

Y a-t-il un son idéal de cornet dans une église?

« Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de Soleil, qui paroist dans l'ombre ou dans les tenebres, lors qu'on l'entend parmy les voix dans les Eglises Cathedrales, ou dans les Chapelles. »

« Le dessus de cornet est plus en usage que les autres parties, à raison que l'on en use dans les Concerts des voix, & avec l'Orgue, pour faire le dessus, lequel est ravissant, quand on en sçait sonner en perfection, comme le sieur Quiclet. »

Marin Mersenne, « Harmonie Universelle » (Paris, 1636).

Introduction : le contexte actuel.

De manière générale, de nos jours, un musicien se pose la question de la beauté du son qu'il produit au moyen de l'instrument qui lui paraît idéal pour réaliser ce but.

Les instruments sont conçus et essayés non dans les acoustiques de concert mais dans l'atelier puis sur le lieu de travail journalier de l'instrumentiste.

D'un autre côté, la pratique musicale de préparation des concerts se fait dans des lieux qui n'ont rien à voir avec les lieux de concerts. C'est-à-dire que l'idée d'efficacité du matériel en rapport avec un répertoire et une acoustique appropriée n'est souvent pas posée comme préalable. Et elle n'est constatée qu'au moment du concert, au mieux de la répétition générale, c'est-à-dire en phase terminale des projets pour une durée nettement inférieure à ce que représente le travail en amont.

Se poser la question « *Gibt es ein ideales Klang des Zinken für die Kirche ?* »¹⁾ c'est privilégier le critère d'efficacité avant le critère esthétique. Le cornettiste d'aujourd'hui se pose plutôt la question d'un son idéal « in abstracto » également parce qu'il joue des répertoires différents dans tous les lieux de concerts possibles.

L'esthétique repose toujours sur des bases culturelles et sociologiques : la différence entre, disons, le XVII^e siècle et le XXI^e, en ce qui concerne la musique, est qu'autrefois celle-ci était essentiellement fonctionnelle, la dimension artistique étant comme un prolongement de cette dernière. Aujourd'hui le fonctionnel est plutôt le prolongement nécessaire et incontournable d'une démarche artistique.

Il faut avoir dans l'idée que jusqu'au XIX^e siècle, les musiciens sont des « exécutants » et non des « interprètes ». L'exécutant est proche de l'artisan. Ce dernier essaie toujours d'avoir un outil adéquat. Le rapport entre l'idée et l'outil est primordial. L'idée précède l'outil et celle-ci est directement en rapport avec le but, en l'occurrence une prestation musicale dans un cadre fonctionnel.

De manière logique et conséquente, j'en déduis qu'il est probable que le cornettiste du XVIII^e siècle se soit plutôt posé la question de l'efficacité et de la facilité que lui procurent son matériel pour jouer des répertoires et des musiques particulières dans des lieux particuliers que celle de la beauté du son, cette beauté du son étant alors conçue comme idéal.

¹⁾C'est la question à laquelle je devais répondre devant un parterre de musicologues en 2009, lors de journées consacrées au cornet, organisée par la fondation « Kloster Michaelstein Musikakademie Sachsen-Anhalt für Bildung und Aufführungspraxis » à Blankenburg.

La question de la perception dans un cadre culturel

La pertinence de cette question aujourd'hui est faussée par rapport à la situation historique parce que l'auditeur est habitué à des normes esthétiques établies sur la base du concert contemporain. Qui veut entendre quoi ? Le répertoire n'a pas eu la même fonction hier que celle qu'il a aujourd'hui.

L'auditeur n'a plus les mêmes critères d'évaluation qu'autrefois, il s'est habitué à écouter des disques, à *lire des partitions* et veut quelquefois entendre ce qu'il lit sans penser à certains paramètres de perspective sonore.

Tout ceci crée peu à peu une « esthétique de lisibilité » de tous les éléments sonores notés, hors perspective sonore, chose du reste impossible à réaliser en concert dans des lieux vastes.

Qui d'entre nous est conscient de ce phénomène et de son influence sur notre écoute moderne et conséquemment sur notre appréciation des **données** et témoignages historiques ?

