

FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

N° 18 Prix : 32 F

Juin 1986



Les
STAGES
de
l'été

Flûte:
Pierre
SECHET

Jacques Frisch
et
l'Art de la Fugue

Clarinets
anciennes:
Gilles
THOMÉ

ÉDITORIAL

Ce numéro 18 initialement prévu pour avril ne paraît qu'en juin. Voilà, diront certains, un nouveau retard bien regrettable. Nous sommes, croyez-le bien, les premiers à déplorer l'irrégularité de notre calendrier et nous espérons être en mesure d'y remédier dès la rentrée prochaine. Il serait certes facile de respecter des délais, mais nous ne pouvons accepter que ce soit au détriment de la qualité de cette revue. La cause de ce dernier retard est très simple : le numéro d'avril n'avait pas un volume suffisant de publicité, l'A.F.F.B. ne pouvait donc pas en assumer le coût, à moins de le tronquer, ce à quoi nous nous refusons. En ces temps difficiles, les facteurs, les marchands et les éditeurs de musique doivent souvent limiter leur budget publicitaire, et nous en sommes évidemment victimes. Il est bien regrettable que nous dépendions de ressources extérieures au point de ne

pas maîtriser notre parution. Il existe une solution, toute simple. C'est de prendre plus d'importance, d'augmenter notre diffusion, ce qui nous assurerait une trésorerie et un meilleur financement publicitaire, nous rendant ainsi plus indépendants. Et cela, c'est chaque membre de l'A.F.F.B. qui en est responsable ; faire connaître l'Association n'est pas un privilège exclusif de quelques-uns de ses membres qui y consacrent un temps et une énergie considérables. Au lieu de se dire : "ils n'arriveront jamais à respecter les délais", chacun doit être conscient qu'il participe à ce qui fait cette revue, dont les retards sont d'ailleurs bien légers à côté de ceux des cotisations. Voilà de longues et tristes considérations financières, il serait tellement plus agréable de parler de musique, mais vous n'avez qu'une page à tourner, si ce n'est déjà fait. En attendant les articles s'empilent sur mon bureau, je voudrais les passer tout de suite, et j'ai bien du mal à choisir ceux qui ne paraîtront qu'en septembre, mais là c'est promis. Bonnes vacances !

Jean-Joël DUHOT

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

Magazine de l'A.F.F.B.

Association Française pour la Flûte à Bec

A.F.F.B. : La Librairie Musicale de Paris

68 bis, rue Réaumur 75003 Paris.

Tél. : (1) 42 72 30 72

Toute correspondance concernant les listes et articles contenus dans la revue doit être adressée à la rédaction avec mention de la rubrique concernée.

Directeur de la publication :

Alain KERUZORÉ.

Rédacteur en chef :

Jean-Joël DUHOT.

Rédacteur en chef adjoint :

Olivier de GOER.

Comité de rédaction :

Claude Letteron - Michelle Tellier, Françoise Charbonnier (concerts) - Yves Cesco (régions) - Valérie Mercan (stages).

Revue trimestrielle.

Mars, juin, septembre, décembre.

Vente au numéro : 32 F.

Vente à l'étranger : 37 F.

Abonnement 4 numéros :

France : 125 F - Étranger : 145 F.

Régie publicitaire :

P.V.E., 37, rue du Colisée, 75008 Paris.

Tél. : (1) 42 25 46 33

Composition :

Studio BAUDEL

183 bis, rue du faubourg Poissonnière, 75009 Paris.

Tél. : (1) 42 85 33 22

Impression :

L.M. GRAPHIE

189, rue d'Aubervilliers, 75018 Paris.

Tél. : (1) 42 05 75 23

© 1986 : A.F.F.B.

Dépôt légal : 2ème trimestre 1986

ISSN 0752-9916

La rédaction n'est pas responsable des textes, dessins et photographies publiées, qui engagent la seule responsabilité de leurs auteurs. Les documents ne sont pas rendus (sauf stipulation contraire) et leur envoi implique l'accord de leurs auteurs pour leur publication. En tout état de cause, le comité de rédaction décide ou non de la publication des articles qui lui sont envoyés.

SOMMAIRE

	Pages
Clarinettes anciennes par Gilles Thomé.....	3
L'art de la fugue par Jacques Frisch.....	8
Le courrier du facteur par Jean-Paul Rouaud.....	11
Musicora 86 par Véronique Latil.....	12
La place de la musique ancienne aujourd'hui.....	14
Ça y est, je me suis payé une belle flûte par Etienne Akar.....	19
Der getreue Musikmeister G.P. Telemann.....	20
Pierre Séchet, entretien avec J.J. Duhot ...	22
L'amateur de flûte à bec par Claude Letteron.....	26
Nouvelles partitions.....	28
Two in one par Gérard Scharapan.....	30
Le stage de l'Institut Néerlandais par Jean-Joël Duhot.....	33
Stages.....	34
Concerts.....	36
Petites annonces.....	38
Courrier des lecteurs.....	39

Couverture : de gauche à droite, cor de basset d'après Kirst, clarinettes en ré (3 clefs) d'après Scherer, en ut (2 clefs) d'après Boekhout, en si b (9 clefs) d'après Grenser. Copies réalisées par Gilles Thomé.

DEUX ANNÉES DE RECHERCHE AU SERVICE DE LA FACTURE DES CLARINETTES ANCIENNES

par Gilles Thomé

Pourquoi la clarinette du 18ème siècle ?

Ma première rencontre avec elle fut un grand moment. Comme un coup de foudre. C'était dans l'un des plus vieux bâtiments de Versailles, en l'hôtel de la Chancellerie dessiné probablement par MANSART et construit en 1670 comme demeure du Grand Chancelier de France, où est établi depuis 1951 le Conservatoire National de Région de Versailles.

J'écoutais alors mes camarades de la classe de clarinette, tenue avec enthousiasme et bonne humeur par Henry DIONET, lorsqu'un élève ouvrit discrètement son sac, déroula une grande toile de drap blanc d'où apparurent deux superbes clarinettes en buis et ivoire. Les «Phantasmes de BERNAUD» stoppèrent net. Toutes sortes d'évaluations, d'affirmations fusèrent à ce moment : «Oââhou, super, hé, elles sont pas toutes jeunes» ... «Ben min garchon tu te recycles din l'pipeau ?» ... «Crevindjiu, il n'y a que 6 clés, il doit manquer plein de notes...» ... «Ouhouhaar, ça va faire des belles lampes» ... «T'as qu'à passer ton concours de fin d'année avec ça ! Justement on nous demande le concerto de MOZART ! ...» D'où le copain de se fâcher : «Si j'aros su, j'aros rin montré !» Hihîââ, hihîââ, éclats de rire...

Nous fîmes une anche de fortune plus étroite et plus souple, chacun souffla quelques «notes» dans la clarinette qui pouvait le mieux parler. Ce fut assurément très faux et très vilain. C'était en 1979. Cette expérience me laissa songeur...

En 1981, je fais l'acquisition d'une clarinette à 6 clés en buis et ivoire, malheureusement sans bec, et commence à jouer l'aventurier de l'anche perdue. (1) Comment pouvait-on faire sonner ce misérable bout de bois, cet ancêtre pauvrement vêtu de quelques clés ? Comment Anton STADLER s'y était-il pris pour ne pas massacrer le concerto de Wolfgang Amadeus ? Car de courtes recherches me donnèrent la certitude que cet instrument rudimentaire correspondait à l'époque du KV 622, avec même une clé en trop ! Cela sonnait abominablement faux, avec un vilain son nasillard constituant l'antithèse de ce que j'appréciais jusqu'à ce jour dans la clarinette. Même les traités de l'époque l'avaient : «Comme cet Instrument est borné et qu'on ne peut le traiter comme un Hautbois ou une flûte traversière, il est nécessaire d'en avoir de plusieurs espèces pour jouer dans différents tons...» (2). «J'ai aussi ajouté une sixième clef qui sert à faire l'ut dièse ou le ré bémol du chalumeau ; sans cette clef cette note est si fausse que l'on ne peut distinguer si elle est ut dièse ou ré naturel ...». «La suite des Tons chromatiques a toujours été indéterminée. D'ailleurs tous les instruments, je parle des Clarinettes, ne les rendent pas par les mêmes positions, c'est l'oreille de l'Ecolier qui doit la guider, car rien n'est plus ingrat sur la Clarinette que les Semi tons, surtout dans le haut» (4). ... il passa par Berlin un musicien qui jouait d'une clarinette à 6 clés sur laquelle il exécutait tous les modes. On a déjà remarqué combien 4 clés causent de difficultés :

ce doit être bien pis avec 6» (5). 4 clés ça va, 6 clés bonjour les dégâts. Pourtant Wolfy, pour ne citer que lui, avait l'oreille fine !



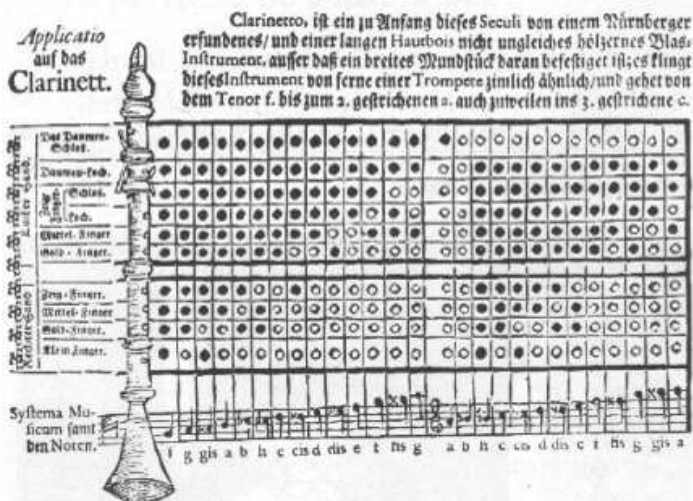
«La Clarinette» - Planche extraite de «Musicalisches Theatrum» de Johann Christoph Weigel - Nuremberg, vers 1720.

Rapidement, pourtant, à mesure que mes contacts avec la musique ancienne se resserraient, une réflexion commençait à germer et se faisait bientôt évidence : les compositeurs écrivaient en fonction des caractéristiques des instruments de leur temps et savaient éviter ou, au contraire, mettre en relief une note étouffée, un aigu pointu, enfin se servaient de l'hétérogénéité de chaque palette sonore. Les instruments actuels à la justesse et l'homogénéité presque parfaites se fondent admirablement dans l'orchestre moderne mais sont inadaptés à la musique ancienne.

J'adapte alors sur ma «6 clés» un bec en ébène, fin comme la tête d'une aiguille, gratte et transforme des anches de série pour les rendre plus courtes et étroites et les fixer avec un cordon.

L'étude des doigtés de la clarinette ancienne est aisée ; il existe en effet plus d'une trentaine de méthodes de 1732 à 1820 concernant les clarinettes

de 2 à 7 clés. La plus ancienne étant celle de Joseph Friedrich Bernhard Caspar MAYER datant de 1732. Actuellement sont éditées les méthodes de Amand VAN DER HAGEN (Paris 1798) et Jean-Xavier LEFEVRE (Paris 1802) (3).



«Museum Musicum» de Joseph Frierich Caspar Majer.

Un instrument d'époque, des fac-similés de méthodes d'époque, il restait néanmoins une lacune capitale : l'interprétation de la musique du 18ème siècle. Je n'ai pas hésité, pendant trois ans, à compléter mes connaissances théoriques en musicologie en passant par les traditionnels traités de Quantz, Hotte-terre, Dieupart et, d'une manière plus vivante, à abor-der l'étude de la flûte à bec qui est un instrument idéal pour la compréhension des ornements, des phrasés de l'époque baroque et pour la maîtrise des doigtés de fourche !

Comme sur la flûte à bec ancienne ou le piano forte, il ne faut pas forcer le souffle ou matraquer les touches, j'ai laissé sonner l'anche et, à l'aide de doigtés appropriés et de la souplesse d'embouchure, cet ins-trument, âgé de 180 ans, se révéla dans sa plénitude, avec son grave chaud, charnu, son médium teinté de douceur et son aigu lumineux.

Comment se retrouver facteur quand on est un clarinettiste curieux ?

Les recherches sur le jeu des instruments à vent tels hautbois, bassons et flûtes ainsi que sur leur facture sont beaucoup plus développées que pour la clarinette qui est un instrument jeune puisque né vers 1700, donc très peu utilisé en période baroque. Ceci est surtout vrai dans notre pays car les orchestres français spécialisés en musique ancienne sur instru-ments d'époque semblent hésiter à quitter Rameau et ses contemporains alors qu'à l'étranger les inter-prétations d'œuvres de Mozart et Beethoven sur ins-truments d'époque sont fréquentes.

Comment se procurer les clarinettes à 2 et 3 clés demandées par Vivaldi, Rameau, Haendel, Molter ? Je constatai très vite qu'un vide restait à combler dans la facture d'instruments anciens en France : seuls Eric HOEPRICH à Amsterdam, Brian ACKERMANN à Londres fabriquent et jouent d'excellentes copies adaptées aux œuvres de l'époque. Pourquoi pas moi ?

Je fournis donc un dossier au Ministère de la Culture, Centre National des Arts Plastiques, afin

d'obtenir une bourse d'étude pour une formation au métier de facteur d'instruments à vent. Cette bourse m'a été accordée pendant deux ans et j'ai pu effectuer ce stage grâce à Henri GOHIN, facteur de flûtes à bec, qui a accepté de m'accueillir dans son atelier au 47, rue Saint-Sabin à PARIS.

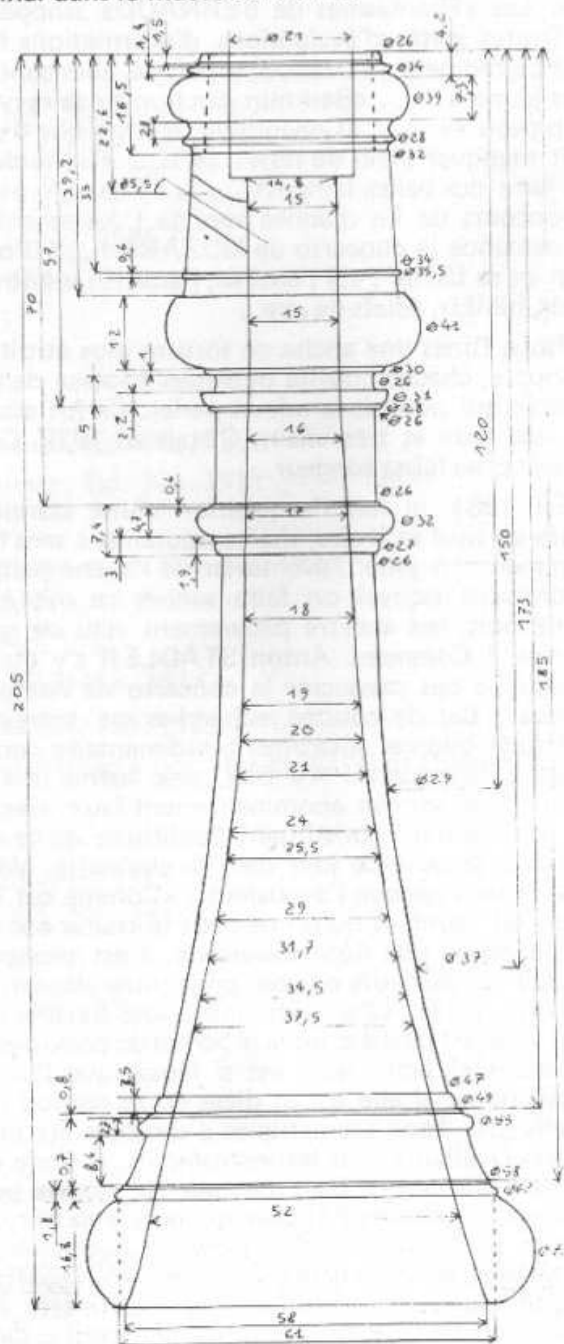
Démarche préliminaire pour chaque type de clarinette :

— Etude organologique de la clarinette au 18ème ou au début du 19ème siècle à l'aide de livres et ar-ticles (écrits à 95 % en anglais ou allemand). Je possède actuellement environ 28 kilogrammes d'arti-cles traitant uniquement de la clarinette au 18ème siècle (Si vous en désirez quelques-uns, mon téléphone est à la fin de l'article) (6).

— Pour le début 18ème siècle, trouver quels com-positeurs ont utilisé la clarinette et quel type de clari-nette correspond le mieux.

— Une fois le type d'instrument choisi (facteur et nombre de clés), trouver un original dans un musée.

— Etablir sur papier calque les plans et cotes de cet original dans le musée concerné.



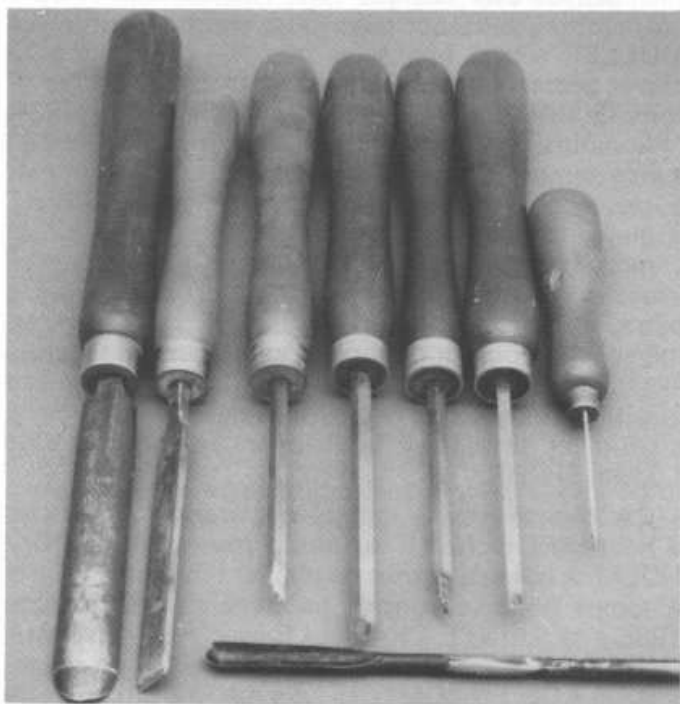
Préparation du bois pour tous les instruments :

- Choix du bois le plus sec possible (5 ans minimum).
- Scier les différentes longueurs en évitant les nœuds.
- De ces longueurs débiter des quartiers à l'aide d'un coin ou d'une hache en coupant par le cœur.
- Ebauche extérieure au tour en éliminant définitivement toute trace du cœur.
- Perçage d'ébauche.
- Immersion dans l'huile de lin chaude pendant 24 heures.
- Laisser reposer et sécher pendant au moins un an.

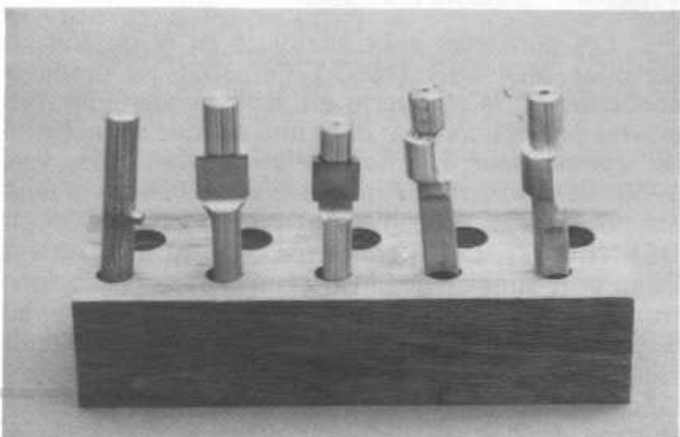
Outils spécifiques à chaque clarinette :

Il est très rare que les clarinettes de la première moitié du 18ème siècle aient une même perce.

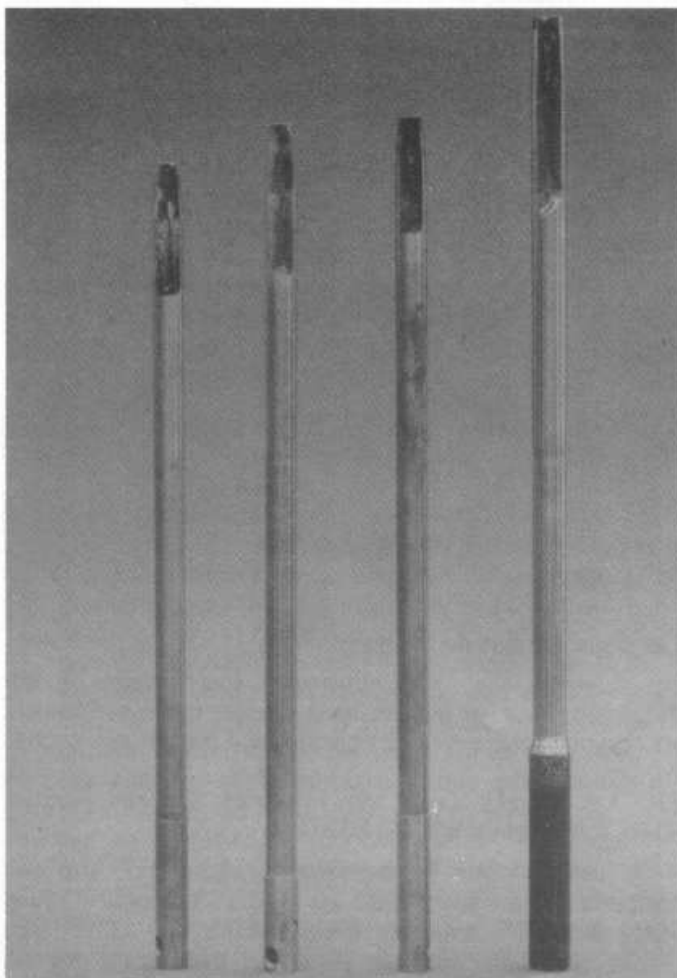
Hormis les outils de tournage extérieur réalisés à partir de barrettes d'acier trempé et de manches en bois « fabrication maison », il faut pour chaque instrument :



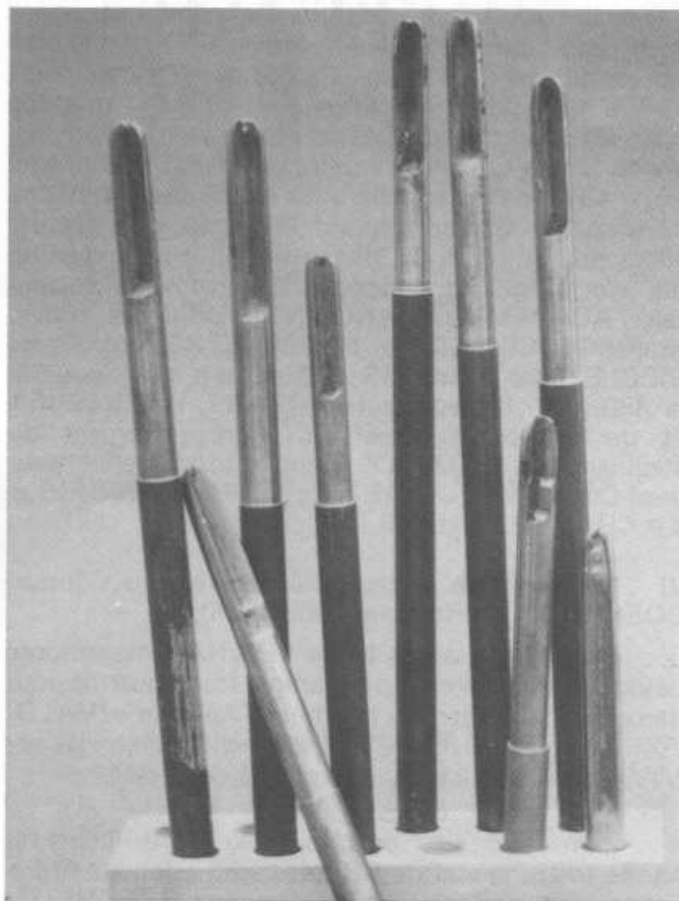
— Un outil de tenons,



— Un outil de perce,

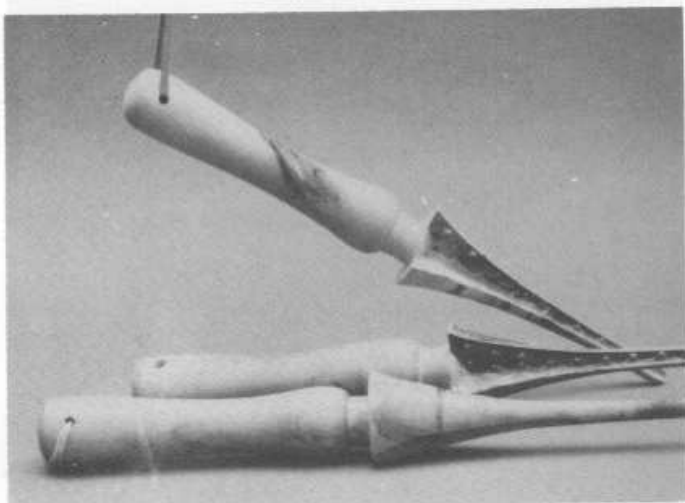


— Un outil de bec,



Ces trois outils sont réalisés au tour mécanique et à la fraiseuse, dans de l'acier au manganèse-silicium.

