

Ziad Kreidy. 2018. *La facture du piano et ses métamorphoses*.
Château-Gontier (Fr) : Éditions Aedam Musicae, coll.
« Musiques xx^e-xxi^e siècles », 128 p. ISBN 978-2-919046485

Amer Didi

Volume 37, numéro 1, 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1059896ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1059896ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités
canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Didi, A. (2017). Compte rendu de [Ziad Kreidy. 2018. *La facture du piano et ses métamorphoses*. Château-Gontier (Fr) : Éditions Aedam Musicae, coll. « Musiques xx^e-xxi^e siècles », 128 p. ISBN 978-2-919046485]. *Intersections*, 37(1), 221-224. <https://doi.org/10.7202/1059896ar>

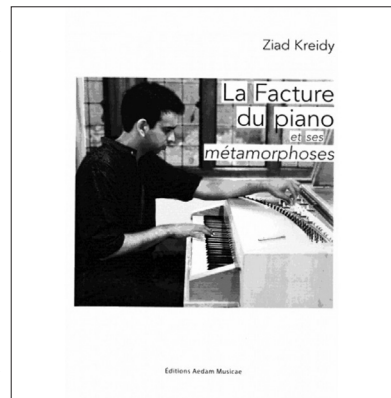
BOOK REVIEW / RECENSION

Ziad Kreidy. 2018. *La facture du piano et ses métamorphoses*. Château-Gontier (Fr): Éditions Aedam Musicae, coll. «Musiques xx^e-xxi^e siècles», 128 p. ISBN 978-2-919046485.

Ziad Kreidy est musicologue, pianiste et pianofortiste. Professeur titulaire de composition et d'analyse au Conservatoire à Rayonnement Départemental de Ville d'Avray, il est l'auteur de *Takemitsu*. À l'écoute de *l'inaudible* (2009), *Les avatars du piano* (2012), et *La facture du piano et ses métamorphoses* (2018a). Il est également l'éditeur d'un ouvrage collectif bilingue qui vient de paraître, *Clefs pour le piano* (2018b).

L'ouvrage de Ziad Kreidy offre une relecture de l'histoire de la facture du piano en 128 pages. Elle consiste en une introduction, suivie de cinq chapitres et d'un épilogue, ainsi que d'une bibliographie sélective. Douze figures de pianos, allant d'un Erard jusqu'au Fluid Piano, illustrent le livre. La première de couverture représente le pianiste indien Ustav Lal devant le Fluid Piano. Rédigé dans un style attrayant, l'ouvrage s'adresse tant au grand public qu'aux mélomanes du clavier, aux pianistes, aux musicologues et aux facteurs de piano. Basé sur une longue carrière pianistique et un savoir abyssal du piano et de l'esthétique de la musique savante européenne, ce bref livre contribue à l'avancement des connaissances par un questionnement des idées parfois devenues axiomatiques de l'esthétique et de la facture du piano.

Le premier chapitre, intitulé La puissance évolutive, est une brève chronologie de l'évolution, non pas du piano¹, concept rebuté par l'auteur, mais du «gain de puissance» (c'est-à-dire l'augmentation de la puissance sonore du piano au fil de son histoire), qui est resté immuable tout au long de l'histoire



¹ «En estimant qu'en art, il n'y a pas progrès, mais changement, que le moderne n'est pas supérieur à l'ancien, mais différent, nous avons remis en cause l'histoire du piano telle qu'elle est habituellement racontée, selon l'idée d'un progrès graduel et ininterrompu» (Kreidy 2018a: 12).

relativement courte de l'instrument : « [p]lus on avance dans l'histoire, plus le piano devient puissant » écrit Kreidy (2018a : 13).

Le chapitre suivant, *La grande épopée des sonorités historiques*, est plus analytique. L'auteur profite de son expérience de pianiste concertiste pour répondre d'un point de vue personnel à des questions de fond comme l'équilibre et le déséquilibre des registres, les « sonorités perdues », les interprétations infortunes des nuances, et l'usage de la pédale. C'est cette faim insatiable de faire du piano un instrument plus puissant qui a imposé cette modification continue de la résonance de l'instrument : « [p]lus le piano est récent, c'est-à-dire plus puissant et avec tenue de son plus longue, plus il devient difficile, voire impossible, de respecter certaines exigences des partitions du passé » (Kreidy 2018a : 39). En tant qu'orchestrateur, l'auteur n'hésite pas à se servir d'exemples d'analyses orchestrales qui soulignent l'importance de la facture des instruments et la stabilité des registres soutenant ainsi son point de vue sur la question de l'équilibre dynamique du piano. Un exemple est tiré du début du (*Boléro* de Ravel), où le choix méticuleux du registre de la flûte traversière garantit l'équilibre sonore et le rapport de puissance entre la flûte et l'orchestre. Les facteurs de flûte cherchant constamment un timbre plus brillant du grave de la flûte, ceci jouerait sur l'équilibre voulu par Ravel. Cette qualité timbrale de la flûte, ainsi que de tout instrument, est vue comme une « qualité expressive » par l'auteur, « n'impliquant pas forcément un défaut artistique » (Kreidy 2018a : 36–38).

