

LE PIANO-HARMONIUM DE LISZT

Joris Verdin

Traduit du flamand par Guy Bovet

A la période où se développe l'harmonium, on voit aussitôt des tentatives d'adapter cette nouveauté à des instruments existants, notamment le piano et l'orgue. Le piano-harmonium de Liszt, dont la restauration s'achève dans les ateliers de Patrick Collon à Bruxelles, est un exemple de cette tendance. Nous nous y arrêtons dans cet article, traduit et publié avec l'aimable autorisation de l'auteur et de la revue néerlandaise «Het Orgel».

Introduction

Franz Liszt a toujours manifesté beaucoup d'intérêt pour de nouveaux instruments, surtout des instruments à clavier disposant de plus de possibilités dynamiques que le piano. Dans les années 1840, Liszt se met en rapport avec divers facteurs d'instruments, à la recherche d'une solution à son vœu d'obtenir plus de possibilités sonores et orchestrales. Le résultat tangible de cette recherche est cette combinaison d'un grand piano de concert et d'un harmonium.

Le piano en question est un piano de concert Erard, l'harmonium un instrument à 2 claviers et pédalier du facteur parisien Alexandre. Ni le piano, ni l'harmonium ne sont cependant des versions standard, et l'instrument de Liszt diffère à ce point de vue de toutes les autres combinaisons piano-harmonium. La partie harmonium présente le plus de différences par rapport à la normale.

À part l'instrument de Liszt, nous ne connaissons pas d'autre piano à queue-harmonium jouable. D'après une lettre du musicien datant de 1855, et un compte-rendu de 1857, il devait exister au moins un autre exemplaire (cf. plus bas). En raison de son prix relativement élevé, aucune fabrication en série n'a eu lieu.

L'examen de l'instrument montre que ni Erard, ni Alexandre ne prévoyaient la combinaison lors de la construction des instruments respectifs. On constate que l'assemblage a été réalisé de manière assez primitive. Il n'en reste pas moins que, ne fût-ce qu'à cause de l'importance du premier propriétaire, une étude plus approfondie se justifie.

L'existence de cet instrument n'a pas passé inaperçue. L'impression qu'il a faite sur les auditeurs est évoquée dans une recension de Richard Pohl⁷: «des sonorités fantomatiques, lointaines, comme venant des sphères» (effet sans doute obtenu au moyen du «Prolongement lointain»); «des masses sonores puissamment grondantes, grandissantes, nous révèlent toute la grandeur et la plénitude de cet instrument, dont les effets sont pour sûr extrêmement étonnants». L'auteur fait ici sans doute allusion à la possibilité, grâce à l'effet de «Prolongement», de faire gonfler les sons du piano, qui normalement ne peuvent que diminuer. Pohl s'émerveille aussi sur les passages rapides du *piano au forte*. Il ne faut, à ce propos, pas perdre de vue que vers 1850, les différences dynamiques importantes et soudaines n'étaient pas encore entrées dans les mœurs. Liszt lui-même écrit à propos de son instrument: «Il mérite, me semble-t-il, une mention et une distinction spéciale parmi les inventions les plus glorieuses et extraordinaires dans le domaine des instruments de musique, autant par la variété et la qualité remarquable de ses couleurs, de sa plénitude et de ses effets, que par la parfaite réussite d'une fusion harmonieuse du piano et de l'orgue, laquelle a été atteinte ici. Ce dernier point est l'un des progrès que l'on a souvent cherchés sans jamais arriver à un résultat satisfaisant, et pour lequel l'honneur revient à juste titre à M. Alexandre. Je me plais aussi à croire que vous serez impressionné par la justesse des proportions sonores qui a guidé cette construction, ainsi que de l'imagination



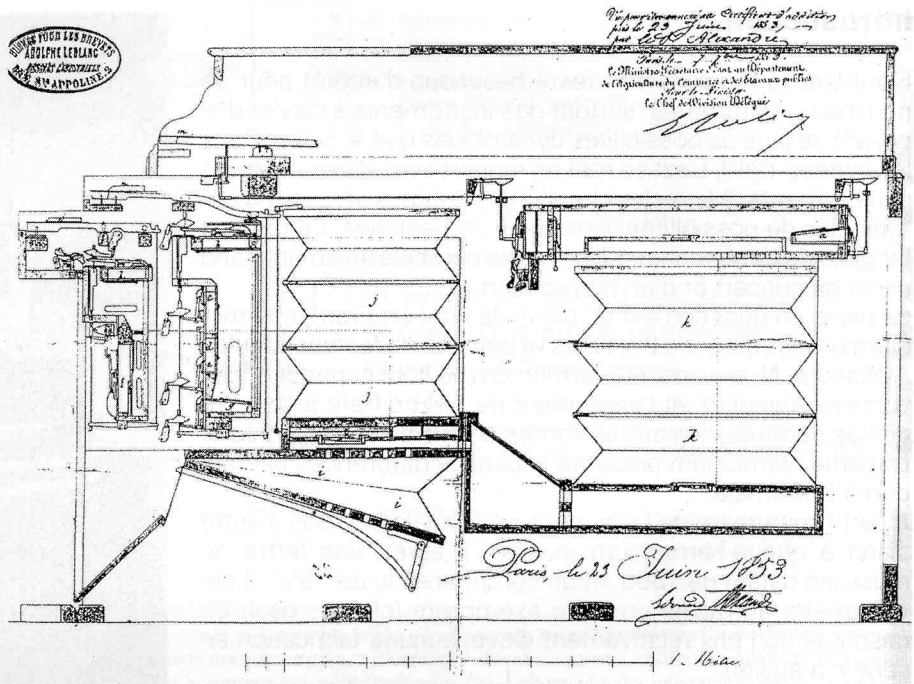
⁷ Richard Pohl, Franz Liszt – Studien und Erinnerungen, Leipzig 1883, 63-71

⁸ Remerciements à H.J. Busch: lettre du 12.7.1855 à Joseph Hellmesberger

⁹ Urania 11 18549, 174; remerciements à H.J. Busch

extrême dans la combinaison des effets obtenus, parmi lesquels celui du prolongement des sons est extrêmement nouveau et mérite que l'on s'y arrête comme étant une invention possédant un intérêt plus sérieux que ce qui ne touche que la curiosité et la surprise⁸.»