— Un outil de pavillon en buis avec lame acier.



Les deux années de bourse :

L'ordre de fabrication des instruments a été déterminé par les occasions de tester ces instruments en concert. Et je n'ai pas commencé par le plus facile.

1) Le cor de basset de Friedrich Gabriel August KIRST (Potsdam 1750-1806)

Réalisé pour le requiem de MOZART lors des concerts du 24 juin 1984 au RAINCY et du 27 juin 1984 à PARIS avec les MUSICIENS DU LOUVRE. L'idée première était de jouer les parties de cor de basset avec des clarinettes ce qui se fait couramment pour les versions modernes. Pour ces concerts, j'ai proposé de construire une fidèle copie d'un cor de basset fin XVIIIème. Laurent VERJAT, facteur de bassons, a accepté de fabriquer le même instrument pour Jean-Claude VEILHAN. Henri GOHIN m'a, bien sûr, donné tous les conseils utiles quant au tournage et à la perce de la boîte et Laurent VERJAT m'a aidé pour les clés et les coudes de l'instrument. L'original est au Musée du Conservatoire de PARIS et sonne au La - 430. Je me rappelle avoir insisté sur le choix de ce diapason qui correspond le mieux à la facture allemande de la fin du 18ème siècle. Je ne le regrette pas car de grands orchestres d'instruments anciens tels l'ACADEMY OF ANCIENT MUSIC avec Christopher HOGWOOD et l'ORCHESTRE du 18ème SIECLE avec Franz BRUGGEN ont opté pour le La 430, pour les œuvres de MOZART, BEETHOVEN et de la période classique. L'enregistrement du Requiem de MOZART vient d'être réalisé avec Jean-Claude MALGOIRE et la GRANDE ECURIE et LA CHAMBRE DU ROI.

2) La clarinette à deux clés de Thomas Conraed BOEKHOUT (Amsterdam 1665-1715) :

En juin 85, Jean-Claude VEILHAN me propose deux concerts avec au programme les concertos pour deux clarinettes et deux hautbois d'Antonio VIVALDI FXI n° 11 et F III n° 23. Instruments demandés par VIVALDI : deux clarinettes en ut à deux clés.

Mon choix s'est porté sur deux instruments du Musée Instrumental de BRUXELLES : Johann Christoph DENNER et Thomas Conraed BOEKHOUT.

La clarinette de DENNER ayant subi trop de modifications (perce et trous agrandis pour monter le diapason) j'ai finalement choisi la clarinette de Thomas Conraed BOEKHOUT pour deux raisons : elle est intacte à part l'absence du bec (perdu récemment) et elle est d'une superbe facture. J'ai pu retracer un plan du bec-barillet d'après une photo de l'instrument complet et ce au 1/10ème de millimètre. L'accord de l'instrument a été beaucoup plus périlleux que celui du cor de basset et l'aide et la compétence d'Henri GOHIN m'ont été d'une grande utilité, surtout la veille des répétitions lorsque l'instrument sonnait faux de plus d'un demi-ton entre les deux registres ! C'est ce qui s'appelle, paraît-il, «le plaisir de découverte» ou le «petit imprévu de dernier moment». Néanmoins, les deux concertos eurent lieu et avec quel succès !

Le 17 mars 1985 avec l'ENSEMBLE BAROQUE de Philip BRIDE, et le 26 mars 1985 avec Jean-Claude VEILHAN et l'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE DE PARIS.

3) La clarinette à 9 clés d'Henrich GRENSER (Dresde 1764-1813) :

SCHUBERT termine «Der Hirt auf den Felsen» en octobre 1828, quelques jours avant sa mort. Ivan MULLER a déjà imposé sa nouvelle clarinette à 13 clés et perce modifiée, instrument adopté au Conservatoire de PARIS par Jean Xavier LEFEVRE en 1824. Néanmoins, il y a dans «Le Pâtre sur le Rocher» en même temps qu'une évidente pureté comme un état d'innocence déroutant... celle-là même de SCHUBERT à quelques jours de sa mort. Ce dernier joint à l'accompagnement habituel du piano une clarinette, évocatrice du petit chalumeau dont est censé jouer le pâtre. Et je reste persuadé que SCHUBERT avait en mémoire la douceur de son des instruments de facture allemande tels ceux de Heinrich GRENSER à la perce étroite et au bec très fin, plutôt que le son du nouvel instrument de MULLER qui annonce les concertos de Ludwig SPOHR.

Par chance, j'avais mesuré une clarinette à 11 clés d'Henrich GRENSER au Muséum de STOCKHOLM ce qui m'a permis de réaliser l'instrument juste à temps pour ce concert du dimanche 13 octobre 1985 à la SAINTE CHAPELLE avec ANNA MARIA MIRANDA : Soprano, DENISE COMTOIS : piano-forte et LUCIEN COMTOIS : cor naturel. La clarinette était utilisée dans une sonate de Franz DANZI et dans «Le Pâtre sur le Rocher».

La clarinette en ré à 3 clés de I. SCHERER (1730-1764)

Les concertos pour clarinette en ré de Johann Melchior MOLTER (1693-1765) sont les premiers concertos où la clarinette est seule concertante. Ces œuvres ont été conçues dans une époque de maturité du compositeur à Eisenach ou à Karlsruhe, vers 1750. La troisième clé mi grave/si médium avait déjà été découverte, probablement par Johann Christoph DENNER (7). Ces 5 concertos utilisent uniquement l'aigu et le sur-aigu de l'instrument ; il me fallait donc trouver une clarinette en ré, à 3 clés si possible, au diapason A - 415, avec perce de faible diamètre pour faciliter l'aigu. C'est de nouveau au Musée Instrumental de BRUXELLES que ma recherche a abouti. L'instrument de I. SCHERER, en buis teinté, ivoire, clé en

argent, correspond on ne peut mieux pour l'exécution des œuvres de MOLTER.

J'ai eu la chance de jouer le concerto n° 3 avec Jacques FRISCH et son ORCHESTRE BAROQUE D'ILE-DE-FRANCE les 26, 28, 30 novembre, les 1er et 19 décembre 1985 à PARIS et BALE.

La restauration des clarinettes anciennes :

Pendant ces deux années de bourse, j'ai poursuivi des recherches très complètes sur la restauration des clarinettes anciennes. La plupart de ces dernières me parviennent sans bec, avec des bagues en ivoire ou en corne et clés manquantes, le bois est souvent fendu. Les principales étapes d'une restauration sont donc :

Ces instruments sont en cours de restauration.

— Démontage complet (me réservant bien des surprises : axes coincés, vis rouillées et bloquées).

— Nettoyage du bois et des clés avec les produits adéquats.

— Flipottage et chevillage (le plus discret possible !) des corps fendus.

— Réfection des corps, des clés, des bagues manquants et du bec (avec teinture si nécessaire).

— Huilage.

— Remontage avec cuirs ou tampons de peau et lièges.

Pour la réfection des bagues, des corps et des clés manquants, je travaille uniquement sur photos ou plans de musées d'instruments du même facteur afin de retrouver exactement la même forme.

S.O.S. becs :

Comme je viens de le mentionner ci-dessus, la plupart des clarinettes anciennes me parviennent sans bec. Je recherche donc tous becs signés même endommagés pour en faire la copie fidèle (6). Chaque facteur avait ses propres techniques et il est très rare qu'un bec BAUMANN fasse sonner un instrument d'AM-LINGUE.

Pour conclure :

Après une visite prévue depuis longtemps aux musées de Berlin, Nuremberg et Leipzig, pour y relever quelques cotes, je pourrai reconstituer deux quatuors de chalumeaux, un Renaissance et un baroque, ce dernier pour les œuvres de Ziani, Bononcini, Ariosti, Bonno, Bonnanni, Glück, Fux, Caldara, Conti, Harrer, Hasse, Keiser, Zelenka, Telemann, Haendel, Molter, Vivaldi, Dittersdorf, Gassmann, Pocchi, Starzer, Hoffmeister, etc. Puis, d'après des plans déjà tracés, il me restera à fabriquer la « 5 clefs » en si b de F.G.A. Kirst, le cor de basset de H. Grenser, si j'en ai le temps...

Je remercie tous les facteurs, luthiers, antiquaires, musiciens qui m'ont aidé pendant ces deux années de recherche.

1) A partir de là, toute ressemblance avec la pochette du disque de Jean-Claude VEILHAN consacré aux quatuors de Carl STAMITZ (Capriol 81050 AG 13) n'est que pure coïncidence.

2) « Essai d'Instruction à l'usage de ceux qui composent pour la Clarinette et le Cor » par Monsieur Valentin ROESER - 1764 - MINKOFF Reprint - 1972.

3) « Méthode de Clarinette » par Jean-Xavier LEFEVRE - 1802 - MINKOFF Reprint.

4) « Méthode Nouvelle et Raisonnée pour la Clarinette » par Amand VAN DER HAGEN - 1798 - MINKOFF Reprint - 1972.

5) Supplément de l'Encyclopédie de DIDEROT et d'ALEMBERT - 1776 -

6) Gilles THOMÉ 39 59 11 94.

7) « A Three-key Clarinet by J.C. DENNER » T. Eric HOEPRICH. The Galpin Society Journal, n° 34.

Du 20 au 25 octobre 1986 aura lieu à Paris la création française de l'opéra de Benjamin Britten *L'Arche de Noé*, avec l'orchestre de l'Opéra-studio de Genève sous la direction de Jean-Marie CURTI. Cet opéra a la particularité d'intégrer un orchestre de flûtes à bec. L'A.F.F.B. a été chargée de recruter les flûtistes bénévoles qui désireraient participer à cette création. Nous avons donc besoin d'une trentaine de flûtistes à partir du niveau moyen de conservatoire (niveau indicatif). Les représentations auront lieu du lundi 20 octobre au samedi 25 octobre (soit 8 représentations) à l'église St Roch (Paris), dans le cadre du Festival d'Art Sacré de Paris. Deux répétitions générales auront lieu les 18 et 19 octobre avec les chœurs et l'orchestre. Vous pouvez dès maintenant, au secrétariat de l'A.F.F.B., obtenir les bulletins d'inscription et les renseignements complémentaires, et déchiffrer la partition.

HAUTBOIS BAROQUES

- Hautbois français d'après Gilles Lot, vers 1750. La 400 Hz.
- Hautbois allemand d'après Jacob Denner, vers 1720. La 415 Hz.
- Hautbois d'amour d'après Johann Heinrich Eichentopf, vers 1730. La 415 Hz.
- Taille de hautbois d'après Charles Bizet, 1749. La 415 Hz.



MARC ECOCHARD
7, villa Auguste Blanqui
75013 PARIS
Tél. : 45 86 10 19

A PROPOS DE "L'ART DE LA FUGUE"

par Jacques Frisch*

Les éditions Van de Velde viennent de publier la traduction française, par Jacques Drillon d'un opusculé de Gustav Leonhardt datant de 1952 et intitulé : *L'Art de la Fugue, dernière œuvre de Bach pour le clavecin*, avec en sous-titre : *argumentation*.

On ne saurait mieux dire. En trente pages, avec une concision, une clarté et une précision qui m'ont fait penser à un article de revue mathématique, il y « démontre » que cette œuvre a été écrite pour être jouée au clavecin. Comme *le Clavecin bien tempéré*. En fait, le résumé en 16 points (cela tient sur une petite page) par lequel G. Leonhardt termine cette argumentation me semble la meilleure présentation possible de son petit livre. Je me serais tout simplement contenté de le recopier si les éditions Van de Velde ne m'avaient menacé, sur la page de garde, des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 pour m'aider à résister à la tentation de cette reproduction partielle.

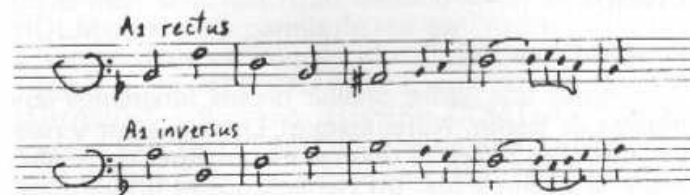
Sur l'A.d.I.F., bien des questions se posent, en dehors de celle des instruments que lui destinait Bach. On n'a déjà pas de certitude sur sa période de composition. Le début se situe probablement après l'*Offrande Musicale*, c'est-à-dire au commencement de l'année 1748. Mais contrairement à la légende, l'A.d.I.F. n'est probablement pas la dernière œuvre de Bach. Ce n'est pas la mort qui en interrompit la composition, mais la création d'autres œuvres plus urgentes : le *Credo* de la *Messe en Si* pour la cour de Dresde, et les *Chorals de Leipzig*. D'ailleurs les manuscrits de l'A.d.I.F., écrits d'une main sûre, ne portent aucune trace de la quasi-cécité que Bach eut à subir dans la dernière année de sa vie. Peut-être, voyant son poste de Cantor menacé par des collègues tout disposés à l'y remplacer, et des autorités locales guère décidées à l'y maintenir, s'est-il senti obligé de prouver la pleine possession de ses moyens par des œuvres qui impressionnassent l'opinion publique. Illustration d'un genre qui avait cessé de plaire (on en est au style galant), aboutissement d'un art que ni ses rivaux, ni ses supérieurs hiérarchiques n'étaient capables de comprendre, l'austère A.d.I.F. n'avait certes pas les qualités requises à cet usage.

Pourtant, fait exceptionnel, Bach en décide la publication (à ses frais bien sûr) et cela avant même de l'avoir achevé. Son fils Philipp Emanuel qui mène (si l'on peut dire) à bien cette édition après la mort de Jean-Sébastien, n'en vendra pas trente exemplaires. Il ne consacre pas beaucoup d'application à cette tâche. L'édition originale, assez fautive, est en désordre, et comporte même le choral *Vor deinem Thron* qui n'a évidemment rien à voir avec l'A.d.I.F. Après le fatidique ré mi ré do si la si ré où s'interrompt la Triple fugue, l'habitude s'est prise, en particulier en Allemagne, de terminer les concerts A.d.I.F. par ce choral qui, lui, est sans doute la dernière œuvre de Bach. Pour n'être pas musicologique, cette tradition ne me paraît d'ailleurs pas nécessairement sans valeur.

Toujours est-il que le plan de l'œuvre reste en question. Ni le classement de l'édition originale, ni celui des divers manuscrits ne le révèlent. D'ailleurs, au verso du manuscrit qui a servi au graveur, écrite d'une main qui n'est pas celle de Bach, figure une liste de fautes non corrigées dans l'édition originale suivie de la mention : *und einen andern Grundplan* (et un autre plan de base). On connaît assez le goût de Bach pour les vastes architectures (Cf. *La Passion selon St Jean* ou les *variations Goldberg*) pour ne pas douter qu'une œuvre aussi ample, aussi cousue que l'A.d.I.F. ne se réduisât sûrement pas, dans l'esprit de son auteur, à la simple juxtaposition d'un nombre plus ou moins grand de contrepoints sur un même sujet. De nombreux classements ont été proposés par les musicologues. Le plus convaincant me semble celui proposé dans (2) par Jacques Chailley. En voici les grandes lignes :

Fugues	à développement libre	I simples II en attente, ou contre-fugues	{ 2, 4, 1, 3 } { *, 5, 6, 7 }
	à conséquent obligé	III canoniques IV miroir	{ 15, 14, 13, 12 } { 18a, 18b, 16a, 16b }
	multiples	V à deux sujets	{ 8, 9, 11, 10 }
		VI à 3 et 4 sujets	{ 19, *, *, * }

En tout, 24 fugues réparties en 6 groupes de 4 (les numéros entre crochets correspondant au classement de Marcel Bitsch dans (1), et les * indiqués ci-dessus aux contrepoints manquants). Dans chaque groupe, les fugues vont par paire, chaque paire comprenant un *rectus* (style direct) et un *inversus* (sujet inversé) ; la seconde paire du groupe est d'une complexité supérieure à la première.



On n'entrera pas davantage dans le détail. Tout cela reste bien sûr du domaine de la conjecture, mais n'en manque pas pour autant d'intérêt.

Les divers aspects du « grand sujet ».

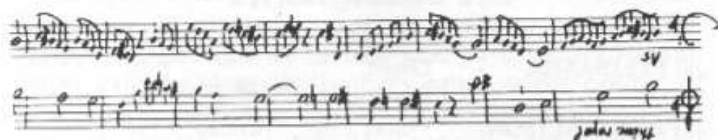


* Claveciniste, directeur musical de l'Orchestre Baroque d'Île-de-France.

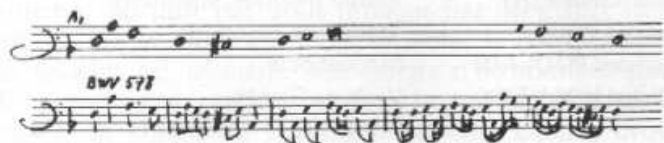


Autre sujet d'interrogation : la triple fugue inachevée, seul témoin du dernier groupe qui selon J. Chailley devait comme les autres comporter deux paires de fugues, la seconde paire devant être une quadruple fugue à quatre voix *inversible note pour note*, c'est-à-dire une fugue miroir, ainsi que l'affirme Ph. Emanuel dans la notice rédigée en 1754 pour le nécrologue Mizler. Le «grand sujet» de l'A.d.I.F. (A1) n'apparaît pas explicitement dans cette triple fugue (dont le troisième sujet est le nom de B.A.C.H.) et l'on a douté qu'elle fût partie de l'A.d.I.F. Puis on a remarqué que les trois sujets de cette fugue pouvaient se combiner avec A1 et l'on s'est demandé s'il ne s'agirait pas d'une quadruple fugue inachevée. Marcel Bitsch (1), et d'autres après lui, considèrent que le premier sujet A10 de cette triple fugue n'est autre que le grand sujet A1, simplifié et réduit à son schéma harmonique. Cette fugue est donc bien une triple fugue et elle appartient à l'A.d.I.F. Jugez vous-même.

Tant que nous sommes dans ce «sujet», on a depuis longtemps relevé la parenté entre celui de l'A.d.I.F. et le thème royal de l'*Offrande Musicale*, écrite juste avant l'A.d.I.F.



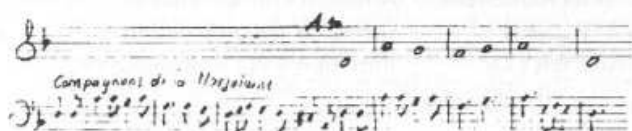
Pierre Vidal (3) relève également de l'analogie entre A1 et le sujet de la fugue en sol mineur BWV 578 écrite par Bach à Weimar à l'âge de 24 ans.



Cet auteur, à la lumière de cette frappante ressemblance, et après étude approfondie de l'A.d.I.F., voit dans cette œuvre une longue lutte entre le ton de la Sous-Dominante (la réponse plagale, le passé) et le ton, finalement victorieux, de la Dominante (l'avenir). Lisez (3), vous saurez.

Je m'en voudrais de ne pas apporter ma propre pierre à l'édifice sans cesse plus vaste et plus majestueux de l'art de la fugue.

Remarqué en faisant de la musique avec ma fille Anouch :



Je n'en dirai pas davantage.

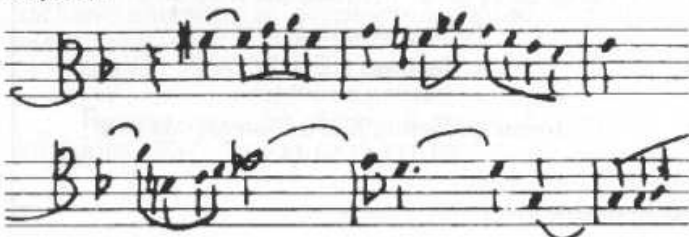
Enfin, pour en revenir à des questions plus matérielles, comment jouer l'A.d.I.F., et sur quel instrument ? Peu importe, répondrait J. Chailley : il s'agit d'une œuvre théorique, d'un cours de contrepoint fait bien plus pour être lu que joué. D'ailleurs l'édition originale en partition (c'est-à-dire sur quatre portées, une par voix) ne plaide pas en faveur d'une destination au clavier. Les fugues-miroir sont inexécutables à deux mains, et pour la paire à trois voix, Bach a mieux écrit une version à deux clavecins (étrangère à l'A.d.I.F. selon Chailley) où il occupe la quatrième main par une partie libre qui n'ajoute rien au contrepoint. Et tous les élèves des classes de fugues de tous les conservatoires savent bien que leurs devoirs sont lus au piano, sans pour autant être des morceaux de piano.

Pas du tout, répond G. Leonhardt (vingt ans plus tôt). Quel que soit l'indéniable souci théorique de l'auteur, l'A.d.I.F. est bel et bien spécifiquement écrit pour le clavecin. La notation en partition ? Elle ne prouve ni le caractère exclusivement théorique, ni la destination à un ensemble instrumental. Et d'aligner une quinzaine d'exemples d'œuvres incontestablement pour clavier, dont certaines fort célèbres, publiées en partition entre 1600 et 1750. Un traité de contrepoint à l'usage des étudiants ? Bach aurait couru à un échec financier certain en publiant un tel traité à une époque où ces études n'intéressaient plus personne. S'il a voulu le publier, c'est qu'il destinait l'A.d.I.F. aux *Kenner und Liebhaber*, connaisseurs et amateurs, c'est-à-dire à des gens désireux de le jouer.

La destination à un orchestre ou un ensemble instrumental ? Regardez l'étendue des voix d'alto et de ténor, elle n'entre dans la tessiture d'aucun instrument mélodique dont Bach pouvait disposer, ce qui n'est bien sûr jamais le cas dans les fugues qu'il a écrit pour l'orchestre, où il soigne toujours l'écriture propre à chacun des instruments qu'il emploie. D'ailleurs, la tradition des exécutions orchestrales de l'A.d.I.F. date de l'arrangement qu'en fit Graeser (1924). Auparavant, on a toujours considéré l'A.d.I.F. comme une œuvre pour clavier.

On pourrait mettre en exergue de l'ouvrage de Léonhardt la belle citation qu'il fait de Tovey : «Orchestrez l'A.d.I.F. comme vous l'entendrez, mais que ce soit pour les mêmes raisons que vous orchestriez le *Clavecin bien tempéré*. Si vous estimez que la chose en vaut la peine, vous montrerez par là que vous ne savez rien de l'orchestration, ni de l'écriture pour clavier».

Et l'on en arrive à la partie la plus intéressante de l'argumentation de Leonhardt. En quelques pages, il donne les caractéristiques de l'écriture de Bach pour le clavier, montre en quoi celle-ci diffère de son écriture pour l'orchestre, et aligne les exemples où l'écriture à l'A.d.I.F. est typique du clavecin. N'en tirons qu'un seul de son ouvrage (contrepoint 4, mes. 85, 86).



Jamais Bach n'aurait écrit dans une œuvre orchestrale une telle voix de ténor (ce n'est pas très joli, remarque Leonhardt, ni rythmiquement, ni mélodiquement). Pourtant, au clavecin, on entend :



C'est de l'«homophonie cachée», l'impression auditive est celle d'une seule voix alors que l'écriture en fait apparaître deux ; les notes tenues créant un bel effet de pédale. C'est là un trait caractéristique de l'écriture de clavecin.

Comment conclure ? Lisez Leonhardt... et plus encore écoutez-le jouer l'*A.d.I.F.*, cela vous convaincra sans doute plus que toute littérature (encore que je ne veuille pas dire que la littérature soit inutile). Et si vous êtes un «amateur et connaisseur» ? Pour les clavecinistes, il suffit de travailler (c'est difficile, mais pas plus que le *Clavecin bien tempéré*). Si vous êtes deux, vous pouvez jouer à deux clavecins. L'un prend ténor et soprano, l'autre basse et alto. C'est facile techniquement, très agréable à jouer et ça sonne bien (c'est en stéréo !). Je ne verrais aucun inconvénient à ce que quatre accordéonistes réunis un dimanche après-midi... ce ne sera pas musicologique, mais ils passeront un bon moment. A quatre violes, sûrement. Quatre flûtes à bec ? Pourquoi pas, mais difficile à cause des tessitures. Essayez toujours. Peut-être en changeant de flûte pendant les silences.

OUVRAGES CITES

- (1) Marcel BITSCH. *L'Art de la Fugue*, édition Durant. Partition sur quatre portées ou clés modernes (sol et fa), précédée d'une courte et très intéressante analyse.
- (2) Jacques CHALLEY. *L'Art de la Fugue de J.S. Bach*, édition Leduc (1978). Etude critique, problèmes musicologiques, analyse très détaillée de chaque fugue.
- (3) Pierre VIDAL. *L'Origine Thématique de «L'Art de la Fugue» et ses incidences*, édition la Flûte de Pan (1984).
- (4) Gustave LEONHARDT. *L'Art de la Fugue, dernière œuvre de Bach pour le clavecin* (1952), traduction de Jacques Drillon, édition Van de Velde (1985).



Aux due Cornetti

Cornets à bouquin et muti
Chalemies et Bombardes
Fagots (Bassons) Renaissance
Cervelats Renaissance - Hautbois du Poitou
Rauschpfeifen
Anches de roseau - Acoustique instrumentale

Renseignements et prix :

Jacques LEGUY
Ingénieur acousticien

49, avenue du Plessis, 92290 Châtenay-Malabry
Tél. (1) 43 50 44 99

Du nouveau à Strasbourg

Un «Département de Musique Ancienne» s'est ouvert il y a un an au Conservatoire National de Région de Strasbourg.

