial, se sont imposés depuis toujours par leur sonorité brillante en se distinguant radicalement en ceci des pianos français et anglais, qui, possédant un volume sonore supérieur permettant un jeu plus prononcé, étaient bien moins aisément maniables. Comme dans un passé plus récent les compositeurs de l'école viennoise se sont intéressés de près à ces derniers, les facteurs de piano viennois se sont empressés de trouver des stratagèmes leur permettant de combiner les avantages des mécaniques françaises et viennoises. »

Je me trouve moi-même en possession d'un piano à queue d'Édouard Seuffert, qui représente un parfait exemple de cet amalgame. Cet instrument possède une mécanique viennoise, qui révèle un toucher atypique, donnant plutôt l'impression d'une mécanique anglaise de par la hauteur d'enfoncement des touches. En 1845 Seuffert avait présenté à l'exposition commerciale un piano dont la construction ressemblait à celle des instruments Érard. De même Bösendorfer et Streicher allaient également exposer des instruments similaires, la mécanique Érard n'étant sous licence à Vienne qu'entre le 19 Mai 1837 et le 22 Décembre 1842.

Finalement ce fut Johann Baptist Streicher qui fit l'étude la plus poussée de la facture ouest-européenne. Les résultats de ses recherches allaient profondément transformer son travail de facteur. Il avait découvert la mécanique Érard depuis son apparition en 1821/1822.

Le 13 février 1822 à Paris il notera dans son journal intime : « (...) visite chez Monsieur Érard (...) j'ai pu voir aujourd'hui la mécanique du piano à queue Érard, c'est en somme la même que celle dont Hiski (*un collaborateur de Streicher à Vienne*) nous avait déjà fait un modèle, je la tiens cependant pour bien trop compliquée et sujette à provoquer des cliquetis (...) ». Et de même, en 1851, il remarque : « les instruments construits d'après les principes Érard possèdent une répétition qui égale celle des instruments viennois ou tout autre instrument construit de façon correcte. On ne peut cependant pas nier que la mécanique Érard se révèle d'une complexité telle qu'elle possède une forte tendance à produire des cliquetis qui ne peuvent s'éliminer sans l'intervention d'un facteur expert. »

Cette même attitude critique se retrouve chez Joseph Fischhof : « Je pense qu'on met trop l'accent sur le double échappement. Il s'agit là d'un procédé qui permet de rejouer la touche sans la reposer préalablement. S'il est vrai que jadis, au vu des inconvénients de la mécanique anglaise trop lourde, par rapport à la résistance et l'enfoncement excessif des touches, cette invention fut louable, elle est inutile sur les pianos viennois dont la mécanique n'a nul besoin d'un tel correctif. (...) Un pianiste avisé se doit donc de pouvoir tout jouer sans double échappement. C'est finalement à lui de faire sortir les notes et non l'affaire du facteur d'instruments. »

C'est pourtant Streicher qui en 1842 commença à construire des pianos s'inspirant de la facture des instruments ouest-européens et qu'il appelait « Pianos à queue de construction entièrement anglaise » sous l'aspect extérieur cependant d'un fortepiano de facture typiquement viennoise. Il apparaît clairement qu'à l'exposition de 1845, il entend présenter une innovation en transformant la construction d'un instrument anglais déjà commencé en 1844. Sans vouloir entrer dans des détails trop techniques, on ne peut s'empêcher de constater les similitudes de ce piano avec le piano Érard.

Ceci concerne principalement les mensurations, la construction de la table de résonance, l'emplacement des étouffoirs ainsi que l'aspect extérieur de l'instrument (couvercle des touches inconnu à Vienne à cette époque). La mécanique ne correspond évidemment pas à celle d'Érard pour les raisons susdites. Streicher emploiera une mécanique anglaise améliorée, de façon à obtenir une répétition plus aisée.

Durant la seconde partie du 19^{ème} siècle les facteurs de piano viennois allaient continuer à présenter des pianos de construction franco-anglaise parallèlement aux pianos viennois. Il s'agit, outre Streicher, des facteurs Bösendorfer, Ehrbar, Schweighofer, Heitzmann et quelques autres. Heitzmann, quant à lui, conçut une série limitée de pianos de salon et de concert avec double échappement

À Vienne les pianos d'Europe de l'Ouest, et parmi eux tout spécialement les pianos Érard, étaient considérés comme des objets de luxe un peu exotiques, ce qui reflète certainement le succès au niveau mondial des pianos Érard, alors que les instruments de facture viennoise étaient cantonnés à un marché

plus régional. Un exemple révélateur de cette appréciation se retrouve dans une loterie viennoise de 1857, qui propose un piano Érard en gros lot.

En résumé nous retiendrons que l'influence exercée par Érard sur la facture des pianos viennois aura été très importante. Même si l'on peut longuement discuter des différences entre les instruments anglais, français et viennois, je pense personnellement que la victoire des pianos ouest-européens et la disparition des pianos viennois serait plutôt due aux pianistes qu'aux facteurs de pianos. Des effets de décadence et des relâchements de la qualité vont faire leur apparition dans tous les centres de facture de pianos à partir de 1900. À cette époque les instruments étaient depuis longtemps assujettis à une production de masse qui en amoindrissait la qualité. Il faut bien admettre qu'aux alentours de 1900 une bonne partie des pianos viennois n'était pas de qualité exceptionnelle. Il s'agit là des pianos demi-queues typiques de l'époque, au toucher inerte et imprécis, qui ont ruiné le renom de la mécanique viennoise. Le fait que leur production ait été assez peu importante et que leur part de marché ait diminué rapidement, allait accélérer cette tendance. En comparaison, les instruments ouest-européens (ancêtres directs des pianos américains) sont, de par leur mécanisme à double répétition, bien plus agréables à manier. Cependant on peut trouver de très bons pianos viennois de cette époque, de même qu'il se trouve des pianos ouest-européens très médiocres, il serait donc injuste de faire un amalgame. Les pianos viennois possèdent des qualités inaccessibles aux instruments ouest-européens : ici il faut citer les registres aigus chantants et une clarté envoutante des sonorités.

En résumé, les innovations de la Maison Érard ont été couronnées de succès et ont influencé la facture de pianos à travers le monde. Ceci force notre admiration tout en prêtant matière à une discussion critique.

Les instruments Érard dans les Musées et collections à Vienne

Pour clore il nous faut encore citer quelques instruments Érard d'importance historique et appartenant à des musées ou faisant partie de collections d'instruments à clavier :

Ainsi le Musée d'Histoire de l'Art à Vienne renferme un grand piano à queue ayant appartenu à Sigismund Thalberg ainsi qu'un demi-queue, que Liszt utilisa lors de ses séjours à Tivoli.

La Collection de la Société des Amis de la Musique (GDM) conserve l'instrument combiné (harmonium et piano) que Berlioz fit construire pour Liszt par Érard et Alexandre et que Liszt utilisa à Weimar. À la mort de Liszt cet instrument fut intégré à la Collection de la GdM.

Dans le dépôt du Musée Technique de Vienne se trouve un piano modèle 245 datant de 1879.

À part cela je ne connais à Vienne que des instruments modernes.

Le piano, que Beethoven reçut en cadeau en 1802, ne se trouve plus à Vienne, mais à l'*Oberoesterreichisches Landesmuseum* à Linz.