L'instrument arriva à l'Altenburg à Weimar en 1854⁹. Après la mort de Liszt, il fut logé dans la collection de la «Gesellschaft der Musikfreunde» à Vienne (sous le No de catalogue 18), et tomba dans la négligence. Ceci n'était pas uniquement dû au changement dans le goût musical, mais aussi au fait que la construction compliquée rend tout entretien normal très difficile. En effet, il est impossible d'accéder à l'harmonium sans ôter complètement le piano, qui est posé sur celui-ci. En vue d'un futur brevet, les constructeurs avaient prévu de remédier à ce handicap (cf. plus bas).



Coupe de l'instrument. Selon le dépôt de brevet d'Alexandre en 1853.

¹⁰ Wayne T. Moore, «Liszt's Monster Instrument» dans *The Diapason* 1970-8, 14 ss

¹¹ Lettre du 12.7.1855 (cf. note 2)

¹² Brevet No 13287, déposé le 27.3.1852, enregistré le 2.6.1852. Remerciements à Patrick Collon

¹³ Une étude complète de la correspondance de Liszt apporterait sans doute des éclaircissements, mais n'a pas été possible en raison de la dissémination des documents

En 1994, l'instrument arriva aux ateliers Collon, dans un état correspondant grosso modo avec une description parue dans un article de 1970 intitulé «Liszt's Monster Instrument: the Piano Harmonium»¹⁰.

Pourquoi Liszt a-t-il donc choisi Alexandre? Autant Mustel que Debain jouissaient d'une réputation plus vaste, l'un pour sa perfection, l'autre pour sa créativité. Jusqu'à ce jour, il n'est pas encore clair dans quelle mesure le piano à queue-harmonium fut une idée de Liszt ou d'Alexandre. D'une part, Liszt se considère comme le père spirituel de l'instrument, qu'il appelle «(...)das Instrument mit 3 Manualen und einer Pedal-Tastatur, das Herr Alexandre nach den Angaben, die ich ihm gemacht habe, gebaut hat».¹¹ D'autre part, Alexandre avait déjà en 1852 pris un brevet sur un «Piano à vibration prolongée, qui permet la continuation de l'harmonie»¹². On ne sait pas exactement en quoi ont consisté les instructions de Liszt.¹³

Nous pouvons cependant ôter quelques points d'interrogation en comparant des données provenant de diverses sources. C'est Hector Berlioz qui nous fournit la clé. Il résulte en effet d'une correspondance entre Berlioz et Liszt que celui-ci avait déjà discuté quelques idées avec Johann Christian Dietz au sujet d'un instrument nommé «clavi-harpe». Berlioz, toujours au courant, en avait également parlé avec Adolphe Sax, mais sans résultat, et il prit alors l'initiative de mêler Alexandre à la discussion. Alexandre reconnut dans le plan de Liszt des éléments de son brevet déposé peu avant et en fut indisposé. Par l'entremise de Berlioz, il se rendit alors à Weimar pour en parler avec Liszt. Suite à la discussion, il retravailla son idée de 1852 en direction d'un instrument plus grand, pour lequel il demanda un brevet au cours de 1853, alors qu'il y travaillait encore. Le résultat définitif devait, selon la lettre de Berlioz, être prêt fin 1853, mais fut livré milieu 1854.

Nous n'avons rien pu trouver sur le rôle d'Erard. On sait que Liszt appréciait Erard et il n'est donc pas exclu que Liszt l'ait proposé lors des discussions avec Alexandre. D'autre part, rien ne prouve qu'il ait été impliqué dans le projet : la construction de l'instrument montre qu'Erard ne l'a pas conçu dans le but d'être combiné avec un harmonium. Mais la famille Erard avait bien quelque expérience avec des instruments de ce genre comme le «Claviorganum», une combinaison d'un piano-table (fortepiano) avec un orgue. Sébastien Erard avait aussi fait des expériences avec des anches libres, mais cet intérêt ne semble pas avoir joué de rôle dans la réalisation de notre instrument. Une possibilité serait encore qu'Alexandre ait acheté Erard derrière les coulisses afin d'éviter des complications légales dues au brevet.

Description de l'instrument

L'instrument de Liszt consiste en deux parties placées l'une sur l'autre. Le piano de concert forme la partie supérieure et se reconnaît facilement. Il est posé sur un bâti dans lequel a été insérée la partie harmonium. Ce bâti suit entièrement les contours du piano à queue. L'harmonium n'a donc pas un meuble normal: celui-ci est remplacé par le bâti.

Le piano à queue

Il s'agit d'un piano à queue de concert normal, avec la mécanique habituelle et la tessiture normale de 7 octaves de La à La. Le numéro est 24381, ce qui confirme la date de construction de 1852, peut-être même 1851. Ce numéro indique bien l'année de construction du piano, mais ne dit rien sur la date à laquelle Alexandre l'aurait commandé ou acheté. En tous cas, tout semble indiquer que ce piano n'a pas été fabriqué exprès pour le projet. Le dessous du piano nous donne des arguments convaincants: aux endroits où sont normalement fixés les pieds, on trouve encore les pas de vis qui les tenaient. Encore un détail à ce sujet: la liste protégeant la partie avant des touches devrait normalement être fixée avec des vis à ailettes cachées sous le fond du piano. Comme ce n'est pas possible à cause de l'harmonium, ces vis sont remplacées par des vis visibles dans les joues du clavier. Erard aurait sans doute trouvé une autre solution à ce problème.

Une différence fonctionnelle d'avec le piano Erard normal consiste en la possibilité de crocher la pédale douce. Ceci est nécessaire pour libérer les pieds afin d'actionner la soufflerie, les genouillères, et/ou pour jouer une partie de pédalier. A cause de la présence de l'harmonium, la place des pédales du piano se trouve plus bas et plus en avant que la normale. Tout ceci, avec la position élevée du clavier de piano et le banc inusité, a des conséquences peu habituelles pour l'interprète, qui a une position de jeu bien différente que devant un piano normal.

Le bâti, quant à lui, a été fabriqué sans tenir compte des détails de construction de l'ensemble. On s'en convainc en voyant les coups de scie donnés en catastrophe afin d'y insérer l'harmonium, alors que le bâti était déjà terminé. L'une des mesures les plus violentes a sans doute été prise sur la traverse qui soutient la caisse de l'harmonium: cette poutre, à l'origine massive, d'environ 5 x 10 cm, a été tellement sciée à deux endroits qu'il subsiste à peine une connection. Il a fallu procéder à ces sciages lorsqu'on s'est aperçu que le fonctionnement des soufflets d'alimentation était entravé par cette pièce¹⁴.