Sa particularité : à côté de la formation instrumentale ou vocale donnée dans le cadre des classes du Conservatoire par des personnalités comme Jill FELDMANN ou Aline ZYLBERAJCH, un éventail de cours généraux donnent un complément utile à qui veut comprendre en profondeur ce qu'il joue.

Cette formation complète débouche sur un **DIPLOME**, et permet de se présenter au C.A. de Musique Ancienne. Elle s'adresse aussi bien à des instrumentistes et chanteurs ayant déjà, un bon niveau de pratique ancienne qu'à des musiciens modernes désireux d'acquérir la maîtrise de l'instrument ancien correspondant.

Pour l'année scolaire 1986-87, les droits s'élèvent à 776,00 F et les dossiers de candidature sont à envoyer avant le 1er octobre. Une présentation plus développée paraîtra dans un numéro d'automne de la revue.

Pour tout renseignement complémentaire, s'adresser au :

Conservatoire National de Région
2, avenue de la Marseillaise
67000 STRASBOURG
Tél. : 88 36 55 02, poste 16

Jean-François ALIZON

Les enseignants

Jill FELDMANN	Chant. Ensembles.
J.-François ALIZON	Flûtes à bec, Traverso.
Alain SOBCZAK	Flûte à Bec, Hautbois baroque, Anches Renaissance, Ensembles Renaissance.
Florence MALGOIRE	Violon Baroque.
Jean-Louis FIAT	Basson Baroque, ensembles.
Patrice PORTE	Trompette baroque.
Bernard POULAIN	Sacqueboute.
Michel HOLVECK	Viole de Gambe. Ensembles de violes.
Aline ZYLBERAJCH	Clavecin et basse continue. Piano forte.
Agnès CANDAU	Clavecin et basse continue.
YASUNORI IMAMURA	Luths baroque et renaissance. Vihuela da mano. Guitare baroque, théorbe. Basse continue. Improvisation.
Barbara SCHMUTZ	Ensembles.
Anne-Laure GODART	Solfège spécialisé.
Martha COOK	Sources musicales, Traités, basse continue. Direction de Mémoires.
Martin GESTER	Histoire de la Musique. Direction de Mémoires.
Nicolas STROESSER	Notation et Improvisation.
Guy STRUBER	Centre de documentation.
Christine BAYLE	Initiation à la Danse ancienne.
En projet : Violoncelle Baroque.	

LE COURRIER DU FACTEUR

par Jean-Paul Rouaud

Vous venez de visiter Musicora 86, et peut-être avez-vous été surpris du grand nombre de clavecins et d'épinettes exposés ; tant par des facteurs d'instruments traditionnels que par des revendeurs de clavecins/pianos. Comment choisir et préférer un instrument à tel autre ? Quels conseils donner à un claveciniste voulant s'assurer qu'il achètera bien un clavecin de facture historique ? Acheter sur un coup de foudre, ou au préalable, examiner certains détails ? Bien entendu on ne peut démonter l'instrument, les seules choses que l'on peut juger dans un salon, sont le bon fonctionnement mécanique, le toucher, le style mobilier, et surtout, une bonne impression, peut-être celle que vous avez ressentie devant un véritable clavecin ancien. Cependant pour apprécier définitivement la sonorité des clavecins vus, plutôt qu'entendus, une tournée dans l'atelier de chaque facteur s'impose, après Musicora, partitions sous le bras.

En attendant, sur le stand, faites-vous jouer l'instrument par l'exposant ou par un ami, et penchez-vous sur le clavecin pour en savourer la sonorité. N'oubliez pas que le facteur pourra toujours harmoniser l'intensité et les timbres selon votre oreille, et vos œuvres favorites, (en soutenant les basses ou non par exemple). Justement, asseyez-vous pour les essayer au clavier. Un clavier paresseux ou trop animé est mauvais, la touche doit suivre allègrement le mouvement le plus rapide du doigt, dans les ornements et les répétitions. Engagez tous les jeux, le toucher ne doit pas vous fatiguer par un effort trop grand. Un confort est indispensable, le contact avec la touche est agréable, vos doigts n'accrochant pas. En claveciniste, plaquez les deux mains, le clavier et la butée de chapiteau paraissent solides. Lachez brusquement ; il n'y a pas de bruits secs ni de claquements, mais on entend le réarmement normal des becs. Sur le clavier au repos passez la main en travers ; la garde avant le pincement n'est pas exagérée et les touches ne pivotent ni ne bruissent.

Maintenant, inspectons les détails visibles, peut-être sans importance, mais qui peuvent être le signe extérieur de simplifications peu scrupuleuses dans les parties cachées du clavecin.

Les tables d'harmonie :

Elles ne sont jamais vernies - une table déformée ou fendue nuit à un accord durable - le sommier en bois massif est le plus souvent plaqué comme la table - la table est entourée d'un couvre-joint mouluré - la crosse du grand chevalet est normalement soulevée au grave.

Les chevilles d'accord et le cordage :

Les chevilles anciennes étaient de faible diamètre 4,5 mm maximum et non percées (apprenez le nœud très simple à faire) - les têtes de chevilles sont rectangulaires - les pointes des sillets et chevalets sont à tête plate - les cordes sont grises pour les 3/4, en fer, et les tensions sont modérées.

La mécanique :

Les sautereaux et les registres sont entièrement en bois, ces derniers peuvent être garnis de peau - au clavier les palettes ne dépassent pas en longueur 38 mm et la touche est ornée en bout, de petites arcades typiques (supprimeriez-vous les ornements dans la musique baroque ?).

La caisse :

Les côtés de la caisse, aux joues, sont droits et non pas à pan coupé - si l'instrument se présente en bois il est de bonne qualité et le fil est disposé dans la grande longueur - vu par dessous le fond est en massif, ainsi que le couvercle - la caisse est couronnée d'une moulure parfois en doucine.

Le mobilier :

L'instrument est, autant que possible, sur des pieds de style (se documenter) pieds à balustres, cannelés ou cambrés - le coup d'œil est sans fausse note.

Le mieux est d'examiner des instruments anciens pour établir une comparaison. Allez-vous imprégner dans les musées (conservatoire de Paris, à Bruxelles, etc.) et écouter des concerts ou des enregistrements sur instruments anciens. Sur les clavecins anciens il est rarissime qu'une table d'harmonie ait pu être analysée, faute d'avoir été démontée, ainsi il vous faut «table» sur l'expérience du facteur ; et fort de votre récent savoir, vous aurez en lui une plus grande confiance.

Rappelons ici, qu'il n'y a pas de «meilleur facteur de clavecin» ; il s'agit en fait pour chaque facteur d'exprimer sa sensibilité ; préférerait-on Rembrandt à Vermeer ? Au musicien d'avoir la musique au cœur, mais aussi un amour raisonné, à l'abri des modes, en sachant entendre et découvrir la bonté d'un instrument.

Rendez-vous du 4 au 9 mars, cette fois, à Musicora 1987.

Jean-Paul Rouaud
11 avril 1986

MUSICORA 86

Y étiez-vous ?

Véronique Latil - Photos Bruno Doucet

Le Grand Palais a abrité, du 5 au 10 mars dernier, les nombreux facteurs, éditeurs et exposants concernés par la musique ancienne et classique, en France comme à l'étranger. Ils ont été près de 300 à s'installer sur 6500 m². Ateliers de musique électro-acoustique, facteurs de vielles à roue, éditeurs de musique, associations, festivals ou facteurs se sont côtoyés dans un éclectisme parfait, sous l'œil curieux, intéressé ou amusé du visiteur ...

Les grandes maisons de pianos modernes (Hamm, Magne...) étaient cette année de nouveau très présentes, ainsi que les facteurs d'orgues.

Les artisans facteurs d'instruments baroques n'ont pas manqué le rendez-vous : Marc Ecochard (hautbois), Alain Weemaels (traversières), Jean-François Beaudin (traversières), Stefan Beck (traversières et anches), et, pour les flûtes à bec, Philippe Bolton, Joël Arpin et Olivier Delessert. On peut cependant regretter l'absence d'autres facteurs français. Moeck et Adège étaient évidemment là. Du côté des

kits, on a remarqué Early Music Shop, qui devrait être bientôt diffusé directement en France.

Les clavecins ont été, comme l'année dernière, très bien représentés, citons entre autres J.P. Rouaud, L. Soumagnac, les Clavecins de la Grande Maison, l'atelier Ducornet/Zuckermann, C. Mercier, J. Braux, R. Yoshida et R. von Nagel, qui, après de longues années de collaboration avec W. Dowd, exposait les clavecins qui portent désormais son nom.

L'insolite a également eu sa place, avec le plus petit violoncelle du monde. Du côté des antiquaires, A. Bissonnet présentait un Bechstein de 1912 entièrement en marqueterie ; Eve Ruggieri n'a pas pu résister.

Les éditeurs et marchands de musique n'ont pas non plus manqué le rendez-vous : Bärenreiter, Billaut, Bouvier, Fuzeau, Leduc, La Librairie Musicale de Paris, Max Eschig, Van de Velde, notamment, ont montré par leur présence que l'édition musicale se porte bien, en France et à l'étranger.



Le stand de La Librairie Musicale de Paris



Le stand des Editions VAN DE VELDE



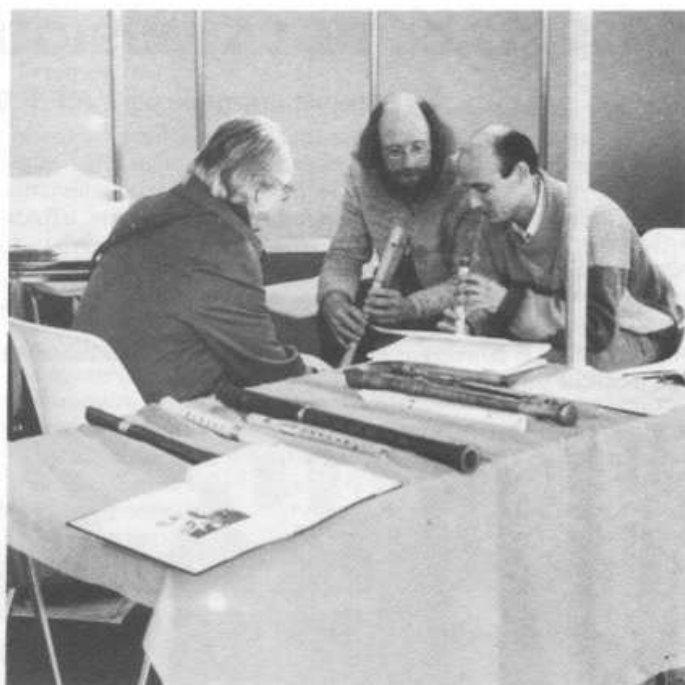
Le stand des clavecins ROUAUD



Charles TRIPP devant la caméra de FR3



Le stand d'Olivier DELESSERT.



Duo de facteurs.
De gauche à droite : Philippe BOLTON et Joël ARPIN.



Le trio I DILETTANTI lors d'un concert sur le stand.
De gauche à droite : Sébastien MARQ, Denis RAISIN DADRE,
Claire MICHON.

Le stand de l'A.F.F.B.

Ses 90 m² ont abrité une partie de l'exposition que l'A.F.F.B. fait circuler dans toute la France et l'impressionnante collection de flûtes du monde entier que présentait Charles Tripp. Les passionnés d'informatique ont pianoté sur l'ordinateur doté d'un logiciel destiné à l'enseignement de la flûte à bec. Les mélomanes ont été gâtés : Les ensembles Sesquitertia, Fitzwilliam, I Dilettanti, etc. se sont succédé tout au long de la semaine pour donner des concerts publics sur le stand. Des dédicaces de disques et de partitions ont été organisées, avec, entre autres, J.C. Veilhan. Des démonstrations se sont déroulées autour des flûtes de P. Kobliczek.

"L'événement" a certainement été le colloque sur l'avenir de la musique ancienne, dont vous trouverez plus loin les moments essentiels.

L'atmosphère a été chaleureuse malgré le froid ambiant. On a eu l'occasion d'apercevoir quelques personnalités sur le stand, la radio et la télévision nous ont consacré un certain temps.

Le bilan

Ce salon a donc été très réussi, aussi bien pour l'A.F.F.B. que pour beaucoup d'autres exposants. Ce succès est dû en grande partie à la gentillesse de ses organisateurs J. Westenholz et P. Suzanne. La musique ancienne a pris une grande place dans les émissions et concerts retransmis par France Musique, on ne peut que s'en féliciter. Rendez-vous à Musicora 87.

« LA PLACE DE LA MUSIQUE ANCIENNE AUJOURD'HUI »

Table ronde organisée par l'A.F.F.B. lors du salon Musicora le 8 mars 1986

Participaient à cette manifestation : Josiane BRAN-RICCI (Conservateur en chef du Musée instrumental du Conservatoire de Paris).
Jean AUTIN (Membre de la Haute Autorité de l'audio-visuel, Président de l'Ecole Normale de musique de Paris).
Marc BLEUZE (Directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Paris).

Patrice SCIORTINO (Compositeur, Directeur du conservatoire du XIII^e arr. de Paris).
George STRASSER (Conseiller culturel auprès de l'ambassade des Pays-Bas à Paris, Directeur du Centre culturel Néerlandais).
Philippe LECORF (Directeur de l'ARIA).
Gilles CANTAGREL (Directeur de France-Musique).



Autour de la table (de gauche à droite)

P. SCIORTINO, Jean AUTIN, Marc BLEUZE, Josiane BRAN-RICCI, Alain KERUZORE, Gilles CANTAGREL, George STRASSER, Philippe LECORF.

Débats dirigés par Alain KERUZORE (Président de l'A.F.F.B.).

A.K. : L'objet de notre table-ronde c'est de savoir comment un certain nombre de personnalités musicales, artistiques, des responsables de l'audio-visuel, ceux que l'on appelle maintenant dans le langage technocratique, des décideurs, réagissent au phénomène de la musique ancienne et de l'apparition des instruments anciens dans la vie musicale, ce qui est un phénomène tout à fait récent. Je vais me permettre tout d'abord de lire quelques réactions écrites par un certain nombre d'entre vous, que j'ai retrouvées dans la presse ces derniers temps.

Tout d'abord, un petit opuscule de Philippe Lecorff, qui dirige une académie de recherche et d'interprétation sur la musique ancienne, qui pose la question fondamentale actuellement : pourquoi un point cible sur la musique ancienne et donc pourquoi la musique ancienne actuellement ? Il pose le problème en ces termes : « Le fait même que l'on puisse parler aujourd'hui de musique ancienne marque un décalage dans notre esthétique culturelle ». Ce sera la première partie de notre réflexion.

« Un propre de notre vingtième siècle est en fait de vouloir entretenir à la fois une sensibilité de son passé immédiat tout en n'annihilant pas celle de son présent. Bref, nous vivons dans un climat de pluralité esthétique. La musique baroque plus que tout autre est ressentie comme une démarche non marginale, mais profonde et en accord même avec les évolutions de la musique contemporaine ». Ceci fera l'objet de notre deuxième partie, c'est-à-dire la rencontre entre la musique ancienne, les instruments anciens et la musique contemporaine. « En outre, cette musique couvre une part gigantesque de notre patrimoine qui semble jusqu'ici dans ses grandes lignes n'avoir intéressé que les étrangers ».

M. Strasser qui est conseiller culturel à l'ambassade des Pays-Bas nous parlera, je l'espère, de son expérience dans un pays qui a été probablement à la pointe de la recherche sur la musique ancienne, et nous dira ce qui a permis aux Pays-Bas d'être dans cette place phare, et quelles sont les structures qui ont permis le développement d'une telle vitalité musicale.

Une seconde petite citation d'un musicien qui est probablement un des pères de la musique ancienne dans le monde, qui s'appelle HARNONCOURT, qui ajoute : « ... aujourd'hui la musique actuelle est une musique historique, la formation musicale devrait être tout autre et reposer sur des principes différents ». Il parle donc de la formation des enseignants et de l'enseignement dispensé dans les conservatoires. « Il ne devrait pas constamment se limiter à apprendre à quel endroit de

l'instrument il faut poser le doigt pour obtenir telle note et acquérir une certaine virtuosité ». Et il cite Brahms qui disait : « Il faudrait consacrer autant de temps à lire qu'à travailler le piano pour devenir bon musicien ».

Je poursuis cette petite présentation en citant Marc Bleuze, l'actuel Directeur du CNSM de Paris, qui dit : « ... et plus encore sans doute lorsqu'ils mettent leur art au service d'une œuvre contemporaine écrite spécialement pour marquer la modernité de ce retour aux sources instrumentales ». Vous parliez là du renouveau de la facture instrumentale des instruments anciens et de savoir si cette facture instrumentale peut permettre des recherches en musique contemporaine, et s'il peut y avoir une osmose entre l'artisanat de la facture instrumentale et de la création contemporaine. C'était un discours que vous aviez écrit au sujet d'une exposition que vous aviez organisée, Madame Bran-Ricci : « Un musée aujourd'hui : des facteurs d'instruments de musique ». Pour vous présenter un peu plus longuement, j'ai choisi une phrase de 1795 que vous aviez citée Monsieur Bleuze : « Le musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Paris était destiné par les conventionnels de 1795, à réunir les instruments antiques étrangers et ceux à nos usages qui peuvent par leur perfection servir de modèle ». Je terminerai juste maintenant en me citant modestement. J'avais écrit ce que l'on appelle une lettre ouverte aux amateurs de musique ancienne, il y a quelques années, et j'avais terminé la présentation en disant : « Nous voici maintenant placés à plus d'un titre à une époque charnière essentielle dans la recherche de l'authentique dans la restitution des véritables valeurs artistiques des siècles passés. Entre l'ombre et la lumière, la palette des couleurs est infinie, les orchestres du passé ne jouaient pas en noir et blanc ; à nous de leur redonner des couleurs. Nous occupons une place unique dans l'histoire de l'art du vingtième siècle. Le vingtième siècle est le seul siècle où il existe une telle confrontation de musiques différentes, de genres et de styles. Au nom de l'art, refusons le statisme et rentrons dans le domaine de la restitution vivante ». Voici, c'est à vous de réagir. La première partie de cette table ronde va nous permettre de savoir quelles sont vos réactions autour du phénomène de la musique ancienne, c'est-à-dire : est-ce un phénomène qui vous touche particulièrement, est-ce une mode ou bien est-ce que ce phénomène répond à un besoin ?

M.B. : Ça c'est un sondage !

A.K. : C'est un sondage si vous voulez, ou plutôt un tour d'opinion.

P.S. : Moi je voudrais dire une chose, c'est qu'à une époque comme la nôtre, où les temps comme les distances sont

extrêmement raccourcis, avec la connaissance que nous avons des origines du véritable langage musical, qui est extrêmement récent, je trouve anormal de faire une espèce de ségrégation de musique ancienne en la rejetant dans un passé qui est véritablement très proche et qu'il faut complètement déplacer dans le temps en rassemblant les différents langages musicaux qui sont quand même très proches les uns des autres.

A.K. : Bien sûr.

P.S. : Trois siècles, c'est rien du tout.

A.K. : C'est effectivement rien du tout. Jean Autin, la rumeur publique dit que vous êtes wagnérien ?

J.A. : C'est vrai.

A.K. : Passionné, comme beaucoup de wagnériens, vous écoutez de la musique ancienne ou pas ?

J.A. : Bien sûr.

A.K. : Est-ce que ce phénomène vous touche ?

J.A. : Oui, bien sûr. Mais je crois qu'on ne peut pas isoler la musique ancienne, disons du retour à certaines sources, et puis depuis peut-être vingt ans on sent très bien que les Français cherchent à retrouver des racines. La preuve en est, c'est qu'ils visitent de plus en plus nombreux les Musées bien sûr, mais aussi les monuments historiques. Il y a un appel vers le passé, parce que peut-être le monde contemporain ne leur suffit plus. Ils se sentent un peu mal à l'aise avec leur société. En tout cas, il y a certainement un phénomène de cette nature. Je ne sais pas si vous le ressentez comme moi, et une des raisons pour lesquelles je pense que la musique ne peut pas être isolée du reste des autres manifestations de forme culturelle. Et tout en s'intéressant à la musique actuelle, musique contemporaine au sens le plus large du terme, disons la musique de ces cent dernières années, on essaie de retrouver quelque chose qui nous rassure... Je crois que c'est un phénomène dont on va reparler ; il y a quelque chose de cette nature que je sens très bien, non seulement moi-même, mais par tous les gens et notamment les jeunes. Ça me frappe beaucoup de voir combien les jeunes sont soucieux de savoir qu'ils ont derrière eux quelque chose et quelque chose d'important.

M.B. : Vos propos permettraient d'alimenter une réflexion. J'allais dire au moins d'une semaine. Vous avez dit que vous aviez réuni des décideurs, je crois qu'il manque le ministre des finances. Mais vous avez dit aussi que nous ne devons pas parler de politique !

A.K. : Absolument.

M.B. : Pour ma part, je vais essayer de répondre à votre question. Vous savez que j'y suis excessivement attaché. J'en veux pour preuve, d'une part qu'en arrivant au Conservatoire je me suis énormément penché sur le problème de tout ce qui se passe en amont de Jean-Sébastien Bach, et une des réalisations dont je suis le plus fier est la création de deux groupes de chant grégorien, de pratique du chant grégorien, pratique du plain chant, qui ont été reçus, et c'est ça le grand phénomène, de façon tout à fait étonnante par les élèves qui se sont portés volontaires et qui attachent un grand prix à l'étude, qui est plus qu'enrichissante, parce que comme le disait Jean Autin, il n'y a aucun doute que c'est un réflexe tellement naturel de retrouver ses propres racines, que c'est devenu un poncif. Cocteau en avait parlé, et c'est un phénomène en tout cas que nous voyons se développer énormément. Par ailleurs, j'ai essayé aussi de développer l'embryon de département de musique ancienne que nous avions, mais je vous dirais que jusqu'à maintenant je n'ai pu faire que peu de chose en faveur de cette période parce qu'il y avait les locaux de la rue de Madrid... Juste un mot pour dire qu'effectivement mon propos est d'essayer de préparer psychologiquement et concrètement notre venue à La Vilette de façon à ce qu'il y ait là un équilibre parfait entre ce que nous apportera le Musée, et comment dirais-je, il y aura à ce moment-là des moyens considérables et toute une politique de l'enseignement. Un dernier mot. Je vous rejoins aussi en ce qui concerne les problèmes des époques ; nous avons vécu très longtemps à l'heure du 19ème siècle, et je crois qu'il en est allé de même pour la musique ancienne que pour la musique contemporaine, on a beau-

coup exagéré les ghettos. Je crois que c'est effectivement très mauvais. Il faut que la musique soit toute la musique et tout le temps.

A.K. : On reviendra sur le problème de l'enseignement un petit peu plus globalement. Gilles Cantagrel, la musique ancienne sur France-Musique tient quand même une grande place.

G.C. : Je crois surtout que France Musique a joué un rôle de pionnier dans ce domaine depuis une vingtaine d'années en faisant découvrir par esprit de curiosité, pas du tout par esprit de système, ce que pouvait être un orgue ancien, ce que pouvaient être d'autres modes d'approche de la musique. Nous essayons sur notre chaîne, mes prédécesseurs l'ont fait fort bien avant moi, de nous ouvrir à toutes les musiques et à toutes les curiosités musicales et notamment dans le sens qu'indique Marc Bleuze, c'est-à-dire que j'ai tout à fait conscience que la musique telle que nous la consommons, si j'ose employer ce mot grossier mais malheureusement très réel dans la vie de tous les jours, la musique de consommation c'est la musique de l'Europe Occidentale comprise entre 1720 et 1920 à peu près ; alors que la musique est multiple et que quiconque a un peu de sensibilité musicale sera ouvert aux musiques de l'Extrême-Orient, de l'Afrique Centrale, où il y a des richesses, des trésors de culture et d'imagination et de sensibilité, et puis à la musique contemporaine bien entendu. Vous savez sans doute que France-Musique consacre 800 heures par an de son programme à la musique protégée (la musique qui n'est pas dans le domaine) et de très nombreux concerts que nous produirons nous-même en faveur de la musique contemporaine. Et puis au même titre, qui nous semble particulièrement privilégié, nous développons une très grande curiosité, j'espère une grande source d'informations, pour la musique avant Bach ou avant Rameau ; et notamment dans le domaine du Grégorien et de la musique, des musiques médiévales, parce que le Moyen-âge dure mille ans... Je voudrais comme corollaire ajouter à ce que disait Jean Autin tout à l'heure, que cette espèce de goût pour la musique ancienne qui est une façon de retrouver des racines, représente en même temps une valeur refuge dans une société qui a peur d'elle-même et a peur de ce qu'elle secrète, et qui s'exprime par la musique de notre temps d'une façon sans doute syntaxiquement un peu difficile, mais sur le plan de la sensibilité d'une façon tellement violente qu'on la refuse. La musique d'aujourd'hui nous parle trop fortement, trop directement de notre drame, du drame de notre civilisation, de notre société, pour qu'on ne soit pas tenté de la refuser, de la repousser, d'où la valeur refuge que représente la musique ancienne. Par ailleurs, et je m'en tiendrai là pour le moment, il faut peut-être rappeler que le grand mouvement en faveur de la musique ancienne correspond en même temps au développement des sociétés de concerts, des musées... ce que Jean Autin signalait tout à l'heure correspond à un besoin d'informations supplémentaires au 19ème siècle sur les sociétés, les formes d'expression autres que les nôtres. Et je rappellerai que la Société des Concerts du Conservatoire a joué en 1840 les œuvres de Bach, par exemple, ou de Haendel complètement inconnues faute de disques, faute de radio, et de partitions à cette époque-là, et qu'ensuite Vincent d'Indy, par exemple, a créé une société de musique ancienne à la fin du siècle, que Fétis dans les années 1840 organisait des auditions musicales avec des instruments « anciens » (je mets les guillemets de rigueur mais ça peut être une façon de faire rebondir notre débat tout à l'heure), ceux que l'on croyait anciens, ou des modes de jeux que l'on croyait à l'ancienne déjà il y a 150 ans.

