

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 44 (2004)

Artikel: Chopin et les pianos Pleyel

Autor: Eigeldinger, Jean-Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858769>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Chopin et les pianos Pleyel*

Jean-Jacques Eigeldinger

... Ces pianos de Pleyel qu'il affectionnait
particulièrement à cause de leur sonorité argentine
un peu voilée et de leur facile toucher.

Liszt (1852)

Le premier concert de Chopin à Paris (26 février 1832) a joué un rôle déterminant pour toute la carrière de l'artiste, le faisant reconnaître comme compositeur et comme pianiste (compte rendu de Fétis), lui ménageant des contacts avec les éditeurs de musique (Farrenc, à qui le puissant M. Schlesinger arrachera le marché), lui ouvrant les portes des salons les plus influents et lui assurant par là une « clientèle » d'élèves largement issu(e)s de l'aristocratie européenne. Or la clef de ce concert inaugural passe par Camille Pleyel et son associé Kalkbrenner, pianiste-compositeur et professeur en haut lieu.

Arrivé à Paris en septembre 1831, Chopin y est parfaitement inconnu. Son premier souci est donc de se faire jour et, pour cela, de se produire en concert. Grâce à une lettre du docteur Malfatti (dernier médecin de Beethoven et dilettante très influent à Vienne) pour Paër, directeur de la musique du roi, Chopin fait la connaissance de Rossini, qui règne dans les coulisses du Théâtre-Italien, de Cherubini, pour lors directeur du Conservatoire, du violoniste Baillot et d'autres. Et de relater dans une lettre à son confident Tytus Woyciechowski : « C'est aussi par lui que j'ai été présenté à Kalkbrenner. Tu ne saurais croire combien j'étais curieux de Herz, de Liszt, de Hiller, etc. Ce sont tous des zéros en comparaison de Kalkbrenner. J'ai, je te l'avoue, joué comme Herz, et je voudrais jouer comme Kalkbrenner. Si Paganini est la perfection même, Kalkbrenner est son égal mais d'une toute autre manière. Il est bien difficile de décrire son *calme*, son toucher ensorcelant, l'égalité sans pareille de son jeu et cette maîtrise qui s'affirme dans chacune de ses notes. C'est un géant foulant aux pieds les Herz, les Czerny, etc. et moi par conséquent »¹. Telle est la première impression de l'arrivant, qui avait déjà qualifié un mois auparavant Kalkbrenner de « premier pianiste d'Europe »² : les vertus classiques du disciple de Clementi (et qui tient tant à l'être), sa tranquille maîtrise captivent entièrement le jeune génie. Chopin

* Ce texte reprend pour une part celui d'une communication dans le cadre du symposium international organisé par l'auteur à l'Université de Genève (février 1999) : *Frédéric Chopin. Texte – Interprétation – Réception*.

1 *Correspondance de Frédéric Chopin*. Ed. et trad. fr. par Bronislas E. Sydow (Paris, 1953–1960, 3 vol.) ; abrégé désormais *CFC*. II, p. 40 (lettre du 12 décembre 1831).

2 *CFC*, II, p. 17 (lettre du 18 novembre 1831).

hésite quelque temps à suivre la proposition de Kalkbrenner de se faire son élève pour trois ans ; sa correspondance, si loyale, avec sa famille (parents et sœurs) et avec son maître Elsner témoigne d'un envoûtement vite détrompé par la fadeur, la froideur scolastique, l'absence de naturel et d'inspiration chez le *maestro* : « Je suis tellement convaincu que je ne serai jamais une copie de Kalkbrenner que rien ne pourrait m'ôter l'idée et le désir peut-être trop audacieux mais noble, de créer un monde nouveau »³ écrit à Elsner l'auteur des Etudes op. 10 (en travail) dès la mi-décembre 1831. En réalité, c'est surtout Kalkbrenner qui tient à faire de Chopin son élève-réclame, en homme d'une vanité légendaire et conscient de passer de mode après les Trois Glorieuses⁴. Une fois sa décision prise, Chopin sut manœuvrer sagement et élégamment de manière à maintenir une relation courtoise avec l'être influent qui se voulait un gentilhomme. S'il trouve spontanément « les pianos Pleyel [...] *non plus ultra* »⁵, le concert à organiser n'en passe pas moins par Kalkbrenner, associé non seulement à la vente mais aussi à la fabrication des instruments (y compris l'appareil breveté par lui et vanté dans sa *Méthode bilingue pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains*) et jusqu'à l'édition musicale portant le nom de Pleyel.