Encore un exemple: la mécanique du piano est entièrement autonome, mais elle actionne aussi les vergettes qui passent sous le fond de celui-ci pour atteindre la petite partie de l'harmonium servant au «Prolongement lointain» et à la «Voix Humaine» (voir la composition), au moyen d'une série de pilotes sur lesquels appuie ladite mécanique du piano. La manière dont le fond du piano a été scié pour laisser passer ces pilotes n'est certainement pas un exemple de travail soigné. Il y a encore d'autres indications: les nombreux trous percés ci et là, et pour lesquels on ne trouve pas de raison d'être.

On peut donc conclure que le bâti, qu'il ait été fait par Erard ou dans un autre atelier, a été adapté au fur et à mesure à l'instrument en cours de réalisation.

¹⁴ Selon Pierre Damoiseau, restaurateur à la Manufacture d'Orgues de Bruxelles, le bâti aurait été construit chez Erard. Il base cette affirmation sur les bois utilisés pour le piano et pour le bâti.

L'harmonium

Il a 2 claviers avec la tessiture usuelle de 5 octaves (Do à Do). Ceux-ci ne sont pas accouplables, ce qui est inusité pour un instrument à deux claviers. La composition ne correspond pas non plus aux standards: elle est non seulement différente, mais il n'y a pas non plus de chiffres sur les boutons de registres. Sauf une exception, les jeux ne sont pas coupés selon la division habituelle basses/dessus entre Mi et Fa. A cause de la présence du piano, il a été impossible de disposer les tirants à l'endroit normal au-dessus des claviers: ils sont donc placés des deux côtés des claviers de l'harmonium, en terrasses, lesquelles d'ailleurs ne correspondent même pas, du côté gauche, à la répartition des jeux sur les deux claviers.

Les sommiers des deux claviers se trouvent en deux blocs l'un derrière l'autre, avec des couvercles mobiles sur la partie avant. Ceci a été nécessaire en raison de la présence du piano au-dessus de l'harmonium. Le son est ainsi émis différemment que d'habitude. Dans les harmoniums conventionnels, les sommiers sont horizontaux et l'émission du son «verticale», vers le haut; ici, c'est exactement le contraire. De plus, le son est modulé par le panneau frontal, qui sert de résonateur, mais le rend en même temps encore moins direct¹⁵.

Cette disposition des sommiers n'est d'ailleurs pas une exclusivité d'Alexandre: notamment, Fourneaux et son école ont travaillé avec cette disposition verticale, mais au-dessus des claviers et non dessous comme ici.

A cause de ce placement vertical des sommiers, il n'était pas possible d'installer un réservoir horizontal conventionnel. Il fallut donc le mettre derrière les sommiers, ce qui n'était pas un gros problème, car toute la place sous le piano était disponible. Entre les pédales des soufflets d'alimentation sont placées les pédales du piano: les pédales de l'harmonium sont sciées pour permettre de les atteindre plus facilement.

La composition de l'harmonium

Premier clavier (clavier d'en bas)

Cor anglais Prolongement – Tirant le plus proche du clavier sur le côté gauche. Ce registre correspond au Cor anglais normal, registre No 1 dans les harmoniums conventionnels. La tessiture est de Do1 à Mi3 (basse), et ce jeu a une Percussion permanente¹⁶. Sa particularité réside dans la possibilité du Prolongement, qui consiste à pouvoir tenir des notes sans garder les touches enfoncées, sur toute la tessiture du registre. Le correspondant dans les dessus est le Prolongement du Hautbois.

Le système est mécaniquement et dans le mode de maniement tout à fait différent de celui qu'on connaît dans les Harmoniums d'Art (Kunsthharmonium), ce qui est normal puisqu'Alexandre l'a développé au début des années 1850, bien avant le développement de l'Harmonium d'Art. Il fonctionne ainsi: une ou plusieurs touches appuyées peuvent être tenues au moyen d'une genouillère mobile en bois située sous les claviers, que l'on appuie vers l'intérieur. Pour le Cor Anglais, c'est la genouillère de gauche; pour le Hautbois, celle de droite. On peut engager le Prolongement de deux manières: ou l'on appuie d'abord les touches, puis la genouillère, ou l'on tient celle-ci jusqu'à ce qu'on ait enfoncé les touches. Il n'est pas nécessaire de tenir la genouillère appuyée: les notes sont tenues jusqu'à ce que l'on appuie une seconde fois vers l'intérieur. Ceci implique que dans tous les cas, on laisse revenir la genouillère à sa position normale. Le décrochement du Prolongement a lieu immédiatement avant l'enclenchement suivant, ce qui permet de passer en un seul mouvement d'un «sostenuto» au prochain.¹⁷

Un aspect peu pratique du système est que si le son est tenu, les touches ne le sont pas et remontent donc normalement; l'interprète ne voit donc pas quelles notes sont tenues.

Forte Prolongement – Quatrième tirant à gauche. Il s'agit en fait du «registre fort» du Cor Anglais. Le nom n'est pas logique: il devrait être par exemple «Forte Cor Anglais». Cet accessoire ne fonctionne pas comme d'habitude au moyen d'un clapet qui en s'ouvrant permet une émission plus directe, donc plus sonore, du jeu, mais par un système pneumatique qui, lorsque le registre est tiré, alimente le Cor Anglais avec la pleine pression du vent (alors que lorsque seul le Cor Anglais est appelé, la pression est réduite, plus ou moins comme c'est le cas dans la «Double Expression» de Mustel).

¹⁵ En tous cas, à une certaine distance. Pour l'interprète, ce panneau ne fait pas grande différence.

¹⁶ Ceci n'est pas exceptionnel pour Alexandre à cette époque, qui construit cette particularité aussi dans des harmoniums normaux. Certains modèles disposent cependant aussi de la possibilité d'arrêter la Percussion au moyen de genouillères (séparément pour les basses et les dessus).

¹⁷ A notre avis, ce mouvement est plutôt long, bien plus que par exemple celui que l'on fait pour actionner la genouillère d'une Double Expression, ou du registre à système accrochant du Prolongement de Mustel.

Hautbois – Premier tirant à droite depuis l'intérieur. Le nom prête à équivoque, car ce jeu est en réalité la continuation dans les dessus du Cor Anglais Prolongement, et devrait donc s'appeler (selon la tradition en facture d'harmoniums) «Flûte Prolongement».

Ce jeu dispose également de la possibilité du Prolongement (description ci-dessus).

Forte du Hautbois – Tirant du milieu à droite. Voir explications dans la description du «Forte Prolongement» ci-dessus.