C'est en admettant que « le passé a toujours été dirigé vers un avenir plus performant » (Kreidy 2018a : 49), que maints pianistes ont conclu que le piano moderne serait la synthèse de toutes les qualités de ses prédécesseurs. À la lumière de cette critique des pianos anciens, l'auteur note dans le chapitre *Culte et dénigrement des pianos qu'à l'encontre des autres claviers non-standardisés* (orgues, clavicordes et clavecins), les pianistes disposent de peu de choix de leur instrument. Au-delà de l'opposition technophobe-technophile, Ziad Kreidy s'oppose à l'idée qui confond beauté et progrès technique. Bien qu'on soit d'accord avec cet axiome de base du livre, l'esthétique est en fin de compte le fruit de ceux qui pratiquent l'art, en toutes ses métamorphoses, même parfois infortunées. N'est-il pas un peu tard pour nos oreilles d'être surprises par les sonorités du 19^e siècle ?

Dans le chapitre *Pianos anciens, copies modernes, de ton plutôt organologique*, l'auteur traite la question des copies modernes des pianos anciens en concluant que toute interprétation actuelle, que ce soit sur un instrument ancien ou moderne, est en fin de compte moderne. Sans doute, ce dilemme ne trouvera pas aisément son essor, surtout au sein de la globalisation du timbre du piano moderne. L'auteur admet implicitement que l'esthétique obéit à la production musicale, dans le même esprit ou Max Weber, fondateur de la sociologie moderne, mais également pianiste, reliait la production musicale aux changements socio-économiques et politico-religieux au sein de son analyse de la création de l'art musical classique européen.

Le chapitre *Innovations contemporaines* constitue en quelque sorte des études de cas se rapportant à quatre facteurs novateurs, David Klavins en

Allemagne, Wayne Stuart en Australie, David Rubenstein aux États-Unis et Stephen Paulello en France (avec son piano à 102 touches). L'ouvrage est parmi les premiers à citer le Fluid Piano (créé par Geoffrey Smith en 2009), qui selon l'auteur, est « l'innovation pianistique contemporaine la plus radicale » et auquel il attache, à juste titre, une importance majeure au moins pour les musiques non-occidentales et celles qui échappent au joug du tempérament égal. Au niveau scalaire, les tenants de la tradition y trouveront un instrument universel capable d'exprimer les subtilités microtonales de leurs langages musicaux, et dont le timbre est conçu pour fusionner avec le son voilé de maints instruments ethniques, caractéristique voulue par l'inventeur du Fluid Piano. En outre, la continuité de la hauteur répond évidemment à la souplesse de la mélodie curviligne des musiques dites « du monde ».

Il va sans dire que les portamenti effectués sur le Fluid Piano sont loin d'avoir la même fonction esthétique que les *mind-s* (bending des cordes) d'un sitar indien, sur lequel les maîtres peuvent produire toute une octave à partir d'une même frette. Cette technique se trouve au cœur de l'appréciation et de l'esthétique de l'instrument. Pour un indien, une suite de notes — sa, ré, ga, ma ou do, ré, mi, fa — produites à partir d'une frette est certainement différente de la même suite produite à la frette suivante. Des questions de cette nature pourraient mettre l'universalisme aspiré du Fluid Piano en question, sans toutefois rejeter son rôle « curatif », espérons-le, du complexe éternel des traditions non européennes vis-à-vis du piano classique et du tempérament égal.

Ce livre s'adresse aux pianistes, aux organologues, aux facteurs du piano, mais au grand public également. Cependant, en tant que livre de référence sur la facture du piano, le grand public aurait apprécié lire le point de vue de Ziad Kreidy à propos des innovations qui échappent au cadre de la musique acoustique, telles que le piano hybride et le piano digital. L'usage de ces instruments n'est pas sans avoir des implications directes et indirectes sur l'esthétique et la facture du piano acoustique. L'adoption du clavier du piano en tant que contrôleur MIDI et clavier virtuel au sein des logiciels-éditeurs du son et de composition numérique a sans doute influencé les « utilisateurs » par la manière de concevoir la composition musicale sous cet angle très pianistisé. Dans ce sens, le livre aurait pu avoir deux ou trois chapitres de plus sur ces questions qui se situent pourtant au cœur de l'esthétique du piano du XXI^e siècle dans toutes ses métamorphoses.

RÉFÉRENCES

- Kreidy, Ziad. 2009. *Takemitsu. À l'écoute de l'inaudible*. Paris: L'Harmattan.
 ———. 2012. *Les avatars du piano*. Paris: Beauchesne.
 ———. 2018a. *La facture du piano et ses métamorphoses*. Château-Gontier: Aedam Musicae.
 ———. 2018b. *Clefs pour le piano*. Château-Gontier: Aedam Musicae.

BIOGRAPHIE

Professeur assistant à l'Université Américaine à Sharjah et docteur en musicologie (Sorbonne Paris 4), Amer Didi est spécialiste du *maqam* arabe et des manuscrits du moyen-âge arabe. Poly-instrumentiste et directeur d'ensemble de musique arabe, il a été président du comité de rédaction du nouveau programme d'éducation musicale aux Émirats arabes unis (2014–2016), et professeur d'harmonie, d'histoire de la musique et d'analyse schenkérienne au sein de différents instituts universitaires libanais de musicologie (2006–2014). Il est également membre de l'Académie de la Musique (Ligue Arabe), de l'IREMus-Musicomed et du CRTM (Université Antonine-Liban).

ERRATA VOLUME 36, N° 2

À la page 125, le titre du livre doit se lire : Pascal Dusapin et Maxime MacKinley. 2017 *Imaginer la composition musicale. Correspondance et entretien 2010-2016*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion. ISBN: 978-2-7574-1722. À la page 126, la citation débutant par « Dans le temps [...] » aurait dû être en exergue. À la page 127, l'écrivain se nomme Pessoa.