A.K. : Est-ce que justement, on parlait de décroisement, en fait toute musique ne doit-elle pas être une musique contemporaine, enfin considérée comme contemporaine ?

G.C. : Ecoutez, il y a un mot qu'il faudrait bannir, c'est le mot d'ancien, comme le mot contemporain dans la musique d'aujourd'hui. Il y a la musique dans ses différentes modalités d'expression, dans ses différentes incarnations, mais il y a la musique. Ce qui se produit dans le phénomène auquel nous assistons, auquel nous participons et ce pourquoi nous sommes là aujourd'hui, c'est un essai de jouer la musique

d'autres époques que la nôtre avec les moyens les plus appropriés pour qu'elle nous parle plus vivement, plus précisément. Je pense que jouer une œuvre de Couperin sur un piano d'aujourd'hui peut présenter une forme d'interprétation mais que la jouer sur un très beau clavecin, avec non seulement l'instrument mais les modes de jeu, est un enrichissement sur le plan de la sensibilité de la palette sonore mise à votre disposition.

A.K. : Là, je vais m'adresser à la fois à Jean Autin et à Patrice Sciortino pour deux raisons. Tout d'abord Jean Autin lorsque vous écoutez du Wagner, pour vous est-ce que c'est de la musique ancienne ?

J.A. : Ah, ce n'est pas du tout de la musique ancienne. C'est de la musique, j'allais dire c'est de la musique de l'avenir, disait-il lui-même. Et plus je l'écoute, plus je me rends compte qu'elle est encore plus futuriste.

A.K. : Et pourtant ce n'est pas de la musique de notre époque, qui ne parle pas forcément à notre sensibilité actuelle.

J.A. : Tout ce que nous trouvons actuellement est dedans. Si vous étudiez note par note Tristan, toute la musique actuelle est dedans. Alors là, je crois que tous les musicologues en sont ultra-convaincus.

A.K. : Bien. Je crois que chaque personnalité qui écoute de la musique d'une période tout à fait spécifique pense que cette musique lui parle à travers les siècles, donc au fond la musique ancienne cela ne doit pas exister. Il y a une forme de retransmission d'un patrimoine et cette retransmission...

J.A. : Il y a une large évolution ; on ne fait pas dire non plus, je crois, qu'il n'y a pas de rupture ; 1600 ne correspond à rien ; sûrement pas... 1720 correspond peut-être à quelque chose.

A.K. : Peut-être ; donc la question que je voulais poser à Patrice Sciortino qui est ici, surtout, en tant que compositeur et qui écrit aussi pour instruments anciens, c'est certaines personnes disent : « on fait beaucoup de musique ancienne, on revient à la musique ancienne parce qu'il y a un essoufflement de la créativité et que cette créativité ne correspond plus forcément à notre sensibilité ».

P.S. : Je vais répondre globalement à ça, mais je vais revenir à la réflexion de Jean Autin. Ce que vous dites de Wagner qui est tout à fait juste, peut être dit de beaucoup d'autres compositeurs. Si on regarde, tous les grands écrivains de musique ont une rhétorique scripturale qui peut être assimilée à une question d'esthétique générale. Et justement, il faut quand même reconnaître qu'il y a eu au 20ème siècle un grand effort pour supprimer les barrières historiques, n'est-ce pas ? Je crois que si on veut regarder la musique d'une façon objective, intéressante, finaliste et non sélective, il faut reconnaître que ce qui appartient à l'esthétique générale dépasse les siècles, les remparts, les frontières, les mers. On retrouve avec autant d'intérêt et par les mêmes trajets, je fais appel à la rhétorique qui je pense est un mot compris autant par les musiciens que par les littéraires. On peut retrouver chez tous les auteurs ces mêmes trajets, car les mécanismes mentaux appartiennent à toutes les époques et les hommes n'ont pas beaucoup changé depuis 3000 ans !

J'en viens au second volet. Un des instruments dont la lutherie a été la plus intéressante par refabrication de nos jours a été le clavecin, et je crois que les facteurs et luthiers savent maintenant parfaitement refaire, peut-être avec des différences mais qui sont louangeuses, peuvent parfaitement refaire des instruments anciens et je crois qu'en même temps qu'à toutes les époques y compris le 19ème siècle, si les gens avaient voulu refaire les choses du 19ème siècle, la musique qui était en avance de 300 ans, ils l'auraient fait. Et la petite réflexion que je fais sur l'utilisation des instruments anciens actuellement est que, alors que la musique symphonique a une véritable signification de nos jours, non seulement à cause de la pluralité des voix et des sons, mais à cause de l'esprit de collectivité qui réunit plusieurs musiciens dans une même messe ; eh bien je pense qu'il y aurait à faire en réunissant une grande quantité de musiciens de façon à refaire des orchestres symphoniques

avec des instruments anciens. Une dernière réflexion, c'est qu'à une époque où l'on hésite pas à assimiler le violon à l'électro-acoustique, pourquoi ne pas se servir d'une viole de gambe ou d'un ensemble de violes de gambe ou de saqueboutes par exemple pour refaire des orchestres symphoniques ou polyphoniques.

A.K. : Cela va nous faire une transition tout à fait superbe sur la facture instrumentale. Josiane Bran-Ricci, je vais juste citer Maurice Fleuret qui disait dernièrement : « Demain bien plus qu'aujourd'hui, une foule de jeunes interprètes auront besoin d'instruments à l'identique, entre guillemets, pour faire revivre le patrimoine musical de l'occident et déjà nos compositeurs actuels trouvent dans les sonorités anciennes de quoi stimuler leur imagination ». Alors le rôle du Musée Instrumental est-il d'être une simple vitrine ou de participer à la fois au renouveau d'une facture et de pouvoir faire entendre ces instruments tels qu'ils sonnaient et de les adapter peut-être au langage contemporain.

J.B.-R. : C'est un peu tout ça à la fois, bien sûr. Ce que je voudrais dire tout d'abord, c'est que ce que l'on peut appeler le renouveau de la musique ancienne, nous sommes bien d'accord qu'il ne faut pas parler de musique ancienne, mais enfin le renouveau de certaines musiques qui avaient été oubliées, c'est comme une sorte de flux et de reflux. A certaines époques on se retourne vers des œuvres du passé qu'on a oubliées, qu'on a mal comprises, on essaie de les comprendre à nouveau et puis, tout à coup on passe à autre chose. Et j'ai l'impression qu'on a certains mouvements comme ça qui se font peut-être en une génération, qui se situent peut-être à une génération de distance. J'ai l'occasion d'enseigner à l'Université, et beaucoup d'étudiants terminent leurs copies en écrivant : « ... on commence de nos jours à s'intéresser aux instruments anciens ». Alors ça, ça me stupéfie toujours parce que je me dis, mais ils ne savent donc pas qu'il y a toutes sortes d'ensembles dans le monde, ne parlons pas seulement de la France, qui jouent de la musique de certaines époques avec des instruments qui leur sont appropriés. Et je crois qu'il y en a encore beaucoup de travail pour faire connaître tout cela, déjà dans un premier temps. Le rôle du Musée c'est d'offrir, comme le disait le texte de 1795, des modèles pour tous ceux qui le désirent. C'est ce que nous faisons, que ce soient des facteurs français ou étrangers ; tout le mouvement a commencé par les facteurs étrangers. D'ailleurs en ce qui concerne le clavecin, la véritable authenticité nous est venue d'Amérique, ça il faut bien le reconnaître, mais enfin c'est un mouvement qui ne s'arrêtera plus, je crois. Et nous offrons à tous les facteurs qui le désirent, tous les facteurs sérieux qui nous garantissent qu'ils n'abîmeront pas nos instruments, la possibilité d'en faire des relevés précis pour faire ce qu'ils veulent : une reconstitution ou une interprétation à leur façon ; après tout je suis tout à fait pour la création.

A.K. : En principe vous devez vous installer à La Villette, actuellement les locaux du Musée Instrumental ne permettent pas d'accueillir autant de personnes que vous le souhaiteriez. Et, si vous me le permettez, sur le stand de notre association nous avons un projet commun qui était de montrer, d'exposer toutes les flûtes à bec du Musée, et nous nous sommes heurtés à un problème (vous parliez du ministre des finances qui n'est pas là) qui est très simple : c'est qu'actuellement le Musée ne possède pas de vitrines qui permettent d'exporter les instruments qu'il possède autrement que dans des conditions qui sont absolument prohibitives pour des associations ou même pour un salon tel que celui-ci. Est-ce que vous pensez que vous aurez des moyens financiers qui vous permettront de sortir de La Villette, et de montrer dans des salons nationaux ou internationaux vos instruments sans avoir peur de les voir se fendre ?

J.B.-R. : Ça je le souhaite vivement, mais je ne peux pas présumer des moyens financiers.

M.B. : Si vous me le permettez, j'aimerais rajouter quelque chose à ce propos, c'est que le Musée a un autre rôle à jouer, c'est celui de constituer, j'allais dire un passage obligé pour l'ensemble des musiciens et des jeunes musiciens qui se forment, parce que jusqu'à présent nous n'avons pas pu réussir pour des tas de raisons, parce que les étudiants viennent à

Paris comme au self-service, simplement parce qu'il est difficile pour des élèves provinciaux de se loger à Paris, il y a des tas de nuisances de voisinage, enfin j'espère que tout cela sera réglé à La Villette, puisque nous espérons mettre à leur disposition environ 450 logements, ce qui me paraît très important. Lorsqu'ils seront là, je crois que le Musée aura un rôle considérable à jouer de façon à ce que, je le répète, ce Musée constitue un passage obligé et qu'il dépasse complètement sa mission. Et, si vous me le permettez, un tout petit mot, il y a en ce qui concerne la musique une chose qui me tient à cœur, c'est qu'outre les problèmes des époques et des styles, il y a un problème de fonction de la musique qu'on a perdu depuis très longtemps et c'est un problème dont on parle souvent quand il s'agit de musique traditionnelle : on a oublié dans notre civilisation pourquoi on faisait de la musique, où on devait en faire. Je suis très étonné de voir qu'on parle de musique de chambre, d'ensembles de chambre et qu'on va faire ça à Pleyel ! Les choses sortent complètement de leur contexte, d'un contexte religieux, sociologique, et ça, je crois que c'est une des choses les plus importantes dans le milieu. Les musiciens, les interprètes doivent repenser à ce problème. Pourquoi font-ils de la musique ? Il y a des fonctions à la musique, il faut les retrouver ; ce n'est pas seulement une fonction de concert, et c'est pour cela que j'ai parlé du 19^{ème} siècle car c'est un point de rupture.

A.K. : Nous allons passer sur un autre plan. J'ai invité Monsieur Strasser et Monsieur Lecorff pour deux raisons qui sont apparemment antinomiques, mais qui vont se rejoindre. On a mis en place depuis quelque temps au niveau politique une loi de décentralisation qui transfère aux régions une partie de ce que l'état assurait au niveau de ce qu'on peut appeler un mécénat culturel, et beaucoup de musiciens que nous rencontrons nous demandent si cette décentralisation, ce transfert de responsabilité au niveau régional dans un pays très centralisé comme la France, ne va pas aboutir à faire disparaître une forme de mécénat de l'état soutenant financièrement à perte un certain nombre d'actions, au profit d'un mécénat privé ? Et est-ce qu'on ne doit pas craindre la disparition en fait d'une véritable politique culturelle musicale d'envergure, c'est-à-dire que l'Etat doit quand même non seulement lancer un certain nombre d'actions, mais aussi pouvoir favoriser par le biais des finances la possibilité de ces réalisations ?

Alors, Monsieur Strasser, qui êtes donc conseiller à l'ambassade des Pays-Bas, parlez-nous un peu de la façon dont vous-même, dans votre pays avez résolu le problème. C'est vrai que c'est un petit pays mais comment êtes-vous arrivé à avoir un tel rayonnement sur la musique ancienne, alors qu'actuellement quelqu'un comme Philippe Lecorff est en train de lancer dans la région de Nantes une Académie de recherche d'interprétation sur la musique ancienne un peu seul, sans beaucoup de relais. Vous pouvez peut-être nous donner quelques indications ?

G.S. : Oui, je me suis demandé moi-même souvent pourquoi la musique ancienne a pris une si grande place, est devenu un mouvement si fort aux Pays-Bas. Je crois que l'on pourrait y voir au moins deux causes, deux facteurs. En premier lieu, le mouvement pour la musique ancienne est soutenu par un vaste mouvement pour la musique d'amateurs. Bien sûr il y a des professionnels, de très grands professionnels, que vous connaissez tous, et qui ont guidé ce mouvement, mais en même temps le mouvement vers la musique ancienne est un mouvement de musiciens amateurs et ceci parce que beaucoup de musiques anciennes sont plus accessibles aux amateurs que la musique de la période classique et certainement que la musique contemporaine. C'est pas toujours le cas, je le dis tout de suite, mais dans beaucoup de cas c'est accessible. Mais maintenant parlons un petit peu sur le plan politique. A mon avis, je ne parle pas de la France et des Pays-Bas, mais en général, une politique musicale doit être en même temps une politique pour la formation des professionnels, pour le plus haut niveau, mais aussi une politique pour un vaste mouvement de gens qui font de la musique eux-mêmes, chez eux, à la maison, ou dans des groupes et associations, et je crois que c'est là un des facteurs majeurs de ce mouvement vers la musique ancienne, et je précise, cela a déjà été dit, il ne s'agit pas seulement vers la musique baroque, mais aussi de la musique de la Renaissance,

de la musique que vous appelez franco-flamande, du grégorien, de la musique médiévale, etc... Deuxième facteur qui me semble très important aussi, il me semble qu'aux Pays-Bas la flûte à bec a joué et joue un rôle de tout premier plan en tant qu'instrument pédagogique. Nos jeunes pour 90 %, non, pour 99 % ne font plus de solfège, tout ça n'existe pas comme tremplin pour accéder à la musique, ça commence avec un petit instrument : c'est la flûte à bec. Alors ensuite ce n'est pas, bien sûr, seulement un instrument pédagogique, c'est pris au sérieux comme instrument en tant que tel, mais il y a la grande majorité de la population, des jeunes, qui commence à faire de la musique par la flûte à bec. Alors que fait-on ? Quelle est la musique par excellence pour la flûte à bec ? C'est la musique ancienne, et voilà : les gens, les jeunes et ensuite les moins jeunes sont orientés vers la musique ancienne, il me semble qu'il y a là des facteurs importants.

A.K. : Philippe Lecorff, vous avez créé l'ARIA qui est un département de musique ancienne dans la région de Nantes. C'est une des premières expériences de structures de réflexion sur la musique ancienne en France, une des premières, pas la seule. Comment s'est passée la création d'un tel département, qui vous a aidé, quels ont été les mécanismes de création ?

P.L. : Je crois qu'avant de répondre à cela, il faut replacer les choses dans l'ensemble des volontés de créer un enseignement musical spécifique, parce que je crois, c'est clair dans nos propos, on a suffisamment dit qu'il n'y avait pas forcément de culture historique à instaurer dans les langages musicaux. C'est à la fois vrai, et en même temps il faut peut-être placer la musique comme une sorte de langage évolutif et vivant, et que si on parle d'un engouement pour la musique ancienne, ça répond à la définition que donnait tout à l'heure Marc Bleuze, c'est-à-dire le besoin de retrouver chez certains musiciens les fonctions fondamentales de la musique. Il faut voir le monde musical et les musiciens comme un monde de sensibilités différentes, et je crois que c'est une chose importante. On a essayé à un moment de faire l'idée d'un « musicien-dieu » parce qu'il pouvait avoir la pratique d'un instrument qui réunissait les moyens les plus globaux possibles. Je crois qu'on est à un autre niveau de la réflexion où on se dit qu'après tout ce n'est pas forcément limitatif de considérer que sa sensibilité ne rentre pas dans tel ou tel domaine. Pour prendre un exemple, moi j'adore la musique de Jazz, l'écouter, la vivre avec des gens qui la pratiquent d'une façon sincère et sensible. Je suis moi-même contrebassiste, et je suis incapable d'incorporer dans ma zone de sensibilité cette musique là, sous prétexte que j'ai un instrument qui se prête assez volontiers à la pratique de Jazz. Non, je crois que la première chose en fait, vis-à-vis d'une démarche spécifique, c'est d'abord (je dirais presque naïvement) une démarche passionnelle. Il faut retrouver une certaine zone de passion vis-à-vis d'un langage musical qui est vivant. A partir de ces choses-là je crois que tout peut évoluer. On m'a dit depuis le départ, qu'effectivement il y a un certain nombre de scissions qui se sont opérées par exemple au 19^{ème} siècle, et quand on parle de musique ancienne, curieusement on l'oppose très souvent au 19^{ème} siècle. Je crois que c'est de moins en moins vrai fondamentalement, car je ne vois pas en quoi ça s'oppose. Lorsque l'on retrace le procédé historique, on s'aperçoit que tout cela procède par des enchevêtrements, des suites logiques de langages dans l'évolution, et que finalement cette évolution exige à un certain moment de son histoire et de sa pratique des lois qui lui sont spécifiques et qu'il faut réapprendre.

Je disais d'ailleurs dans sa petite plaquette annonçant la création du département de musique ancienne, qu'en réalité n'en sommes-nous pas aujourd'hui au point de réapprendre notre musique contemporaine. Ce qui veut dire que la seule pratique instrumentale ne passe pas forcément par la pratique de l'utilisation des musiques qui nous sont nouvelles. Il faut également avoir une tension musicale forte pour aller vers cela.

C'est le premier point. Maintenant sur le plan plus local, pour quoi un département, des départements de musique ancienne ? Je crois que dans le pays beaucoup d'efforts ont été faits sur les institutions de base pour le développement de la musique en général, et ça je crois qu'il faut le dire parce que les dix dernières années ont vu un peu cet éclatement au niveau musi-

cal. Si on veut continuer ce développement de l'enseignement musical, il faut lui adjoindre maintenant des secteurs beaucoup plus précis de réflexion et beaucoup plus ancrés sur ce que l'on peut faire, donner pour promouvoir les différentes sensibilités qui sont adjointes à l'évolution du langage musical. Et j'ai lancé l'idée d'une académie de recherche et d'interprétation ancienne qui se spécialise un petit peu dans la musique baroque, mais je serai ravi quand je verrai dans la même région une autre académie de ce type qui se fondera sur les pratiques du 19ème siècle via les modes de jeux instaurés vis-à-vis de la musique de chambre au 19ème siècle qui ne sont pas du tout les mêmes que celles de l'orchestre symphonique, etc. Je crois que ça devient maintenant un besoin général d'approfondir la chose musicale.

J.B.-R. : Oui, je voulais ajouter aussi à votre propos que certains styles musicaux ne sont pas accessibles directement, il faut une préparation très sérieuse. Et que ce soit par exemple la polyphonie de la Renaissance ou que ce soit la musique classique, il faut non seulement y entrer par la sensibilité, mais aussi par des connaissances qui ne s'improvisent pas. Il y a eu un grand mouvement choral à certaines époques, notamment pendant la guerre. Certains se sont lancés là-dedans sans aucune connaissance de cette musique et ont fait des contre-sens, mais d'un autre côté cela a fait connaître à une masse de jeunes tout un répertoire qu'ils auraient totalement ignoré s'ils ne l'avaient pas pratiqué eux-mêmes. Je crois que la pratique individuelle et la pratique en groupe c'est absolument essentiel ; et c'est pourquoi on a besoin de tout : de la musique vocale et de la musique instrumentale.

A.K. : Oui, Marc Bleuze.

M.B. : Je voudrais intervenir pour ce que vous venez de dire à propos de la régionalisation. C'est effectivement un très très grand problème. Pour ma part, et chacun me pardonnera parce que je vais avoir l'air de prêcher pour ma paroisse, mais je crois profondément qu'il est nécessaire, qu'il n'y a pas de danger à une certaine forme de centralisation musicale, surtout quand on se réfère à ce qui a été fait ces dix dernières années. Mais ce phénomène en tout cas, qui est évident, qui a été, et qui est maintenant historique demeure attaché quand même aux problèmes de l'enseignement qui lui est encore très fragile. Ce développement, il existe, on peut en voir déjà des réalisations concrètes, mais c'est un phénomène très fragile. Pour ma part, je trouve qu'il y aurait un grand danger à ce qu'il y ait une régionalisation de l'enseignement trop rapide parce que là on assisterait inévitablement à des dérapages. Et puis, parce qu'il s'agit d'un système éducatif que l'Etat ne peut pas abandonner complètement, et qu'il est nécessaire de conserver une politique culturelle à ce niveau-là. J'ajouterais enfin, que là aussi il faudra, et c'est très important, faire en sorte que l'enseignement soit suffisamment ouvert, j'ai souvent parlé de formation musicale à la place de solfège, ce qui me paraissait tellement moins restrictif, que tous les établissements d'enseignement permettent une formation, et que c'est cette formation qui permettra cette pluralité et permettra aux sensibilités de s'exprimer. Vous avez parlé du jeu instrumental, c'est une chose que je vois au conservatoire de Paris : il y avait UN jeu instrumental. On avait oublié qu'on ne pouvait pas jouer Bach comme on jouait Tchaikovsky qu'on ne pouvait pas jouer Patrice Sciortino comme on joue Brahms, et ça c'est un problème qui dépend de l'enseignement, qui dépend d'une transformation profonde qui commence à se faire.

A.K. : Mais ceci doit rester dans le domaine de l'Etat ?

M.B. : Dans le domaine de l'Etat sans excès. Je pense que l'Etat doit conserver là une part de responsabilité.

P.S. : Si vous me le permettez, il est évident qu'il est indispensable pour l'instant de réunir sous un même esprit tout l'enseignement musical. C'est très précieux, nous avons trop vu d'abus, d'amateurisme dans l'enseignement. Il faut absolument organiser cette chose, et nous en constatons d'ailleurs la santé, déjà les premiers effets. En revanche, je pense que les initiatives privées, régionales de toutes natures sont extrêmement riches pour la manifestation de la musique.

J.A. : Je ne suis pas du tout en opposition avec ce que vous venez de dire. Il se trouve que je suis Président de l'Ecole Normale de musique de Paris fondée par Alfred Cortot, par conséquent, je ne peux pas dire qu'il n'y a d'enseignement musical que via l'Etat puisqu'on y fait là de l'enseignement et je crois que vous me donnerez satisfaction qu'on y fait du bon enseignement. Il doit y avoir une politique générale de formation musicale définie par l'Etat : c'est son rôle, et pour l'appliquer il peut y avoir à la fois des établissements publics et des établissements privés à condition d'ailleurs que les établissements privés soient contrôlés par des personnes habilitées à le faire, de façon à s'assurer qu'on y donne un enseignement de qualité. On n'est pas obligé d'aller nécessairement vers des établissements de structure publique. Mais ceci dans le cadre d'un libéralisme général auquel je suis personnellement très attaché.

M.B. : Vous savez que ce qui est possible à Paris, n'est pas forcément vrai ailleurs et quand on voit le développement de l'enseignement privé dans certaines régions, on a les cheveux qui se dressent sur la tête. A Paris nous vivons dans des conditions assez particulières qui permettent à l'Ecole Normale de faire tout ce qu'elle fait.

A.K. : Oui, mais les conservatoires ne vivent pas uniquement des cotisations des familles, mais aussi par un certain nombre de subventions. Les directeurs de conservatoires, des grands conservatoires d'Etat, se plaignent un peu d'être sous une forme de tutelle administrative au niveau de la conception de leur enseignement, mais en fait les subventions étatiques ne sont pas à la hauteur des demandes et exigences de l'Etat. A quel point d'équilibre doit-on arriver ?

M.B. : C'est pour cela que je disais tout à l'heure qu'il manquait le ministre des finances. Cependant, j'allais dire que quelle que soit la hauteur de ces financements, à mon sens, ils doivent être préservés. Ce principe doit être conservé et, je le répète, quelle qu'en soit la hauteur. Ce qui est important c'est que soient bien définies les modalités d'attribution. Elles doivent reposer sur ces critères parfaitement objectifs, concrets, et ces critères sont très simples. Il ne s'agit pas du tout de se substituer aux pédagogues, ni d'une espèce de directive de façon tout à fait excessive, ce qui serait un danger, on l'a vu. Il s'agit simplement d'essayer de définir, il y a suffisamment de gens dans ce pays à même de le faire, des normes de fonctionnement qui soient cohérentes. Parce qu'on sait maintenant quels sont les grands points d'appui pour un enseignement de qualité. Il y a tous les problèmes de pratique collective, de formations musicales les plus exhaustives, les critères de recrutement des enseignants. Voilà des choses qui me paraissent être les points d'appui essentiels, et qui, comme le disait Patrice Sciortino, ont porté leur fruit; nous le savons déjà, personne ne peut dire le contraire, parce qu'on a un peu trop tendance à critiquer systématiquement ce qui se fait dans ce pays. Il est très utile de conserver des alibis. Alors peut-être que dans dix ans, dans quinze ans, ce sera devenu un phénomène politique irréversible et qu'à ce moment-là la concurrence pourra se faire tout naturellement, peut-être sans l'Etat, mais je ne suis pas prophète.

