

# L'accord muet et son retentissement : notice sur un effet pianistique, assortie de quelques remarques sur l'histoire de la musique

Autor(en): **Meyer, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 79

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927850>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# L'ACCORD MUET ET SON RETENTISSEMENT

PAR THOMAS MEYER

Notice sur un effet pianistique, assortie de quelques remarques sur l'histoire de la musique

«Never say never!» était il y a quelques années le titre d'un James Bond. En le transposant dans le domaine – certes moins spectaculaire – de l'histoire de la musique, cela donne: «Ne prétends jamais que quelque chose sera désormais impossible, mais n'affirme pas non plus qu'un tel a été le premier et que rien ne s'était produit avant lui.» Il se pourrait en effet qu'une chose ait été découverte bien avant la date admise, sans atteindre toutefois la notoriété ni entraîner provisoirement de conséquences. Ainsi, dans l'entourage d'Arnold Schönberg, l'un des pivots de l'histoire de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, il y a toujours eu des doutes quant à l'invention de l'atonalisme – sans d'ailleurs que la position éminente de Schönberg en ait souffert. Était-il bien le premier compositeur atonal, ou n'était-ce pas plutôt Anton Webern? Schönberg a-t-il été le premier à fixer les règles du dodécaphonisme, ou est-ce Josef Maria Hauer, voire les futuristes russes? Un exemple discret est l'accord *fa-la-do dièse'-mi'* (mesure 14-17) du morceau pour piano op. 11/1 de février 1909, qui est plaqué muet, mais dont les notes se mettent à vibrer sous l'effet des touches frappées simultanément ou postérieurement (exemple 1). Cette résonance harmonique n'est au fond qu'un sous-produit de la pédalisation, et Schönberg ne l'utilise lui-même qu'une seule fois dans l'opus 11. Elle aura pourtant des retentissements tout au long du XX<sup>e</sup> siècle.

En voici quelques exemples. Schönberg emploie par la suite cet effet brièvement dans le concerto de piano (mes. 245-248). En 1921, Erwin Schulhoff demande un «quasi flageolet» dans ses *11 Inventionen*. Henry Cowell développe la technique dans les pièces pour piano *Aeolian Harp* (1923), où les cordes sont attaquées directement à l'intérieur de la caisse, et *Tiger* (1928), tout en «préparant» le piano d'autres manières encore. Ruth Crawford utilise la résonance de cordes graves muettes dans ses *Préludes* (1924-28). Dans le quatrième volume du *Mikrokosmos* (rédigé entre 1926 et 1939), Béla Bartók consacre un mouvement entier aux «harmoniques» (*Felhangok*, n° 102). Carl Ruggles exige des notes muettes presque inaperçues dans la quatrième de ses *Evocations* (1940). Dans sa *Sixième Sonate* pour piano (composée à Theresienstadt en 1943), Viktor Ullmann prolonge la résonance d'accords graves assenés *fortissimo* par une tierce muette. Chez John Cage, on trouve des harmoniques par exemple dans *In the Name of the Holocaust* (1942) et *Dream* (1948). Bernd Alois Zimmermann recourt à la frappe muette pour sa délicate *Imagination*, dans la deuxième partie du recueil *Enchiridion* (1951), dans deux des *Konfigurationen* (1956) ainsi que dans les *Perspektiven* pour deux pianos (1955). Karlheinz Stockhausen déchaîne de véritables orgies d'harmoniques dans les *Klavierstücke VII et X*. György Ligeti demande lui aussi des touches enfoncées silencieuses dans *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* et l'étude *Touches bloquées*, mais moins pour l'effet de résonance que pour obtenir de nouveaux rythmes grâce au blocage des touches. Enfin Helmut Lachenmann tire encore tout récemment des couleurs insolites de cette technique dans sa *Serynade* (1998/2000). La

liste pourrait être prolongée sans difficulté.<sup>1</sup> Schönberg a donc joué un rôle dans l'histoire du piano avec cet accord muet, mais était-il vraiment le premier?

