

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ
MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

TRAVAIL DE MASTER

LE CSAKAN : L'INSTRUMENT ET SON UTILISATION

par

CHARLOTTE SCHNEIDER

Tuteur du mémoire : Jan Van Hoecke
Branche principale : Flûte à bec
Professeur de branche principale : Han Tol

Date du récital de Master : 10 juin 2021
Délai de remise du travail de Master : 29 mars 2021

Sommaire

1. Introduction	3
2. Le csakan	4
2.1 Historique	4
2.2 L'instrument.....	5
3. Facture de l'instrument	9
3.1 Csakan viennois et csakan de Pressburg.....	9
3.2 <i>Einfacher Csakan</i> et <i>Complicirter Csakan</i>	9
3.3 Les clefs.....	11
4. Les méthodes de csakan	14
4.1 Wilhelm Klingensbrunner (27.10.1782-02.11.1850)	14
4.2 Ernest Krähmer (30.03.1795-16.01.1837)	15
4.3 Comparaison	19
5. Le répertoire, les arrangements et les compositeurs	25
6. Conclusion	27
7. Bibliographie	29
8. Résumé	31

1. Introduction

Dès la fin de l'époque baroque, la flûte à bec semblait se diriger vers une disparition inexorable, avant qu'elle ne soit « redécouverte » au début du XX^{ème} siècle. On remarque en effet un recul de son utilisation et une baisse de la fréquence de son apparition dans les compositions dès le milieu du XVIII^{ème} siècle. Son usage sera supplanté par le développement de la flûte traversière, qui offrait des caractéristiques plus en adéquation avec l'esthétique alors recherchée. En déduire que la flûte à bec a ainsi disparu durant le XIX^{ème} siècle serait en revanche erroné. Comme les autres instruments de l'époque baroque, elle a subi diverses modifications et a évolué de différentes manières. On trouvera ainsi des flûtes à bec baroques retouchées (par exemple au niveau du biseau pour monter le diapason ou avec l'ajout de clef au pied de l'instrument¹), des flageolets, des csakans, ... – ce dernier type d'instrument faisant l'objet du présent travail.

C'est durant mon Bachelor de flûte à bec que je me suis prise de passion pour le csakan. Lors d'un projet autour de cet instrument organisé à Lausanne (CH) par l'Association *Flauto Dolce*² et sous l'impulsion de Jan Van Hoecke, j'ai eu l'occasion d'assister et de participer à des concerts et des conférences qui lui étaient consacrés. Ce fut donc mon premier contact concret avec cet instrument et son répertoire. La rencontre avec un spécialiste, le Professeur Helmut Schaller, m'a permis d'en apprendre davantage ainsi que d'observer et même de jouer des instruments de sa collection personnelle lors d'un voyage à Vienne. J'ai également pu admirer quelques modèles originaux exposés au *Kunsthistorisches Museum Wien*.

Actuellement, peu de facteurs d'instruments proposent des csakans dans leur assortiment et plusieurs pistes de développement restent encore à explorer pour perfectionner le résultat. Après avoir emprunté et essayé différentes copies, j'ai acquis un instrument à huit clefs – copie d'un csakan de Johann Ziegler – construit par Guido Hulsens, afin de pouvoir réaliser un travail concret sur l'instrument et sur l'exécution du répertoire.

¹ Nikolaj Tarasov : «Indizien für die Verwendung von Barockblockflöten um 1800», dans : *Windkanal 1* (2010), p.13.

² L'Association *Flauto dolce Lausanne* a pour but de faire découvrir la flûte à bec et son répertoire à travers les siècles. Elle organise des concerts, manifestations et projets pédagogiques autour de cet instrument. Elle commande des œuvres dont elle assure la première audition publique. www.flautodolce.ch.

Dans les pages qui suivent, je me suis intéressée aux origines de l'instrument, à sa facture et aux problématiques liées à cette dernière aujourd'hui, ainsi qu'aux aspects pédagogiques historiques et actuels.

Je remercie chaleureusement Jan Van Hoecke pour la supervision de ce travail, Nikolaj Tarasov et Helmut Schaller pour leur partage ainsi que ma famille et mes proches pour les relectures.

2. Le csakan

2.1 Historique

Le csakan est un instrument de musique à vent de la famille des flûtes à bec et qui connaît son âge d'or dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, principalement à Vienne et alentours. Le terme « csakan » tire son origine du mot hongrois « *csàkàny* » qui signifie « pioche », « hache de guerre » ou encore « *Stockflöte* » (flûte-canne). Le terme « *csákányfokos* » désigne une arme déjà présente au XV^{ème} siècle en Hongrie et développée au XVI^{ème} siècle. Cette arme a la forme d'une canne et son pommeau ressemble à un marteau avec une extrémité plate et l'autre plus pointue. Certaines de ces armes ont été conservées et on peut ainsi observer la perce et les trous réalisés sur ces dernières lorsqu'elles étaient utilisées comme instrument de musique également.³ Vers la fin du XVIII^{ème} siècle, la mode de la canne de promenade prend son essor et le rôle d'appui n'est pas nécessairement central. La canne confère une certaine prestance à celui qui la porte et renseigne sur son rang social. Partant de ce principe, la « canne à système » se voit donc développée de multiples façons au cours du XIX^{ème} siècle. On lui attribue de nombreuses fonctions telles que contenant à boisson alcoolisée, fourreau d'arme ou de parapluie, réceptacle pour bougie ou allumettes, étui à jumelles, instrument de musique,...⁴ Divers instruments de musique sont alors combinés avec la canne, comme par exemple la flûte traversière, la clarinette, le hautbois, la flûte à bec, le violon et la cithare.⁵

L'invention ou la découverte du csakan est attribuée à Anton Heberle⁶, un musicien hongrois qui a écrit plusieurs œuvres dédiées à cet instrument et qui en jouait lui-même. La première trace écrite mentionnant le terme « csakan » date de 1807 dans un programme de concert

³ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.29.

⁴ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.9 ;

Helmut Schaller, *Wien, Budapest, Pressburg. Facetten biedermeierlicher Musikkultur*, p.127, dans le chapitre: « Der Csakan. Die Blockflöte im Biedermeier ».

⁵ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.10.

⁶ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.15 et Nikolaj Tarasov, « Was ist ein Csakan? Von der Waffe zum Musikinstrument », dans : *Windkanal 1* (2009), p.15.

qu'il a donné à Pest. C'est également en 1807 que Heberle publie son tableau de doigtés pour le csakan à une clef : « *Scala für den ungarischen Csakan* ». Avant 1807, on trouve des instruments populaires qui ressemblent déjà au csakan dans les régions de Hongrie et de Slovaquie. Faute d'informations précises à ce sujet, l'inventeur et l'invention restent difficiles à déterminer et à dater de manière certaine et exacte.

2.2 L'instrument

Le csakan est construit et fonctionne de manière similaire à la flûte à bec. Il est fabriqué en bois, possède sept trous pour les doigts à l'avant et un trou pour le pouce à l'arrière. La tête est munie d'un bloc, d'un canal pour souffler et d'une fenêtre. En revanche, une série de particularités le démarquent de la flûte à bec baroque telle que nous la connaissons actuellement. D'une part la présence de clefs dont le nombre varie entre une et treize et qui offre différentes possibilités de jeu, d'autre part la forme – issue de la canne – plus simple et linéaire que les courbes de la flûte à bec baroque. Si l'aspect extérieur change, il en va de même pour l'intérieur : la perce du csakan est plus cylindrique que celle de la flûte à bec baroque. Sa note la plus grave est généralement le *la* bémol (il existe quelques exemples connus en *sol*, en *si* bémol, en *la* ou même en *mi* bémol), donc il se trouve entre la flûte à bec alto (en *fa* à 440 Hz) et la flûte à bec soprano (en *do* à 440 Hz). Ernest Krähmer explique ce fait en arguant que la tonalité de *la* bémol majeur est une des plus belles qui soit. Puis plus pragmatiquement, il indique que les instruments plus aigus sont criards et désagréables – en particulier dans le registre supérieur – et que ceux plus graves sont trop faible et peu audibles – en particulier dans le registre inférieur.⁷

Dans la pratique, le csakan est considéré comme instrument transpositeur et se lit comme s'il était en *do*, tout en sonnant une sixte mineure plus haut. Un nombre important d'instruments originaux ont été conservés et plusieurs d'entre eux présentent un prolongement en forme de pique – parfois même renforcé de laiton ou de fer⁸ (cf. figure 1) – au-delà de la longueur nécessaire à l'instrument-même pour



Figure 1 : Extrémité de la pique d'un csakan original construit par Johann Ziegler et appartenant à Jan Van Hoecke.