Exemple concret : l'aspect **réverbérant** de l'acoustique d'une église est non seulement jugé différemment par chacun d'entre nous aujourd'hui, mais était sans nul doute évalué bien autrement autrefois.

À la base de ce questionnement se pose aussi la question : depuis quand le cornet est-il un instrument d'église ? Cette question n'a pas encore reçu de réponse claire. L'instrument est en tout cas omniprésent au XVI^e siècle et restera en usage dans les églises, particulièrement en Allemagne, jusqu'à la moitié du XVIII^e siècle même si le rôle qui lui sera dévolu sera de plus en plus restreint (doublures de chorals essentiellement).

Les différentes acoustiques historiques

Le paramètre du lieu : force est de constater qu'il n'y a pas de norme.

Il y a différentes acoustiques d'églises. *Et ces acoustiques étaient autrefois différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui.*

- La différence de taille des édifices et lieux de musique et leur période de construction.
- Période romane : probablement peu d'usage du cornet dans la musique liturgique.
- Période gothique : les matériaux utilisés, les différentes qualités de pierre (entre le calcaire qui absorbe et le granit) donne des résultats très différents.
- Les lieux Renaissance.
- Les églises réformées.
- Les églises baroques.

À noter que les églises romanes et gothiques sont restées en usage dans de nombreux pays jusqu'à aujourd'hui.

De toute évidence, il y a des différences acoustiques énormes des églises réformées de taille moyenne d'Allemagne du Nord et les grandes églises baroques du sud de l'Allemagne ou de l'Italie dans lesquelles les mêmes types de musique ont été jouées.

Ce qui semble fondamental, c'est la mise en relation des différents contextes acoustiques avec le répertoire.

Les différents répertoires de musique sacrée du cornet en Europe : petites et grandes formations.

La manière dont sonne un instrument dépend de sa confrontation avec d'autres sources sonores. L'appréciation de la portée du timbre dans un cadre soliste ou dans un très grand ensemble sera très différente. D'autre part, au voisinage d'un son très clair et riche en harmonique aigu ou au contraire d'un son grave et sombre, chaque instrument sonnera différemment.

Voici quelques contextes standards de musique d'église dans lesquels le cornet est employé :

Le colla parte : le cornet a remplacé ou doublé les voix. Quelles voix de chanteurs ? Les voix fortes historiques sont probablement différentes de ce qu'on entend aujourd'hui.

Il existe des cornets de perce très large, assez sonores, dont le son est peu pénétrant mais idéal pour soutenir les voix.

La musique instrumentale avec l'orgue de tribune : avec quels types d'orgues ?

Les principaux italiens et allemands sonnent de manières très diverses. L'orgue italien (et dans une moindre mesure l'orgue français) est doté de principaux assez doux, à l'inverse des instruments des pays germaniques. Cela peut aussi expliquer le fait que les perces des instruments allemands sont souvent plus étroites que celles de leurs homologues italiens, donnant un son plus pénétrant.

Les ensembles d'instruments de familles différentes : en Italie et en Allemagne le cornet fut mélangé essentiellement avec les trombones et les violons, en grand ensemble mais aussi en petits effectifs. Dans la pratique de plein air, les cornets jouaient aussi avec les anches. Était-ce les mêmes joueurs et les mêmes instruments et embouchures ?

Dans un grand ensemble, dans un grand lieu, le son du cornet doit porter. Le son doit être clair. Cela peut expliquer là encore l'usage de perces étroites et du cornettino dans le répertoire allemand du XVII^e siècle, souvent en grande formation. Les instruments italiens semblent avoir eu des perces moins étroites, idéales pour pouvoir modeler le son dans le cadre de la musique en petite formation, là où la contrainte acoustique est moindre en terme de volume et de portée sonore.

En Espagne le cornet fut mélangé aux anches dans la pratique de la musique polyphonique, comme du reste en plein air. Il se peut que le type de son idéal était proche tant pour la musique de plein air que pour la musique d'église. Les orgues espagnoles sont dotées d'anches très sonores.

En France, nous manquons encore de données sur la pratique du cornet. Il était employé dans les bandes d'instruments, soutenait les voix à l'église et comme le mentionne Marin Mersenne, jouait avec l'orgue. Dans les années 1530, François 1^{er} crée la catégorie des cornets à la Chambre du Roy et ce pour quelques années : les cornettistes employés à ce moment côtoient Albert de Rippe et des clavecinistes pendant que leur homologues de la Grande Écurie jouent la musique de plein air avec trombones et instruments à anche.