Violoncelle – Tirant d'extrême droite. Ce jeu est un jeu combiné de 3 rangs (deux de 8' et un de 4'). Comme le jeu le plus aigu est de 4', Pohl le décrit comme étant entièrement de 4' («*liegt eine Oktave höher im Ton*») ¹⁸. La tessiture est de 4 octaves, de Do1 à Do4. Cet amalgame de plusieurs 8' et d'un 4' pour imiter le son du Violoncelle n'était pas nouveau: on le trouve déjà décrit dans la méthode de Lefébure-Wély. Bizarrement, Pohl associe cette sonorité avec celle de la clarinette basse ¹⁹.

Ce qui est inusité est que ce Violoncelle est une combinaison non modifiable: il est impossible de séparer les rangs. L'émission du son est directe: les clapets sont placés vers l'avant, une vingtaine de centimètres sous les claviers, de sorte que le son peut sortir facilement par les ouvertures des pédales de la soufflerie.

¹⁸ Pohl 1883 (cf note 1), 68

¹⁹ ibidem

Deuxième clavier

Basson-Hautbois – Tirant le plus central du côté gauche à l'étage le plus haut. Le jeu est entier (sans division B/D), et identique au registre habituel No 4 (basse de Basson et dessus de Hautbois).

Musette et Clarinette basse – 4^e tirant à gauche. Jeu entier de 16'. La couleur correspond dans les dessus à la Musette usuelle; la continuation dans les basses est appelée ici Clarinette basse. Cette version grave de la Musette est appelée par d'autres facteurs parfois «Musette basse» ²⁰, ou «Violoncelle» ²¹.

Effet de Basson-Hautbois – 3^e tirant de gauche. Ce n'est pas un vrai jeu, mais un «effet» consistant à faire vibrer une mince couche de papier ou de peau avec les anches du Hautbois.

Percussion Flûte – Registre au bord intérieur de la rangée supérieure à droite. Jeu entier de 8' correspondant au jeu habituel No 1 (Flûte/Cor Anglais). Il est combiné en permanence avec la Percussion.

Bourdon Clarinette – Tirant du milieu. Comme l'indique clairement le nom, il s'agit d'un jeu entier de 16', correspondant au jeu No 2 des harmoniums habituels.

Registres spéciaux

Communication du piano – Tirant tout à gauche dans la rangée inférieure. En tirant ce bouton, on ouvre un clapet qui fait entrer le vent dans le réservoir d'un groupe de registres pouvant être relié au clavier du piano. Ce registre permet d'éviter une dépense inutile de vent. Les trois jeux ci-dessous ne peuvent donc pas être utilisés si l'on n'a pas préalablement tiré ce bouton.

Piano Prolongement lointain – Rangée supérieure, second tirant de gauche. Le nom indique la nature de l'effet: lorsque le registre est tiré, les notes du piano qui ont été enfoncées continuent doucement à sonner. En réalité, elles sonnent en même temps que le piano, mais lorsque les notes de celui-ci s'estompent, la sonorité de l'harmonium émerge et l'on a une impression de continuité tant que la touche reste appuyée. Tessiture de Fa1 à Do5, divisée en basse et dessus entre Mi3 et Fa3.

Ce Prolongement est activé par deux genouillères placées sous la partie inférieure du clavier ²².

Forte de la vibration Piano – Rangée supérieure, tirant de l'extrême gauche. Comme les «forte» décrits plus haut, ce tirant supprime la limitation du vent, de sorte que le Prolongement devient plus fort. Le son devient aussi très nasal, ressemblant à la sonorité d'un Métaphone.

Vox Humana – Tirant tout à droite, mettant en action le registre le plus en arrière à la partie de l'harmonium connectée avec le piano. Le son est plus rond et plus fort que celui du Prolongement lointain. D'après le restaurateur Patrick Collon, l'accord d'origine est légèrement plus bas (jeu ondulant) que le piano, et le Prolongement lointain (446 Hz contre 447 pour les autres jeux), quoique la nature de l'accord ne permette pas d'en avoir une absolue certitude. Tessiture Do1 à Do5.

²⁰ Par exemple chez Victor Mazet (Bruxelles vers 1890)

²¹ Comme chez Cottino et Tailleur (Paris, après 1880)

²² Le nombre total des fonctions à accomplir par les pieds et les genoux est de 8, à condition de ne pas jouer le pédalier et de fournir le vent soi-même.

Expression de la main gauche – Rangée inférieure, deuxième tirant de gauche. Ce bouton rend les basses du 2^e clavier sensibles à l'appuiement des touches: la résistance de celles-ci augmente et l'on peut moduler le vent en les enfonçant plus ou moins. Ceci s'utilise lorsqu'on ne se sert pas de l'Expression normale (sur les pédales) ; nous en reparlerons.

Expression aux pieds – Rangée inférieure, tirant du milieu. C'est l'Expression normale.

Pédalier

La Pédale a disparu. On peut déduire un certain nombre de ses caractéristiques à partir d'autres données.

²³ Pohl 1883 (cf note 1), 66

La tessiture est d'une octave et demie. Pohl²³ en donne une description un peu difficile à interpréter: «*ein Orgelpedal von 1 1/2 Oktaven (C bis G) im Tone der achtfüßigen Orgelpfeifen*». Si l'on tient compte du système utilisé par Pohl (C=Do1; c=Do2; c'=Do3, etc.), deux hypothèses sont possibles: ou le G devrait être écrit g, ou le C est en réalité un contre-ut, Do du 16' ou CC. En ce cas, il s'agirait d'une tessiture de 16' (CC-G, ou Do0 à Sol1). Nous sommes de cet avis, ce qui signifierait que Pohl s'est trompé en écrivant C au lieu de CC, comme il s'est trompé aussi dans sa description du piano, qu'il fait partir du «*Contra A*»²⁴, alors que le clavier du piano débute de toute évidence encore une octave plus bas. En d'autres mots, la Pédale aurait donc en fait une tessiture de Do0 à Sol1.