⁷ Ernest Krähmer, *Neueste theoretisch practische Csakan-Schule, Op.1*, p.4.

⁸ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.7.



Figure 2 : Csakan par Stephan Koch avec canne ou pavillon interchangeables. Collection privée de Helmut Schaller, Vienne.

l'usage en tant que canne. L'issue inférieure de la perce est donc obtenue par des trous d'accord sur les côtés – par opposition à l'ouverture que l'on

trouve normalement à l'extrémité du pied. Puis dans son développement en tant qu'instrument de musique à part entière, le csakan troque la pique de la canne contre un pavillon de la forme de celui d'un hautbois pour des questions pratiques et également pour favoriser la qualité du son dans le registre aigu de l'instrument (cf. figure 2).

C'est Ernest Krähmer qui va prôner un modèle avec pavillon dès 1821, tel qu'il apparaît dans sa méthode pour le csakan.

Bien que le csakan n'ait été populaire que durant une cinquantaine d'années, il a été développé dans plusieurs directions simultanément. On observe fondamentalement deux types distincts : le csakan viennois et le csakan de Pressburg, proposant deux techniques de jeu légèrement différentes. L'évolution des clefs, de leur nombre et de leur rôle suit également divers courants. Dans sa méthode dédiée au csakan, Ernest Krähmer distingue deux catégories : le *einfacher Csakan* (csakan simple) comportant une clef et le *complicirter Csakan* (csakan complexe) possédant sept clefs.⁹ Wilhelm Klingensbrunner évoque brièvement l'existence d'un csakan sans clef dans sa méthode.¹⁰ Celui-ci n'a toutefois pas été véritablement utilisé en tant que tel en raison de la difficulté d'en obtenir une intonation correcte. Une clef (*ré dièse/mi bémol*) s'impose comme le minimum pour que l'instrument fonctionne bien. Aussi, selon la date de composition d'une œuvre, ce développement des clefs influencera le choix du modèle de csakan le plus adapté.¹¹

⁹ Ernest Krähmer, *Neueste theoretisch praktische Csakan-Schule, Op. 1*, p.4.

¹⁰ Wilhelm Klingensbrunner, *Neue theoretische und praktische Csakan-Schule, Op.40*, p.3.

¹¹ Peter Thalheimer, «Csakan-Musik – eine Nische im heutigen Blockflötenrepertoire», dans : *Tibia 4* (2000) p.291.



Figure 3 : Tête de csakan avec pommeau percé de deux petits trous pour souffler. Original construit par Carl Doke. Collection privée de Helmut Schaller.

Sous sa forme de canne, la tête du csakan est munie d'un pommeau – dont il existe de multiples formes – pour que la tenue en main soit organique. Ce pommeau est percé de deux petits trous l'un à côté de l'autre (cf. figure 3), qui permettent ainsi d'envoyer l'air directement dans le canal. Il est également amovible et il est possible de le retirer pour souffler directement à la naissance du bloc.

Sur les modèles originaux, on observe que la fenêtre d'où provient le son est placée à l'arrière de l'instrument, à l'inverse des flûtes à bec où elle se situe généralement à l'avant. Ceci peut s'expliquer par le fait que l'instrument était joué parfois en extérieur – lors d'une promenade par exemple. Pour éviter que les courants d'air perturbent le son, la fenêtre était placée sur la face de la tête la mieux protégée du vent.



Figure 4 : Csakan original de Ziegler. Instrument appartenant à Jan Van Hoecke.

Cette forme de tête avec la fenêtre à l'arrière est semblable à une tête de flûte à bec à laquelle on n'aurait pas creusé le bec à proprement parler (cf. figure 4). La tenue de l'instrument s'en trouve changée et est beaucoup plus verticale qu'avec un bec découpé. Le poids de l'instrument repose donc directement et presque entièrement sur les mains. La version de la tête avec un bec découpé permet de compenser une partie du poids de l'instrument avec la lèvre inférieure qui le soutient. C'est pourquoi les csakans de l'époque possèdent une petite excroissance (*Daumenstütze*) au niveau de l'emplacement du pouce droit à l'arrière de l'instrument, qui empêche le corps de glisser vers le bas (cf. figure 5).

Aujourd'hui, de nombreux instruments d'époque sont conservés et disponibles dans les musées et les collections privées.¹²



Figure 5 : *Daumenstütze*, modèle original de Ziegler. Instrument de Jan Van Hoecke.

¹² Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, pp.212-230, son inventaire dénombre un minimum de 90 instruments.

3. Facture de l'instrument

3.1 Csakan viennois et csakan de Pressburg

On peut classer les csakans dans deux catégories de facture : le csakan viennois et le csakan de Pressburg. La différence principale se situe au niveau du trou pour le pouce, situé à l'arrière du corps de l'instrument. Dans le cas du csakan viennois, le trou du pouce est semblable à celui de la flûte à bec et la technique sera donc la même, à savoir qu'il sera ouvert de moitié



Figure 6 : Excroissance de la bague (Buchse) du trou du pouce à l'intérieur de la perce du csakan.

pour atteindre la deuxième et la troisième octave. Avec le csakan de Pressburg, le trou du pouce est considérablement rétréci par une bague (en ivoire ou en corne¹³) qui en fait le pourtour intérieur, et la technique se rapprochera plus du hautbois, à savoir qu'il sera complètement ouvert pour passer à l'octave supérieure.¹⁴ Cette petite bague dépasse légèrement à l'intérieur du corps de l'instrument (cf. figure 6). Ceci a l'avantage

d'éviter des problèmes liés à la condensation qui, lorsqu'on joue longtemps, va couler autour de la bague et ne pourra donc pas boucher ce trou (problème récurrent pour les flûtes à bec). Le modèle de Pressburg, dont Franz Schöllnast est l'un des principaux facteurs, coexistera tout d'abord avec celui de Vienne mais la technique de rétrécissement du trou du pouce prendra ensuite le dessus et sera utilisée de manière standard. Les csakans tardifs sont tous basés sur cette technique.¹⁵

3.2 Einfacher Csakan et Complicirter Csakan

Dans sa méthode pour csakan, Ernest Krähmer en distingue deux types de base : le *einfacher Csakan* (le csakan simple) et le *complicirter Csakan* (le csakan complexe), qui se différencient par le nombre de clefs.¹⁶ Le *einfacher Csakan* ne compte qu'une seule clef, pour le *ré dièse* ou

¹³ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.19.

¹⁴ Helmut Schaller, « Der Csakan bei Ernest Krähmer », dans : *Wiener Oboen-Journal* (2013), p.5.

¹⁵ Renseignements communiqués par Nikolaj Tarasov (mars 2021).

¹⁶ Ernest Krähmer, *Neueste theoretisch practische Csakan-Schule, Op.1*, p.4.

le *mi* bémol (suivant le même principe que la flûte traversière dès l'époque baroque), alors que le *complicirter Csakan* est équipé de sept clefs (pour *do* dièse, *ré* dièse, *fa*, *fa* dièse, *sol* dièse, *si* bémol et le trille entre *do* et *si*). Ce modèle n'est cependant pas entièrement représentatif des *complicirter Csakan* qui étaient construits à ce moment. On recense bien d'autres possibilités et certains instruments possèdent un nombre de clefs supérieur ou intermédiaire entre une et sept. Mais les tableaux de doigtés de Krähmer sont destinés aux deux types de base en premier lieu (cf. figure 7).