Mais revenons à l'événement du concert et à son déroulement. Chopin s'était assuré la collaboration de Baillot avec son ensemble à cordes, dont le violoncelliste Norblin était né en Pologne, ainsi que le concours du hautboïste Brod ; on verra plus loin quel fut le « patronage » de Kalkbrenner en seconde partie d'un programme panaché selon la formule du temps. Prévu initialement pour le 25 décembre 1831, le concert est ajourné au 15 janvier suivant par suite du refus de l'Académie royale de musique de prêter une cantatrice. Le programme imprimé pour cette date est conservé, qui apporte maintes précisions – sauf quelques données essentielles concernant Chopin. Sur ces entrefaites, Kalkbrenner tombe malade dans un Paris décimé par le choléra. C'est finalement le 26 février que le concert a lieu « dans les salons de MM. Pleyel et C^{ie} », soit au premier étage d'un hôtel particulier de style Louis XV, situé 9 rue Cadet (Hôtel Cromot du Bourg). Le lieu, qui servait essentiellement de local d'exposition-vente et de démonstration pour les pianos Pleyel, avant d'être transféré en 1839 rue de Rochechouart pour comprendre une véritable salle de concert (environ 300 places), existe toujours. Il consiste en un grand salon rectangulaire, de trois croisées, précédé d'une antichambre et suivi d'un salon plus petit. Le programme, à peine modifié semble-t-il pour cette soirée, n'est pas connu bien qu'il ait existé⁶. En fin de première partie

3 CFC, II, pp. 52–53 (lettre du 14 décembre 1831).

4 Cf. Wilhelm von Lenz, *Les grands virtuoses du piano. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*. Ed. et trad. fr. par J.-J. Eigeldinger (Paris, 1995), pp. 44–45, 188–189.

5 CFC, II, p. 48 (lettre du 12 décembre 1831).

6 L'existence en est attestée par une liste manuscrite de programmes des concerts de Chopin, dressée par Jane Stirling, avec la date du 25 février 1832 (Varsovie, Société F. Chopin, Musée, M/314).

Chopin fit entendre le Concerto en mi mineur (et non fa mineur), comme j'ai eu l'occasion de le montrer⁷. Sous quelle forme ? assurément sans orchestre, mais vraisemblablement accompagné par le quintette de Baillot, qui débutait le concert avec Beethoven – selon une coutume fréquente à l'époque et qui refait surface de nos jours ; moins probables, les deux possibilités restantes auraient été que Chopin réduisît seul les parties d'orchestre ou qu'il fût accompagné à un second piano par Kalkbrenner (que l'on voit mal dans ce rôle). En tout état de cause, la dédicace à Kalkbrenner du Concerto en mi mineur, édité en premier comme op. 11 dès 1833, est un hommage stratégique en rappel de ce concert, tout comme les Nocturnes op. 9 publiés simultanément et offerts à M^{me} Camille Pleyel, la plus brillante élève de Kalkbrenner, font coup double – alors que les Etudes op. 10 dédiées à Liszt dans le même temps révèlent le changement d'optique à l'égard d'un illustre égal, génie du piano. Le programme imprimé pour le 15 janvier comportait en fin de seconde partie les Variations op. 2 sur *Là ci darem la mano*. Furent-elles exécutées le 26 février ? on l'ignore, car la seule recension du concert par Fétis (*Revue musicale*, 3 mars 1832) – qui donne encore Chopin pour élève de Kalkbrenner – n'en fait pas état, non plus que l'article du même sur Chopin dans la deuxième édition de sa *Biographie universelle des musiciens* (t. II, Paris, 1861, p. 284) :

Chopin était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois chez Pleyel, devant une réunion d'artistes : il y produisit une vive sensation en jouant son premier concerto et quelques-unes de ses premières pièces détachées. L'opinion de cet auditoire d'élite assigna tout d'abord à son talent la place exceptionnelle qu'il occupa jusqu'à son dernier jour.

D'autres sources indiquent que Chopin joua quelques Mazurkas et Nocturnes⁸ ; était-ce en rappel ou en lieu et place de l'op. 2 ?

En revanche, ce qui ne fait pas de doute c'est l'exécution de la *Grande Polonaise*, précédée d'une *Introduction* et d'une *Marche* par Kalkbrenner pour six pianos (arrangement d'une composition antérieure op. 92 originalement conçue pour un piano et quintette à cordes). Mendelssohn, annoncé comme l'un des six pianistes dans le programme du 15 janvier, fut remplacé par Stamaty, élève puis assistant de Kalkbrenner – avant de devenir le professeur de Saint-Saëns. Chopin présente ainsi l'événement à Tytus : « Je donnerai de plus avec Kalkbrenner une *Marche suivie d'une Polonaise* pour deux pianos avec accompagnement de quatre autres. C'est quelque chose de fou. Kalkbrenner jouera sur un immense pantalon (*pantalion*). J'aurai un petit piano monocorde mais dont le son porte loin comme les sonnettes des girafes. Quant aux autres instruments, ils sont grands et feront orchestre. Ils seront tenus par Hiller, Osborne, Stamaty et Sowinski »⁹.

7 Cf. Jean-Jacques Eigeldinger, *L'univers musical de Chopin* (Paris, 2000), pp. 196–203.

8 *Ibid.*, p. 199.

9 *CFC*, II, pp. 43–44 (lettre du 12 décembre 1831).

