



Un principe exotique inconnu d'organologie musicale

A Monsieur Maurice Ravel

Ce qui caractérise l'orchestration à partir des Impressionnistes, c'est le timbre recherché pour lui-même, indépendamment du côté expressif, comme dans la peinture impressionniste la belle « tache » prime le sujet. Cette esthétique n'aura été que transitoire et même locale. Elle n'a guère intéressé les musiciens et le public allemands, qui font et qui écoutent la musique « en profondeur » et non pour et dans son effet sensoriel seulement (1).

(1) C'est ce qui explique l'infériorité relative, au point de vue de l'effet sonore, de l'orchestre allemand sur l'orchestre français. Dans le premier, une sonorité esthétique, indépendante de l'expression n'est pas une nécessité absolue. L'opposition entre le timbre aigre du hautbois et du cor anglais allemands, encore si près du vieux « schalmey » et la sonorité pleine, ronde et douce des instruments français correspondants, est connue. Ce n'est pas pour rien que M. Gaubert, à l'ouverture de l'Exposition musicale de Francfort, et M. Monteux, plus récemment, à Berlin, conquirent la *Fantastique*, sans oublier la *Scène aux Champs*...

Elle ne fut possible qu'à partir du moment (très récent) où une facture instrumentale raffinée donna naissance aux beaux organes instrumentaux d'aujourd'hui. L'orchestre de Beethoven devait sonner assez mal, autant au point de vue du timbre qu'à celui de la justesse. Et comment les classiques anciens durent-ils entendre communément jouer leur musique? Aujourd'hui, dans le stade le plus récent de l'évolution, le serpent se mord la queue, on retourne à la conception musicale absolue, dépouillée. Dans le « retour à Bach » la sensualité du timbre n'a plus rien à voir. Les recherches dans ce domaine s'opèrent plutôt en sens inverse ; l'orchestre du jazz, en soi, est foncièrement, volontairement laid, la trompette bouchée (évocatrice de quelque agonie porcine), réservée naguère à des effets exceptionnels, y étant devenue plus coutumière qu'une chanterelle.

Les progrès de la facture, dont nous parlions plus haut, s'opèrent exclusivement dans le sens du perfectionnement des organes existants. Bien peu de jours se passent sans qu'on brevète, quelque part dans le monde, une amélioration quelconque, un dispositif nouveau pour les pistons des cuivres, les clefs des bois, la mécanique du piano. Bien peu de ces innovations réussissent, même les plus heureuses. Comme les inventeurs ingénus de notations nouvelles, ayant pour condition primordiale la mise au pilon de toute l'édition Peters, les organologues innovateurs se heurtent à la routine des facteurs, aux habitudes des instrumentistes, à tout. A plus forte raison en est-il ainsi s'il s'agit d'imposer un instrument nouveau (même utile, comme le clavi-harpe que trois générations de Christian Dietz s'acharnèrent et se ruinèrent à lancer). Le musée du Conservatoire de Bruxelles (et sans doute aussi les autres) est plein de ces nouveautés chues dans un oubli « vertical et profond ».

Or, il importe de remarquer que ces appareils nouveaux ne le sont en réalité jamais tout à fait. Il existe très peu de manières de produire du son ou du bruit : solides percutés ; cordes pincées, frottées, percutées ; tuyaux à bouche, à embouchure, à anche : c'est tout. L'appareil de Martinot, l'orgue électrique restent encore à l'état de curiosités acoustiques. Les innovations ne peuvent porter que sur des modes d'application des principes qui précèdent. Mais ces applications peuvent être d'une nouveauté plus ou moins radicale et enrichir notre palette sonore de nuances plus ou moins inédites. On ne peut dire que ce soit toujours le cas des brevets lancés sur le marché. Le sarrusophone et le heckelphone sont de gros hautbois, le *heckelclarina* un saxophone soprano avec doigté de hautbois.

Nous voudrions, à ce titre, signaler ici un instrument représentant,

croions-nous, une combinaison inédite en Europe. Il n'est cependant pas breveté, et pour cause, et nous ne croyons pas qu'il soit encore brevetable, car le prototype exotique dont il va être question remonte probablement assez haut.

On sait que les instruments à anche se divisent en trois catégories : anches doubles, toujours en roseau, comme dans le hautbois, le basson, le cromorne, le cervelas, l'*aulos* grec, etc. ; anches simples « battantes », en roseau ou en métal, comme dans la clarinette, le saxophone, certains jeux d'anches de l'orgue ; anches simples libres, toujours en métal, comme dans l'harmonium, l'accordéon, la serinette, etc. Ces trois divisions se répartissent à leur tour en variétés diverses, d'après l'association de l'anche avec un tuyau cylindrique ou un tuyau conique, ou l'absence de tuyau. La famille du hautbois associe l'anche double et le tuyau conique, celle de la clarinette, l'anche simple, battante, avec le tuyau cylindrique. L'idée géniale (mais trop tardive pour qu'elle s'implantât dans l'orchestre) du saxophone consiste dans l'association de l'anche battante de la clarinette avec le tuyau conique du hautbois. Quant à l'anche simple, libre, métallique, elle fut toujours, croyons-nous, employée sans tuyau, — du moins chez nous. — Nous y voilà.