L'ajout de clefs sur un instrument entraîne un coût supplémentaire parfois important. Le modèle le plus répandu et le plus populaire était donc le *einfacher Csakan*. Dans la catégorie des *complicirter Csakan*, la version illustrée par Krähmer peut être considérée comme « simple » dans la mesure où sa publication date des années 1820. Beaucoup de modèles présentent par la suite des compléments significatifs tels qu'une extension jusqu'au *si* grave et des doubles clefs. On trouve des instruments sur lesquels on peut donc choisir de jouer le *fa* et le *si* bémol avec la main droite ou la main gauche selon le contexte.

Les clefs ont plusieurs rôles clairs et explicitement décrits, tels que la possibilité d'éviter les doigtés dits « en fourche » pour égaliser ainsi la puissance de chaque note, homogénéiser le son ou permettre des trilles dont l'intervalle entre les deux notes concernées est exactement de la bonne taille (et non pas trop grand, comme c'est souvent le cas avec les flûtes baroques en général). Cette démarche d'égalisation des trilles répond à l'esthétique idéale du moment. Les trilles qu'on pourrait considérer comme trop grands sur les instruments baroques ne sont pas appréhendés de cette manière à leur époque et la couleur qu'ils offrent fait partie intégrante du style baroque. Il est en revanche permis de supposer que les clefs, surtout lorsqu'elles sont présentes en grand nombre, avaient également un rôle important à jouer dans l'émission des dynamiques. En effet, certaines combinaisons de doigtés et de clefs permettent d'atteindre des nuances plus marquées que sur une flûte à bec baroque (sur laquelle on utilise des deuxièmes voire troisièmes doigtés pour élargir la dynamique).

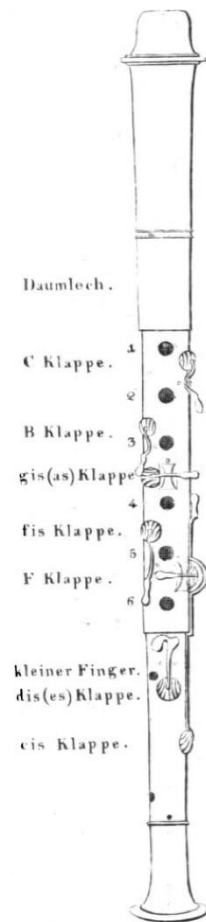


Figure 7 : Illustration d'un Complicirter Csakan dans la méthode de Krähmer.

Une différence majeure entre l'utilisation des clefs et celle des seconds doigtés se situe dans la couleur du son. Avec un second doigté, la couleur de la note diffère considérablement de celle jouée avec un premier doigté. En conservant le premier doigté et en ouvrant une clef en plus, on peut atteindre une nuance plus douce tout en conservant la qualité du timbre de la note désirée. Un article paru dans la presse à la suite d'un concert donné en 1822/1823 par Ernest Krähmer et son épouse Caroline Schleicher – également musicienne, qui jouait du violon, de la clarinette et du piano – loue l'agilité de Krähmer au niveau des dynamiques sur le csakan, et particulièrement dans les nuances douces : « [...], *jeder Kenner davon musste besonders das nette Staccato, verbunden mit contrapunctischen Sätzen, und den zierlichsten Ligatos bewundern, und sein Anschwellen und Abnehmen der Töne, bis in das kaum hörbar Laute anstaunen und bewundern.* »¹⁷

3.3 Les clefs

Wilhelm Klingenbrunner écrit : « *Csakans ohne Klappe sind durchaus unvollkommen, und man würde sich vergebens bemühen, eine reine Tonleiter für dieselben zu suchen.* »¹⁸ Le csakan sans clef a donc une très brève existence. Les clefs font progressivement leur apparition sur l'instrument. A celle pour le *ré* dièse viennent s'ajouter les clefs pour les notes à doigtés en fourche telles que *fa*, *fa* dièse, *sol* dièse et *si* bémol. Puis, une clef est spécifiquement dédiée à la justesse du trille entre *do* et *si* médiums. Il existe finalement encore deux clefs pour le *do* et le *do* dièse graves qui ont leurs particularités. La clef du *do* dièse grave peut se décliner de deux manières différentes. La version courte est actionnée par l'auriculaire droit. La version longue remonte jusqu'au niveau de la main gauche et est actionnée par l'auriculaire gauche. L'utilisation de l'auriculaire gauche est également une particularité du csakan par rapport à la flûte à bec. En effet, ce doigt est responsable de plusieurs clefs, dont celle du *sol* dièse ainsi que celle du *do* dièse en version allongée, et l'action sur ces dernières requiert un mouvement spécifique qui est inhabituel pour les flûtistes à bec. La clef du *do* grave est également bien particulière. A noter qu'elle n'apparaît pas sur le schéma figurant dans la méthode de Krähmer, et que sur son *complicirter Csakan*, un simple trou est utilisé pour obtenir cette note

¹⁷ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.181. Traduction : « [...], tout connaisseur ne pouvait qu'admirer en particulier le délicat *Staccato*, en lien avec les phrases contrapuntiques et l'extrême finesse du *Legato* ainsi que sa manière d'amplifier et diminuer les notes jusqu'à la limite de l'audible. »

¹⁸ Wilhelm Klingenbrunner, *Neue theoretische und praktische Csakan-Schule*. Traduction : « Les csakans sans clef sont tout à fait incomplets et on s'efforceraient en vain de chercher à jouer une gamme bien intonnée sur ceux-ci. »

(cf. figure 7). Par ailleurs, il indique qu'ainsi les notes graves sont plus sûres avec un simple trou qu'avec une clef.¹⁹ Lorsqu'elle est présente, c'est l'une des rares clefs – avec celle du *si* grave – qui se ferme quand on l'actionne. Toutes les autres clefs sont fermées, et elles s'ouvrent lorsqu'on les utilise. Cela demande donc un mécanisme plus complexe et la clef – qui est composée de deux parties – peut présenter l'inconvénient de laisser entendre un cliquetis. En revanche, la clef du *do* grave présente l'avantage de rendre l'emplacement du trou en question plus flexible car il ne devra pas nécessairement être placé dans le rayon d'atteinte de l'auriculaire droit. On pourra donc placer le trou du *do* grave plus bas sur l'instrument et ainsi mieux maîtriser son impact sur l'intonation générale de l'instrument et son registre aigu.

Sur certains csakans originaux, on observe la présence d'un *Stimmzug* (coulisse d'accord, cf. figure 8) au niveau de la jonction entre la tête et le corps. La tête se termine ainsi par un tube en métal qui s'emboîte avec le corps. Ceci permet d'avoir une épaisseur bien moindre par rapport au bois. Ainsi l'intonation sera plus stable lorsqu'on bougera la tête pour s'accorder



Figure 8 : *Stimmzug*. Csakan de Ziegler. Collection privée de Helmut Schaller.

avec d'autres instruments. Ce principe est également utilisé sur les flûtes traversières.