La terminologie organologique utilisée ici appelle quelques éclaircissements. Le mot *pantalion* (utilisé par Chopin uniquement dans ses lettres polonaises entre 1828–1831) est alors idiomatique en Pologne pour désigner un piano à queue¹⁰. D'autre part en 1825 Pleyel avait déposé un brevet pour l'invention d'un piano carré unicorde, dont l'un des avantages était la facilité à l'accorder ; Claude Montal en parle dans *L'Art d'accorder soi-même son piano* (Paris, 1836), au reste dédié à Camille Pleyel. Enfin l'éventuel jeu de mots sur girafe fait allusion au piano vertical, dit *Giraffen-Flügel*, de mécanique viennoise et dont le meilleur facteur polonais de l'époque, Fryderyk Buchholtz, réalisa quelques exemplaires ; l'un d'entre eux se trouve actuellement déposé dans la maison natale de Chopin à Zelazowa Wola par le Musée National de Varsovie¹¹. Ce type d'instrument pouvait comporter un jeu de cloches à l'instar de certains grands pianos à queue de Conrad Graf. La topographie relativement exigüe des salons de la rue Cadet, encombrés par un grand piano de concert, quatre autres à queue et l'instrument unicorde, laissait bien peu de place au public de cette seconde partie – compte tenu de l'habitude pour les messieurs de se tenir volontiers debout, en particulier dans l'embrasure des fenêtres. Voilà pourquoi Fétis peut parler d'une « réunion d'artistes » à l'occasion de ce concert, fréquenté également par quelques représentants de la haute aristocratie polonaise à Paris. Dans son déroulement général cette manifestation relève d'une double exhibition : celle d'un jeune génie présenté comme l'élève de Kalkbrenner et utilisé pour démontrer l'excellence des produits de la manufacture de MM. Pleyel et C^{ie}.

Que Chopin ait d'emblée été comblé par ces pianos et leur soit resté fidèle toute sa vie ne fait pas de doute (autre chose est la question, légitime, de savoir s'il était sous contrat : jusqu'à présent aucun document de cet ordre n'est venu au jour, les archives Pleyel ayant été largement dispersées). Chez lui à Paris et l'été à Nohant, il avait en permanence un piano à queue et un pianino, voire un carré ; on connaît les mésaventures de l'acheminement à Majorque d'un pianino pour achever la rédaction des Préludes op. 28 (dédiés à Camille Pleyel dans les éditions française et anglaise). Lors du séjour à Londres en 1848, où il fut parfois dans l'obligation de jouer un instrument, estimé, de Broadwood, Chopin à bout de forces mentionne dans une lettre : « J'ai trois pianos, puisqu'en plus du Pleyel, j'ai un Broadwood et un Érard mais jusqu'à présent je ne me suis servi que du mien »¹² : le mien, c'est-à-dire le Pleyel envoyé tout exprès de Paris (l'Érard étant de la filiale anglaise). Cette déclaration vaut bien un contrat.

jean (pantalion). J'avait un petit piano monocorde mais dont le son porte loin
comme les sonnettes des grâces. Quant aux autres instruments, ils sont grands

10 Cf. Beniamin Vogel, « Fortepiany i idiofony klawiszowe w Królestwie Polskim w latach młodości Chopina », *Rocznik chopinowski*, IX (1975), pp. 38–69 ; du même, « Przemysł muzyczny w Królestwie Polskim 1815–1830 », *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, IV, (Varsovie, 1980), pp. 219–275 ; du même, *Fortepian polski* (Varsovie, 1995).

11 Cf. Beniamin Vogel, *Fortepian polski*, p. 107, planche 14.

12 *CFC*, III, p. 344 (lettre du 13 mai 1848).

Voilà la preuve émouvante de cette fidélité au type d'instrument véritablement dépositaire de sa « voix ».

C'est bien entendu sur des chefs d'œuvre de la manufacture aimée que Chopin se fit entendre en 1841, 1842 et 1848 lors des concerts mémorables qu'il donna rue de Rochechouart dans les salons nouveaux de Pleyel (aujourd'hui démolis). A propos du concert emblématique du 16 février 1848, précédant de quelques jours les journées sanglantes de la Révolution, concert où il créa la Sonate op. 65 pour piano et violoncelle (sans jouer le mouvement initial), Chopin fit entendre la Berceuse et la Barcarolle après avoir commencé par un trio de Mozart ; il écrit :

Pleyel qui me taquine toujours à propos de ma bêtise va, pour m'encourager à jouer, faire garnir l'escalier de fleurs. Je serai presque comme chez moi et mes yeux rencontreront surtout des visages amis. J'ai ici le piano sur lequel je jouerai¹³.

Ainsi ce chant du cygne parisien fut-il comme l'agrandissement d'un salon intime aux dimensions d'une salle de concert, avec pour médium et confident le plus beau Pleyel possible.

En Pologne, le jeune Chopin a été amené à jouer toutes sortes d'instruments expérimentaux, dont le *choralion* de Brunner ou l'*eolipantalion* de Dlugosz. S'il n'appréciait guère les pianos de Leszczynski, il reconnaissait la valeur du meilleur facteur de Varsovie, Fryderyk Buchholtz, s'inspirant pour une part de modèles viennois. C'est ainsi que Chopin relate en septembre 1830, soit à l'époque où il préparait son concert d'adieu avec la première exécution du Concerto en mi mineur : « Buchholtz a terminé son instrument à *la Streicher*. On joue bien dessus. Il est meilleur que ses pianos dits « viennois » sans être près d'égaliser les instruments viennois originaux de Vienne »¹⁴. Une année auparavant, chez le prince Radziwill à Antonin, c'est également un piano de ce facteur qu'il avait joué. Faubourg de Cracovie, la famille Chopin possédait un queue de Buchholtz, le dernier joué par le compositeur avant son départ, celui-là même que les hordes russes précipitèrent d'une fenêtre lors de la mise à sac du Palais Zamoyski en 1863 (telle est la source d'inspiration du fameux poème de Cyprian Norwid, *Fortepian Szopena*)¹⁵. C'est lors des deux séjours à Vienne que l'artiste a été comblé par les plus admirables instruments qu'il lui ait été donné de toucher avant de parvenir à Paris. Dès 1829 il donne la préférence à Graf sur Stein-Streicher pour ce qui est de jouer en concert, puis pour son usage personnel. En proie au *zal* à la Noël de 1830 passée à Vienne, il écrit à sa famille : « Le moment où je suis le mieux, c'est lorsqu'après avoir joué sur le