P.L. : Je voudrais simplement apporter une précision pour éviter les méprises. Ce qui a été fait ici pour l'ARIA l'a été à la suite d'une école de base qui fonctionne et d'une politique régionale sur l'enseignement musical qui est déjà ancrée. Ce n'est pas une substitution d'instruments spécifiques à la place de. Je crois que la région Pays de Loire est assez bien lotie de ce côté-là. Pour poursuivre l'effort qui n'est justement pas antinomique vis-à-vis d'une autre forme de décentralisation, il est clair que Paris gardera toujours un rôle absolument essentiel de par les liens de passage qui peuvent s'y créer, etc.

Et je crois maintenant à la nécessité d'un enseignement un peu plus spécifique inter-régions pour créer des nécessités plus sensibles qui finiront par se regrouper dans un mouvement beaucoup plus national. Par rapport à tout cela, tous les efforts qui sont faits en faveur de la diffusion de la musique ancienne, je trouve ça très intéressant. On a parlé de l'engouement qui se manifeste à ce niveau-là, il sera manifeste aussi par

rapport à une réalité vivante de ce qu'est la musique, et pas seulement un espace de consommation dans la mesure où il y aura une formation fondamentale qui assurera le suivi, et une sorte d'engagement vis-à-vis de cette diffusion. Il ne servirait à rien d'amener quelques «conserves» de musique anciennes en région, s'il n'y a pas là des structures solides qui apportent un engagement beaucoup plus profond et un prolongement.

J.A. : Je pense que la rivalité Paris-Province, il faut essayer de la dépasser naturellement. Je voudrais revenir sur une des choses qui ont été dites parce qu'elle me paraît fondamentale. S'agissant de l'enseignement, je ne peux pas me substituer à ceux qui mieux que moi savent comment cela doit

se passer, mais je crois que parmi les efforts actuels, il y en a un qui est capital : c'est de donner une formation musicale globale. On est en train d'abandonner, en tout cas c'est ce que nous essayons de faire à l'Ecole Normale, la simple étude d'un instrument donné, pour faire un musicien complet, c'est très important. Pendant longtemps on nous a fait apprendre le piano sans savoir qui avait composé pour le piano, comment ça marchait, sa musique et tout le reste. Il faut essayer partout, ça c'est très nécessaire, qu'on sache ce qu'est la musique globalement parlant. Parce qu'un instrument n'est pas isolé, non seulement parce qu'il joue rarement seul, mais parce qu'il y a tout le reste.

(extraits de la table ronde).

ÇA Y EST, JE ME SUIS PAYÉ UNE BELLE FLûTE

par Etienne Akar

Il y avait Dominique, ma femme, qui me harcelait : «Quand te payeras-tu enfin une flûte convenable ?» Elle croyait innocemment qu'avec un bon instrument, les Loeillet cent fois rabâchés reprendraient une nouvelle jeunesse et que les redoutables sauts d'octave des fantaisies de Telemann passeraient enfin en douceur et sans grincements de dents pour l'entourage. Et que le chien Gaston (un fin connaisseur) ne se mettrait plus à gémir lugubrement chaque fois que j'attaquerais les suites pour violoncelle de Bach. (Quand il était tout petit, il m'a mangé ma première flûte en bois mais à l'époque j'avais cru que c'était parce qu'il n'aimait pas le baroque). Et aussi que, du fond de leurs chambres, les enfants ne criaient plus : «Pitié, papa ! On préférerait encore quand maman prenait des leçons de chant».

Hélas ! Ils n'avaient pas encore compris qu'une porte fermée arrive bien à étouffer les sonorités riches et pleines mais laisse lamentablement passer les horribles harmoniques que provoque un trou du pouce mal manœuvré dans les aigus. Et que justement une bonne flûte est particulièrement riche en harmoniques ; c'est en tous cas ce qu'ils affirmaient sur le mode d'emploi... mais n'anticipons pas.

Il y avait des flûtistes à bec, des vrais, des professionnels même, que mon ton assuré arrivait à impressionner au point de me considérer comme un des leurs jusqu'à ce que tombe l'inévitable question : «Et qu'est-ce que vous avez comme flûtes ?» à laquelle je ne pouvais que piteusement répondre : «une plastique et une Rottenburg». Ils ne disaient rien, bien sûr - ils sont gentils les flûtistes - mais à leur regard, je voyais bien qu'ils ne me prenaient plus tout à fait au sérieux. Exactement comme la fois où je parlais disques avec un vrai mélomane et qu'il m'avait demandé ce que j'avais comme chaîne hi-fi. Ma réponse (un électrophone portatif Ducretet-Thomson acheté en 1963 au Soldat Laboureur) avait mis fin brutalement à la conversation.

Et même les profanes en rajoutaient quand ils voyaient mon Aulos dans le salon : «Ah, tiens ! C'est vous qui jouez de ça ? Mon petit dernier en a une pareille. Non, attendez, la sienne a la même couleur, mais elle est plus petite. Ça doit être qu'on les achète à sa pointure, comme les chaussures. Il a appris aux scouts, cet été, une flûte douce, ils appellent ça. Bien sûr, ce n'est pas de la vraie musique, mais j'aime mieux ça que de le voir écouter tout le temps ses

cassettes disco, qu'il va finir par nous détraquer la chaîne».

Alors un jour (c'était un soir de paye et peut-être que j'avais un peu bu) j'ai craqué. Quand on sort de la gare de l'Est (c'est là qu'on débarque à Paris quand on arrive des Ardennes) c'est tout droit, boulevard de Strasbourg, le Sébasto et presque au coin du boulevard se trouve une librairie à caractère résolument musical et parisien. Au premier étage, les amoureux de la musique ancienne se voient réserver un accueil particulièrement courtois qui peut se teinter parfois d'une pointe d'ironie.

Réflexions en montant l'escalier : inutile de se mettre à démonter des flûtes ni à regarder dans le canal d'un air soupçonneux. D'abord, je n'y arrive pas très bien parce que je ne sais pas cligner de l'œil. Ensuite, Claude Letteron en a trop vu pour qu'on puisse se faire prendre pour un connaisseur aussi facilement. Mais sa bonne figure honnête est un gage qu'il n'osera pas refiler un canard boiteux à un fidèle membre de l'A.F.F.B. (je suis d'un naturel optimiste). De toute façon (c'étaient de longues réflexions, mais je montais très lentement) comme je joue toujours sur les mêmes flûtes, je n'arrive jamais, en en essayant une nouvelle, à poser correctement mes doigts sur les trous, à contrôler si les notes passent bien et si le fa et le sol du haut ne se font pas trop prier pour sortir. En fin de compte, tout ce que je peux faire, c'est de souffler par l'extrémité prévue à cet effet et de guetter l'instrument dont la couleur musicale correspondra à la sonorité que j'ai dans la tête (je sais quand même ce que c'est qu'une jolie flûte. J'ai des disques chez moi).

Alors, j'ai soufflé dans divers tuyaux. A un moment, ça n'a plus fait Turu ni Did'Il mais Tilt. Elle n'était pas vraiment comme les autres. Elle n'était pas bon marché du tout. J'ai acheté.

C'est donc une Steenberg. Elle est au diapason 440 parce qu'il faut être réaliste. Les occasions de jouer avec d'autres ne sont déjà pas si nombreuses qu'il faille encore ajouter la complication d'un la qui n'est pas celui du piano de Mme Bézuquet, la femme du pharmacien de la rue du moulin. Elle est belle (la flûte) ; son nom me plaît (il me rappelle un champion cycliste des années 60) ; elle est chère ; alto ; en buis (hum, hum !).

(à suivre)

Telemann (suite)

47.

*lafft mich in eure Sonne fehn, lafft mich nicht troßlofs von euch fchei - - den, laßt nicht
mein Herz . . . in Gluck vergehn, laßt nicht mein Herz in Gluck vergehn! Da Capo.*

Soli. tutti. Zur neu. Intrad. gehörig. soli.
Flaut. trav. 1. p. 6
Flaut. trav. 2. p. 6
F. indante. f. soli. tutti. soli. tutti. soli. tutti. soli. tutti.
f. p.f. p.f. p.
Sinfon. Allegro dell' Introduzione nella II. Lazione

48.

*Allegro.**Fagotto.*

Handwritten musical score for Fagotto, page 48, marked *Allegro.* The score is written on 14 staves. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. There are several dynamic markings, including *f* (forte) and *sfz* (sforzando). The score concludes with the instruction *Reinigungsversatz* (cleaning test).

PIERRE SECHET, ENTRETIEN AVEC J.J. DUHOT

J.J.D. : Comment es-tu venu à la musique baroque ?

P.S. : J'ai fait ma révolution en 68.

J.J.D. : En mai 68 ?

P.S. : Oui, en mai 68, au festival d'Oxford, en écoutant Antoine Geoffroy-Dechaume au clavecin. C'était un concert donné par la Société de Musique d'Autrefois. J'étais là par le hasard de la vie professionnelle. Christian Lardé qui jouait également en soliste (à la flûte moderne) m'avait demandé de participer au programme comme deuxième flûte. A l'époque, personne ne pratiquait vraiment la flûte à une clef (j'aime mieux cette expression que celle de flûte baroque), et on mêlait les instruments modernes aux anciens, selon les nécessités.

J.J.D. : Quel a été l'effet de ce premier contact ?

P.S. : La démarche d'Antoine Geoffroy-Dechaume n'a d'abord suscité en moi qu'un intérêt intellectuel.

J.J.D. : Comment s'est réalisée la mise en pratique ?

P.S. : Là encore tout à fait par hasard. D'abord, sans doute à la suite de ce premier contact, le flûtiste A. Guilbert m'a jeté dans les bras une valise de flûtes anciennes en me disant : « La comtesse de Chambure m'a prêté ça, mais je n'en joue pas ; toi, tu t'intéresses à la musique ancienne, je te les laisse ». Je les ai prises, mais je n'y ai pas touché non plus. Trois mois après la comtesse me téléphone pour me demander de venir faire une démonstration à son cours d'organologie, 4 jours plus tard. J'ai travaillé un petit air en ré majeur (la tonalité de l'instrument), et je suis allé au cours. Elle parlait beaucoup, j'opinais de la tête d'un air entendu, tout en ne connaissant rien à ce qu'elle expliquait, et j'ai joué mon petit air. Encore trois mois plus tard, Lardé me demande si nouveau pour un concert de la S.M.A., toujours sur flûte moderne. La comtesse m'aborde : « Dites donc, mon petit Séchet, vous travaillez la flûte à une clef ? » — « Vous savez, Madame, je n'ai pas beaucoup le temps ; évidemment, si vous me demandiez un concerto pour dans 3 mois, je serais obligé de travailler ».

— « Ah, vous travailleriez ? Bon, vous faites le double concerto de Telemann avec M. Sanvoisin dans 2 mois ! ».

J'ai travaillé comme un fou, et j'ai joué le concerto.

J.J.D. : J'étais à ce concert, je me rappelle très bien avoir été impressionné par ton exécution. J'étais très surpris de voir un flûtiste maîtrisant parfaitement cet instrument.

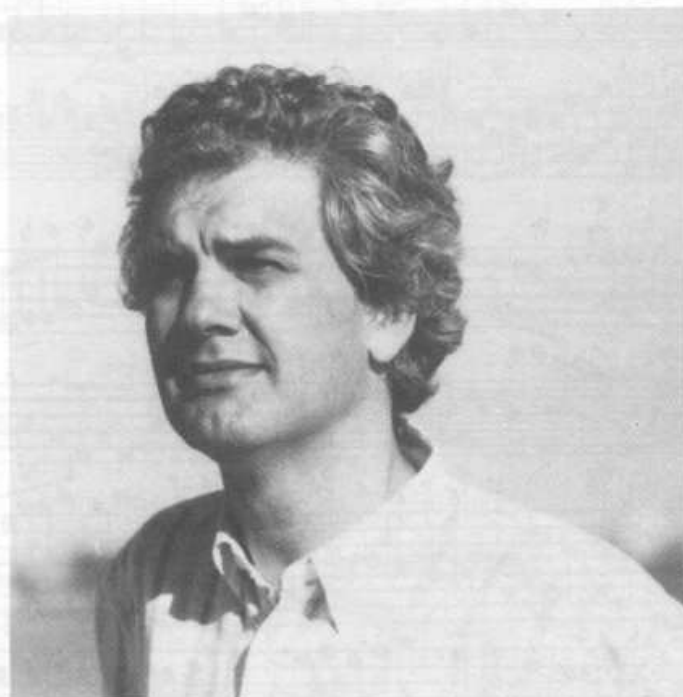
P.S. : En fait, je ne savais jouer que ça. J'avais simplement deux mois d'avance.

J.J.D. : Tu jouais une Martin Metzler dont les défauts de justesse t'obligeaient à corriger les doigtés, ce qui ne s'entendait d'ailleurs pas du tout.

P.S. : Tu as une bonne mémoire. Je cherchais uniquement à faire sur l'instrument ce que je savais faire sur une flûte moderne. Je n'avais pas le temps de me poser des questions de souffle ou d'interprétation. Je m'occupais avant tout des doigtés.

J.J.D. : Mais cela a été le point de départ.

P.S. : Oui. Après le premier attrait intellectuel, le virus est venu. Ensuite, il est resté.



J.J.D. : Il y a beaucoup de hasards dans tout cela. Mais comment étais-tu venu à la musique, et pourquoi la flûte ?

P.S. : J'étais dans ma province.

J.J.D. : Je te croyais parisien.

P.S. : Oui, parisien de cœur. J'adore Paris. Quand je suis en vacances, en août, il faut que je rentre au bout de 3 jours pour retrouver Paris. Je me précipite dans le métro, je hume l'air avec délice, et je remonte heureux. J'étais donc dans ma province et je jouais d'oreille, au pipeau (l'usage de la flûte à bec n'était pas encore généralisé), les airs que je connaissais. Le chef d'orchestre de la philharmonie locale, passant par là, m'a entendu jouer la pavane de Fauré. Il m'a conseillé de prendre des leçons de flûte. J'ai eu un professeur pendant 2 ans, puis il a quitté la ville. Alors, je suis allé voir un hautboïste amateur, retraité des Ponts et Chaussées. C'était un musicien merveilleux, avec un remarquable sens du rythme. Il me donnait ses cours avec, ouverte sur ses genoux, la méthode Altès, qu'il suivait scrupuleusement. Un jour, il m'a dit : « Bon, maintenant, tu peux présenter Paris ». Je suis allé passer le concours d'entrée au

Conservatoire. Je l'ai raté, mais je me suis retrouvé à Versailles, dans la classe de Roger Bourdin, et je suis entré à Paris l'année suivante.

J.J.D. : Tu n'as donc pas suivi la filière habituelle de l'enseignement des conservatoires municipaux.

P.S. : Non ! Pour la principale raison qu'à Laval il n'en existait pas encore. J'ai fait une première dictée musicale à 18 ans pour préparer l'épreuve de musique au «bac». C'est peut-être pour cela que je n'aime pas beaucoup les examens, concours et auditions. Mais je dois reconnaître que c'est nécessaire pour travailler. Au programme de ma classe, à Paris, il y a un adagio à orner à vue en fin de première année. J'en ai donné plusieurs à préparer à mes élèves... sans grand résultat. Mais un mois avant l'examen, qui est éliminatoire, ils ont fourni un gros travail. C'était beaucoup mieux que ce que proposent Telemann ou Quantz, qui indiquent en fait des formules habituelles, des clichés sans grande inspiration. La pédagogie, c'est d'abord de persuader l'élève qu'il faut travailler.

J.J.D. : Tu ne pratiques guère le mythe du maître ?

P.S. : Comme dit Boulez, on ne devrait pas rester avec un maître plus de 6 mois, au niveau supérieur bien entendu. Au niveau primaire, l'élément affectif est important et il n'est pas souhaitable que le professeur change. Au niveau secondaire, on peut rester 2 ou 3 ans avec le même professeur.

J.J.D. : Revenons-en à ta carrière. Tu as longtemps vécu de la flûte moderne.

P.S. : Le mot «carrière» ne convient pas. Il s'applique aux fonctionnaires dans le sens administratif, ou aux «Maîtres» dans le sens glorieux. J'exerce le métier de musicien, - métier au sens noble -, je suis un artisan qualifié. J'ai pratiqué ce métier de flûtiste, à l'orchestre, en musique de chambre, comme professeur. Les saisons à Vichy m'ont donné la passion du lyrique.

J.J.D. : Quelle forme de lyrique ?

P.S. : Tout, jusqu'à aujourd'hui. Evidemment, le grand homme, c'est Verdi. Mais je n'ai pas de dégoût en musique, j'aime tout.

J.J.D. : Tu n'aimes pas le piano.

P.S. : Oh, il m'arrive de le dire. C'est peut-être une secrète envie, du dépit de ne pas en jouer. J'aime encore moins le clavecin, sauf quand le claveciniste a un toucher exceptionnel, et encore uniquement si je suis juste à côté, mais surtout pas en disque. Je trouve miraculeux d'arriver à faire de la musique avec un instrument pareil. Mon rapport au clavier est complexe. J'adore Beethoven.

J.J.D. : Au pianoforte ?

P.S. : Le pianoforte ne m'a pas encore vraiment séduit. Mais c'est l'interprète, plus que l'instrument qui doit être convaincant. En fait, l'instrument n'est qu'un instrument. Ce que j'aime, c'est la musique. Un instrument me touche particulièrement, le violon, même joué par un débutant. Il y a aussi la clarinette. Je croyais ne pas aimer cet instrument jusqu'à ce que je m'aperçoive qu'il est présent dans la plupart des œuvres que j'aime ; j'en conclus que je dois aimer la clarinette.

J.J.D. : Et les instruments «baroques» ?

P.S. : Comme dit très bien Boulez : «... les

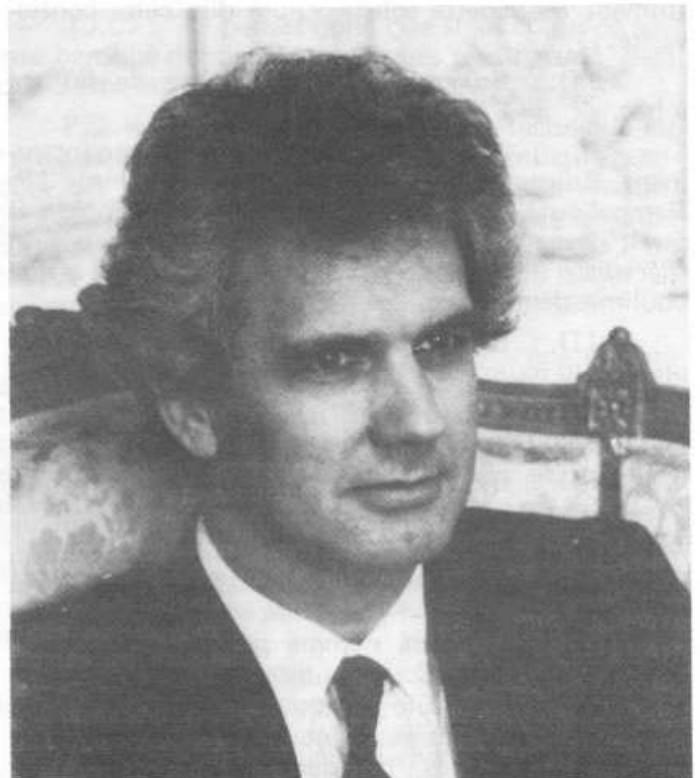
instruments ont été créés en fonction d'une musique qui les requérait...» (1). Pour lui, cela signifie que les instruments de l'orchestre ne sont qu'un pis aller dans la musique d'aujourd'hui : on les utilise pour autre chose que ce pour quoi ils ont été faits. C'est un appel à la création d'instruments correspondant à la musique actuelle et future. Mais cela vaut aussi bien pour la musique du passé.

J.J.D. : A chaque musique ses instruments. Mais que penses-tu alors de la façon dont la musique contemporaine traite les instruments, et notamment la flûte à bec ?

P.S. : Ce n'est pas l'utilisation adéquate, mais les compositeurs prennent le matériau qui existe, donc celui-là. Ils ont tout à fait raison et leurs œuvres peuvent être géniales, mais il faut chercher d'autres instruments, sinon on retaille le costume du grand-père, ce qui peut aussi être très beau. J'aime la musique contemporaine, je l'ai pratiquée pendant des années dans l'ensemble Ars Nova (dirigé par Marius Constant). Ce que j'apprécie dans les manières nouvelles dont on traite les instruments - leur utilisation périphérique comme dit Boulez* -, c'est la démarche que cela implique. L'instrumentiste acquiert une beaucoup plus grande maîtrise. Je fais d'ailleurs pratiquer les doubles sons à la flûte baroque, comme exercice de souffle. Mais outre son efficacité pédagogique, la musique d'aujourd'hui possède bien sûr une valeur musicale intrinsèque.

J.J.D. : Il s'agit cependant d'une utilisation limite qui, quel que soit son intérêt technique et musical, n'infirme pas le principe qu'une musique correspond à des instruments déterminés.

P.S. : Oui, seulement les transitions sont nécessaires. Dans le cas de la flûte à bec, il faut quand même préciser que l'instrument moderne a autant de rapport avec une Stanesby que le clavecin de Falla avec un Blanchet.



(1) Pierre Boulez "Par Volonté et par hasard" page 153 (Éditions du SEUIL).

* Op. cit.

J.J.D. : Ton activité musicale est maintenant consacrée essentiellement au baroque.

P.S. : Oui, pendant 10 ans la flûte moderne a fait vivre l'ancienne. Il fallait faire tout un travail technique et musicologique, avec lequel j'occupais mes loisirs. La musicologie ne m'intéresse que dans la mesure où elle s'applique directement à la pratique instrumentale qui conditionne l'interprétation.

J.J.D. : Après le double de Telemann pour la S.M.A., comment les choses se sont-elles enchaînées ?

P.S. : On m'a demandé quelques concerts par an, en France et à l'étranger. C'est en 74 que les choses ont vraiment démarré, quand je suis entré à la *Grande Ecurie*. J'ai beaucoup d'admiration pour Malgoire parce qu'il fait de la musique vivante.

J.J.D. : Qu'est devenue la flûte moderne ?

P.S. : Elle est toujours là, c'est le flûtiste qui, professionnellement, lui consacre de moins en moins de temps.

J.J.D. : Tu l'abandonnes sans regrets ?

P.S. : Je ne l'abandonne pas. J'aime le changement. Ce qui va me manquer, c'est d'être un pion dans une œuvre du grand répertoire romantique, une symphonie de Mahler par exemple, avec un grand «cocher», comme on dit dans le métier, Abbado, Jochum, Kubelik, celui qui m'a le plus impressionné. C'est passionnant. Pendant 10 ans, j'ai fait des remplacements à l'Orchestre de Paris.

J.J.D. : Tu préfères l'orchestre en solo.

P.S. : Oui. J'ai beaucoup plus de satisfactions dans un ensemble parce que la matière est souvent plus riche. J'ai plus de plaisir à jouer au sein d'un groupe une cantate de Bach, qu'en solo un concerto de Vivaldi. D'ailleurs, les parties de flûte des cantates de Bach sont très supérieures à ses sonates, et c'est la même chose pour le violon. La flûte n'est pas un instrument de vedette soliste ; j'ose dire cette contre-vérité.

J.J.D. : Brüggen fait une carrière de flûtiste à bec.

P.S. : Avec sa personnalité, et non son instrument. Brüggen est un cas exceptionnel, comme J.P. Rampal ou J. Galway. S'il avait joué de l'accordéon, il serait devenu le roi de l'accordéon. Ce n'est pas un spécialiste du baroque ou de la Renaissance, il a une boulimie de musique. Il sait tout faire.

J.J.D. : Bien que ce ne soit pas ton répertoire préféré, tu joues le répertoire de sonates.

P.S. : Oui. Bien sûr, il y a quand même de quoi faire quelques beaux programmes.

J.J.D. : Et l'enseignement ?

P.S. : C'est une vocation, une passion. Je n'obtiens pas nécessairement des résultats extraordinaires à la fin de l'année, mais c'est comme ça que je me sens bien. Même si j'avais fait autre chose, je l'aurais enseigné. J'ai été nommé professeur à Créteil parce que j'avais le C. A. Le directeur m'a autorisé à enseigner aussi la flûte baroque. Au début je n'ai eu qu'un élève, tous les autres étaient en flûte moderne. Progressivement les baroques ont remplacé les modernes.

J.J.D. : Et tu enseignes maintenant au Conservatoire de Paris.

P.S. : Depuis longtemps Laurence Boulay souhaitait un élargissement du département de musique ancienne. Elle enseignait la basse, et il n'y avait pas d'instruments de dessus. M. Bleuze a décidé d'élargir le département de «Musique Ancienne» et m'a confié une classe de flûte en janvier 85.