De même, on peut tirer un parallèle entre les clefs ajoutées sur le csakan et celles de la flûte traversière. Les clefs ont à l'origine un rôle similaire et comparable pour les deux instruments. La clef du *ré* dièse permet non seulement d'avoir plus de stabilité et de

puissance sur cette note grave, obtenue jusque-là par des doigtés hasardeux en demi-trous, mais aussi d'améliorer l'intonation et le son du registre supérieur. D'un point de vue historique, cette première clef apparaît bien plus tôt sur la flûte traversière qui l'arbore déjà pendant toute la période baroque. Quant à la flûte traversière romantique, elle présente aussi plusieurs points communs avec le csakan au niveau des clefs. Si on compare les modèles à huit clefs des deux types d'instruments, une seule diffère : la clef du *fa* dièse n'existe pas sur la flûte traversière, et à la place une deuxième clef pour le *fa* est accessible pour l'auriculaire

¹⁹ Ernest Krähmer, *Neueste theoretisch praktische Csakan-Schule, Op.1*, p.4.

gauche (à côté de la clef du *sol* dièse). Cela signifie également que sur ce modèle, la clef du *do* dièse grave n'est pas allongée comme elle peut l'être sur le csakan car on trouve la deuxième clef du *fa* à cet endroit. Cette constatation n'exclut toutefois pas la présence d'une seconde clef pour le *fa* sur le csakan et celle-ci apparaît sur d'autres modèles pourvus d'un nombre plus important de clefs. La clef du *do* dièse grave est donc parfois placée à côté de celle du *ré* dièse et du *do* au niveau de l'auriculaire droit. La présence d'une deuxième clef pour le *fa* facilite l'usage systématique de la clef pour cette note et la rend ainsi plus puissante et stable qu'avec le doigté en fourche. Selon la tonalité, on privilégiera l'une ou l'autre clef alors que sur le csakan en question, certains passages d'intervalle ne seront pas réalisables avec cette clef du *fa* (par ex. : le passage rapide entre *fa* grave et *ré/ré* dièse/*do* grave n'est pas possible avec l'utilisation de la clef car l'annulaire droit devrait passer de la clef au trou ou l'inverse et le geste n'est pas organique en plus d'être trop grand et donc trop lent. Dans ce cas, on utilisera donc le doigté en fourche pour le *fa*).

L'appréhension des clefs par les musiciens de l'époque était sans doute différente de celle que nous pouvons avoir actuellement vis-à-vis du csakan. Les musiciens qui utilisaient les modèles de csakan avec un grand nombre de clefs jouaient également du hautbois, de la clarinette ou de la flûte traversière en parallèle et le système de clefs n'était pas spécialement éloigné de leur pratique sur d'autres instruments. Un exemple serait Anton Stadler, célèbre musicien pour qui Mozart a écrit son unique concerto pour clarinette, et qui jouait et composait également pour le csakan. Les facteurs de l'époque proposaient d'ailleurs une large palette couvrant divers instruments à vent dans leur assortiment. Le csakan en était un parmi d'autres. Pour les flûtistes à bec actuels, le système de clefs du csakan paraît assez éloigné de leur pratique. En revanche la manière d'utiliser le souffle dans la production du son ainsi que la gestion de l'embouchure sont tout à fait comparables.

4. Les méthodes de csakan

Plusieurs méthodes dédiées au csakan ont été publiées au début du XIX^{ème} siècle et deux d'entre elles nous sont parvenues. La première, due à Wilhelm Klingenbrunner, est éditée en 1815, avec une réédition en 1820. Vers 1821, il en publiera une version abrégée.²⁰ La deuxième et principale est l'œuvre d'Ernest Krähmer qui propose une méthode en trois volumes construite de manière méthodique et progressive. La première partie (*Opus 1*) est publiée en 1821 et les deuxième et troisième parties (*Opus 31*) seront éditées, à titre posthume, par l'épouse d'Ernest Krähmer – Caroline Schleicher – et Anton Diabelli en 1837, avec une réédition après 1837. On a connaissance d'une troisième œuvre de type pédagogique par Wenzel Matiegka mais elle n'a jusqu'à présent pas été retrouvée. Le terme « Csakan » apparaît également dans le titre des méthodes d'Ernesto Köhler et de L. Barth, parmi d'autres types de flûtes.²¹

Dans la suite de ce chapitre seront décrites et comparées les méthodes de Klingenbrunner et de Krähmer.

4.1 Wilhelm Klingenbrunner (27.10.1782-02.11.1850)

La méthode de Klingenbrunner « *Neue teoretische und praktische Csakan-Schule nebst vierzig zweckmässigen Übungsstücken von Wilh. Klingenbrunner, 40^{tes} Werk* »²² comporte une quarantaine de pages et est dédiée au csakan à une clef. Dans la première phrase de son introduction, l'auteur utilise immédiatement le terme de « flûte douce » comme synonyme direct du csakan, ce qui conforte la thèse selon laquelle le csakan appartient à la famille des flûtes à bec.²³ Après quelques mots sur les origines du csakan, il propose une introduction générale à la musique en dix brefs chapitres expliquant les bases du solfège telles que la notation, les rythmes, les tonalités, les mesures, les nuances, les ornements, les intervalles, etc.

Puis on trouve les 40 exercices, tous écrits à deux voix. Une indication de tempo ou de caractère est présente pour chaque numéro et la palette de possibilités est très variée et nuancée. La balance entre les exercices à caractère rapide et ceux à caractère lent est tout à fait équilibrée. Klingenbrunner nous renseigne sur les nuances ainsi que les articulations à

²⁰ Wilhelm Klingenbrunner, *Csakan-Schule*, éditions B. Schott's Söhne, Mayence.

²¹ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.266 et p.268.

²² Editions Tobias Haslinger, Vienne, puis réédition par S. A. Steiner & Comp., Vienne.

²³ Par opposition à la thèse de Douglas MacMillan.

exécuter et ce, de manière régulière mais pas systématique. Il utilise fréquemment l'homorythmie entre les deux voix, en tierce et en sixte parallèles. D'un point de vue global, les deux voix sont assez équivalentes en termes de difficulté. L'on n'observe pas vraiment de progression d'exigence suivie et organisée. Les notions enseignées dans la partie théorique apparaissent mélangées dans les exercices et l'entraînement d'une spécificité après l'autre n'est pas explicitement amené. Pour citer quelques exemples : le premier numéro, sans être de très haute difficulté, demande déjà de jouer du *do* grave au *la* aigu, soit une octave plus une sixte. Le numéro 2 propose déjà des dissonances en syncope entre les deux voix et le numéro 5 comporte des mouvements chromatiques. Deux exercices (numéros 35 et 38) sont construits sur le modèle d'un thème avec variations. Le numéro 38 se base sur le thème de la chanson populaire « Ah vous dirais-je maman » et propose quatre variations.

4.2 Ernest Krähmer (30.03.1795-16.01.1837)

Ernest Krähmer est l'auteur d'une méthode en trois volumes. L'*Opus 1*, « *Neueste theoretisch practische Csakan-Schule nebst 40 fortschreitenden Uibungsstücken und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Csakan* », ²⁴ propose une introduction à l'instrument ainsi qu'à son histoire, sa forme et sa tonalité, suivie d'une partie théorique générale sur la musique, les bases de solfège, la notation, les rythmes, les nuances, l'articulation et les ornements ainsi que deux tableaux de doigtés chromatiques et enharmoniques et deux tableaux de doigtés de trilles (un de chaque pour le *einfacher Csakan* et pour le *complicirter Csakan*). S'en suivent les 40 exercices dont la progression est constante et ciblée. Au début, peu de notes différentes (*sol*, *la*, *si* puis *do*) sont utilisées et le rythme reste très simple (noires et blanches) dans une mesure binaire. Puis on suit le développement par l'ajout des autres notes complétant l'ambitus de bas en haut, la complexification des rythmes et la variété des mesures. A noter que les indications d'articulations sont présentes dès le début et qu'elles sont extrêmement nombreuses. Rares sont les notes qui n'en possèdent pas ! Les premiers exercices sont courts, de deux et à trois lignes, puis s'allongent au fur et à mesure jusqu'au dernier qui prendra toute une page. Les tonalités ne sont pas trop extrêmes et rien ne dépasse deux dièses ou trois bémols à l'armure.

Tous les exercices sont pour un csakan seul et le numéro 12 présente la particularité d'être écrit dans deux octaves différentes. Dès le numéro 16, des indications liées au caractère et au

²⁴ Editions Anton Diabelli & Comp., Vienne.

tempo sont ajoutées (*Staccato, Allegretto, Andantino, Allegro, Andante, Moderato, Adagio, Cantabile, Romanze, Rondo, Moderato assai, Lentamente* et *Allegro ma non troppo*). Ainsi on s'éloigne de l'idée un peu rigide et froide du simple exercice mécanique à exécuter scolairement et les phrases musicales deviennent plus riches. Il est intéressant de constater le mélange des exercices rapides et lents et d'observer la place dédiée à l'expressivité, primant sur la virtuosité technique au sens moderne du terme (on dénombre dix indications de mouvements rapides et quinze dans une tendance plus lente). L'utilisation de nuances apparaît dès le numéro 26. Le style musical est en lien tout à fait direct avec la musique de cette époque et fait écho aux pièces existantes.