13 CFC, III, p. 323 (lettre du 11 février 1848).

14 CFC, I, p. 187 (lettre du 4 septembre 1830).

15 Sur les pianos joués par Chopin, tant en Pologne qu'à Vienne, à Paris ou en Grande-Bretagne, cf. Rudolf Steglich, « Chopins Klaviere », *Chopin-Jahrbuch*, II (Vienne 1963), pp. 139-160.

merveilleux¹⁶ piano de Graf, je vais me coucher avec vos lettres serrées dans ma main. Et alors je ne vois que vous dans mes rêves »¹⁷.

Après la qualité de l'expérience viennoise, on pourrait s'étonner de l'enthousiasme immédiat de Chopin pour Pleyel, fondé sur le principe de la mécanique anglaise à *simple action*. Or Camille Pleyel, tout au long de sa carrière à la tête de la maison (1822–1855) et de son association avec Kalkbrenner (1829–1849), n'a cessé d'apporter maints raffinements dans l'amélioration de sa facture. Faisant dès 1836 un bilan de ces progrès, Montal relève notamment :

M. Pleyel, en modifiant la mécanique anglaise par un système de levier bien combiné, est parvenu à vaincre la dureté du clavier et à lui donner une facilité, une égalité et une rapidité dans la répétition des notes, que les artistes et les facteurs croyaient impossibles. [...] Pour améliorer la qualité du son, on a augmenté le diamètre des cordes, on a changé leur longueur ; le frappement des marteaux a été calculé de manière à donner un son pur, net, égal et intense ; les marteaux, garnis avec soin, d'abord très durs, puis recouverts d'une peau élastique et moelleuse, procurent, lorsqu'on joue piano, un son doux et velouté, lequel prend de l'éclat et une grande portée au fur et à mesure que l'on presse le clavier ; en un mot, aucune précaution n'a été négligée pour assurer la solidité et la qualité de ces instruments¹⁸.

Voilà qui suffirait à établir un lien entre le toucher et l'esthétique sonore de Graf et de Pleyel dans les années 1830. Nous reviendrons plus loin sur ce double aspect.

Un prospectus de vente des produits Pleyel vers 1840¹⁹ donne une idée précise des pianos que Chopin a connus et pratiqués au milieu de sa carrière parisienne.

Quatre types d'instruments (queue ; carré ; vertical à cordes croisées ; piano à cordes droites) sont représentés à travers dix modèles. On remarquera notamment l'offre diversifiée des pianos carrés, dont la vogue ne décroît pas avant les années postérieures à 1848, et celle, très en faveur, des pianinos qui constituent une spécialité de la maison et rencontrent un succès considérable dans l'ère du Juste-Milieu en raison de leur petite dimension et de leur coût modique. On sait par ailleurs combien Chopin les appréciait pour leur toucher docile comme pour la douceur et l'intimité de leur sonorité. Quant aux pianos verticaux à cordes croisées (ou obliques), ce sont eux qui feront l'objet de la plus

16 Je corrige ici l'adjectif (*czudny* dans l'original polonais) qui, dans la traduction de Sydow, devient « ennuyeux » ! Erreur de typographie sans doute.

17 *CFC*, I, p. 235 (lettre du 22 décembre 1830).

18 Claude Montal, *L'art d'accorder soi-même son piano* (Paris, 1836), p. 223.

19 Collection privée ; publication prévue dans une monographie en préparation par l'auteur. Etant donné le contenu de ce prospectus, l'adresse (20, rue de Rochechouart) et la mention de S.A.R. le Duc d'Orléans (décédé accidentellement le 13 juillet 1842), la fourchette chronologique se situe entre cette dernière date et avril 1839, époque du déménagement rue de Rochechouart.

grande diversification dans les modèles présentés lors de l'Exposition universelle de 1855, soit précisément l'année où meurt Camille Pleyel. Son successeur Auguste Wolff introduira plus tard la mécanique à double échappement inventée par Érard (brevet en 1822), à laquelle C. Pleyel et Kalkbrenner avaient toujours résisté.