La technique de la résonance harmonique était manifestement déjà connue avant lui. Dans un traité malheureusement non daté, mais très fouillé, *Leitfaden zum richtigen Gebrauche des Pianoforte Pedals. Mit Beispielen aus den historischen Konzerten von Anton Rubinstein*<sup>2</sup>, elle est expliquée brièvement et relativement superficiellement. L'ouvrage ne donne d'ailleurs aucun exemple du répertoire, faute de connaissance, sans doute. La recherche ramène à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et au pianoforte en pleine expansion, avec ses riches harmoniques. Le précurseur généralement admis de l'accord de Schönberg est d'ailleurs le mouvement du *Carnaval* op. 9 de Schumann<sup>3</sup> intitulé *Paganini*, où un accord de septième de dominante sur *mi bémol* est enfoncé *ppp* pendant que résonne un *fortissimo* dans le grave (*fa-la bémol*), accord qui continue à vibrer quand la pédale est relâchée, ce qui produit un effet bizarre d'harmoniques (exemple 2). L'accord est certes frappé très doucement, et non enfoncé silencieusement, ce qui est quand même très différent du point de vue de la sonorité, mais il montre bien que Schumann était conscient de son caractère particulier. D'autres effets, dans le finale des *Variations Abegg* et dans les *Papillons*, prouvent également que Schumann écoutait pour ainsi dire la face cachée des sons. On retrouve la même attention aux effets sonores dans les indications minutieuses de Chopin pour la pédale, mais ce ne sont évidemment pas des «sons harmoniques» au sens de Schönberg.<sup>4</sup>

Le hasard m'a fait découvrir dans la musique d'occasion de Schlöhlein (Bâle) une pièce de salon curieuse, une «Fantaisie religieuse» de Christian Rummel intitulée *O Sanctissima Mater*<sup>5</sup> op. 89 et parue en 1839 aux éditions Adolphe Catelin (Paris). Rummel (1787-1849) avait entamé d'abord une carrière militaire, abandonnée après Waterloo, puis devint directeur de l'orchestre ducal de Wiesbaden et un pédagogue réputé. Selon la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, Beethoven lui aurait témoigné «la plus vive amitié» – ce qui est toutefois mis en doute ailleurs<sup>6</sup>. Schumann connaissait la musique de Rummel, mentionne sa *Sonate à quatre mains* dans son journal<sup>7</sup> et discute même les *Phantasie und Variationen über ein Thema von Donizetti* op. 80: «M. Rummel se présente sans détour comme un esprit voisin de ce Parisien [Henri Herz, nda]. Ce qui lui manque en finesse française, il le compense par sa bonhomie et sa bonté allemande naturelle, ce pourquoi il me plaît toujours.»<sup>8</sup> La critique de l'op. 79, *Erinnerung an Sabine Heinefetter*, est toutefois nettement plus acerbe: «Cette composition est en tout cas une œuvre de circonstance passable, avec ses rimes convenues “amour/toujours”, une apothéose sinon ravissante, du moins surgie du ravissement suscité par sa compatriote. Si la vérité était une fois interdite, on devrait compter ce souvenir au nombre des meilleures œuvres.»<sup>9</sup> Ouf! La musique aura au moins arraché un tour de force au critique.

La fantaisie *O Sanctissima Mater* présente après le «Preludio» un passage marqué «sons harmoniques» (exemple 3) et

1. Je remercie de leurs suggestions Werner Bärtschi, Bernhard Billeter, Martin Derungs et Christoph Keller, et accueille avec plaisir toute autre indication.

2. Paru vraisemblablement vers 1900 chez Bosworth & Co. L'indication d'auteur «Nach Buschorzef von S von N.» n'est malheureusement d'aucune aide. On y décrit d'autres manières de produire des harmoniques supérieurs et inférieurs au piano, mais hélas de façon un peu imprécise. La technique elle-même était en tout cas connue. Dans la 5<sup>e</sup> édition, revue par Walter Niemann, de l'*Ästhetik des Klavierspiels* d'Adolph Kullak (Leipzig 1916), le «Leitfaden» est cité plusieurs fois, sans mention toutefois de la technique des harmoniques.

3. Cf. par exemple Czeslaw Marek: *Lehre des Klavierspiels*; Zurich 1972, p. 502 ss.

4. Il se pourrait que les harmoniques aient résonné plus nettement encore sur les pianos à queue de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que sur nos instruments modernes.