A la suite des 40 exercices, Krähmer ajoute quelques précisions à propos de l'utilisation des clefs en lien avec les doigtés en fourche sur le *complicirter Csakan*. Il illustre ce point par 12 exercices de deux à trois lignes visant chacun l'entraînement spécifique d'une ou plusieurs clefs.

On observe une évolution claire et assez rapide dans la progression et l'exigence des exercices. La méthode est adaptée à des personnes de tous niveaux.

Les deuxième et troisième parties de sa méthode sont réunies sous le titre de « *100 Übungsstücke für den Csakan in allen Dur- und Moll-Tonarten mit deren Scalen, nebst 20 Vorübungen zur leichten Besiegung der grössten Schwierigkeiten; einer Abhandlung über die Doppelzunge, vielen Beyspielen, Anmerkungen und Bezeichnung des Fingersatzes als zweyter und dritter Theil der Csakan-Schule von Ernest Krähmer, 31^{tes} Werk* ». ²⁵

La deuxième partie contient 61 des 100 exercices. Les indications d'articulations sont également présentes en permanence et les marques de tempo et de caractères sont inscrites dès le départ. Krähmer indique dans des notes de bas de page ou de petits commentaires ce à quoi la série d'exercices est consacrée.

Les exercices 1 à 12 sont dédiés à bien sentir la pulsation dans les différentes mesures proposées, et pour ce faire il invite à s'aider de la battue du pied. Les rythmes restent simples.

Les exercices 13 à 19 incluent la notion de note pointée. Le compositeur précise ensuite (Numéro 15, *Allegro*) que plus le tempo est rapide, plus la manière de jouer ce rythme pointé

²⁵ Editions Anton Diabelli & Comp., Vienne, puis réédition par Tobias Haslinger, Vienne.

doit être « piquante » (*pikant*) et que pour ce rendu, il faut laisser une petite pause à la place du point entre la note allongée et la note écourtée. A relever qu'il ajoute un second commentaire pour le numéro 16 (*Vivace*) : « *Je schneller das Tempo ist, um so pikanter darf der Vortrag seyn.* »²⁶

Puis les exercices s'organisent en petites séries ciblant les nouvelles notions :

- Numéro 20 : piqué (*staccato*)
- Numéros 21-23 : la notion d'agitation en lien avec un rythme syncopé
- Numéros 24-25 : le silence pointé et le silence double-pointé
- Numéros 26-29 : appoggiatures courtes et appoggiatures longues (*kurze und lange Vorschläge*)
- Numéro 30 : *Zwischenschlage*



- Numéros 31-36 : triolets puis sextolets
- Numéros 37-48 : explications d'ornements tels que les *Doppelschlage*, *Triller*, ...
- Numéros 49-58 : mise en application des notions apprises jusque-là
- Numéros 59-61 : exercices virtuoses de chromatismes

Pour clore cette deuxième partie, il propose encore 20 petits exercices d'une ligne chacun et qui tournent autour du *do* dièse médium.

Le troisième volet de la méthode contient quatre parties :

- Numéros 62-85 : les 24 exercices explorent toutes les tonalités existantes et demandent déjà une bonne maîtrise de l'instrument.
- Numéros 86-92 : exercices sur le registre aigu (où il utilisera même des notes qui ne figurent pas sur son tableau de doigtés provenant de l'*Opus 1*, comme par exemple le *fa* dièse (dans le numéro 91) – pour le *complicirter Csakan* – et le *sol* aigu – pour les deux)

²⁶ Traduction : « Plus le tempo est rapide, plus l'exécution peut être piquante. »

- Numéros 93-99 : double coup de langue « dadd'll »

Pour cette série d'exercices, Krähmer écrit une page d'introduction au double coup de langue (*die Doppelzunge*) en indiquant les étapes à accomplir pour le travailler et le maîtriser. Il y ajoute sept courts exercices servant de marche à suivre et d'application concrète à ses explications. Tout d'abord il propose de commencer sans l'instrument en prononçant simplement le mot « dadd'll » sur une note chantée. L'instrument intervient dans un second temps. Il écrit ensuite très précisément quelle syllabe doit être prononcée sur chaque note. En commençant avec une seule note répétée (le *sol*) puis en ajoutant progressivement les changements de doigtés de manière toujours plus rapide, il propose un cheminement clair et précis, ce qui constitue un témoignage rare et très précieux.

- Numéro 100 : Fantaisie virtuose de cinq pages en *do* majeur mettant en pratique toutes les notions apprises dans la méthode.

Figure 9 : Extrait de la méthode pour Csakan de Krähmer, Op.31.

4.3 Comparaison

Plusieurs parallèles apparaissent entre les deux méthodes décrites précédemment. La présence d'une introduction générale à la musique et au solfège est un point commun des méthodes de cette époque, quel que soit l'instrument concerné. C'est un condensé des informations de base nécessaires à la lecture de la musique mais pour une personne sans connaissances élémentaires, l'approche des notions est très austère et peu adaptée à l'apprentissage autodidacte. Les notions abordées sont en majeure partie similaires mais la façon de les présenter et de les structurer diffère quelque peu.

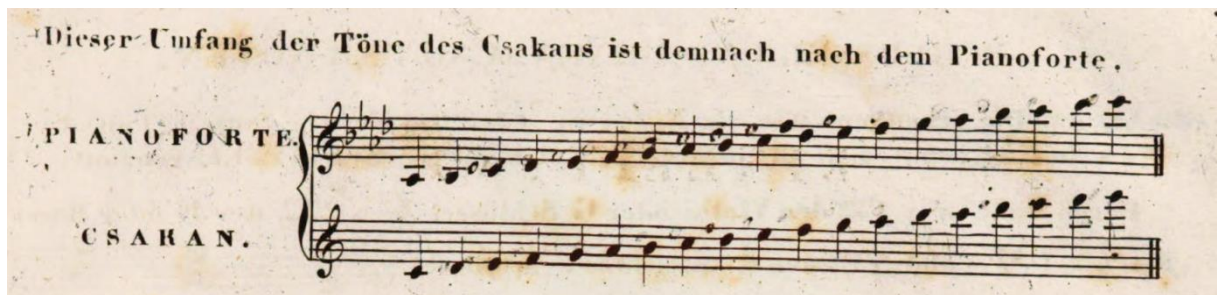
Krähmer et Klingenbrunner s'accordent sur le conseil d'utiliser la battue du pied pour sentir correctement la pulsation et la mesure.

Dans leurs introductions respectives, les deux auteurs exposent le fait que le csakan est un instrument en *la* bémol et fonctionne en tant qu'instrument transpositeur. Krähmer l'explique uniquement de façon théorique. Klingenbrunner présente l'ambitus du csakan et illustre le fait qu'il est transpositeur en juxtaposant les notes écrites et les notes réelles en lien avec le pianoforte. A noter qu'il y a une erreur d'octave dans l'exemple ci-dessous : la portée du pianoforte devrait soit être écrite une octave plus haut soit être pourvue d'une indication (*ottava alta*) à la clef prévue à cet effet.

„Dieser Umfang der Töne des Csakans ist demnach nach dem Pianoforte .

PIANOFORTE.

CSAKAN.



L'interprétation de certains signes – en particulier dans le domaine des ornements – présente certaines divergences.

Premier exemple : *Vorschläge* (appoggiatures) – Klingenbrunner propose le tableau suivant :

¹ten^s Der VORSCHLAG, eine kleine umgekehrt stehende Note, welche an die darauf folgende Hauptnote geschloffen wird.

Schreibart.

Ausführung.



Et Krähmer l'expose ainsi :

VOM VORSCHLAGE.

Diese kleinen umgekehrt stehenden Noten, bekommen die Hälfte des Werthes der darauf folgenden Haupt = Note, sie werden insgemein stärker vorgetragen als die Hauptnote selbst, und durchgängig geschleift.