Quand je suis mal disposé, disait un jour Chopin, je joue sur un piano d'Érard et j'y trouve facilement un son *tout 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

relate H. Blaze de Bury (les termes en caractères italiques sont de lui)²⁰. A défaut d'être garanti dans sa formulation authentique, le propos est glosé par Marmontel, que l'on ne saurait accuser de partialité et qui apporte en quelque sorte sa caution au contenu de la déclaration :

Si je n'ai pas la libre disposition de mes moyens, si mes doigts sont moins souples, moins agiles, si je n'ai pas la force de pétrir le clavier à ma volonté, de conduire et modifier l'action des touches et des marteaux comme je le comprends, je préfère un piano d'Érard, le son se produit tout fait dans son éclat limpide ; mais si je me sens vaillant, disposé à faire agir mes doigts sans fatigue, sans énervement, je préfère les pianos Pleyel. La transmission intime de ma pensée, de mon sentiment, est plus directe, plus personnelle. Je sens mes doigts plus en communication immédiate avec les marteaux qui traduisent exactement et fidèlement la sensation que je désire produire, l'effet que je veux obtenir²¹.

Cette glose trouve une manière de confirmation dans une notice du journal intime (28 mai 1844) d'Emilie von Gretsch, excellente élève lettone de Chopin, qui avait reçu précédemment l'entraînement virtuose du pianiste Henselt :

Jusqu'ici j'ai davantage travaillé sur des claviers résistants que sur des claviers faciles : cela m'a beaucoup fortifié les doigts. Cependant, sur ce genre de pianos, il est impossible d'obtenir les plus fines nuances dans les mouvements du poignet et de l'avant-bras, comme de chaque doigt pris isolément. Ces nuances, j'en ai fait l'expérience chez Chopin sur son beau piano au toucher si proche des instruments viennois. Il le nomme lui-même « *un traître perfide* ». Ce qui sortait parfaitement sur mon solide et robuste Érard devenait *brusque* et laid sur le piano de Chopin. Il trouvait dangereux de se servir longtemps d'un instrument au beau son, comme c'est le cas des Érard. Il disait que ces instruments abîment le toucher : « 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 »²² [en français dans le texte original allemand].

20 Henri Blaze de Bury, *Musiciens contemporains* (Paris, 1856), p. 118.

21 Antoine Marmontel, *Histoire du piano et de ses origines* (Paris, 1885), p. 256.

22 Cité dans Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves* (Neuchâtel, 1988), pp. 45-46.

Le rapprochement entre le Pleyel du maître et les instruments viennois est ici particulièrement significatif. Le musicographe russe (d'origine balte) Wilhelm von Lenz, élève de Chopin à Paris en 1842, fait une remarque analogue dans son caractère lapidaire : « Chopin jouait un Pleyel, instrument à la mécanique légère sur lequel on peut nuancer plus aisément que sur un instrument de sonorité pulpeuse (*tonsaftigen*) »²³.

Les pianos de Pleyel bien conservés ou très bien restaurés confirment les témoignages cités ici, qui vont dans le sens d'une esthétique sonore étroitement liée aux spécificités d'une facture instrumentale. Marmontel (op. cit., pp. 246–247), qui a tout connu du monde pianistique français au XIX^e siècle, met le doigt sur ces spécificités :

C. Pleyel s'étudiait déjà [au milieu des années 1820] à donner à la facture qu'il dirigeait les qualités spéciales de sonorité, de mécanisme, de solidité, de transmission délicate, sensible, immédiate des marteaux à la corde, telle que la comprenait le célèbre facteur anglais [Broadwood].

Ce mode d'échappement simple, ce mécanisme adopté en principe a été amélioré, perfectionné sous l'impulsion constante de Pleyel. [...]

Les procédés mécaniques, le mode d'échappement des marteaux, la qualité du son, la voix chantante des pianos différaient sensiblement de la facture Érard. Les instruments fabriqués sous la direction de C. Pleyel eurent dès le principe une individualité accusée, et plusieurs pianistes célèbres procédant de l'école de Kalkbrenner, sans cesser d'admirer les qualités brillantes et si distinguées des pianos de la maison Érard, devinrent les zélés partisans du nouveau facteur.

Arrivée à Paris vers 1768, la dynastie Érard précède de quelque trente-cinq ans la fondation (1807) de la manufacture d'Ignace Pleyel. C'est essentiellement sous l'impulsion de Camille, fils aîné de ce dernier, et de Kalkbrenner que les deux manufactures se livrèrent une concurrence acharnée. Et Marmontel de poursuivre :

Les claviers des pianos Pleyel, tout en répondant très docilement à la plus légère pression des doigts, offrent pourtant un peu plus de résistance que ceux d'Érard ; ce qui a permis de dire aux artistes zélateurs du système, que le son des pianos Pleyel devenait, sous l'action intelligente des virtuoses, une pâte sonore malléable, exprimant plus parfaitement l'individualité de l'artiste²⁴.

Marmontel ajoute enfin :

J'ai entendu Chopin dès la première année de son séjour à Paris, et son exécution avait déjà un charme exquis, une sensibilité naturelle, une sonorité suave, estompée, qui tenait essentiellement à sa délicatesse de toucher et à l'emploi tout particulier qu'il faisait des pédales²⁵.

23 Wilhelm von Lenz, *op. cit.* (note 4), pp. 101–102.

24 Antoine Marmontel, *op. cit.* (note 21), pp. 247–248.

25 *Ibid.*, p. 254.