²⁴ Pohl 1883 (cf note 1), 66

Elle pourrait même avoir sonné encore une octave plus bas, en 32': ailleurs, alors qu'il vient de parler de la Clarinette basse de 16' et également du Bourdon Clarinette de 16', Pohl écrit: «*Hierzu kommt noch das Pedal, dessen Ton abermals (= encore une fois) eine Oktave tiefer liegt als die zuletzt genannten zwei Register*».²⁵

²⁵ Pohl 1883 (cf note 1), 68

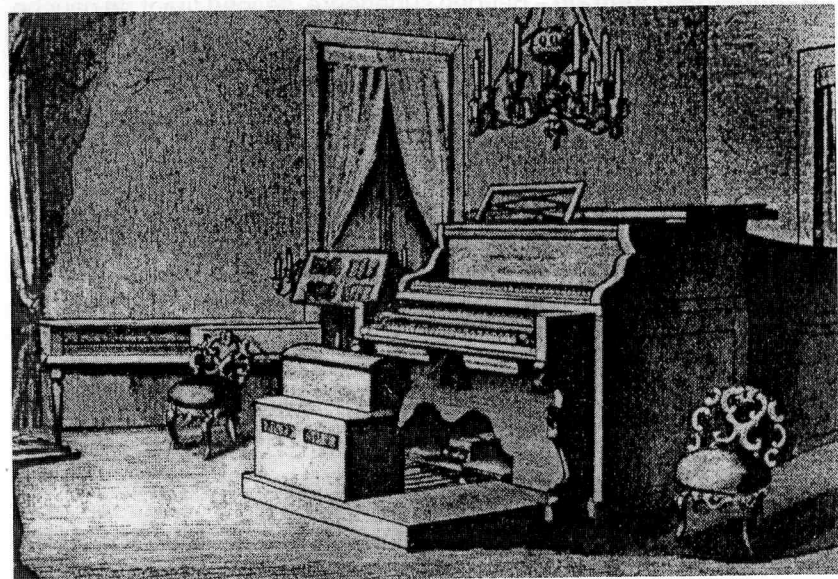
Il est donc probable que la Pédale ait disposé d'un jeu combiné de 16' et 32', peut-être même 8', 16' et 32'. Nous le supposons parce que l'expérience montre qu'un jeu d'harmonium de 32' ne peut sonner vraiment bien que s'il est combiné avec un jeu de 16'.

La construction de l'harmonium montre qu'il n'y a pas de tirasse, ce qui conforte la théorie d'une fonction de basse indépendante.

L'usage de la Pédale implique aussi que l'on ne pourra pas se servir des genouillères (notamment du Prolongement), en tous cas pas à la basse. Finalement, c'est logique, puisque la Pédale joue des notes longues, ce qui est presque certain en raison de la lenteur du 32'.

Si notre opinion est juste, la Pédale descend donc 9 notes plus bas que le piano et 12 notes plus bas que l'harmonium, et il y a une «zone de superposition» de respectivement 11 et 8 notes.

Une illustration de 1855



Gravure de l'instrument publiée dans la *Illustrierte Zeitung* Leipzig 1855

La gravure que nous reproduisons est conservée à la Gesellschaft der Musikfreunde²⁶. Il n'est pas certain que cette gravure soit celle dont parle Pohl, qui dit avoir commandé une image de l'instrument. Cette image a paru dans la «*Illustrierte Zeitung*» de Leipzig en 1855²⁷.

Comme cette petite illustration est la seule information visuelle d'époque dont nous disposons, il vaut la peine de la regarder de près. L'original est de dimensions très modestes: une dizaine de cm de large. Le dessin est très précis dans sa restitution des détails du meuble et de l'instrument. Ceci nous a donné l'idée de mettre en relation tous les éléments de l'illustration, dans une sorte de jeu intellectuel. Les conclusions que nous croyons pouvoir en tirer restent purement spéculatives: elles peuvent cependant diriger une lumière supplémentaire sur quelques faits frappants comme le banc d'orgue, qui sort de l'ordinaire.

Le fait de la présence d'un second instrument sur le dessin montre que celui-ci a vraiment été fait «d'après nature». Le fortépiano que l'on voit sur la gauche est probablement le «piano Mozart» dont Pohl parle dans son compte-rendu²⁸. Le couvercle du piano est presque entièrement fermé: seule la partie avant est ouverte pour permettre de déplier le lutrin. On ne peut pas dire si cette position du couvercle permet des conclusions quant au rapport sonore entre l'harmonium et le piano. Un fait est que de nombreuses illustrations et gravures de Liszt jouant du piano montrent les pianos complètement fermés, en tous cas lorsqu'on fait de la musique dans un salon. Ceci est en contradiction avec ce que nous avons constaté en essayant l'instrument à l'atelier Collon: le piano sonne actuellement assez faiblement, même avec le couvercle entièrement ouvert. On voit des pianos fermés entre autres sur le fameux dessin «fictif» de Josef Dannhauser (1840), sur lequel figurent également Alexandre Dumas, Victor Hugo, George Sand, Paganini, Rossini et Marie d'Agoult²⁹. Un portrait de 1868 par George Haley donne la même image³⁰. Une gravure de Liszt jouant à la villa Wahnfried laisse également le piano fermé, alors qu'une partition est ouverte sur le lutrin³¹.

Le fait de laisser le piano fermé était probablement un choix délibéré. Dans le cas du piano-harmonium, un couvercle ouvert aurait cependant renforcé l'aspect «instrument gigantesque», pour épater la galerie. La salle a beaucoup de tentures et les sièges sont rembourrés. L'acoustique était sans doute très sèche, surtout lorsque la pièce était pleine d'auditeurs. C'est ainsi que les concerts en salon privé ont toujours été représentés: des intérieurs très capotés remplis de public.

Le banc est d'une forme très inhabituelle, qui ne ressemble en rien aux bancs d'orgue et d'harmonium conventionnels. De plus, ce siège est placé asymétriquement par rapport aux claviers manuels, ce qui est sans doute en rapport avec la tessiture du pédalier, dont le premier Do vient se placer sous le Do1 du clavier. Ceci est différent de ce que pratiquait Aristide Cavallé-Coll lorsqu'il construisait des pédaliers à tessiture réduite. En ce cas, il les disposait symétriquement par rapport aux claviers manuels, ce qui exigeait de l'interprète un temps d'adaptation supplémentaire, car il devait renoncer à certains réflexes. La disposition Alexandre/Liszt est donc plus logique. Ceci soulève aussi la question pourquoi notre instrument ne possède pas un pédalier complet. Ce n'est pas par manque de place, et la présence de notes plus hautes n'aurait présenté aucun problème de construction. Mais il faut savoir aussi que les pédaliers complets étaient encore peu courants en France vers 1850.

La partie inférieure du banc confirme l'usage de la Pédale. On y remarque deux ouvertures qui pourraient avoir servi à mieux laisser passer le son. Probablement que la partie avant du banc, invisible sur l'image, comportait les mêmes ouvertures. Le tout est posé sur une estrade dans laquelle les portevants et sur laquelle les touches du pédalier trouvent leur place. Sur la face avant du banc, on aperçoit un bord noir: il s'agit sans doute d'un panneau de bois pourvu de charnières à la partie inférieure. Si l'on le bascule en avant, il vient recouvrir le pédalier, ce qui est pratique lorsqu'on veut se servir normalement des pédales du piano; les talons n'ont pas de point d'appui lorsque le pédalier est utilisé.