	Lange Vorschläge.		Kurze Vorschläge.
Schreibart.		Schreibart.	
Ausführung.		Ausführung.	

On observe donc une différence dans le premier exemple qui propose l'appoggiature de la ronde – une fois écrite en noire et l'autre fois en blanche.

Seconde différence notable : dans son tableau *Kurze Vorschläge*, Krähmer indique que l'appoggiature de double-croche venant d'une note voisine écourtera la noire d'arrivée. Ce qui ne sera pas le cas lorsque l'intervalle entre l'appoggiature et la note principale sera d'une tierce. Or chez Klingensbrunner, la durée des notes lorsque l'appoggiature est une note voisine équivaut à celle que Krähmer applique dans le cas d'une appoggiature en tierce.

Deuxième exemple : les trilles – expliqués par Klingensbrunner dans le tableau suivant :

3^{tes} Der TRILLER, ist eine Verzierung auf einem mit tr oder ~ bezeichneten Tone, in einzelnen oder wiederholt fallenden schnellen Fingerschlägen, zu welchem Entzweckeder dem Hauptton zunächst liegende obere, oder auch untere Hülftön genömen wird.



Et Krähmer propose le tableau ci-dessous :

VOM TRILLER.

Der Triller *tr* ist eine rasche und regelmässige Abwechslung zweier nebeneinander liegender Töne, die um einen ganzen oder halben Ton von einander abstehen, er wird auf dem Ton, welcher mit *tr* bezeichnet ist, mit dem nächsten Ton darüber gemacht, dieser kann entweder um einen ganzen oder halben entfernt seyn, welches die Tonart des Tonstücks bestimt.

Triller ohne Vor- u. Nachschlag. Ausführung	Triller mit Vorschlag. Ausführung	Triller mit Nachschlag. Ausführung
Triller mit Vor- u. Nachschlag.	Triller ohne Nachschlag.	Pralltriller.
Mordent.	Doppelschläge. Gerader. Umgekehrter.	mit #
		zwischen 2 Noten.

On note que Klingensbrunner commence systématiquement le trille par la note principale alors que Krähmer le commence par la note supérieure dans son premier exemple. La définition même du trille n'est par ailleurs pas la même. A savoir que Krähmer parle d'un « changement rapide et régulier entre deux notes voisines » alors que Klingensbrunner montre clairement un départ plus lent, suivi d'une accélération dans le développement du trille dès les exemples notés en blanches.

Troisième exemple : la cadence – expliquée par Klingensbrunner :

6^{tens} Die KADENZ, eine mit dem Ruhezeichen \circ verschene Note, auf welcher dem Spieler eine geschmackvolle, dem Tonstücke und dem Instrumente angemessene kurze oder längere Verzierung erlaubt ist. Diese Verzierungen heist man auch Fermaten.

Et celle expliquée par Krähmer :

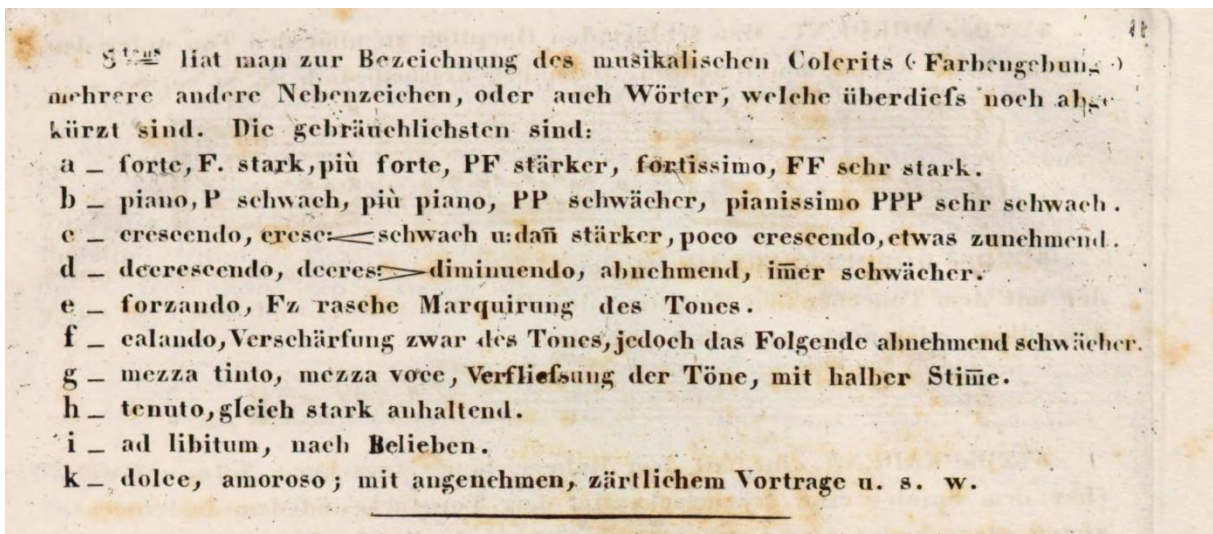
VON DER CADENZ.

Die Cadenz wird bezeichnet durch einen Bogen \frown den man über die Note setzt, auf welcher Jene ausgeführt werden soll. Dieses Zeichen bedeutet eine willkürliche Pause, ein Innehalten ohne bestimmte Gränzen, wodurch dem Spieler der Hauptstimme Zeit gelassen wird, auf der Note, welche das erwähnte Zeichen hat, zu verweilen, um daselbst Passagen und Verzierungen anzubringen, die dem Stücke angemessen sind, die ihm sein Geschmack oder seine Fantasie eingiebt, und welcher das Instrument, das er spielt fähig ist. z. B.



On trouve ici deux exemples d'une même cadence en *do* majeur. La version de Klingensbrunner est plus fournie et virtuose, comme une deuxième couche d'ornementation par rapport à celle de Krähmer, les deux étant basées sur une structure commune. Klingensbrunner propose ensuite un deuxième type de cadence possible en *do* majeur et le développe avec un vocabulaire similaire à son premier exemple.

Quatrième exemple : indications sur les dynamiques et l'interprétation – par Klingensbrunner :



Et par Krähmer :

KUNSTWÖRTER, DIE AUF DEN VORTRAG BEZIEHUNG HABEN .