Ainsi donc, la mécanique à échappement simple, perfectionnée, de Pleyel assure un contrôle plus exact dans une transmission plus directe que l'échappement double inventé par Érard. Jointes à ces qualités de précision et de facilité (« Facilement, facilement », répétait volontiers le maître à ses disciples), le timbre chantant de l'instrument (« C'est ce médium qui est l'analogie du diapason des voix, c'est là aussi où se trouve la poitrine du piano, c'est de là qu'un chant large peut sortir » écrit le pianiste Zimmerman)²⁶ favorisant le *legato cantabile* de celui qui requérait : « Il faut chanter avec les doigts ! »²⁷ et la « sonorité argentine un peu voilée »²⁸ de Pleyel, voilà quelques spécificités mécaniques et sonores qui ont attaché Chopin aux instruments de cette maison. A cela vient s'ajouter le jeu des pédales, fondamental dans l'exécution de l'auteur – qui n'a indiqué dans ses autographes éditoriaux que la pédale *forte*, mais avec quelle précision et souvent quelle audace ! Ici encore le témoignage de Marmontel s'avère précieux et circonstancié :

Chopin se servait des pédales avec un tact merveilleux. Il les accouplait souvent pour obtenir une sonorité moelleuse et voilée, mais plus souvent encore il les employait séparément pour les passages brillants, pour les harmonies soutenues, pour les basses profondes, pour les accords stridents, éclatants, ou encore usait-il de la petite pédale [una corda] seule pour les bruissements légers qui semblent entourer d'une vapeur transparente les arabesques qui ornent la mélodie et l'enveloppent comme de fines dentelles. Le timbre des pédales des pianos Pleyel est d'une sonorité parfaite, et le jeu des étouffoirs fonctionne avec une précision très utile pour les traits modulés et chromatiques ; cette qualité est précieuse et tout à fait indispensable²⁹.

De son côté, Kleczynski donne plusieurs exemples convaincants – suivant la transmission livrée par quelques grands élèves du maître. Il relève entre autres : « Chopin passait souvent et sans transition de la pédale *forte* à l'autre, surtout dans les modulations enharmoniques. Ces passages avaient un charme tout particulier, surtout sur les pianos de Pleyel »³⁰. Chopin semble donc s'être servi des pédales à la manière de registres, pour colorer son jeu, dans une époque où celles-ci étaient déjà réduites au nombre de deux.

Berlioz, qui n'éprouvait guère de sympathie pour le piano – dont il ne jouait pas, fait plutôt rare chez un grand compositeur du XIX^e siècle – et doté qu'il était d'une acuité auditive exceptionnelle, s'avère un témoin privilégié pour parler de Chopin. Certes, il a toutes les raisons de lui préférer Liszt, auquel il oppose volontiers le compositeur polonais dans ses chroniques musicales. La première d'entre elles (décembre 1833) vaut d'être citée presque intégralement :

26 Pierre J. Zimmerman, *Encyclopédie du pianiste compositeur* (Paris, 1840), 2^e partie, p. 27.

27 Cité dans Eigeldinger, *op. cit.* (note 22), p. 71.

28 Franz Liszt, *F. Chopin* (Leipzig, 3^e 1882), p. 146.

29 Antoine Marmontel, *op. cit.* (note 21), pp. 256–257.

30 Cf. Eigeldinger, *op. cit.* (note 22), p. 90.

[...] l'enthousiasme excité par le premier [Liszt] au théâtre Italien, il y a quelques semaines, n'est pas encore refroidi ; partout où l'on parle de musique, Liszt [sic] est cité comme un phénomène de verve, d'audace et d'inspiration. Ses traits sont si éblouissants, ses terminaisons si effrayantes de force et de précision, ses broderies si délicates et d'un goût si neuf, qu'en vérité on est quelquefois dans l'impossibilité de l'applaudir, il vous pétrifie.

Chopin est un talent d'une tout autre nature. Pour pouvoir l'apprécier complètement, je crois qu'il faut l'entendre de près, au salon plutôt qu'au théâtre, et faire abstraction de toute idée reçue ; on ne pourrait en faire l'application ni à lui, ni à sa musique. Chopin comme exécutant et comme compositeur est un artiste à part, il n'a pas un point de ressemblance avec aucun autre musicien de ma connaissance. Ses mélodies, toutes imprégnées des formes polonaises, ont quelque chose de naïvement sauvage qui charme et captive par son étrangeté même ; dans ses Etudes on trouve des combinaisons harmoniques d'une étonnante profondeur ; il a imaginé une sorte de broderie chromatique reproduite dans plusieurs de ses compositions dont l'effet ne peut se décrire tant il est bizarre et piquant. Malheureusement il n'y a guère que Chopin lui-même qui puisse jouer sa musique et lui donner ce tour original, cet imprévu qui est un de ses charmes principaux ; son exécution est marbrée de mille nuances de mouvement dont il a seul le secret et qu'on ne pourrait indiquer.

Il y a des détails incroyables dans ses *mazurkas* ; encore a-t-il trouvé le moyen de les rendre doublement intéressants en les exécutant avec le dernier degré de douceur, au superlatif du piano, les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de s'approcher de l'instrument et de prêter l'oreille comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets. Chopin est le *Trilby* des pianistes³¹.