Sur la partie inférieure du banc est monté le siège, moins profond que celui-ci et avec un dessus convexe. Le côté avant est un peu en surplomb, chose nécessaire pour atteindre sans accident les claviers supérieurs. Peut-être que

²⁶ Une reproduction moderne peut être trouvée dans: F.J. Hirt, *Meisterwerke des Klavierbaus*, Olten 1955, 425

²⁷ Nous n'avons pas pu trouver l'original

²⁸ Pohl 1883 (cf note 1), 63

²⁹ L'original se trouve au Staatliches Institut für Musikforschung à Berlin; une reproduction selon le procédé Collotype de Fotogelatine au Goethe & Schillerinstitut à Weimar. Cette reproduction a dû être faite beaucoup plus tard, puisque ce procédé a été opérationnel vers la fin des années 1860 (voir aussi l'article «Collotype» dans l'Encyclopaedia Britannica, 1973, VI, 69). Cette impression est reproduite dans la plupart des monographies sur Liszt.

³⁰ Illustration dans: F. Taylor, Franz Liszt, *The Man and the Musician*, Grafton s.d., t.o.v. 160

³¹ Cf note 24, gravure originale d'après G. Papperitz, Wagnermuseum, Bayreuth

³² Nous avons constaté que le rembourrage est nécessaire en essayant une reconstruction provisoire chez Patrick Collon

le dessus du siège, ombré sur le dessin, indique la présence d'un rembourrage³². La position de la pièce supérieure telle qu'elle est dessinée est bizarre: elle est moins large que la partie inférieure, qui dépasse du côté droit. On se serait plutôt attendu à ce que ce soit sur la gauche, ou alors des deux côtés. Il faut supposer que le banc a été dessiné ainsi pour libérer la vue (sur le pédalier?); de toutes manières, l'ensemble n'est pas extraordinairement esthétique. Mais pourquoi ce banc n'est-il absolument pas adapté au reste du meuble, ni au style de l'intérieur? Un banc normal, sans panneaux, sur toute la largeur de l'instrument, pourrait facilement s'imaginer: le dessin n'a certes pas choisi la solution la plus agréable à la vue.

Un second lutrin est placé à gauche de l'instrument. Il ne peut servir que si l'on fait de la musique avec accompagnement de piano-harmonium. Peut-être est-il toujours à cet emplacement, car il dispose de son propre éclairage. Le plafonnier suffit pour le piano-harmonium et doit aussi pouvoir fournir assez de lumière pour un soliste qui serait placé à droite du banc. Malgré cela, c'est à gauche que se trouve le lutrin avec ses chandeliers, sans doute parce qu'il ne peut se trouver nulle part ailleurs: le côté droit de l'estrade donne juste assez de place pour un tourneur de pages debout. Celui-ci ne peut se mettre à gauche à cause du pédalier qui occupe la place. Donc, un second musicien ne peut pas se placer à droite puisque le tourneur de pages s'y trouve. On voit d'ailleurs à droite du piano une chaise libre, pour le tourneur lorsqu'il n'a rien à faire. Une chaise identique se trouve à gauche, pour le soliste lorsqu'il ne joue pas. Cette chaise n'est certainement pas destinée au souffleur, qui doit pomper sans arrêt. On voit que le souffleur est nécessaire, car les pédales des soufflets d'alimentation sont décrochées et reposent horizontalement sur le sol; il est préférable qu'elles restent dans cette position lorsque l'interprète ne souffle pas lui-même, pour ne pas le gêner. On ne sait pas quel mécanisme permettait de crocher et décrocher ces pédales³³.

³³ Eventuellement, une seconde chaise peut se trouver derrière l'instrument pour que le souffleur puisse travailler assis, tout en étant caché au public par l'instrument.

Il est impossible de déterminer si l'état représenté sur l'image est normal pour Liszt. Il est simplement logique: le pédalier est en usage, ce qui suppose qu'une autre personne doit fournir le vent. Mais on peut se poser la question: alors qu'on (Alexandre, Liszt) a pris garde au détail esthétique des pédales décrochées, pourquoi le siège est-il aussi laid? L'explication que nous imaginons est la nécessité d'avoir une place confortable pour tourner les pages. Nous l'avons aussi vérifié dans la pratique.

Naturellement, tout ce raisonnement tombe à l'eau si le dessinateur a raccourci le banc pour mieux laisser voir les pédales de soufflerie, genouillères et pédales du piano...

L'appareillage auxiliaire

Tout compte fait, l'utilisation simultanée des diverses commandes accessoires rend le jeu très difficile. Même si chacune des commandes en elle-même est simple, la combinaison de mouvements dans toutes les directions (tout en jouant) est peu fonctionnelle. Il est important de constater que plus tard, Alexandre, dans son instrument appelé «Piano-orgue», a prévu la possibilité de crocher les pédales du piano au moyen d'un tirant de registre. On se demande en passant pourquoi il n'y a pas de Prolongement prévu pour la Pédale: l'histoire du Kunstharmoum nous montre qu'un tel système pour les notes basses est très utilisé dans la littérature.

La construction de l'instrument est tellement complexe que pour la moindre petite intervention il faut tout démonter, donc enlever le piano, et déconnecter les mécaniques. Cette complication est sûrement responsable de l'état dans lequel se trouvait l'instrument au début de la restauration.

Répertoire

En examinant les caractéristiques de notre instrument, nous constatons que la composition de l'harmonium s'écarte tellement de la normale qu'il est impossible d'y faire entendre le répertoire habituel. Ce n'était donc pas l'intention de Liszt. La Pédale ne s'accouple pas à l'harmonium et n'a donc qu'une fonction de basse. Sa tessiture limitée d'une octave et demie ne permet pas l'exécution de pièces d'orgue, à quelques exceptions près.

Lors de notre dernière visite à l'atelier de Collon³⁴, nous avons fait quelques expériences avec le répertoire. D'abord, nous avons suivi les instructions de Berlioz³⁵.

Exemple

Prolongement

Genou gauche

Prolongement

Genou droit

Traité de Berlioz.

Le deuxième exemple ne fonctionne que si l'on utilise le Prolongement lointain: la m.d. joue sur le piano et l'accord est tenu par le Prolongement lointain. La m.g. peut jouer le trait sur l'harmonium. Moonen donne quelques ouvertures quant à l'application du Prolongement³⁶. Elles donnent d'autres possibilités.