Et d'abord, pourquoi l'anche métallique libre ne fut-elle pas associée à un tuyau ? Parce qu'il lui est inutile, — parce que de métal (1). Les anches simples, battantes, de la clarinette, doubles du hautbois s'associent à des tuyaux précisément parce que, étant en roseau, elles sont assez souples pour que leur « fréquence » (rapidité vibratoire) augmente ou diminue avec la longueur de tuyau qui leur est offerte par l'ouverture ou l'occlusion des trous latéraux. Autre chose est de l'anche métallique qui, plus rigide, ne possède qu'une seule « fréquence » et ne fournit par conséquent qu'une seule note, comme les dents de peigne d'une serinette. C'est pourquoi aussi, dans l'harmonium, à chaque son correspond une anche.

Or, les Siamois réalisent ce paradoxe de construire une anche simple, libre, en métal, apte à fournir diverses « fréquences » et, par conséquent, à produire plusieurs notes d'après la longueur de tuyau qui lui est offerte

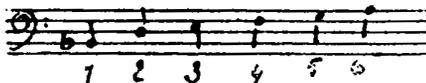
(1) Le *cheng* chinois (orgue à bouche) est bien monté de tuyaux contenant chacun une anche libre, mais, précisément, cette anche ne vibre qu'avec une certaine longueur de tuyau. Ce dernier est muni d'un trou latéral. Lorsque ce trou est ouvert, le tuyau est trop court, le rapport en question ne s'établit pas et l'anche reste muette. Pour faire « parler » une anche, il faut donc boucher le trou latéral du tuyau qui la contient.

par l'ouverture des trous du tuyau auquel elle est adaptée. Cet instrument, en usage chez les bateliers du Mékong, porte le nom de *Klui* (d'après Mahillon), mais ce nom est générique et s'applique également à certaines flûtes indigènes. La dénomination spécifique nous est inconnue.

Le musée du Conservatoire de Bruxelles possède deux de ces instruments, respectivement sous les n^{os} 3028 et 3029. Le premier mesure 0 m. 72 de longueur. Il est percé de sept trous latéraux. Le son fondamental que l'on obtient d'habitude sur les instruments à tuyau par l'occlusion de tous les trous ne « sort » pas ici — nous verrons pourquoi. L'ouverture successive des trous donne approximativement :



Le second *Klui* mesure 1 m. 04. Il est percé de six trous donnant approximativement :



Nous arrivons au timbre, le point le plus intéressant. Il s'agit en effet répétons-le, d'un principe neuf, entièrement inusité chez nous, la vibration d'une anche libre associée à un long tuyau. Le timbre est donc neuf aussi. Or, ce timbre est absolument délicieux. Il nous serait difficile, en raison même de sa nouveauté, d'en donner une idée, disons simplement qu'il est plus doux que celui de la clarinette (et, naturellement, que le hautbois) et un peu plus mordant que celui de la flûte. Le caractère est une prenante nostalgie. La sonorité est malheureusement faible et elle serait immanquablement couverte par les autres bois, sauf la flûte. Mais nous nous imaginons l'effet que produirait l'instrument exécutant une phrase en solo, ou associé à la flûte, avec soutien, par exemple, du quatuor en sourdine ou de la harpe.

Tel quel, avec ses trous latéraux libres et ses intonations douteuses, l'instrument ne pourrait naturellement entrer dans l'orchestre européen. Mais rien ne serait plus facile que d'en régulariser la construction et de le munir des clefs du système Boehm. Aussi, depuis que nous l'avons expérimenté, avons-nous tâché, à plusieurs reprises, d'attirer sur son principe organologique l'attention de quelques facteurs belges d'instruments à souffle, mais sans y parvenir. Peut-être des Français ou des Allemands seront-ils plus entreprenants.

A présent, reconnaissons que la flûte siamoise à anche libre n'est pas

sans des défauts, d'autant plus graves qu'ils sont, pourrait-on dire, constitutionnels. Nous venons de rappeler que l'anche métallique, à cause de sa rigidité, ne possède qu'une seule « fréquence » et ne fournit qu'une seule note. Celle-ci en fournit plusieurs à cause de sa minceur, mais cette capacité est limitée. Aussi, les « meilleures notes » sont celles qui correspondent à la « fréquence » normale de la languette métallique ; d'autres notes « sortent » plus difficilement, ou elles « frisent ». Il arrive aussi (et c'est ce qui s'est produit avec l'un des deux spécimens du musée de Bruxelles) que les anches métalliques s'oxydent par l'humidité des lèvres et du souffle et ne veulent plus rien savoir. L'art du facteur et de l'ingénieur européens pourrait prévenir ces inconvénients et, en délimitant exactement l'échelle sonore de l'instrument, enrichir notre palette orchestrale — particulièrement celle des petits ensembles — d'une nuance ravissante et inédite.

Ernest CLOSSON,
*Conservateur du Musée du Conservatoire
Royal de Bruxelles.*