J.J.D. : Comment se fait le recrutement ?

P.S. : Sur concours, avec une limite d'âge de 16 à 26 ans. On peut passer ce concours à la flûte moderne, mais à la classe je ne dois plus voir et entendre que des instruments baroques. La scolarité dure 2 ou 3 ans, avec un contrôle éliminatoire en fin de première année.

J.J.D. : Le niveau est-il élevé ?

P.S. : Oui, c'est tout à fait le niveau du Conservatoire de Paris. Après le concours qui a eu lieu en janvier dernier, il y a maintenant 6 élèves à la classe.

J.J.D. : Le Conservatoire de Paris a maintenant sa classe de flûte baroque. C'est une situation paradoxale : l'instrument est enseigné au niveau supérieur mais absent des conservatoires municipaux et nationaux, à de très rares exceptions près.

P.S. : C'est effectivement une anomalie, mais elle devra jouer un rôle provocateur.

J.J.D. : Comment conçois-tu l'enseignement de la flûte baroque dans les conservatoires ?

P.S. : Je pense qu'elle devra être intégrée dans un département de musique ancienne, avec l'environnement que cela comporte.

J.J.D. : Qui peut-on orienter sur la flûte baroque ?

P.S. : C'est une spécialisation qu'on peut aborder après un cycle complet, c'est-à-dire au niveau Fin d'Etudes.

J.J.D. : Cela implique des débuts tardifs.

P.S. : Pour un flûtiste moderne, ce n'est pas un inconvénient, il peut s'y mettre à n'importe quel âge. Sinon il ne faut pas trop attendre. J'ai un élève venu de la flûte à bec qui a commencé la flûte baroque vers 16-17 ans, c'est un peu la limite si l'on veut envisager un avenir professionnel.

J.J.D. : Que faire dans les classes de flûtes à bec ? Peut-on mettre à la flûte baroque des élèves avant qu'ils aient fini leurs études de flûte à bec ?

P.S. : Oui. Dans le cas de la flûte à bec, on peut faire les deux en même temps, sauf évidemment si l'élève a du mal à entrer en élémentaire... Il ne faut pas trop tarder pour acquérir les réflexes de la traversière. Pour un flûtiste moderne, c'est différent : les réflexes de base étant les mêmes, il vaut mieux le laisser d'abord terminer son cycle d'études.

J.J.D. : En ce qui concerne la flûte à bec, tu penses donc qu'il est bon que le professeur soit en même temps traversier baroque ?

P.S. : Oui, c'est souhaitable, de même que les flûtistes «traversiers» doivent aussi être flûtistes à bec. Professionnellement il est indispensable que les flûtistes spécialisés dans le baroque soient polyvalents.

J.J.D. : Les flûtes baroques et modernes sont-elles compatibles ?

P.S. : Les professeurs de flûte moderne y sont en général favorables. Je pense que dans l'immédiat ce

n'est pas bon. Je demande à mes élèves d'arrêter complètement la flûte moderne pendant une période de 2 à 6 mois selon le cas. Après, il n'y a plus d'inconvénient à pratiquer tantôt l'une tantôt l'autre. Cela nécessite seulement une petite adaptation. Selon les circonstances professionnelles, le flûtiste qui possède les deux qualifications pourra s'orienter, temporairement ou définitivement, dans l'une ou l'autre voie. A terme, elles s'enrichissent mutuellement.



J.J.D. : Quelle part accordes-tu à la technique dans l'enseignement ?

P.S. : J'ai fait faire beaucoup de gammes et d'exercices. Je suis aujourd'hui méfiant à l'égard de tout exercice technique où la motivation musicale est absente. Il est dangereux de séparer la musique et la technique. On dit à l'élève : «Après les gammes et les exercices, tu pourras jouer ce qui te plaît». C'est vrai, mais si l'élève commence par jouer ce qui lui plaît, il le joue avec son oreille et donc beaucoup mieux, et il progresse plus vite. La motivation musicale est essentielle. L'élève joue bien ce qu'il a envie de jouer. Je fais «composer» à chacun ses propres exercices, sur le modèle des solfeggi de Quantz. L'élève a un cahier de musique sur lequel il note tous les passages qui le gênent, il en fait ses exercices journaliers.

J.J.D. : L'observation rigoureuse des coups de langue baroques donne parfois l'impression d'un manque de netteté dans le jeu. Est-ce dû à une insuffisance technique ?

P.S. : Tous les traités insistent sur la propreté du jeu. Quantz préconise 4 heures de travail quotidien. Je ne peux pas croire qu'avec ça on ait un jeu sale. Un instrument ne s'apprend pas avec des traités. Il faut une intelligence sensible. Les traités donnent une information, on doit ensuite la traiter ; traiter les traités ! tu lis un coup de langue chez Quantz ou chez Hotteterre, tu l'essayes, et tu dis : «Voilà ce que ça donne». Non, travaille-le 20 minutes par jour pendant 2 ans, et c'est à ce moment-là que tu sauras ce que ça donne. Appliquer les traités à la lettre sans vraiment

pratiquer, c'est *Le Bourgeois Gentilhomme*. S'il n'y a pas d'apprentissage et de longue pratique musicale, l'observation rigoureuse et bête des tu-ru, diri, tu-lu, did'll, etc. relève de la parodie comme le «A» de Monsieur Jourdain. (A ce propos, tu sais pourquoi la Comédie Française, qui a gardé une tradition ininterrompue, joue si lentement le Menuet du *Bourgeois Gentilhomme* ? ... Justement parce que c'est une parodie ; elle le prend à un tempo ridicule qu'on a ensuite cru être celui du menuet). Les traités analysent et dissèquent. Il faut effectivement commencer par cette lecture analytique, il faut ensuite savoir en faire la synthèse.

J.J.D. : On peut ajouter que les descriptions des traités sont toujours inadéquates puisque les termes ou les expressions utilisés ne sont qu'un essai visant à décrire le mieux possible quelque chose de plus complexe ou de plus subtil. On n'articule pas exactement «tu», «ru», «lu», etc. dans une flûte.

P.S. : En effet.

J.J.D. : Devienne parle cependant, en 1795, de coups de langue manquant de propreté.

Pierre Séchet va chercher sa méthode Devienne et l'ouvre au paragraphe consacré au double coup de langue.

P.S. : Effectivement, Mahaut dit la même chose du «did'll». Ça ne signifie pas que ces coups de langue ne sont pas propres, mais que Mahaut et Devienne les ont essayés sans succès et abandonnés pour cette raison. Devienne était très doué, il n'avait pas besoin du double coup de langue, il a donné son appréciation sur le résultat de ses essais. D'ailleurs, il y a encore aujourd'hui de grands instrumentistes qui ont des lacunes techniques et qui les masquent par autre chose. Pour le «did'll», il n'a jamais été pratiqué en France. Certains le font très bien, ça donne quelque chose de très doux. Prononce «little» c'est l'articulation «did'll».

J.J.D. : Tu penses donc que si les coups de langue baroque donnent des attaques sans netteté, c'est qu'ils sont mal exécutés.

P.S. : Tout à fait. D'ailleurs la technique est restée la même à 60 %. Les méthodes indiquent encore des coups de langue très proches des anciens, jusqu'au début du 20ème siècle. Dans la 7ème de Beethoven, aucun flûtiste n'articule «tu-tu», on trouve tout naturellement le bon coup de langue en suivant le phrasé. Il faut jouer comme on chante.

J.J.D. : Certains pensent qu'il y a une rupture totale en 1799 et que nous sommes coupés de la tradition baroque. Tu sembles considérer que l'essentiel de la tradition s'est poursuivi jusqu'à nous et qu'on peut le retrouver en éliminant les ajouts et les déviations de l'époque romantique.

P.S. : Oui. Il y a toujours déviation, ce qu'il faut c'est éliminer les variantes des autres, pour ne garder que la sienne propre, qui résulte de toutes les informations reçues.

J.J.D. : Il reste donc un tronc commun sur lequel chacun réalise sa variante.

P.S. : La flûte, c'est toujours la flûte, qu'elle soit en bambou ou en or. C'est une façon d'exploiter le souffle.

J.J.D. : Les notes inégales relèvent-elles de ce tronc commun ?

P.S. : Les notes inégales sont très naturelles. C'est le chant. Elles résultent de la prosodie, de l'accentuation vocale. On ne les réalise pas simplement en changeant de coup de langue ou en distinguant une longue et une brève de façon plus ou moins solfégique : la différence est d'intensité, de conduite du souffle. Encore une fois, c'est la synthèse de plusieurs paramètres qui donnera le bon résultat.



J.J.D. : La musique ancienne a-t-elle quelque chose de spécifique ?

P.S. : La musique ancienne commence hier, à partir du moment où il y a répétition et non plus création. Même si la musique est recréée, elle n'est plus inventée. Ce n'est pas plus archéologique de jouer Bach que de jouer Berlioz ou Debussy. La musique ancienne, c'est aussi bien Jolivet que Schütz.

J.J.D. : Venons-en aux flûtes anciennes. Qu'en penses-tu ?

P.S. : Les instruments anciens n'ont pas été faits pour être vieux. Les vents en tout cas se dégradent et sonnaient mieux quand ils étaient neufs. J'ai joué beaucoup de flûtes anciennes qui étaient mauvaises.

J.J.D. : A cause du temps, et non de la facture.

P.S. : Oui, bien sûr.

J.J.D. : Quels sont les instruments préférés ?

P.S. : La flûte à une clef n'a pratiquement pas changé. Acoustiquement, on n'observe au sonagramme aucune différence significative. Si on écoute à l'aveugle une Hotteterre, une Rottenburg, une Stanesby et un Grenser, on ne peut pas les reconnaître.

J.J.D. : Ecoutes-tu beaucoup de musique ?

P.S. : J'en ai beaucoup écouté. Entre 20 et 30 ans, j'allais au concert 4 fois par semaine, et le reste du temps j'écoutais constamment de la musique. Je n'ai été battu que par Keruzoré ; lui il allait au concert tous les soirs. J'en ai moins besoin maintenant. Ça a l'air un peu prétentieux, mais j'ai ma musique intérieure. Quand j'écoute un opéra de Mozart, n'importe quel disque fait l'affaire - la partition à elle seule ne m'est pas vraiment suffisante - ; si une voix est mauvaise, je ne suis pas gêné, je ne l'entends pas. J'écoute le texte pur. Le disque n'est qu'un support nécessaire qui permet d'accéder à l'œuvre en elle-même, indépendamment de son mode d'interprétation.

L'AMATEUR DE FLûTE A BEC

par Claude Letteron

POUR EVITER LA DECEPTION APRES LA DECOUVERTE.

Sans que ces statistiques soient parfaitement vérifiables, il semblerait qu'un adulte français par jour achète une flûte à bec avec l'intention d'apprendre à en jouer. Merveilleux n'est-ce pas ? Invérifiable également, il semblerait que près de la moitié de ces adultes abandonnent au bout d'un certain temps qui varie de six mois à trois ans. Pourquoi abandonnent-ils ? Essentiellement, toutes les raisons se ramènent à une seule : la solitude. Solitude de l'apprentissage : limites d'âge dans les conservatoires qui excluent les adultes, tarifs souvent inabornables des cours particuliers. Solitude de l'effort : travailler des gammes ou des doigtés après une journée de travail, sans recevoir d'aide ou d'encouragement extérieur. Solitude de la pratique musicale : arriver à un niveau de

technique suffisant pour la pratique de la musique d'ensemble et ne trouver personne. Solitude de la démarche : ne pas toujours être compris du « monde de la flûte à bec » et de la « musique ancienne » qui n'accepte pas toujours qu'on joue de la flûte à bec pour jouer aussi les Beatles, de la musique sud-américaine ou Mozart.

C'est pour éviter cette déception et cette amertume que je propose cette rubrique de « L'amateur de flûte à bec ». Elle est bien sûr ouverte à tous dans le sens où elle se veut un échange d'expériences et d'expérience au singulier. Que les flûtistes à problèmes racontent leurs problèmes, que des enseignants de flûtes à bec, passionnés par leur mission pédagogique (et ils sont nombreux, je le sais), répondent à ces problèmes, voilà ce que devrait être cette rubrique.

DEMARRAGE : DE L'ORDRE DANS LES METHODES.

Quand on achète une flûte, on achète généralement une méthode. Il y en a maintenant beaucoup qui existent sur le « marché » de l'édition musicale et très peu s'adressent à des adultes. De plus, les adultes ne sont pas tous au même degré de connaissances musicales quand ils débutent un instrument. Certains ont fait de la musique quand ils étaient plus jeunes, d'autres ont tout à apprendre. Une autre constatation s'impose : les adultes commencent souvent par la flûte à bec alto, instrument qui convient mieux à leur oreille et... à leur stature.

Pour ceux dont le solfège ne demande qu'à être « rafraîchi », on peut conseiller des méthodes plus purement « instrumentales » comme celle de Jean-Claude Veilhan aux Editions Leduc : « J'apprends la flûte à bec alto » qui a l'avantage de présenter tout le répertoire typique de la flûte à bec : musique du Moyen-Age de la Renaissance et de l'époque baroque, avec beaucoup de clarté et de simplicité. Quant à ceux qui ont tout à apprendre et notamment le solfège, il semble que la meilleure solution consiste à adopter une méthode qui comprendrait un grand nombre de chansons du répertoire folklorique ou enfantin, chansons que l'on connaît généralement « d'oreille » et qui aideront à l'apprentissage des différentes cellules rythmiques. Dans ce cas, la méthode la plus claire et la plus progressive serait certainement la méthode de Mario Duchesnes (Editions Bérardol) qui est en deux volumes. Attention ! Ces deux volumes sont presque deux mondes différents. En effet, les professeurs constatent généralement un « trou » dans la progression entre les deux volumes. Ils y remédient souvent en faisant travailler à leurs élèves un petit fascicule intitulé « 95 exercices de dextérité pour la flûte à bec alto » d'un auteur hollandais : Mr Rooda, publié en Hollande par les éditions Wagenaar et que l'on trouve assez facilement en France.

UNE METHODE, CE N'EST PAS « LA » METHODE.

Pour une raison bien simple : chaque individu, face au phénomène musical, possède un certain nombre d'atouts et de handicaps qui sont différents chez chacun. L'un progressera facilement dans l'acquisition des doigtés, l'autre piétinera dans le solfège. Un autre aura des problèmes de doigts ou de « coups de langue », un autre encore de « colonne d'air ». C'est surtout là d'ailleurs, qu'un professeur se révèle précieux et... utile. Mais à défaut, comment faire pour progresser au mieux ? Voici quelques éléments de réponse.

DECHIFFRER, ENCORE DECHIFFRER, TOUJOURS DECHIFFRER.

En plus de la méthode qui pose des jalons, des étapes, il faut déchiffrer du répertoire, acheter des anthologies étudiées pour la difficulté progressive des morceaux. L'idéal serait évidemment de pratiquer un peu tous les jours. C'est dans cette optique que Michel Sanvoisin a publié récemment aux éditions Billaudot une anthologie intitulée « Les Quatre Saisons à la flûte à bec ». Cette anthologie est en fait un almanach en quatre volumes « Automne », « Hiver », « Printemps », « Été » qui présentent des pièces rangées par difficulté progressive pour tous les jours de l'année.

Le problème est que ces recueils s'adressent en majorité à la flûte à bec soprano. Déchiffrer des textes toujours nouveaux est utile, c'est se mesurer sans cesse avec l'inconnu, remettre en question ses acquis pour mieux avancer.

VOUS AVEZ DES IDEES DERRIERE LA TETE ? DEBARRASSEZ-VOUS EN !

Ah ! les idées des adultes sur la pratique de la musique... Conscientes ou inconscientes, elles sont là surtout pour creuser le tombeau de notre enthousiasme. Par exemple :

— Ne jamais poser le problème de l'apprentissage d'un instrument en termes de semaines, de mois ou d'années. Combien de fois m'a-t-on posé la question suivante : « si je travaille une demi-heure par jour, dans combien de temps saurai-je jouer ? » Que répondre à une telle question ? Qui peut savoir comment les problèmes que vous allez rencontrer vont se résoudre, et en combien de temps ? Et tout cela parce que, quelque part derrière la tête, vous faites des comparaisons avec des concertistes ou ce que vous entendez dans les disques, que vous vous établissez un échancier : cet été je joue Loeillet et l'été prochain je joue les suites de Telemann pour flûte seule. Na !

— Non, non et non ! Ne vous imaginez pas qu'il suffise qu'on veuille pour pouvoir. Exemple : votre cerveau a compris tous les doigtés qui s'enchaînent pour une gamme de sol majeur sur l'alto et sur les deux octaves. Et bien ce n'est pas parce qu'il a tout compris que cette gamme va passer parfaitement à un temps d'enfer ! Il faut encore que les doigts, eux, aient compris aussi, et pour cela il va falloir qu'ils répètent, qu'ils répètent, encore et encore, jusqu'à temps que cela soit devenu « instinctif » et là, vous n'y pouvez rien, ce sont eux qui décideront.

— Remplacez l'impatience par la minutie. Typique : quand vous jouez ce morceau-là, vous vous « plantez » toujours au même endroit, à cause de cette fichue succession de doigtés, eh bien non ! ne recommencez pas le morceau au début, il n'y est pour rien, et ne priez pas Sainte Cécile pour que « cette fois-ci ça passe », parce que ce n'est pas comme ça que ça passera. Prenez le passage sortez-le du texte, isolez-le et travaillez-le lentement, très lentement, en regardant ce qui se passe, pourquoi ça accroche, et puis augmentez le tempo, insensiblement, essayez de vous trouver des exercices, d'en improviser autour de cette difficulté. Quand vous avez l'impression que le problème est en partie résolu, remplacez le passage délicat dans le texte et jouez une mesure avant le passage, lentement (toujours lentement : pour que vos yeux puis votre cerveau « comprennent » la gymnastique de ce passage et que les ordres soient mieux « transmis » aux doigts et que ceux-ci « sentent » mieux l'acrobatie du passage) puis, quand la liaison avec le texte sera bonne, et à ce moment-là seulement, rejouez depuis le début.

— Substituez la récréation à l'obstination : s'il est bon de travailler un passage en le répétant, de jouer une étude ou un exercice plusieurs fois de suite, travailler quarante fois le même « accroc » n'est d'aucune utilité. Vous constaterez un progrès à la troisième ou la cinquième ou la dixième exécution du même passage (là encore c'est une question d'individu), mais vous cafouillerez de nouveau au-delà de cette limite. Chacun dispose d'un potentiel de concentration, d'attention, qui n'est pas inusable. Alors, en

atteignant cette limite, arrêtez-vous, changez de morceau, prenez-en un beaucoup plus simple, que vous jouerez à l'aise, qui sera votre consolateur et votre stimulant, votre récréation.

— Vous êtes deux à travailler en vous-même ! N'avez-vous jamais remarqué qu'un morceau que vous aviez abandonné il y a quelques semaines avec des passages qui vous semblaient difficiles, lorsque vous le reprenez «passe» beaucoup mieux ? Faites confiance au travail instinctif et inconscient qui se déroule chez vous et à votre insu ; mieux, tenez-en compte dans votre progression et vos méthodes de travail.

A SUIVRE... UN ESPOIR INAVOUABLE...

Je vais vous dire ce qu'est mon espoir au sujet de cette nouvelle rubrique qu'est «L'amateur de flûte à bec» : que vous écriviez, que vous téléphoniez pour raconter vos problèmes pratiques ou autres, et que l'on trouve des gens qui vous répondent ici, dans ces colonnes.

Somme toute que cette rubrique sur la flûte à bec qui se vit soit un échange de bons... tuyaux.

NOUVELLES PARTITIONS

FLUTE TRAVERSIERE

P.Y. Artaud. Quatre exercices pour la respiration circulaire applicables à tous les instruments à vent. Collection «La flûte contemporaine». Editions Transatlantiques. EMT 1570.

P.Y. Artaud. Harmoniques : cahier d'exercices pour les partiels d'un son. Collection «La flûte contemporaine». Editions Transatlantiques. EMT 1721.

Krasinsky. (Ernest Ludwig Müller dit). 6 duos concertants pour deux flûtes. (Fin 18ème siècle). Collection «La flûte retrouvée». (Arr. : Y. Grollemund). Ed. Société de Musicologie du Languedoc. Edition en Fac-similé.

Leclair l'Aîné. Premier Livre de sonates à violon seul avec la basse continue composées par M. Leclair l'Aîné, dédiées à Monsieur Bonnier, Trésorier général des Etats du Languedoc. Il y a quelques-unes de ces sonates qui peuvent ce (sic !) jouer sur la Flûte traversière. Edition en Fac-similé de l'édition originale de 1743.

LUTH

«APPROCHE DU LUTH RENAISSANCE». Pascale Boquet. Edité par Pascale Boquet.

Pascale Boquet est trop modeste : cette «approche» du luth est en fait une véritable méthode pour le luth, une méthode très complète (260 pages) avec une mine de renseignements utiles, très bien conçue car très bien pensée ; qui plus est la première méthode sérieuse en langue française pour cet instrument.

Alessandro Piccinini, œuvres complètes pour luth (1623), transcrites en notation moderne (sur deux portées), D. Perret, D. Correa, M. Chatton, vol. 1. Heinrichshofen, N 1861.

VIELLE A ROUE

Musiques en duo pour vielles à roue qui conviennent aussi aux flûtes à bec alto, violons, musettes ou

autres instruments. 22 pièces de compositeurs français du 18e siècle. (Arr. : G. Casteuble). Ed. J.M Fuzeau. Second recueil.

CLARINETTE

W.A. MOZART. 6 duos concertants pour deux clarinettes (Arr. : G. Barbarino) Ed. RICORDI 133685.

Carl STAMITZ. Quatuor en Ré majeur op. 8 N° 1 pour 2 clarinettes en Sib, clarinette alto Fa (ou 3ème clarinette Sib), et clarinette basse Sib (Arr. : J. Lancelot) Editions Transatlantiques EMT 1649.

CROMORNES

Noëls pour cromornes ou flûtes à bec (avec percussion optionnelle) adaptés pour quatuors de cromornes ou de flûtes à bec (SATB) (Arr. : John R. Phelps).

Contenu : «Silent Night» (Douce nuit), Divinum mysterium (13e s.), God Rest Ye merry, Gentlemen (18e s.), «Sing Earth and Angel» (Noël du Dorset), It Came Upon a Midnight Clear (Willis 1850), Rosa mystica (Praetorius 1609), Veni Emmanuel (Plainchant, 1er ton), Jingle bells (Eh oui...), The Loux Christmas Collection N° 2. LCC-2. The Loux Music Publishing Co.

Noëls anciens. Arrangés pour quatuors de cromornes ou de flûtes à bec (SATB) avec percussion optionnelle (Arr. : H. Neuberger).

Contenu : Il est né le Divin Enfant, Un flambeau, Jeanella, Isabella, (2 Noëls français), Kommet, ihr Hirten (Bohème), Diva natalicia (Pologne), O Tannenbaun (Mon beau sapin : Allemagne 18e S.), Resonet in laudibus (Trad. vers 850). Nowell sing we (Angleterre 13e s.), Canzoni di Zampognari (Italie), Süßer die Glocken nie klingen (Allemagne, 1840), Maria durch ein'n Dorwald ging (Allemagne 16e s.). The Loux Christmas Collection N° 4. LCC-4. The Loux Music Publishing Co.

Ces pièces devraient être relativement faciles à mettre en place pour des flûtistes à bec. Quant à l'utilisation éventuelle d'un quatuor de cromornes, j'essaie d'imaginer «douce nuit» avec des instruments

fort peu angéliques, accompagnés de surcroît par un carillon. Cela montre bien que les éditeurs américains semblent plus souvent capables du pire que du meilleur.

2 FLUTES A BEC

Pierre Phalèse (éd.) *Cantiones suavissimae* (1590). Tirées d'un recueil de pièces instrumentales d'auteurs divers (Josquin, Lassus, Gero notamment), 12 duos pour soprano et alto (A. v. Arx). Heinrichshofen, N 3499.

Telemann 36 fantaisies (C. Sokoll). Destinées au clavecin, ces fantaisies sont ici présentées pour deux flûtes à bec (alto et ténor) dans une adaptation intéressante musicalement et techniquement. Noetzel, N 3572 et 3573 (vol. 1 et 2 sur 4).

Boismortier *Drei Duos*. Trois agréables suites tirées de l'œuvre 27, transposées pour flûtes à bec soprano. Noetzel, La flûte amusante 16, N 3596.

4 FLUTES A BEC

Peter Heilbut *Das Frühlings Quartett, Das Sommer Quartett, Das Herbst Quartett, Das Winter Quartett* (S.A.T.B.). Décidément les saisons n'ont pas fini d'inspirer compositeurs et auteurs de recueils. Il s'agit ici de pièces faciles de genres et d'époques différents, avec une évidente orientation pédagogique. Heinrichshofen N 2008, 2009, 2010, 2011.

VIOLE DE GAMBE

Forqueray, Antoine et Jean-Baptiste A. Pièces de viole avec la basse continue. Suite 1-2 Vol. 1 (Arr. : C. Denti). Ed. Guyls. Publication en gravure moderne de l'édition de 1747 par cette nouvelle maison d'édition.

VIOLON

E. Jacquet de la Guerre. Sonate N° 1 en sol mineur pour deux violons ou 2 Hautbois ou deux flûtes et basse continue. (Arr. : R.P. Block) Ed. Nova Music N.M. 243.