<i>p</i> piano, schwach .	<i>risoluto</i> , entschlossen, beherzt .
<i>pp</i> pianissimo, sehr schwach .	con <i>brio</i> , mit Feuer .
<i>f</i> forte, stark, <i>ff</i> fortissimo, sehr stark .	<i>appassionato</i> , leidenschaftlich .
dol: <i>dolce</i> , angenehm, sanft .	<i>sostenuto</i> , gehalten, <i>mesto</i> , traurig .
<i>crece</i> : <i>crescendo</i> , wachsend .	<i>scherzando</i> , scherzhaft .
<i>deces</i> : abnehmend .	<i>brillante</i> , schimmernd, glänzend .
Nachdruck einer einzelnen Note \wedge oder: \triangleright	<i>ad libitum</i> , a piacere, a suo piacere , nach Gutdünken .
<i>f</i> rinforzando, verstärkend .	a tempo, nach dem Takte .
<i>f</i> oder <i>fx</i> sforzato, sehr stark .	tempo <i>1^{mo}</i> , in der ersten Bewegung .
<i>decrescendo</i> , <i>diminuendo</i> , <i>smorzando</i> , <i>morendo</i> , <i>perdendo</i> , <i>calando</i> , <i>delendo</i> , <i>mancando</i> , heißen abnehmend, hinschwindend .	<i>ritardando</i> , <i>rallentando</i> , im Zeitmasse, nachlassend, langsamer werdend .
<i>ten</i> : <i>tenuto</i> , zurückhaltend .	<i>patetico</i> , pathetisch .
<i>sempre</i> , immer, wird zu andern Worten gesetzt, wie <i>sempre piano</i> & :	<i>ligato</i> auch <i>legato</i> , gebunden .
<i>sotto voce</i> , mit schwacher Stimme, leise .	<i>attacca</i> , <i>subito</i> oder <i>s'attacca</i> , setzt man z. B. an das Ende eines Satzes, wenn der folgende ohne Verzug darauf folgen soll .
<i>mezza voce</i> , mit halber Stimme .	<i>come sopra</i> , oder <i>come prima</i> , wenn ein vorher= gegangenes, aber durch ein anderes unterbrochenes Tempo wieder eintreten soll .
<i>poco forte</i> , ein wenig stark, <i>più forte</i> , stärker .	<i>più moto</i> , <i>più mosso</i> , oder <i>più stretto</i> , bedeu= tet, dass das Stück von derselben Stelle an etwas geschwinder gespielt werden soll .
con <i>espressione</i> , mit Ausdruck .	<i>senza tempo</i> , ist so viel als <i>ad libitum</i> .
<i>affettuoso</i> , sanft melancholisch .	<i>senza replica</i> wird zu Stücken gesetzt, deren Theile gewöhnlich wiederholt werden, z. B. bei ei= ner Menuett, hier aber nicht wiederholt werden soll .
<i>agitato</i> , unruhig, <i>amoroso</i> , lieblich, <i>assai</i> , sehr .	<i>verte si volti</i> , <i>volti subito</i> wende um .
con <i>anima</i> , seelenvoll, <i>innocente</i> , unschuldig .	
<i>lusingando</i> , schmeichelnd, liebkosend .	
<i>languido</i> , schmachkend, seufzend .	
<i>lacrimoso</i> , <i>lamentoso</i> , kläglich, wehmüthig .	
con <i>tenerezza</i> , mit Zärtlichkeit .	
<i>comodo</i> , bequem, <i>cantabile</i> , singend .	
<i>grazioso</i> , gefällig, con <i>moto</i> , mit Bewegung .	

La liste proposée par Krähmer est significativement plus longue et plus détaillée que celle de Klingensbrunner. Le vocabulaire de base est commun aux deux et Krähmer ajoute une série de termes très précise et développée.

A la suite de ces indications sur l'interprétation, Krähmer propose une liste de définitions des mouvements :

KUNSTWÖRTER IN BEZIEHUNG AUF DIE BEWEGUNG.

Largo , bezeichnet den ersten Grad vom langsam = men Zeitmass .	Allegretto , etwas munter, ein wenig geschwind.
Grave , schwer, ernsthaft .	Vivace , lebhaft .
Adagio , langsam mit ausdrucksvoller Bewegung .	Allegro , geschwind, lustig, hurtig, munter .
Lento , zögernd. Larghetto , ein wenig langsam .	♩ . Es erklärt sich von selbst, dass ein hinzuge = fügtes moderato die Bewegung mindert, so wie
Andante , gemässigt langsam .	ein dabeistehendes molto , vivace & : die Bewe = gung vermehrt .
Andantino , etwas schneller als Andante .	Presto , schnell. Prestissimo , sehr schnell.
Moderato , mit mässiger Bewegung .	

On observe que le terme *Largo* est proposé comme l'indication la plus lente et que le terme *Adagio* – tout en restant lent – a une dimension d'expressivité supplémentaire.

Le style de composition employé par les deux compositeurs tout au long de leur méthode fait très directement écho au style musical du moment et aux œuvres écrites pour le csakan. On y trouve des motifs, des harmonies et des ornements qui sont présents dans le répertoire.

Si ces méthodes sont des sources très instructives qui nous renseignent sur le csakan en particulier, elles contiennent également des informations dignes d'attention pour tout musicien s'intéressant à la musique de cette période. On y trouve notamment de précieuses indications de style sur la manière de placer et d'interpréter l'ornementation.

5. Le répertoire, les arrangements et les compositeurs

Le répertoire dédié au csakan compte de nombreuses pièces de divers niveaux.²⁷ Une grande partie est composée pour csakan seul ou duo de csakans. Comme instrument d'accompagnement, on trouve principalement la guitare et le piano – instruments qui se marient très bien avec le son doux du csakan. Il existe un concerto et quelques rares pièces où le csakan est combiné avec un ensemble à cordes.

Le csakan étant un instrument généralement en *la* bémol et ses tonalités de prédilection ne convenant pas très bien à celles de la guitare, on accorde cette dernière un demi-ton plus bas pour qu'elle puisse jouer dans des tonalités qui lui conviennent mieux. Le piano en revanche est accordé au même diapason que le csakan et sa partie est donc très fournie en bémols. L'accompagnement est souvent harmonique et est constitué principalement d'accords et d'arpèges pour soutenir la mélodie du csakan. Dans le répertoire plus virtuose, les parties d'accompagnement deviennent parfois plus complexes et exigeantes.

Un exemple intéressant d'ornementation et d'arrangement est sans doute la pièce intitulée « Grandes Variations concertantes » sur le thème de Mr. Himel: « *An Alexis send ich dich* » de François Bathioli (?-1830). De cette pièce existent deux versions : la première pour flûte traversière et guitare et la seconde pour csakan et guitare. En comparant la voix de la flûte et celle du csakan, on remarque plusieurs différences de composition même si la voix mélodique reste majoritairement semblable. Certains passages sont plus ornés dans la partie du csakan et la composition des cadences présente des points intéressants. La première grande cadence terminant l'introduction et amenant au thème est écrite de manière très différente d'un point de vue du rythme et des motifs. Les variations et adaptations qui sont apparentes tout au long de la pièce tiennent compte de l'ambitus de l'instrument concerné (qui est plus grand pour la flûte traversière que pour le csakan) et des articulations qui s'adaptent à l'instrument.

Ernest Krähmer (1795-1837) est l'auteur d'une très grande partie du répertoire pour le csakan et ses œuvres s'adressent à tous les niveaux, du débutant au virtuose. Enfant d'une famille nombreuse, il apprend plusieurs instruments à vent : la flûte, le hautbois, le basson et la clarinette. Il se concentre ensuite sur le hautbois et dès 1815, il est engagé au *k.k. Hoftheater Wien*. Puis il reçoit le titre de *k.k. Hof- und Kammermusikus* en 1822 et est membre de la

²⁷ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik* : elle indique un minimum de 400 pièces, p.1.

Kaiserliche Hof-Musikkapelle.²⁸ Il se produit régulièrement en concert et souvent en duo avec son épouse. Plusieurs articles parus dans les journaux en témoignent et louent la virtuosité des artistes et la qualité de ces concerts. Krähmer a 40 numéros d'*opus* à son actif, rassemblant son ouvrage pédagogique, des grandes pièces de concerts et des recueils de petits morceaux. Son répertoire s'adresse en majeure partie aux trois combinaisons suivantes : csakan seul, csakan et guitare ou csakan et piano mais on trouve également quelques exemples pour deux csakans ou pour csakan et ensemble à cordes. Il est intéressant de constater que toutes ses œuvres publiées sont dédiées au csakan et que ses compositions pour hautbois sont restées à l'état de manuscrit.²⁹

Anton Diabelli (1781-1858) a joué un rôle important en tant que compositeur, professeur de musique et éditeur. Il était ami proche et collègue d'Ernest Krähmer. Il est l'auteur d'un ouvrage périodique intitulé « *Mon Plaisir* » et qui contient 41 cahiers publiés dès 1821. Il y publiait des arrangements de mélodies en vogue – celles qu'on entendait à l'opéra ou au concert – ainsi que des variations sur ces dernières, le tout pour csakan seul. Il a beaucoup arrangé et composé sur des thèmes de Rossini, Bellini et Donizetti en particulier. Cela permettait aux amateurs de se faire plaisir en pouvant reproduire dans leur salon des grands airs connus. Il publiait cette revue de manière régulière et par petites livraisons. Cette pratique peut être mise en parallèle avec le fameux « *Der Getreue Music-Meister* » de Georg Philipp Telemann, paru un siècle plus tôt. En plus de cet ouvrage périodique, Diabelli a composé une série de pièces principalement pour csakan et guitare, mais aucune avec piano.