Les différentes exigences : il faut éventuellement jouer fort mais quelquefois aussi jouer vite . Ces deux paramètres sont antinomiques. Il faut choisir ou une solution radicale, ou un compromis et prendre le matériel en conséquence.

La question du statut social du joueur historique : joue-t-il tous les répertoires partout ou seulement dans un lieu, etc... Cela semble différent selon les pays, la richesse et la taille des villes.

Le rôle du matériel

Généralités sur l'incidence des différents paramètres

Le diapason : plus l'instrument est court, plus le son est clair et défini, plus il est facile de jouer vite et flexible mais le jeu est moins stable en général. La majorité des instruments historiques donnent des diapasons allant de 460 à 490 hz.

Il existe de nombreux « cornettini », instruments à la quarte supérieure.

L'embouchure : elle est un élément essentiel du dispositif ; malheureusement, il est difficile d'être sûr de l'origine des embouchures présentes dans les musées et de les mettre en relation avec un instrument précis.

De plus, aujourd'hui comme autrefois, c'est la partie « personnelle » de l'instrument : chaque instrumentiste cherche une embouchure qui lui convient en terme de diamètre et de forme de bord. De plus, la profondeur de la « cuvette » de l'embouchure, élément le plus déterminant pour le son, est liée à l'idée du « beau son » (le son idéal vu subjectivement) que se fait le joueur.

Il existe dans les musées, des embouchures de différents diamètres, extrêmement différentes, présentant des sons qui peuvent être qualifiés de « sombres » et « doux » mais d'autres où le son du cornet ressemble étrangement à celui d'un instrument à anche.

En voici trois dont le diamètre extérieur est proche des embouchures que jouent la plupart des cornettistes actuels. Ce sont les profondeurs de cuvette qui font la différence : la première (collection privée, Bâle) donne un son proche du son standard de nombreux cornettistes, néanmoins plus large, plus ample (très souple à jouer) et doté de moins de « focus ».

La tendance « moderne » tend en effet à privilégier un son très centré, dénué de bruits parasites (bruits de souffle notamment produits par l'angle entre la cuvette et le début de la perce de l'embouchure, morphologie caractéristique des embouchures anciennes, que ce soit de cornet, trompette ou trombone) et ce grâce à une perce d'embouchure plus étroite.

La deuxième (musée sainte Anne, Lübeck) donne un son nettement plus clair, toujours assez large, avec des bruits de souffle si on l'écoute de près mais qui disparaissent complètement à quelques mètres de distance. Le son rendu est assez « cristallin ». La troisième (Vienne) donne un son proche de celui d'une chalémie et dotée naturellement d'un volume sonore puissant mais de peu de souplesse de jeu.

Embouchure «standard» Dongois/Gohin

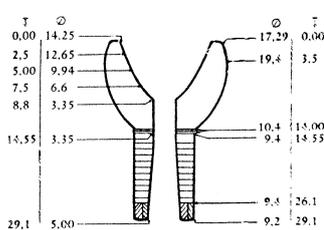
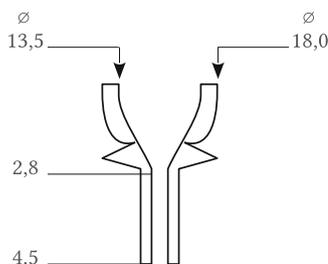


Fig. 3: Zeichnung des Original-Mundstücks von Basel, Privatsammlung, im (Zeichnung: Graham Nicholson)

Embouchure I (Bâle)

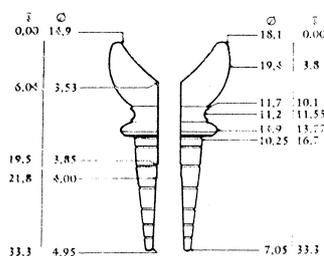


Fig. 6: Zeichnung des Original-Mundstücks von Lübeck St. Annen-Museum 1893.59 (Zeichnung: Graham Nicholson)