MOYEN-AGE

Musique des Troubadours. 14 airs français du 13ème au 15ème siècle. Soprano ou ténor et guitare. (Arrt Rainer Luckhardt). Edition RICORDI Sy 2325.

Contenu : Anonymus : Motet «Bien m'ont Amors». A l'entree del tens clar». Jehan erart : «Puis que d'amors». «L'autrier par une valée». «De pascour un jour». Gace Brulé : «Quant voi le temps». Anonyme : «Chascuns dit que je foloi». Roi de Navarre : «Costume est bien». Gilles Binchois : «Bien puist». «Adieu ma doulce». «Jamais tant». Johannes Martini : «Que je fasoye». Chanson «sol la si do si». «Cayphas».

CHAMBORD STAGE A.F.F.B.

Du 5 au 9 juillet 86. Michelle Tellier, Alain Keruzoré, Robin Troman, Arnaud Pumir (accomp. clavecin). Le stage s'adresse à des instrumentistes de haut niveau (moyen à supérieur). Musique Renaissance et baroque en soliste et en ensemble, les stagiaires assurent chaque jour un concert public.

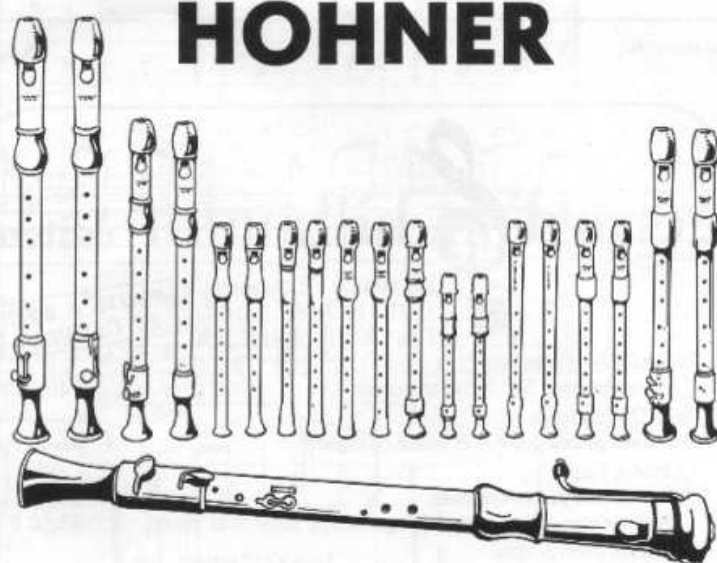
Prix global : 1600 F.

Inscriptions au secrétariat de l'A.F.F.B.

Clavecins de J.P. ROUAUD et de l'Atelier des Clavecins de la Grande Maison.

COMMUNIQUÉ

La prochaine assemblée générale de l'A.F.F.B. aura lieu le dimanche 12 octobre à 14 h 30, 72, avenue Félix Faure, 75015 Paris.



HOHNER, le principal producteur fabricant de flûtes douces d'Europe, présente une gamme complète de flûtes douces :

Plastiques : Soprano alto,

Bois (poirier) : Sopranino - Soprano Alto - Ténor Basse,

Bois (érable) : Sopranino - Soprano.

Tous modèles en doigté baroque ou doigté moderne.

Documentation :

HOHNER FRANCE s.a.

19-21, rue Van-Loo
75016 PARIS - Tél. 224.63.50



J.-Cl. Veilhan LES RÈGLES DE L'INTERPRÉTATION MUSICALE A L'ÉPOQUE BAROQUE

Énoncé clair, concis et pratique des règles musicales en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Précis indispensable à tous les instrumentistes, chanteurs et mélomanes qu'intéresse la musique de Lully, Couperin, Bach, Haendel, Vivaldi... avec des centaines d'exemples musicaux empruntés aux ouvrages des meilleurs compositeurs et théoriciens de l'époque.

chez votre marchand ou chez

A. LEDUC

175 rue Saint-Honoré. 75040 PARIS CEDEX 01

FluLEDUC185

gérard billaudot éditeur

14, rue de l'Echiquier
75010 PARIS
Tél. : 47.70.14.46

FLUTE A BEC ET CLAVIER

BIGAGLIA Diogenio	
5 sonates pour S et basse continue	140,00 F
BOUIN François	
Sonata prima pour A et basse continue	41,40 F
COSMA Edgar	
Ca la caval pour A et piano	41,40 F
Decameron, 10 esquisses progressives pour S et piano	65,50 F
DUBOIS Pierre-Max	
A l'ancienne, suite pour S et clavecin	29,00 F
Turlututu, 5 pièces pour débutants pour S et guitare ou piano	29,00 F
Les tricoteuses, mouvement perpétuel pour S et A (1 exécutant) et clavier	29,00 F
FRANTZ Michel	
Fleurs animées, 14 pièces pour S ou A et piano	72,80 F
Pantomimes, pour S et piano	38,50 F
HERRERA Ramon de	
Campagne première pour S ou T et guitare ou piano	29,00 F
LESAFFRE Charles	
Madrigal pour S et piano	14,70 F
MOURET Jean-Joseph	
Recueil des divertissements du nouveau Théâtre Italien pour S et clavier	53,30 F
PHILIDOR Anne-Danican	
15 pièces pour S, A ou T et basse continue	55,60 F
PRAETORIUS Michel	
12 danses pour S et clavier	34,20 F

Catalogue gratuit sur demande

TWO IN ONE

Pour un (e) flûtiste et deux flûtes à bec soprano

Gérard Scharapan

Cette composition exige des interprètes une faculté originale, celle de pouvoir jouer simultanément de deux flûtes à bec soprano. Il est recommandé de s'entraîner à improviser sur sol-la-si-do, les deux instruments à la bouche. Ecrite avant tout dans un but pédagogique, *Two in one* fera travailler d'une façon profitable, je l'espère, l'indépendance des mains. Elle est tout à fait accessible aux flûtistes ayant trois ou quatre années de pratique.

- 1 - Bien accorder les deux flûtes, les unissons devant être parfaitement justes.
- 2 - Respecter scrupuleusement les indications d'articulations.

— son continu avec note précise.

— bouger le plus rapidement possible le doigt correspondant au chiffre sans interrompre le son continu.

1 : index 2 : majeur 3 : annulaire

— simultanéité des événements / — succession rapide d'événements

△, □ silence court, long.

x — = ♯ le do est lié au la.

Cette pièce figurera dans une méthode de flûte à bec à paraître chez G. Billaudot. Nous la publions ici avec l'aimable autorisation de l'éditeur et des auteurs : Michelle Tellier, Alain Keruzoré et Gérard Scharapan.

« FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS »

Vous intéresse ?

Procurez-vous les anciens numéros en écrivant à :

A.F.F.B. / C.N.T.A.
Josyane Boedec
17, rue des Ecoles
35400 SAINT MALO

offre spéciale
"Collection complète"
(exceptés les n° 1.4.9 épuisés)
250 FF

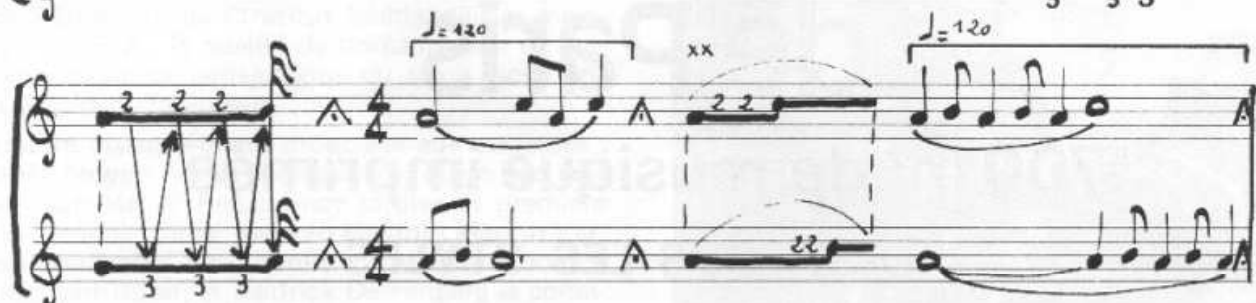
sommaires sur demande.

Gérard SCHARAPAN

Two in One pour un(e) flûtiste et deux flûtes à bec, sop

FL 1

FL 2



3^{ème} fois, ralentir peu à peu jusqu'à $p = 120$



4 FOIS

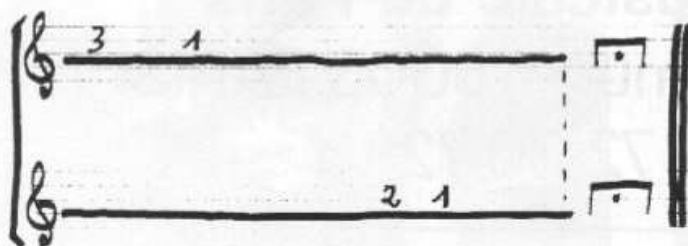


4 FOIS

en accélérant

4 FOIS

en ralentissant



Gérard SCHARAPAN

février 1986

LE STAGE DE L'INSTITUT NÉERLANDAIS

Le samedi 22 et le dimanche 23 février, l'Institut Néerlandais accueillait le stage de flûte à bec qu'il organise chaque année avec l'association "Huismuziek" et l'A.F.F.B.. Nous nous y sommes rendus et nous avons pu constater qu'il s'agit d'un des points forts du calendrier de la flûte à bec. Le cadre agréable et raffiné de l'Institut Néerlandais, l'accueil parfait de M. George Strasser, Attaché culturel à l'Ambassade des Pays-Bas, Directeur de l'Institut Néerlandais et membre de l'A.F.F.B., la qualité de l'organisation et, évidemment, la valeur pédagogique du stage, nous ont autant séduits qu'intéressés.

Quatre classes étaient proposées aux stagiaires : un atelier Moyen-Age et Renaissance, dirigé par Fiet Nafzger ; un atelier Renaissance tardive et première période baroque, dirigé par Léo Meilink; Marion Verbruggen, souffrante, avait confié son atelier baroque à Marjolein van Roon; et Baldrick Deerenberg se consacrait pour une part à la musique contemporaine, et pour l'autre au baroque. Deux clavecins étaient à la disposition des professeurs, Jacques Frisch réalisant l'accompagnement. Une visite discrète de ces quatre ateliers nous a rapidement convaincus de la qualité du travail qui s'y faisait, et aussi du niveau élevé des stagiaires. M. Strasser nous a confirmé qu'au moment de l'inscription, on conseillait aux candidats de venir comme auditeurs plutôt que comme participants s'ils n'étaient pas d'un niveau presque professionnel.

J'avoue avoir été particulièrement impressionné par la démonstration de coups de langue de Leo Meilink : le le-re de Ganassi et le redoutable did'll cessent d'être des abstractions musicologiques pour devenir des évidences musicales. Combien de temps faut-il pour maîtriser le did'll ? De deux semaines à six mois, m'a-t-il répondu.

Devant le succès de ce stage nous n'avons pu nous empêcher d'envisager une extension de la formule.

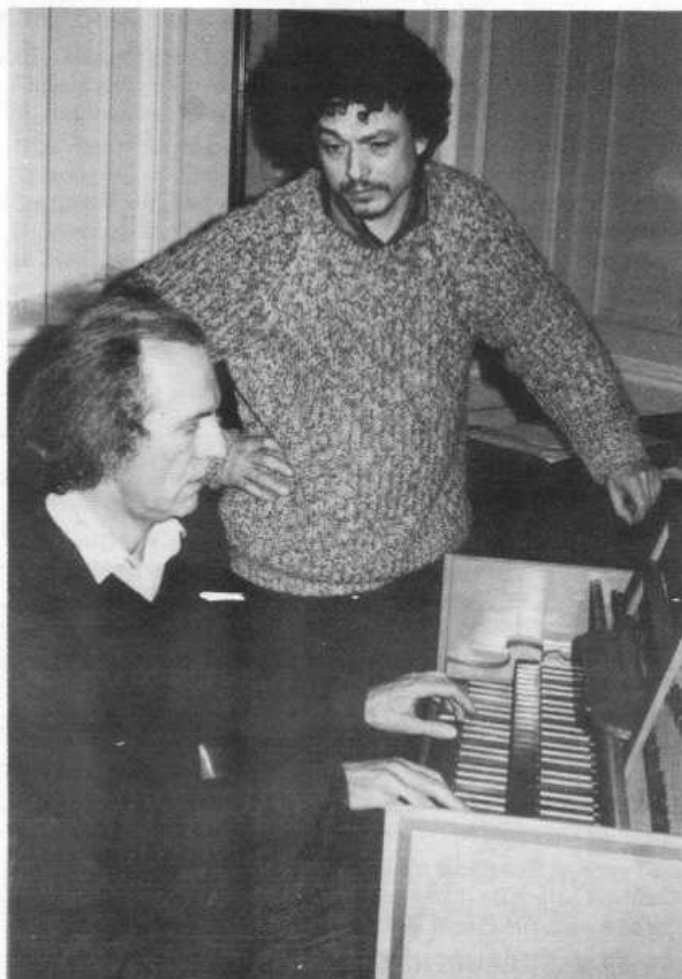
J.J.D.



Léo MEILINK expliquant le did'll



Alain KERUZORÉ et George STRASSER



Jacques FRISCH et Jean-Paul ROUAUD

STAGES

Liste établie par Valérie Mercan

29 juin - 4 juillet BEAUNE

Chant Renaissance et baroque ; cours d'interprétation. Monteverdi à Venise.

Andrea von Ramm ; Jill Feldmann ; Martha Cook, clavecin ; Brian Feehan, luth.

Nouvelles Frontières - 74, rue de la Fédération, 75739 Paris Cedex 15 - Tél. 42 73 25 25.

29 juin - 6 juillet Congrès International WILLEMS

Piano, violon, guitare (C. Chanel, ensemble sur *Orfeo* de Monteverdi), chants et danses populaires.

AIEM Willems - 23, rue du Cornet, 69290 St Genies-les-Ollières.

30 juin - 5 juillet DINAN (Côtes-du-Nord)

"10ème session musicale"

Instruments anciens - Chant - Flûte à bec : J. Ritchie.

Tél. 99 54 20 20.

30 juin - 9 juillet DAX

Chœur et instruments dans les œuvres de Bach et Schütz.

Chœur : E. Lavail ; flûte à bec : P. Lavail, G. Scharapan ; violon : D. Cuiller ; viole de gambe : J. Bernfeld ; clavecin : J. Cuiller ; flûte traversière baroque : G. Scharapan.

Centre d'Art Polyphonique ADAMA - 28, place Gambetta, 33074 Bordeaux Cedex - Tél. 56 52 01 68 poste 368.

30 juin - 12 juillet GRANVILLE (Manche)

Colonie musicale 9 à 16 ans ; flûte à bec, chant choral.

Formation Orchestrale et Chorale - 50, rue des Bouchers, 14400 Bayeux - Tél. 31 92 35 43.

1 - 5 juillet BELFORT

Académie internationale de musique ancienne.

E. Kooiman, orgue ; D. Brüggem, flûte à bec.

Pierre Gantner - Tél. 84 21 21 69.

1 - 10 juillet BAREGES (Pyrénées)

Musique baroque.

Flûte à bec : P. Hamon, P. Boragno ; clavecin : S. Henstra ; gambe : N. Schaap.

Centre international de l'Hospitalet - B.P. 18 - 65340 Barèges - Tél. 62 92 68 08.

3 - 13 juillet ST OUEN LE BRISOUULT (Orne)

Stage musical pour les jeunes à partir de 9 ans.

Anne et André Stochetti ; V. Homo.

AGDA - 8, rue de la Roquette - 75011 Paris - Tél. 43 57 78 05.

Du 3 au 23 juillet RUEIL MALMAISON

Académie internationale J.F. Paillard.

Clavecin : R. Siegel. Orchestre de chambre.

J.F. Paillard - 50, rue de Laborde, 75008 Paris.

4 - 12 juillet ST OMER (Pas-de-Calais)

Flûte à bec : A. et J.N. Catrice ; danse baroque : I. Ginger ; violon baroque : S. Heyerick ; technique vocale : B. Meens ; chant choral : F. Rappart ; viole de gambe : N. Rouillé ; clavecin : L. Stewart ; traversière baroque : P. Tarteaut.

Le Musicaire, E.N.M. - 43, rue du 11 Novembre, 62100 Calais - Tél. 21 34 91 37.

5 - 11 juillet CHAMBORD

Flûte à bec : M. Tellier, A. Keruzoré, R. Troman ; clavecin : M. Cook.

Renseignements : A.F.F.B.

5 - 12 juillet REIMS

Travail vocal et stylistique sur les polyphonies de la Renaissance : P. Calmelet ; facture d'anches : F. Richard.

ACURCA - 57, rue Pierre Taittinger, 51100 Reims.

5 - 15 juillet ST LAURENS DE CERDANS (Pyrénées-Orient.)

Flûte à bec : D. Brebbia ; guitare : X. Quevedo, J.P. Grau.

ADDM 66 - 32, rue du Maréchal Foch, 66000 Perpignan - Tél. 68 35 52 30.

6 - 14 juillet DIJON

Festival de cuivres.

Trompette : C. Schuelter ; cor : E. Terwiliger ; trombone : R. Sauer ; tuba : M. Culbertson ; trompette baroque et cornetto : E. Tarr.

Georges Perreau ADDIM 21 - Hôtel du Département - B.P. 1601 21035 Dijon Cedex - Tél. 80 56 31 57.

6 - 14 juillet CHANAC (Lozère)

Anches Renaissance : A. Sobczak ; interprétation/ensemble : M. Piquet ; viole de gambe : S. Moquet ; flûte à bec ensembles, chant choral : P. Canguilhem ; flûte à bec : N. Stroesser.

Académie de Lozère - Mairie de Chanac, 48280 Chanac.

Du 6 au 16 juillet SALON DE PROVENCE

"Guitare 86"

Flûte à bec : G. Piris - Association "La guitare classique".

Tél. 42 52 03 79 ou 42 52 06 58.

Du 7 au 20 juillet SAINT DIÉ

Académie d'orgue : M.L. Girod, J.P. Leguay, L. Thiry, B. Lagacé, G. Desrochers, N. Petry, M. Gester, F. Menissier, J.L. Etienne. Clavecin : M. Deverité.

Académie de l'orgue - 16, rue du Maréchal Foch, 88100 St Dié.

7 - 22 juillet NICE

Centre international de formation musicale.

Clavecin : H. Dreyfus.

C.N.R. - 24, bd de Cimiez, 06000 Nice - Tél. 93 81 01 23 ou 93 81 57 18.

Et aussi 24 Juillet - 8 Août.

11 - 20 juillet MONFLANQUIN (Lot-et-Garonne)

Flûte à bec : N. Burton Page ; chœurs : F. Eldoro ; guitare : J. Azkhouli ; cuivres : P. Gillet, P. Petitdidier, P. Hic ; danse : A. et F. Chantraine ; expression corporelle.

12 - 16 juillet BASSAC (Charente)

Technique et style de la voix a capella au Moyen Age.

A.M. Deschamps.

ADDM 16 - 3, av. des Maréchaux, 16000 Angoulême - Tél. 45 92 93 72.

14 - 19 juillet STRASBOURG

Séminaire d'interprétation d'orgue.

André Stricker.

Les amis de l'orgue Silbermann de St Thomas - 11, rue M. Luther, 67000 Strasbourg.

14 - 19 juillet HOUDAN (Yvelines)

Académie d'orgue. Musique française des XVII et XVIIIème siècles.

Kenneth Gilbert : cours d'interprétation ; conférences : J.L. Boisseau, P.Y. Asselin.

ADIAM 78 - Hôtel du Département, 78012 Versailles Cedex - Tél. (1) 39 02 78 78 poste 31 83.

14 - 23 juillet SOPHIA ANTIPOLIS

Rome et Venise : le Moir et l'Or. Madrigaux et motets de la Renaissance italienne.

Maurice Bourbon ; Fondation Sophia Antipolis - place Sophie Lafitte, Sophia Antipolis, 06560 Valbonne.

15 - 26 juillet PEZENAS

Trompette : H. Parramon ; trombone : Y. Girard ; hautbois : J. Morel ; flûte traversière : F. Bru, C. Lefebvre ; chant : J. Maison ; harpe celtique : E. Polonska ; clavecin : J. Miremont.

Académie internationale de Musique - Mairie - 34120 Pézenas - Tél. 70 46 10 13.

19 - 26 juillet JUVIGNAC (Hérault)

Flûte à bec : Y. Grollemund ; flûte traversière : C. Coudrec. Michel Vaillard - Tél. 67 92 11 63.

20 - 26 juillet CLISSON

8ème Académie internationale de Musique Ancienne.

Clavecin : K. Gilbert ; flûte à bec, hautbois : M. Piguet ; flûte baroque : S. Preston ; violon baroque : J. Schröder ; gambe : J. Bernfeld ; clavecin : F. Gérard ; accord et entretien du clavecin : R. von Nagel.

Académie internationale de Musique Ancienne ADDM - Hôtel du Département - 3, quai Ceineray, 44041 Nantes Cedex.

21 - 28 juillet VAISON-LA-ROMAINE

Luth, guitare : B. Gomar ; percussion : T. Gomar ; vièle à archet, violon : F. Schutz ; flûtes : A. Habert ; chant : A. Aubin. C. de Trincaud La Tour - 6, rue Matheron, 13100 Aix-en-Provence Tél. 42 96 67 64 ou 42 22 38 99.

21 juillet - 3 août ALBI

Chant choral : J. Aquino, Purcell, Gabriel, Requiem de Mozart. Académie d'Été, Palais de la Berbie - Place Ste Cécile, 81000 Albi.

Du 24 juillet au 2 août ROLLE (Suisse)

Rencontres musicales - Flûte à bec : Danielle Degoumois. Route de Divonne 48 - 1260 Nyon (C.H.) - Tél. 022 61 52 00.

27 juillet - 3 août SOPHIA ANTIPOLIS

La musique et la danse en Italie et en Espagne au XVIème siècle.

Maurice Bourbon, Fondation Sophia Antipolis - Place Sophie Laffitte, Sophia Antipolis, 06500 Valbonne.

1 - 11 août CONQUES (Aveyron)

Clavecin : F. Lengellé ; danse baroque. DDM (Aveyron), ADDA (Aveyron) - 33, av. Victor Hugo, 12000 Rodez - Tél. 65 68 11 43.

4 - 10 août Prieuré de VIVON (Sarthe)

Vièle de gambe : D. Alpers ; clavecin : C. Samouel ; luth : X. Cauhépe ; guitare baroque : J.M. Poirier, ensemble. Comité départemental d'animation culturelle, Hôtel du Département - 21 X, 72040 Le Mans Cedex.

4 - 23 août FLAINE (Haute Savoie)

9ème Bain de Musique, piano, cordes, vents, ... Flûte à bec : M. Stütz. SEPAD Loisirs - 23, rue Cambon, 75001 Paris - Tél. 42 61 55 17.

17 - 23 août LIZIO (Morbihan)

Stage d'interprétation autour du jeu médiéval. R. Stewart - P. Tenta - Y. Touquet. Tél. 99 30 62 00.

17 - 24 août MONT DORE

Flûte à bec : R. Bernolin ; clavecin : G. Kiss ; basse chiffrée : L. Gruber ; musique de chambre. Tél. 50 51 20 74.

18 - 27 août MASEVAUX (Ht Rhin)

5ème Académie d'orgue : F.H. Houbart, L. Robilliard. Festival international d'orgues de Masevaux - 10, rue de l'Eglise, 68290 Masevaux - Tél. 89 45 50 58.

18 - 28 août ARRAS

31ème Rencontre internationale de Musique ancienne. Flûta à bec ; clavecin ; viole ; luth ; chant ; cordes ; bois ; danses anciennes ; lutherie.

Délégation Régionale du Royaume de la Musique, Guy Robert 374, rue Paul Foucault, 59450 Sin-le-Noble - Tél. 27 87 13 80.

19 - 28 août Commanderie d'ARVILLE (Loir et Cher)

Musique vocale du temps des templiers. Ensemble Venance Fortuna.

Gabriel Lacascade, Ensemble Venance Fortunat - B.P. 268 - 75624 Paris Cedex 13 - Tél. 43 31 63 40.

20 - 24 août ST BAUZILLE (Béziers)

Violon baroque : J. Rublinich ; hautbois baroque : M. Ecochard ; flûte à bec et traversière baroque : Y. Grollemund ; musette de cour : J.C. Maillard ; viole de gambe : D. Alpers ; clavecin : C. Mainsworth.

Yves Grollemund - 5, rue Pellisson, 34500 Béziers - Tél. 67 28 35 23.

21 - 23 août CHANAC (Lozère)

Musique baroque. Chant : C. Tardieu ; clavecin : J. Frisch ; flûte baroque : J.C. Frisch ; gambe : M. Holveck ; flûte à bec, hatbois baroque : A. Sobczak.

Académie internationale de Musique et de Danse de Lozère, Alain Sobczak - 111, Grand'Rue, 67000 Strasbourg - Tél. 88 32 52 72.

22 - 30 août ST JEAN DE CUCULLES (Hérault)

Vièle de gambe : M.F. Bloch ; musique de chambre (Schütz *Les 7 Paroles du Christ*, Bach *Actus Tragicus*).