Ce morceau où éclate le talent littéraire de Berlioz serait à analyser à différents niveaux et à mettre en correspondance avec d'autres textes de l'auteur concernant Chopin pianiste et compositeur.³² On se restreindra ici aux aspects qui concernent l'optique du présent travail. A la date où paraît le feuillet de Berlioz, Chopin a édité à Paris les Mazurkas op. 6 et 7, le Trio op. 8, les Nocturnes op. 9, les Etudes op. 10 et le Concerto op. 11. Or le choix du chroniqueur est particulièrement significatif, qui retient deux pans de cette production : Etudes et Mazurkas. Avec leur innovation radicale, les Etudes sont à l'évidence des morceaux de concert où se manifeste toute la virtuosité du pianiste, autrement dit sa *virtù*, qualité masculine par excellence. A l'inverse, les capricieuses Mazurkas, toutes en raffinements rythmiques et dynamiques, avec « leurs divines chatteries » comme Berlioz l'écrit ailleurs³³, incarnent plutôt un pôle féminin, qui pointe vers le salon. Ses improvisations mises à part (seules quelques évocations littéraires tentent d'en donner un pâle reflet), Chopin a essentiellement joué dans des réunions de salons ses Mazurkas, ses Valses élégantes ou mélancoliques et ses élégiaques Nocturnes – le fait est bien attesté. Il

31 *Le Rénovateur*, 15 décembre 1833.

32 Cf. Eigeldinger, « Chopin et Berlioz face à face » dans *L'univers musical de Chopin*, op. cit. (note 7), pp. 111–133.

33 *Journal des débats*, 27 octobre 1849.

arrivait même qu'on l'accueille au cri de « Mazurki, mazurki ! » – lesquelles ont dû résonner à Paris avec un accent d'exotisme civilisé. Si ces trois genres ont diversement ponctué les programmes des grands concerts de Chopin dans les salons de MM. Pleyel, rue de Rochechouart (300 places environ, redisons-le), on l'y a également entendu jouer des Ballades, des Polonaises, un Scherzo et son ultime Sonate op. 65 pour piano et violoncelle, non moins que des choix d'Études et de Préludes.

L'opposition berliozienne *Études versus Mazurkas*, qui persiste dans ses chroniques ultérieures, peut se lire comme une dichotomie entre lieux, genres musicaux et types d'instruments dans le Paris de Louis-Philippe. C'est ce qui ne manque pas de se produire très tôt dans *Le Pianiste*, périodique spécialisé, tout nouveau et éphémère. On lit dans un entrefilet du N° 8 (juin 1834) :

En circulant dans la galerie N° 4, on entend continuellement dire autour de soi : PLEYEL et ÉRARD ; ÉRARD et PLEYEL. – Mais, monsieur, dit une dame à mon voisin, lequel est le meilleur de PLEYEL ou d'ÉRARD ? « Madame, lui répondit-on, lequel préférez-vous de Kalkbrenner ou de Listz [*sic*] ? (p. 127)

Ce n'est tant l'opposition de deux générations qui se traduit ici que celle de deux styles et de deux publics. La livraison suivante du *Pianiste*, sous la plume d'une abonnée qui signe L.D., explicite parfaitement cette dichotomie en liant chacune des deux firmes à des pianistes-compositeurs et surtout à des genres musicaux qui induisent une double orientation :

Je vais entendre Corneille au théâtre, et j'aime lire Racine, assise dans mon fauteuil ; un violoniste prendrait-il le même instrument pour exécuter un concerto, pour accompagner un piano, et pour jouer à l'orchestre ? Non, sans aucun doute ; un *Stradivarius*, un *Amati*, un *Pique* ou un *Wuillaume*, rempliraient ces trois offices. Vous donnerez donc un piano d'Érard à Listz [*sic*], 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 de Chopin, soupirer une [*sic*] Nocturne de Kessler ; il faut un piano d'Érard 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.

Quant à la mécanique, quant à la solidité, qui s'occupe de cela avec des facteurs comme Pleyel, Érard, Pape ? N'ont-ils pas fait leurs preuves ? leur nom seul n'est-il pas une garantie auprès des amateurs, des connaisseurs, et dans le commerce ?

Mais, – le son, voilà par où diffèrent ces trois habiles facteurs entre eux, et cela est tellement vrai pour moi que, maintenant que j'ai bien écouté ces divers pianos, je dirais, les yeux fermés, de qui est celui qu'on me ferait entendre³⁴.

34 « Les pianos », *Le Pianiste*, N° 9 (juillet 1834), p. 130.

D'autres articles ou communiqués de la presse d'époque emboîtent le pas au *Pianiste*. Ainsi d'un entrefilet de *L'Artiste*, III/5 (1844) : « Listz [*sic*], Doehler, Thalberg, en quelque endroit du monde qu'ils se trouvent, ne veulent jouer que sur des pianos d'Érard. [...] Prudent [qui séjourne en Belgique :] – Des pianos de Pape ! s'écria-t-il ; fi donc ! je ne joue que sur des pianos

Mise à part l'erreur qui dissocie le timbre et la sonorité des matériaux et de la facture, cette page spirituelle revêt une portée du plus vif intérêt sociologique. Révélateur est le choix des noms de pianistes qui illustrent l'une ou l'autre marque ; plus encore celui des genres musicaux et des verbes qui les accompagnent. Du côté de Pleyel, le nom de J.C. Kessler apporte une touche slavissante, puisque ce natif de Bohême a essentiellement fait carrière en Pologne ; celui de Field incarne par excellence l'art du toucher *legato* et *cantabile*. Quant à *chanter, soupirer, caresser* (où l'on rejoint les « divines chatteries » de Berlioz), ils disent tous le caractère lyrique, intime de musiques qui font le bonheur des salons. Or dans cette optique, il importe de noter la date de cette chronique du *Pianiste* : juillet 1834. Seules ont paru jusque-là les Mazurkas op. 6, 7 et 17 ; la catégorie qui leur est assignée ne conviendrait plus passé l'op. 24 – le genre faisant chez Chopin l'objet d'une stylisation et d'une élaboration toujours plus complexe au fil de son évolution.