Wilhelm Klingebrunner (1782-1850) est l'auteur – en plus de sa méthode pour csakan – d'une série de pièces en majeure partie pour csakan seul ou deux csakans, ainsi que de quelques rares morceaux avec accompagnement à la guitare ou au piano. Il a également écrit des œuvres pour la flûte traversière de même qu'une méthode pour cette dernière. Par ailleurs, il travaille avec succès sous le pseudonyme de « Wilhelm Blum » pour le théâtre de Leopoldstadt à Vienne.³⁰

²⁸ Marianne Betz, *Der Csakan und seine Musik*, p.179.

²⁹ Helmut Schaller, « Der Csakan bei Ernest Krähmer » dans le *Wiener Oboen-Journal* (2013), p.13.

³⁰ Nikolaj Tarasov, « Neues von Beethoven. Csakan-Recherchen in Beethovens Konversationsheften » dans *Windkanal* 3 (2000), p.9.

A côté des trois principaux compositeurs susnommés, plusieurs autres ont également apporté leur contribution au répertoire du csakan, à l'instar de Anton Heberle, Anton Stadler, Joseph Gebauer, Johann Kaiser, François Bathioli, ...

6. Conclusion

L'essor du csakan se concentre sur la première moitié du XIX^{ème} siècle, principalement dans la région viennoise. C'est durant cette brève période que la construction de l'instrument s'affine, que son utilisation s'affirme et que l'essentiel de son répertoire est composé. Après que le csakan est largement tombé dans l'oubli, des recherches initiées vers la fin du XX^{ème} siècle permettent de collecter des informations et font l'objet de publications, à l'instar de la dissertation de Marianne Betz en 1992. Les articles qui ont suivi y font pour la plupart référence, redonnant une visibilité limitée à cet instrument. Une trentaine d'années plus tard, de nouvelles découvertes ont été faites par un petit nombre de musiciens intéressés par le sujet. Elles sont souvent basées sur le savoir-faire développé par l'expérimentation directe sur des instruments originaux et viennent parfois contredire certaines affirmations précédentes. Mais ces constatations récentes ne sont que peu documentées.

Les méthodes d'Ernest Krähmer et Wilhelm Klengenbrunner sont de précieux témoignages et peuvent aujourd'hui servir de base à un travail plus approfondi sur l'apprentissage du csakan dans les conditions actuelles.

La facture de copies de csakans en est encore à ses balbutiements pour plusieurs raisons telles que le coût engendré, la demande encore faible due à la méconnaissance de l'existence de l'instrument ou l'investissement général exigé par la tâche. En effet, la moulure des clefs et les mécanismes qui en découlent demandent – tout comme à l'époque – un investissement financier de départ et c'est un pari à faire ; pari qui entraîne donc un certain risque. Les facteurs de csakans au XIX^{ème} siècle construisaient en parallèle des flûtes traversières, des hautbois et des clarinettes qui présentaient des similitudes au niveau de la mécanique. Aujourd'hui, ce sont plutôt des facteurs de flûtes à bec qui se penchent sur cet ouvrage.

Actuellement, peu de facteurs fabriquent des csakans – parmi eux Guido Hulsens, Bernhard Mollenhauer et Martin Wenner – mais toutes les options de clefs ne sont pas encore disponibles et celles qui existent ne sont pas toujours satisfaisantes. Certaines techniques comme le *Stimmzug* ne sont que rarement copiées pour l'instant.

Une piste de développement intéressante serait d'étudier de plus près différents modèles originaux et leurs mécanismes de clefs respectifs. Il serait important de comprendre plus précisément les rôles de chaque clef et leur impact sur l'instrument dans son entier afin d'optimiser le résultat sonore. Ceci demanderait donc une collaboration étroite entre les facteurs, les instrumentistes et les musées et détenteurs de collections privées.

7. Bibliographie

Livres :

BETZ, Marianne : *Der Csakan und seine Musik*, éditions Hans Schneider, Tutzing (1992).

MACMILLAN, Douglas : *The recorder in the nineteenth century*, Ruxbury Publications (2008).

SCHALLER, Helmut : *Wien, Budapest, Pressburg. Facetten biedermeierlicher Musikkultur*, éditions Hans Schneider, Tutzing (2012), chapitre « Der Csakan. Die Blockflöte im Biedermeier ».

Articles :

SCHALLER, Helmut : «Der Csakan bei Ernest Krähmer», dans : *Wiener Oboen-Journal* (2013).

TARASOV, Nikolaj : «Neues von Beethoven. Csakan-Recherchen in Beethovens Konversationsheften parties 1 et 2», dans : *Windkanal 3 et 4* (2000).

TARASOV, Nikolaj : «Was ist ein Csakan? Von der Waffe zum Musikinstrument», dans : *Windkanal 1* (2009).

TARASOV, Nikolaj : «Indizien für die Verwendung von Barockblockflöten um 1800», dans : *Windkanal 1* (2010).

THALHEIMER, Peter : «Csakan-Musik – eine Nische im heutigen Blockflötenrepertoire», dans : *Tibia 4* (2000).

Sources du XIX^{ème} siècle :

KLINGENBRUNNER, Wilhelm : *Neue teoretische und praktische Csakan-Schule nebst vierzig zweckmässigen Übungsstücken von Wilh. Klingebrunner, 40^{tes} Werk (Op. 40)*, éditions Tobias Haslinger, Vienne (1815).

KLINGENBRUNNER, Wilhelm : *Neue teoretische und praktische Csakan-Schule nebst vierzig zweckmässigen Übungsstücken von Wilh. Klingebrunner, 40^{tes} Werk (Op. 40)*, éditions S. A. Steiner & Comp., Vienne (vers 1820).

KLINGENBRUNNER, Wilhelm : *Csakan-Schule*, éditions B. Schott's Söhne, Mayence (vers 1821).

KRÄHMER, Ernest : *Neueste theoretisch practische Csakan-Schule nebst 40 fortschreitenden Uibungsstücken und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Csakan. Erstes Werk (Op. 1)*, éditions Anton Diabelli & Comp., Vienne (1821).

KRÄHMER, Ernest : *100 Übungsstücke für den Csakan in allen Dur- und Moll-Tonarten mit deren Scalen, nebst 20 Vorübungen zur leichten Besiegung der grössten Schwierigkeiten; einer Abhandlung über die Doppelzunge, vielen Beyspielen, Anmerkungen und Bezeichnung des Fingersatzes als zweyter und dritter Theil der Csakan-Schule von Ernest Krähmer, 31^{tes} Werk (Op.31)*, éditions Anton Diabelli & Comp., Vienne (1837).

KRÄHMER, Ernest : *100 Übungsstücke für den Csakan in allen Dur- und Moll-Tonarten mit deren Scalen, nebst 20 Vorübungen zur leichten Besiegung der grössten Schwierigkeiten; einer Abhandlung über die Doppelzunge, vielen Beyspielen, Anmerkungen und Bezeichnung des Fingersatzes als zweyter und dritter Theil der Csakan-Schule von Ernest Krähmer, 31^{tes} Werk (Op.31)*, éditions Tobias Haslinger, Vienne (après 1837).

8. Résumé

La flûte à bec connaît un tournant dans son histoire au début du XIX^{ème} siècle. C'est à cette époque que se développe le csakan, un instrument d'abord combiné avec une canne de promenade puis développé avec l'ajout de clefs. Cette modification lui apporte une nouvelle palette sonore ainsi que des nuances plus marquées. Un nombre important d'œuvres de tous niveaux lui sont dédiées et le marient volontiers avec la guitare ou le pianoforte.

Le csakan tombe progressivement dans l'oubli à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. On le redécouvre dès la fin du XX^{ème} siècle à travers les recherches de quelques musicologues. Le présent travail, en se penchant sur ses origines, les différentes formes qu'il a prises, son fonctionnement, ses méthodes et son répertoire, dessine des pistes à explorer, des recherches à entreprendre et des expériences à réaliser afin de mieux en saisir les finesses.