5. F. Pazdirek (*Universal-Handbuch der Musikliteratur*, vol. X, p. 242, Vienne 1904-1910) qualifie la pièce de transcription.

6. *The New Grove*, vol. 16; 1980 (article de von Gaynor G. Jones).

7. Notice du 19 novembre 1828 (Robert Schuman, *Tagebücher Bd. I, 1827-1838*, Georg Eismann (dir.), Leipzig 1971; p. 144).

8. Schumann, *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1914. I, 221.

9. *Ibidem*, p. 234.

Exemple 1

Exemple 2

Il faut tenir les accords de la main droite sans les frapper et jouer la basse très fort et court.

Exemple 3

une note: «Il faut tenir les accords de la main droite sans les frapper et jouer la basse très fort et court.» Ces accords muets sont mis en vibration par la main gauche, qui arpège sèchement et fortement deux accords dans le grave du piano.<sup>10</sup> Des passages analogues reparaissent à deux reprises, décorés chaque fois d'un peu plus d'arpèges dans l'aigu, ce qui rehausse l'effet. Pour le reste, Rummel ne s'en sert pas pour structurer le morceau, sinon que celui-ci est dominé par le contraste *fortissimo/pianissimo*. La mélodie du passage incriminé est toutefois reprise pour des variations.

Mais pourquoi cet effet dans une pièce religieuse? Dans la musique contemporaine, une boutade veut que l'électronique donne aux sons une aura mystique, et l'impression, dans le chant diphonique, que les harmoniques planent au-dessus de la tête du chanteur confirme cette notion. On peut supposer qu'avec ses «sons harmoniques», Rummel voulait tresser une auréole sonore à la Sainte Mère. Le fait qu'il ait dû recourir pour cela à des accords *forte* dans le grave est certes une ombre au tableau, mais les arpèges doux et cristallins qui prolongent l'effet dans les reprises ajoutent des feux à la couronne de la Madone. Il ne recherche donc ni un écho fantomatique, comme Schumann dans *Paganini*, ni des harmonies insolites, mais accentue plutôt les composants de l'accord pour faire sonner les cordes muettes.

Tout cela indique une intention illustrative; musique d'illusion, musique à programme – nous voici déjà dans la zone d'un art souvent inférieur, peu étudié et peu apprécié. Divers

effets généralement attribués à la musique moderne étaient en réalité déjà connus depuis longtemps pour leur vocation illustrative: le jeu *col legno* (bois de l'archet frappant les cordes) dès l'époque de Monteverdi, par exemple, le *cluster* pour imiter à l'orgue le tonnerre et le bruit du canon depuis la fin du XVIII<sup>e</sup>. On sait que Beethoven aimait se montrer facétieux quand il improvisait; pourquoi n'aurait-il pas glissé des harmoniques et autres inventions de ce genre, lui qui appréciait les phénomènes naturels et le bruit des batailles? Rummel, qui avait manifestement reçu des conseils de l'abbé Vogler, le grand maître de l'orage à l'orgue<sup>11</sup>, doit avoir eu l'habitude de tels effets sonores. Dans sa *Fantaisie religieuse*, il ne fait que transposer au piano son expérience des «sons harmoniques». Les choses en restèrent cependant à ce passage presque inconnu et peut-être unique. Et même si quelqu'un avait jamais connu la pièce de Rummel, elle n'était pas assez brillante pour être imitée, à l'époque des Chopin, Liszt, Thalberg et Schumann. Plus tard, les compositeurs n'auraient su que faire de ces effets illustratifs plutôt décriés, alors qu'ils pensaient structure, et l'intérêt s'en perdit. Il fallut donc que l'histoire de la musique attende (peut-être) 1909 pour que Schönberg réutilise cette technique, même sans l'avoir inventée, et fût le premier à y recourir dans un contexte non programmatique. Mais fut-il bien le premier? Là-dessus, le dernier mot n'a pas été dit.

10. Comme le confirme Mirko Weiss, spécialiste du *Hammerflügel*, cet effet était parfaitement réalisable rapidement sur les instruments de l'époque.

11. MGG, vol. 11, Kassel 1963 (article de Reinhold Sietz).