Prolongement d'arpèges aux deux mains

Note tenue au milieu d'un arpège

Extrait de la Nouvelle Méthode d'orgue expressif de L. Moonen.

³⁴ A l'époque où cet article a été écrit, la reconstruction et restauration n'étant pas encore terminée, la situation était la suivante: la partie manuelle de l'harmonium était complète avec le Prolongement, le piano était placé sur le bâti mais pas encore réglé, le Prolongement devait encore être raccordé, la Pédale ne fonctionnait pas encore, il y avait un banc provisoire selon les mesures de l'illustration de 1855. Pour essayer le répertoire, nous nous sommes fait aider par une troisième main au lieu de la Pédale (merci à Annelies Focquaert)

³⁵ Hector Berlioz, *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, Lemoine, Nouvelle Edition, Paris-Bruxelles, 291-292. Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, 432-433

³⁶ L. Moonen, *Nouvelle Méthode d'Orgue Expressif*, Société des Orgues d'Alexandre, Paris, s.d., 33-39 & 45-47

³⁷ La distance est encore plus grande que dans le cas d'un orgue à 3 claviers: même pour un organiste expérimenté, la difficulté persiste.

L'effet du Cor anglais Prolongement donne un résultat inouï lorsqu'on joue des accords brisés ou des arpèges, ou que l'on superpose différentes positions d'une harmonie. Le crescendo produit par une quantité constamment plus grande de notes tenues est impressionnant. Par contre, la combinaison d'accords d'harmonium avec le piano, même sur la registration la plus douce, est décevante : la balance n'est pas bonne, la piano trop faible. Si l'on veut ne tenir qu'une note de basse lors de l'exécution de figures pianistiques, on a un problème pratique, car le Prolongement fonctionne sur le 1^{er} clavier, et le piano est au 3^e. La distance est donc trop grande pour que le mouvement soit naturel³⁷. Il est donc impossible de réaliser l'exemple de Moonen pour le piano-orgue de manière satisfaisante. Ceci nous fait poser la question pourquoi le Prolongement n'a pas été prévu pour le 2^e clavier. L'on ne peut trouver aucune raison technique expliquant la nécessité que cet accessoire soit au 1^{er} clavier.

Voyons donc de plus près l'«Exercice de Piano-Orgue avec Prolongement» de Moonen. La ligne au-dessus d'une partie indique que celle-ci se joue sur l'harmonium. Le Prolongement est introduit à l'endroit de la flèche et tenu jusqu'à la flèche suivante, ou jusqu'à la fin de la ligne. Les notes sans indication particulière se jouent au piano.

Extrait de la Nouvelle Méthode d'orgue expressif de L. Moonen.

Pour l'instrument de Liszt, aucune composition n'est connue. Lorsqu'on essaie de jouer des pièces d'orgue de Liszt, on est constamment gêné par l'étendue limitée du pédalier et par le fait qu'il n'y a pas d'accouplement. Un certain nombre de choses est certes coloré par la possibilité de changer de clavier. De même, la tessiture limitée des pièces pour clavier d'orgue laisse une bonne partie des touches du piano inutilisées, à moins qu'on ne double à l'octave en haut ou en bas, ou qu'on octavie des passages. Le Prolongement n'a pas beaucoup de sens puisque les accords brisés, pourvus ou non de l'indication «*tutti tenuti*», tombent presque toujours dans l'étendue des deux mains. Les registres spéciaux ne sont expressément demandés, ni dans les œuvres de Liszt, ni d'autres compositeurs. La raison est évidente, l'instrument est trop spécial. Le prix en a dû être astronomique, et en plus, l'entretien pratiquement impossible, sinon par un spécialiste.

Comme nous l'avons dit, un second exemplaire n'a pas été conservé, mais il a en tous cas existé. En 1855, Liszt écrit à Joseph Hellmesberger: «*tout en recommandant à votre attention et à votre bienveillance une œuvre d'art qui se trouve à l'exposition de Paris pour votre jugement, et que vous avez sans doute déjà remarquée pour son aspect peu ordinaire*»³⁸.

Nous trouvons aussi dans la «Revue et Gazette musicale» de 1857 la confirmation de l'existence d'un exemplaire parisien: plusieurs concerts y sont donnés. Il n'est pas certain qu'il s'agisse du même instrument qui avait été exposé en 1855, mais les chances sont plutôt grandes, puisque Hellmesberger n'avait pas acheté cet instrument.

Dans un concert en 1857, Daussoigne-Méhul joua en avant-programme d'une exécution de «Elias» de Mendelssohn une «Fantaisie sur les Huguenots» sur un «orgue» d'Alexandre, «*orgue à triple clavier avec pédales, qui faisait sa première apparition à Paris*»³⁹. Cette remarque suscite évidemment des doutes: était-ce un nouvel instrument, le critique n'avait-il pas été au courant de l'apparition préalable de l'instrument à l'exposition, ou Liszt s'est-il embrouillé dans sa lettre? En tous cas, il relève que les qualités de l'instrument auraient été mieux mises en valeur dans un endroit moins vaste (que le cirque des Champs-Élysées), mais que Daussoigne-Méhul avait fait «*des pieds et des mains*» pour révéler les qualités de cet «*orgue de salon*»⁴⁰.

Ce concert se retrouve d'ailleurs dans la correspondance de Berlioz: le 14 août 1857, il en parle dans une lettre à sa sœur Adèle, mentionnant spécifiquement l'interprète Daussoigne-Méhul et «*un Orgue à 3 claviers d'Alexandre*».

Un peu avant dans la même année⁴¹, on parlait d'un concert donné sur un «*piano-orgue*» d'Alexandre, mais il devait s'agir d'un autre instrument «*à double clavier*». La musique interprétée était l'œuvre de l'interprète, Mademoiselle Caroline Beauvais, une fantaisie sur l'«*Elégie de Michel-Ange*». Cette Caroline Beauvais est mentionnée plus tard comme soliste sur «*le piano-orgue à double clavier d'Alexandre*»⁴². On retrouve au programme l'«*Elégie de Michel-Ange*», aux côtés d'autres œuvres comme la «*Danse des Sylphes*», un extrait du *Konzertstück* de Weber et des pièces de caractère comme «*L'Etoile du Nord*», «*Venite adoremus*» et une «*Polonaise*».