En se retirant prématurément de l'estrade virtuose (la dernière apparition publique aux côtés de l'orchestre date du 26 avril 1835) pour se concentrer sur la vie musicale des salons les plus distingués, Chopin a donné prise malgré lui à une réputation restrictive et abusive (qui perdure encore en Allemagne, par exemple) de « compositeur de salon ». Dans un livre en préparation, j'aurai l'occasion de proposer notamment une distinction à opérer entre musique *faite pour* le salon et musiques *jouées dans* les salons. Il est devenu évident au fil du temps que Chopin n'a pas *publié* une ligne qui ressortirait exclusivement de la première catégorie. Dans son compte rendu du concert du 21 février 1842, Berlioz note avec un peu d'agacement :

Tous les ans une fois³⁵, il sort de son nuage, et se fait entendre dans le salon de Pleyel. Alors seulement le public et les artistes sont admis à admirer son magnifique talent. Pour tout le reste de l'année, à moins d'être prince, ou ministre, ou ambassadeur, il ne faut plus songer au plaisir de l'entendre³⁶

(ici l'homme orchestre oublie les leçons quotidiennes du pianiste). La recension du concert précédent (26 avril 1841) par Liszt, inféodé à Érard, débute sur ce ton balzacien :

Lundi dernier, à huit heures du soir, les salons de M. Pleyel étaient splendidement éclairés ; de nombreux équipages amenaient incessamment au bas d'un escalier couvert de tapis et parfumé de fleurs les femmes les plus élégantes, les jeunes gens les plus à la mode, les artistes les plus célèbres, les financiers les plus riches, les

de Pleyel. Prudent avait été engagé dans la phalange de Chopin, Osborne, Gorla, Lacombe, admirateurs exclusifs de Pleyel et de ses octaves » (p. 222).

35 Exagération et inexactitude de Berlioz : il n'y a qu'en 1841 et 1842 que Chopin se soit fait entendre chez Pleyel à une année de distance.

36 *Journal des débats*, 13 avril 1842.

grands seigneurs les plus illustres, toute une élite de société, toute une aristocratie de naissance, de fortune, de talent et de beauté³⁷.

Heine, qui a compris et aimé en poète le génie de Chopin, écrit après avoir parlé de Liszt :

Chopin peut justement nous servir à prouver qu'à un homme extraordinaire il ne suffit pas de pouvoir rivaliser de perfection technique avec les plus habiles de son art. Chopin ne met point sa satisfaction à ce que ses mains soient applaudies pour leur agile dextérité par d'autres mains. Il aspire à un plus beau succès : ses doigts ne sont que les serviteurs de son âme, et son âme est applaudie par les gens qui n'écoutent pas seulement avec les oreilles, mais avec l'âme. Aussi est-il le favori de cette élite qui recherche dans la musique les plus hautes jouissances intellectuelles ; ses succès sont de nature aristocratique ; sa gloire est comme parfumée par les louanges de la bonne société, elle est distinguée comme sa personne³⁸.

Admirable et bien connu, le paragraphe suivant affirme : « Il n'est pas seulement virtuose, mais bien poète aussi : il peut nous révéler la poésie qui vit dans son âme [...] ». Et voilà lâché le mot qui va devenir dès 1840 un *topos* pour qualifier Chopin : le poète de l'âme.

Mis à part quelques musiciens de profession, la grande majorité des élèves de Chopin appartenaient à la haute aristocratie européenne. Et Lenz nous rappelle : « Chopin jouait sur un Pleyel et ne donnait de leçon sur aucun autre instrument ; il fallait prendre un Pleyel »³⁹. C'est ainsi que le médium préféré de l'artiste est au centre d'un circuit d'excellence qui relie l'âme du musicien à l'auditoire aristocratique qui l'a choisi et se mire en lui. Chopin n'est-il pas un prince de l'esprit ?

37 « Concert de Chopin », *Revue et gazette musicale de Paris*, VIII/31 (2 mai 1841), p. 245.

On lit également dans *La France musicale*, V/8 (20 février 1842) cette annonce concernant le concert du lendemain : « On sait quels ravissants effets Chopin sait tirer des délicieux pianos de Pleyel ; demain on pourra juger encore de ce que peut produire de merveilleux l'union d'une grande intelligence avec l'instrument qui lui sert d'écho ».

38 *Revue et gazette musicale de Paris*, V/5 (4 février 1838), p. 43.

39 Wilhelm von Lenz, *op. cit.* (note 4), p. 77.