Embouchure II (Lübeck)

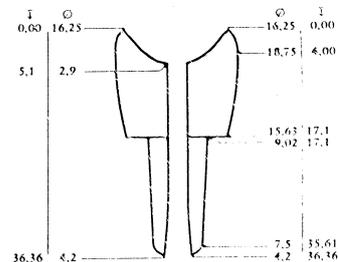


Fig. 13: Zeichnung des Original-Mundstücks von Wien, Kunsthistorisches Museum 230 (A.241, 4076), (Zeichnung: Graham Nicholson)

Embouchure III (Vienne)

L'incidence de la perce : il existe des instruments de perces extrêmes.

Roland Wilson a relevé des perces allant d'environ 22 mm à 42 mm pour des instruments de diapason 465 Hz, ces deux exemples rencontrés sur des instruments germaniques. Les instruments italiens semblent avoir des perces autour de 26 mm.

Une perce large donne un son un peu plus ample et un instrument peu virtuose. Le volume sonore plus important compense le fait que ce timbre relativement doux de ces instruments porte moins : ils sont idéals pour le « colla parte ».

Les perces « moyennes » (26/29 mm) donnent des instruments assez agiles et souples à jouer, dotés d'un timbre moyennement clair.

Les perces très étroites donnent des instruments à sons assez clairs, très agiles, peu souples en terme de dynamique sonore, dont le son assez défini porte beaucoup en dépit d'un volume sonore plus faible.

État actuel de la pratique aujourd'hui

Les cornettistes cherchent un compromis pour pouvoir jouer toutes les musiques.

Les cornets joués aujourd'hui sont plutôt, dans le meilleur des cas, inspirés d'originaux italiens du début du XVII^e siècle, à l'exclusion des embouchures (voir plus haut), bien que l'embouchure représente le facteur le plus important de la formation du son.

Les diapasons joués : très souvent 440 Hz, diapason qui n'est pas représentatif des instruments présents dans les musées. Quelques fois aussi 465 Hz, qui semble le diapason historique le plus courant. Les diapasons plus aigus correspondant à de nombreux instruments tant italiens qu'allemands présents dans les musées sont malheureusement exclus de la pratique actuelle et influent sur l'identité même du son du cornet. Comme mentionné plus haut, plus l'instrument est court (c'est-à-dire de diapason haut) plus le son est défini et porte dans une grande acoustique.

Remarque intéressante et importante : par le biais de la pratique, le matériel joue un rôle sur le joueur lui-même. C'est-à-dire que l'habitude de jouer sur des instruments courts, à réponse rapide, incite le joueur à rechercher sur les instruments plus longs un mode de jeu qui rappelle ce que l'instrument court impliquait. Il y a réellement une influence du matériel sur le jeu et sur les conceptions même de l'instrumentiste.

Le cornetino (quelque soit le diapason) est rarement joué : c'est pourtant un instrument très présent dans la musique d'église germanique. Le son est très pénétrant et idéal tant pour se mêler aux ensembles d'instruments à cordes que pour permettre au joueur d'avoir un son présent qui porte dans une grande formation et dans une grande acoustique sans avoir à produire d'effort particulier.

Quelques conclusions temporaires

Il n'y a pas un son de cornet idéal pour les acoustiques d'églises. Il faut plutôt rechercher l'adéquation entre le son et le répertoire. La question du lieu se pose aujourd'hui en d'autres termes qu'autrefois, tant les acoustiques d'église sont sensiblement différentes. Les circonstances offertes par le concert moderne et ce qu'attend l'auditeur sont aussi d'un autre ordre. La notion de son idéal est abordée de manière différente par le grand public, les musiciens en général et les cornettistes en particulier, ces derniers attachant une grande importance à des critères esthétiques semble-t-il éloignés de la notion « d'efficacité ». Pour exemple, les expériences faites avec des embouchures de types extrêmement différents de ce qui est en usage sont reçues avec bienveillance et curiosités par les mélomanes, les violonistes, clavecinistes, gambistes (etc...) mais avec grande suspicion par les cornettistes. La question du « beau » reste relativement peu souvent posée sous son angle éminemment subjectif et culturel.

La question des moyens employés et leur succès dépend de la mise en relation de tous les facteurs.