Nous avons quelques informations sur ce que Liszt a dû jouer sur l'instrument. Pohl donne une liste⁴³ des morceaux qu'il proposait à l'Altenburg: «*eine Orgelfuge von Bach, der Trauermarsch von Beethoven (aus der As-dur Sonate), der Sylphentanz aus «Faust» von Berlioz, das Ave Maria von Liszt (aus den Harmonies poétiques et religieuses)*». Puis, on terminait avec un duo avec un second piano: l'arrangement du poème symphonique «*Orpheus*». Le deuxième piano était tenu par l'élève de Liszt Dionys Pruckner.

Ce programme donne une bonne idée de l'utilisation de l'instrument: tantôt piano, tantôt orgue, orchestre ou chœur. En d'autres mots, l'instrument universel. On ne sait pas si Liszt préparait ses arrangements: il n'y a en tous cas pas de manuscrits portant des indications de ce genre. Mais on peut tout de même se convaincre que bon nombre des compositions pour piano, orgue ou harmonium ont dû être inspirées par cet instrument.

En résumé, on peut dire que le piano-harmonium avec ses nombreuses possibilités est un instrument issu d'un rêve, mais qu'en pratique il est difficile à utiliser, surtout dans le répertoire existant. Cette constatation se confirme à l'examen du programme relaté par Pohl. L'instrument est utile pour des transcriptions; il entre bien dans l'image du compositeur-improvisateur-interprète, surtout avec la liberté que l'on prenait à l'époque dans l'interprétation des œuvres.

En complément d'information, nous notons encore que Liszt, durant son séjour à Rome en 1877, disposait d'un instrument du même genre de Alexandre/Erard, cette fois un vrai piano avec harmonium à un seul clavier. Cet instrument avait dû être construit bien avant, en 1864-65⁴⁴. Il se trouve actuellement dans le musée Liszt à Budapest.

Les illustrations le représentant présentent quelques différences: l'une⁴⁵ montre une combinaison ordinaire de piano et d'harmonium, l'autre⁴⁶ montre une partie supérieure très ornée comme c'était la mode dans les instruments allemands. Le brevet pour cet instrument réduit avait été déposé par Alexandre le 17 octobre 1854, avec une adjonction le 18 avril 1855.

³⁸ Lettre du 12 juillet 1855, citée par Martin Haselböck dans *Franz Liszt und die Orgel*, Sämtliche Orgelwerke, X a & b, Vienne 1999, 483 ; selon H.J. Busch, *Die Orgelwelt Franz Liszts und die Klanggestalt seiner Orgelmusik*, Studio-Verlag 1998, 131

³⁹ Revue et Gazette musicale de Paris, 1857, 403

⁴⁰ Dans le même concert, on joua aussi le fameux Ave Maria de Gounod sur le Prélude en do de Bach, dans la version pour chœur et orchestre, avec un succès inouï.

⁴¹ Revue et Gazette musicale de Paris, 1857, 394

⁴² Revue et Gazette musicale de Paris, 1858, 5 et 111

⁴³ Pohl 1883 (cf note 1), 63

⁴⁴ Ernst Burger, *Franz Liszt, Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Munich 1986, 195

⁴⁵ Liszt, F., *Sämtliche Orgelwerke*, 4 vol., éd. par Sandor Margittay, Musica Budapest, 1970, I/12

⁴⁶ Haselböck 1999 (cf note 32), 479

Conclusion

Puisque le piano à queue-harmonium est si unique, puisque le répertoire n'existe pas vraiment, pourquoi donc le décrire aussi soigneusement à des organistes?

L'instrument montre bien que Liszt pensait sa musique d'orgue et de piano en-dehors des normes, comme une sorte de musique orchestrale. L'instrument à clavier est un moyen intime de transmettre toutes sortes d'images sonores, y compris un certain mysticisme. Il traduit la recherche d'une expressivité «au bout des doigts», qui veut que la dynamique soit possible à l'intérieur d'une certaine couleur: Liszt se montre ici aussi comme un inventeur de «timbres»: il s'avère ainsi être l'inventeur de l'impressionnisme: l'instrument traduit des «impressions», reléguant au second plan le besoin d'«expression» de sentiments subjectifs.

Ainsi, la qualité de chaque instrument à clavier s'estompe au profit de la nécessité de pouvoir nuancer le timbre de la manière la plus subtile. Cette manière de penser se retrouve bien dans les œuvres de Liszt pour harmonium, orgue ou piano. Des compositions comme son «Rosario» ou son «Ora pro nobis» le montrent bien. La préface de la version chorale du «Rosario» dit:

«J'ai habité quelque temps deux chambres contigües à l'Eglise de la Madonna del Rosario au Monte Mario, près de Rome. Là, j'ai suivi parfois les dévotions du Rosaire, auxquelles j'ajoute ci-après un accompagnement musical. On pourra s'en servir, soit dans la version pour voix, avec accompagnement d'orgue ou harmonium, soit dans la version pour Orgue ou harmonium solo sans autres voix chantantes que celles du cœur. Novembre 79»⁴⁷.

L'impression originale de «Ora pro nobis» ne dit pas pour quel instrument est pensée l'œuvre. Dans son édition complète des œuvres de Liszt⁴⁸, Martin Haselböck cite Gottschalg:

«Das Ora pro nobis... ist mehr für das Harmonium berechnet und dürfte als geistreiches, weiches Salonstück bezeichnet werden. Auch die ganze Notation deutet an, dass der Componist ursprünglich dieses Instrument im Sinne hatte. Biete die Orgel indess recht weiche und zart singende Stimmen, so dürfte die innige schwärmerische Composition, deren harmonische Haltung nicht ohne Interesse ist, auch auf dieser zur Geltung kommen.»⁴⁹

L'interchangeabilité du piano, de l'orgue et de l'harmonium est plus grande chez Liszt que nulle part ailleurs. Ceci n'est pas le résultat d'une incapacité à les différencier, mais bien plutôt d'une idée romantique de la transcendance: la musique est un médium qui atteint les niveaux élevés de la conscience, même lorsqu'elle n'est pas colorée religieusement.

En d'autres termes, la couleur générale surpasse la spécificité de l'instrument. L'instrument est porteur d'un message, et ce message, qui est la musique, se transcende en se désincarnant.

⁴⁷ «Avant-propos» publié par Haselböck 1999 (cf note 32), V, 42. Dans X, 226, il ne donne que la version allemande

⁴⁸ Haselböck 1999 (cf note 32), 168

⁴⁹ *Neue Zeitschrift für Musik*, 1865, 420, cité d'après Haselböck 1999 (cf note 32), 168