M.F. Bloch - 125, rue du Chemin Vert, 75011 Paris - Tél. 48 07 17 01.

25 - 31 août

Flûte à bec, tous niveaux - C. Escure - Tél. 42 06 28 13.

25 - 31 août MARMINAC

Flûte à bec : M. Poulet-Mathis ; travail corporel : S. Viéville. M. Poulet-Mathis - 5, villa Yvonne, 92160 Antony - Tél. 46 68 89 99.

31 août - 6 septembre ANGOULEME

Chant : M. Verschaeve ; violon : M. Leonhardt ; flûte à bec : C. Michon, M. Tellier ; flûte baroque : P. Suzanne ; hautbois : M. Henry ; violes, violoncelle : L. Dreyfus ; clavecin, musique de chambre : B. Berstel.

Madame Bussac, Conservatoire Gabriel Fauré - place Henri Dunant, 16000 Angoulême - Tél. 45 95 21 69.

Pour le numéro de septembre, toutes les annonces
devront être parvenues à la rédaction avant le
15 JUILLET

STUDIO
A PARTIR DE 39400 F.

CLAVECIN ÉVOLUTIF



distribué par

CLAVECINS
ROUAUD

1/46.36.24.64

INSTRUMENTS

- ALIUS

21 modèles de flûtes à bec
de la sopranino à la basse,
fife, flûte de pan,
flûte traversière baroque.

- Gérard Gourdain

Flûte de pan - Nai roumain.

ÉDITIONS MUSICALES

- Solfèges, études, méthodes,
partitions (musique ancienne
et contemporaine).

- Distributeur

BERANDOL CANADA

V.E.B. R.D.A.

HANSSLER R.F.A.



Catalogue chez votre marchand
ou 73, bd Raspail, 75006 Paris.

BOUVIER BARENREITER

15, rue d'Abbeville, 75010 PARIS
Tél. : (1) 48 78 24 88

*

MAGASIN DE MUSIQUE

Éditions Musicales

Dépositaires BARENREITER - XYZ
LONDON PRO MUSICA, MOECK, ZEN-ON

*et toutes autres Éditions Françaises
et Étrangères de diffusion courante ou rare
(vente sur place et par correspondance)*

- INSTRUMENTS MUSICAUX SCOLAIRES.
- FLUTES A BEC plastiques, toutes marques.
- FLUTES A BEC bois : MOECK, ADEGE, MOLLENHAUER.
- FLUTES TRAVERSIERES BAROQUES & MODERNES.
- INSTRUMENTS RENAISSANCE.
- INSTRUMENTS A VENT, GUITARES, etc.

En notre Magasin : STUDIO de 32 m² pour répétition.

AUVERGNE

Lundi 7 juillet à Thiers (63000) : Ensemble Clément Janequin :
P. de la Rue, J. des Prez, Le Jeune, Janequin.

Mardi 8 juillet à Vichy (03000) : La Grande Ecurie et la Chambre
du Roy et C. Alliot-Lugaz : Airs de Concert de Mozart.

Festival de la Chaise-Dieu (43160).

Mardi 19 août : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir.
T. Koopman : Le Messie de Händel.

Mercredi 20 et jeudi 21 août : La Grande Ecurie et la Chambre
du Roy, dir. W. Christie : Requiem de Gilles, Charpentier.

Vendredi 22 et samedi 23 août : La Grande Ecurie et la
Chambre du Roy, dir. M. Corboz : Les Vêpres de la Vierge de
Monteverdi.

Dimanche 24 et lundi 25 août : La Grande Ecurie et la Chambre
du Roy, dir. J.C. Malgoire : La Passion selon St Mathieu de
Bach.

BOURGOGNE

Rencontres Musicales de Beaune, 2, sq. St Irénée, 75011 Paris,
(1) 43 57 46 97.

Vendredi 4 juillet à 21 h aux Hospices de Beaune (21000) :
La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir. J.C. Malgoire :
Requiem de Mozart.

Samedi 5 juillet à 21 h aux Hospices de Beaune (21000) :
Academy of Ancient Music, dir. C. Hogwood : Vivaldi, Bach.

Mardi 8 juillet aux Hospices de Beaune (21000) :
Les Saqueboutiers de Toulouse et E. Tarr.

Vendredi 11 juillet : English Baroque Soloists et Monteverdi
Choir, dir. J.E. Cardiner : Didon et Enée de Purcell, version
concert.

Samedi 12 juillet à 21 h aux Hospices de Beaune (21000) :
Les Arts Florissants, dir. W. Christie : Monteverdi.

BRETAGNE

Jeudi 3 juillet à Rennes (35000) : La Chapelle Royale et les
Saqueboutiers de Toulouse : Les Vêpres de la Vierge de
Monteverdi.

Vendredi 18 juillet à Suscinio (56000) :

Ensemble Fitzwilliam : Musique Italienne baroque.

CENTRE

XXIIIèmes Fêtes Musicales en Touraine à la Grande de Meslay.
Rens. : Mairie de Tours, 37032 Tours Cedex, (16) 47 21 65 08.

Vendredi 20 juin à 21 h : Academy of St Martin in the Fields,
dir. Iona Brown. Musique à la Cour de Venise : Corelli, Vivaldi.

Samedi 21 juin à 21 h : Scott Ross, clavecin. Musique à la
Cour de Versailles : Rameau, Couperin.

Dimanche 22 juin à 19 h : Academy of St Martin in the Fields,
dir. Iona Brown. Musique à la Cour de Versailles : Purcell, Händel.

Vendredi 27 juin à 21 h : Les Arts Florissants, dir. W. Christie.
Musique à la Cour de Mantoue : Monteverdi, Gesualdo.

Samedi 28 juin à 21 h : Linde Consort, dir. H.M. Linde.
Musique à la Cour de Potsdam : Quantz, Frédéric le Grand,
K.P.E. Bach, Benda, Graun.

Dimanche 29 juin à 12 h : W. Christie et C. Rousset, clavecins :
Boccherini, Le Roux, F. Couperin, A.L. Couperin.

Dimanche 29 juin à 19 h : Concerto Vocale, dir. R. Jacobs,
Xerse de Cavalli, version concert.

Lundi 14 juillet à 19 h : Germigny-des-Prés (45600, rens.
16 38 53 05 95). A Sei Voci : l'art sacré de Josquin des prés.

Vendredi 1er août à 21 h : Sully-sur-Loire (45600, rens.
16 38 53 05 95) : The Cambridge Buskers, flûtes à bec et
accordéon !

CHAMPAGNE :

Jeudi 11 septembre à Reims (57000) : Les Saqueboutiers de Toulouse et l'Ensemble Clément Janequin.

LANGUEDOC - ROUSSILLON

Mardi 22 juillet en la Cathédrale Maguelonne de Montpellier (34000) : Les Saqueboutiers de Toulouse et le Chœur de l'Orchestre National de Lyon, dir. B. Tétu : Ingenieri.

Festival de musique en Catalogne Romane
du 5 au 14 septembre 1986.

Samedi 6 septembre à 21 h 00 : Église abbatiale d'Arles-s/Tech l'Academia d'Harmonia - Violon, viole, clavecin.

Dimanche 7 septembre à 18 h 00 : Ermitage de St-Ferréol - Pénélope Evison, flûte - Charles Limouse, flûtes à bec.

Jeudi 11 septembre à 21 h 00 : Église de St-Génis-des-Fontaines Aline Zylberajch, piano - Emilio Moreno, alto - Nina Stern, clarinette.

Samedi 13 septembre à 21 h 00 : Église des Cluses - Paul O'Dette, récital de luth.

Dimanche 14 septembre à 21 h 00 : Cathédrale d'Elne - Ensemble vocal A Sei Voci avec instruments anciens - Musique italienne XVIIe.

NORMANDIE

Festival d'été de Seine-Maritime

Vendredi 4 juillet à 20 h 30 : Fécamp (Abbaye).

Dimanche 6 juillet à 17 h 30 : Caudebec (Eglise).

Lundi 7 juillet à 17 h 00 : Rouen (F.N.A.C. - Forum).

Mardi 8 juillet à 20 h 30 : Rouen (Lycée Corneille).

The English Baroque Soloists - The Monteverdi Choir.

Direction : John Eliot Gardiner.

PICARDIE

Samedi 20 septembre à St Michel en Thiérache (02000) : Les Saqueboutiers de Toulouse.

POITOU - CHARENTE

XVème Festival de musique de Saintes - du 5 au 16 juillet 1986.

Samedi 5 juillet : Puccini - *Messa di Gloria*.

Dimanche 6 juillet : Monteverdi - *Selva Morale e Spirituale*.

Lundi 7 juillet : Frescobaldi, Scarlatti, Monteverdi - *Il Combattimento Di Tancredi E Clorinda*.

Mardi 8 juillet : Frescobaldi, Uccellini, Marini, Farina, Legrenzi, Corelli, Tartini - *Ingegneri, Motets de la Pénitence*.

Mercredi 9 juillet : Gabrieli, *Motets*.

Jeudi 10 juillet : Strozzi, Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Haendel, Rossi, Pergolesi - Haydn - Mozart, *Variations sur des thèmes italiens*.

Vendredi 11 juillet : *Regards I sur Scelsi - Laudi italiens du XIVe*.

Samedi 12 juillet : Merula ...

Dimanche 13 juillet : Dimanche transalpin au château du Douhet - Œuvres de Monteverdi, Frescobaldi, Rossini, Verdi.

Lundi 14 juillet : Marenzio, *Madrigaux*.

Mardi 15 juillet : *Regards II sur Scelsi - Palestrina, Motets*.

Mercredi 16 juillet : Monteverdi - *Les Vêpres de la Vierge*.

Taverner Consort and Choir, P. Hantaï, Tallis Scholars, Ch. Rousset, *Musique Oblique*, Organum, T. Koopman, Orch. de Bordeaux Aquitaine, M. Piquemal, B. Tétu, Chapelle Royale, Ph. Herreweghe.

C.I.R.M.A.R. - Abbaye aux Dames B.P. 214

17104 Saintes Cedex - Tél. : 46 92 51 35.

PROVENCE - COTE D'AZUR

Mardi 17 juin à 21 h à la Cathédrale Ste Réparate de Nice (06000) : Ensemble Baroque de Nice, dir. GC. Bezzina : Te Deum et Psaumes de Campra.

Mercredi 2 juillet à St Maximin (83000) La Chapelle Royale et les Saqueboutiers de Toulouse, *Vêpres de la Vierge de Monteverdi*.

FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE : Ancien Palais Archevêché 13100 Aix-en-Provence, (16) 42 23 37 81.

Dimanche 6 juillet : The Sixteen, dir. Christophers : Vittoria, Palestrina.

15 - 17 - 25 - 29 juillet, 1er août : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, The Sixteen, D. Visse, G. Reinhart : *Tancredi de Campra*.

20 - 21 juillet : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir. J.C. Malgoire : *Campra, Vivaldi*.

Jeudi 31 juillet : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir. J.C. Malgoire : *Bach*.

Dimanche 27 juillet à Arles (13000) : Les Arts Florissants, dir. W. Christie : *Monteverdi*.

RHONE-ALPES

Dimanche 20 juillet au Prieuré du Bourget-du-Lac (74000) : Ensemble Armide, avec Jean-Paul Burgos, violon baroque, Elisabeth Gassie, clavecin, et Philippe Foulon, viole de gambe.

Samide 26 juillet à Val d'Isère (73000) : Ensemble Armide.

Mardi 29 juillet au Festival des Arts Baroques de Valmorel (73000) : Ensemble Armide.

ESPAGNE

MADRID : San Lorenzo de El Escorial Universidad de Maria Cristina, Rens. : Asociacion «Musica Barroca» de Madrid, Francisco de Rojas 9 - 5º dcha. E. 28010 Madrid.

Tous ces concerts ont lieu à 22 h 30 :

Mardi 19 août : José Miguel Moreno, luth et guitare, et l'Ensemble Mosaïques : Boccherini, Haydn, Kohaut.

Mercredi 20 août : S. et W. Kuijken, F. Fernandez, M. Thiers : Mozart, Haydn.

Jeudi 21 août : Christophe Coin, Violoncelle, Patrick Cohen, piano, Eric Hogarth, violon : Beethoven, Haydn.

Vendredi 22 août : Quadro Hotteterre, avec Kees Boeke et Walter Van Hauwe, flûtes à bec, Glen Wilson, clavecin, et Wouter Moeller, violoncelle : Castello, Merula.

Samedi 23 août : M. Cid, ténor, et J. Ogg, piano : Haydn, Mozart.

Mardi 26 août : Chiara Banchini et Emilio Moreno, violons baroques, Albert Romani, clavecin, Sergi Casademunt, violoncelle : Castello, Vivaldi, Corelli.

Mercredi 27 août : Ensemble Albicastro Suisse : Caccini, Frescobaldi, Monteverdi.

Jeudi 28 août : J. Ogg, forte piano, A. Stuurop, violon, R. Hesseling, alto, W. Moeller, violoncelle : Mozart et Haydn.

Vendredi 29 août : Concert des anciens élèves du Cours de Musique baroque et rococo.

Samedi 30 août : Marius Van Altena, ténor, Marianne Kweksilber, soprano, Arthur Schildmeyer, basse, Ensemble de danse «hémiole» : Bach, Monteverdi.

ITALIE

Dimanche 14 septembre à Bologne : Cornets et Saqueboutiers à plusieurs chœurs : Les Saqueboutiers de Toulouse.

SUISSE

4-13 juillet 1986 - Festival de musique sacrée de Fribourg
Concerts - Musique dans la rue - Conférences - Atelier de chant
grégorien - Expositions.

Vendredi 4 juillet à 21 h : Ensemble Vocal et instrumental de
la Chapelle Royale de Paris.

Dir.: Philippe Herreweghe.

Samedi 5 juillet à 18 h : Combattimento (GB).

Dir.: David Roblou.

Samedi 5 juillet à 21 h : Ensemble Vocal de la Chapelle Royale
de Paris.

Dir.: Philippe Herreweghe.

Dimanche 6 juillet à 17 h : Arsène Bedois - Récital d'orgue.

6 juillet à 21 h : Chœurs de Michel Corpataux.

Jugendorchester der Musikakademie der Stadt Basel.

Dir.: Michel Corpataux.

Lundi 7 juillet 21 h : The Hilliard Ensemble (GB).

Dir.: Paul Hillier.

Mardi 8 juillet 21 h : Concerto Vocale (B).

Dir.: René Jacobs.

Mercredi 9 juillet à 21 h : Kammerchor Stuttgart.

Dir.: Frieder Bernius.

Jeudi 10 juillet à 21 h : Ensemble Clément Janequin (Paris).

Dir.: Dominique Visse.

Vendredi 11 juillet à 21 h : The Choir of New College,

Dir.: Edward Higginbottom.

Samedi 12 juillet à 18 h : Ensemble Josquin des Prés (Lausanne).

12 juillet à 21 h : Hesperion XX (Basel).

Dir.: Jordi Savall.

Dimanche 13 juillet à 17 h : Janine Lehmann - Récital

Dimanche 13 juillet à 21 h : The Choir of New College, Oxford
London Baroque.

Dir.: Edward Higginbottom.

Location et renseignements : Office du tourisme :

CH-1700 Fribourg - Tél.: 037 81 31 75

Télex CH OTOUR 94 24 70.

Pour le numéro de septembre, toutes les annonces
devront être parvenues à la rédaction avant le
15 JUILLET

PETITES ANNONCES

VENTES

Hautbois baroque 415 copie J. Denner, de Toshiyuki Hase-
gawa 3.000 F.

Flûte à bec alto 440 d'après Bressan, de Guido Hulsens, état
neuf. 3.000 F. 49 26 35 01.

Chalemie Leguy, oct. 85, neuve, 1.800 F.

Traversière Renaissance Moeck, état neuf, 900 F.

Fifres en roseau (ré et mi) 150 F l'un.

G. Cellier 2 bis, bd E. Zola, 13200 ARLES - 90 93 68 09.

Petit clavecin Anthony Sidey, 1,68 m, 1 clavier, palissandre
ciré, 28.000 F.

Cromorne alto Körber, 1.600 F. 69 34 36 31.

Flûte traversière baroque 440 ébène, de Monin, justesse
révisée, 1.300 F à débattre. 43 63 74 97.

Flûte à bec alto de Monin 415, ébène et ivoire, 3.000 F.

Flûte de voix de Monin 415, bagues d'ivoire, 3.500 F.

Très bon état, jamais jouées.

M. Nouri, appt 142 - 55, rue de Paris, Le Pré Saint Gervais:
46 97 83 14.

Flûtes à vendre d'occasion.

Philippe Drouard - 6, Impasse de Louvois, 51380 Verzy.

Flûte traversière moderne Muramatsu, excellent état, 15.000 F.
21 36 20 27.

Flûte à bec alto de Ph. Bolton 415, copie Rottenburgh, 2.300 F.

Gilles Thomé - 2, rue J. Ferry, 95600 Eaubonne. 39 59 11 94.

Flûtes à bec 415, copies baroques, neuves, facture artisanale :
soprano et alto ébène, ténor et basse buis. Prix à débattre.
45 49 26 55 (après 18 h 30).

Flûte de voix en ré, 415, de Monin, 3.000 F.

Flûte alto, 440, de Monin, 1.000 F.

Flûte alto en sol (modèle médiéval) 460, de B. Marwin, 2.000 F.

Flûte traversière 440 et corps de rechange 415, de Kova-
lewsky, 3.000 F.

Flûte alto en sol, 440, d'après un original début XVIIe conservé
à Bologne, de Puglisi, 2.500 F.

Denis Raisin Dadre (1) 43 48 30 79.

Flûte traversière baroque de Cl. Monin, 1983, corps de rechange
415/440, très peu servi. Prix : 3500 F. Laurence Duguet,
Tél. 46 44 78 44 (laisser message si répondeur).

Flûte traversière baroque modèle Rottenburgh (B. Kuijken) de
Halvares (Suède), remarquable justesse, érable. Prix : 3000 F.

Flûte à bec alto von Huene 440, bois de jaracanda. Prix : 4000 F.
A. Chademony, 43, rue Gazan, 75014 Paris.

Flûte traversière moderne (plateaux pleins) Commodore, 1982,
bonne flûte de débutant. Prix : 800 F à débattre. Anne
Pillafort, Tél. 45 33 14 32 (le soir), ou 47 50 62 07 (le soir).

Archiluth théorbe Stephen Murphy - Tél. 90 70 81 83.

Flûte à bec alto 415 de Ph. Bolton. Prix : 2200 F - G. Thomé
Tél. 39 59 11 94.

RECHERCHES

Toutes clarinettes anciennes XVIIIe et XIXe, de 2 à 13 clefs
et autres systèmes, bois ou métal, état indifférent.

Tous becs en bois (même abîmés) et morceaux dépareillés
pour récupération.

Gilles Thomé - 2, rue J. Ferry, 95600 Eaubonne. 39 59 11 94.

Flûte à bec ténor en do, Renaissance, avec fontanelle modèle
Praetorius-Hopf.

Flûte à bec médiévale genre Dordrecht.

Flûtes à bec traditionnelles à un et deux corps, tous pays.
Claude de Saint-Martin, rue de la Treille, 82140 St-Antonin-
Noble-Val. 63 30 69 23.

Epinette ou petit clavecin d'occasion (petit prix).

Carli-Dufourg Laetitia - 70, rue de Lévis, 75017 Paris.

46 22 86 18.

Ensemble Renaissance recherche : vièle, anches XVIe, per-
cussion. 48 47 16 01 chambre 342, ou 43 73 79 81, Paris.

Recherche gambiste bon niveau, pour travailler avec luth et
flûte ; répertoire XVIe, XVIIe, XVIIIe. 48 47 16 01, Paris.

Orchestre de jeunes recherche région parisienne, flûtistes à
bec 10 à 17 ans, jouant soprano, S.A.T.B., des 2 mains ;
pour compléter orchestre ; concert le 21 juin à Paris.

46 06 76 53.

DIVERS

Elève de Jordi Savall donne cours particuliers de viole de
gambe. Sylvia Abramowicz-Dunford. 43 41 54 15.

A la Schola Cantorum cours de flûte à bec, luth, vihuela,
mandoline, viole de gambe, et création d'une classe de flûte
traversière baroque, confiée à Jean-Pierre Dubuquoy.

AVIS DE RECHERCHE

Toute personne entrant en contact avec Annie Labiau (partie
sans laisser d'adresse) ou avec une chiffonnie modèle Cantigas
(n° 118 faite par Denis STORAT) qu'elle a (indûment ?) oublié
de rendre ou payer (valeur 4000 F) est priée de contacter
d'urgence le 67 57 46 48 ou d'écrire à la Cie Médiévale BP 6
ANIANE - 34150 GIGNAC - d'avance merci.

COURRIER DES LECTEURS

Sur le quai de la petite gare de Monsempron, règne une ambiance étonnante : les gens se connaissent, sans s'être jamais vus. Une dame d'un extraordinaire dynamisme, nous guide vers le car qu'elle va conduire pour nous transporter sur les lieux du stage, à MONFLANQUIN (Lot-et-Garonne).

MUSIQUE EN GUYENNE est un nouveau Stage/Festival. L'action d'une municipalité énergique et entreprenante se fait sentir immédiatement : organisateurs, touristes, habitants et stagiaires, tout le monde participe à la réussite de l'entreprise.

La ville de MONFLANQUIN, bastide du XVIII^{ème} siècle, est sous un soleil à redorer les pires idées noires. Français, étrangers, étudiants, lycéens, retraités, se retrouvent ensemble pour aimer la musique et la danse.

Les stagiaires interrogés m'ont dit faire des stages pour changer de professeur, redécouvrir leur instrument ou apprendre à l'utiliser, progresser, rencontrer d'autres musiciens et visiter différentes régions pendant une semaine, dans de bonnes conditions. Mission accomplie pour Musique en Guyenne.

4 Ateliers : Flûtes à bec, Choral, Guitares, et Danse.

PRIX : 1.250, 00 Francs.

ORGANISATION : M. et Mme MARCHAND, Municipalité, amis, habitants de MONFLANQUIN, ADAM 47.

Le stage a été connu par affiche et par relations - il a été choisi, soit par hasard, soit pour le professeur, soit pour la région.

COURS : Par Nicholas BURTON-PAGE - Très bon professeur - Son approche de la musique a été appréciée à l'unanimité - Réflexion sur les intentions du compositeur. Les sonates de Haëndel ont été radiographiées à la cadence de quelques mesures à la fois, et jouées comme pour les reconstituer après les avoir disséquées. De la musique d'ensemble (pas assez d'après certains) nous a permis de faire une audition de fin de stage tous ensemble. (Flûtes à bec).

LOGEMENT : Nombreuses douches, bons lits, bonne organisation du dortoir aménagé par des cloisons de bois très bien conçues afin que chaque stagiaire se sente un peu chez lui. (Des logements chez l'habitant étaient à disposition).

REPAS : De bonne qualité en quantité suffisante, servis par des hôtes souriantes et d'une gentillesse qui donne faim.

COMMUNICATION : Grande pendant les repas - Intéressante parce que tous unis par l'activité musicale désintéressée, par la découverte des autres ateliers, puis par les différents niveaux de motivation.

DETENTE : Un concert gratuit tous les soirs, dans des sites magnifiques, avec une organisation impeccable du style «Pensez à ceux qui n'ont pas de voitures». Porte ouverte sur tous les ateliers. Conférence guidée. Trop de détente d'après certains. Piscine un peu éloignée.

DUREE : Une semaine - c'est court.

ACTIVITE : 3 Catégories de stagiaires - Débutants - «Moyens» - Passionnés. Peut-être faudrait-il 3 Professeurs ? La plupart des élèves ont reproché aux journées de n'avoir que 24 heures... Les débutants ont souffert du manque d'isolement pour travailler sans complexe. Les «Moyens» n'ont pas eu le courage de jouer dehors ; en outre, plusieurs jours de suite, des hauts-parleurs - variétés et publicité - nous ont empêchés de jouer dehors). Les passionnés qui désirent pratiquer 8 heures de musique par jour auraient voulu être plus nombreux, jouer avec le professeur, et être plus suivis individuellement.

SALLES DE TRAVAIL : 5 dont 2 petites sans fenêtre éclairées au néon. Manque de salles annexes pour travailler individuellement - si impossibilité de jouer dehors.

SOUHAITS POUR 1986 :

1) Soirées musique où les stagiaires se retrouvent pour jouer et s'écouter, «boire un café», s'exprimer, etc...

2) Spectacle utilisant les 4 ateliers en même temps. Musique et chant : envoi et déchiffrement des partitions.

Danse : Chorégraphie à réaliser sur place à l'écoute de la musique. Lieu : Au centre de la Place des Arcades - le soir à la nuit tombée - avec lumières et micros.

Cyrille Burnens

Merci beaucoup de ce compte-rendu de stage, nous souhaitons vivement que de nombreux stagiaires nous communiquent ainsi leurs impressions, ce qui nous permettrait éventuellement de conseiller des lecteurs hésitants.

... Installez-vous tranquillement et lisez la terrible histoire que voici : Lorsque votre flûte à bec préférée commence à vous faire quelques caprices, vous vous dites : il est temps d'aller lui faire prendre un bain de jouvence chez son père spirituel : à savoir le facteur de flûte à bec.

Alors fièrement vous allez dans ce temple de l'administration que sont les P.T.T., et vous envoyez votre paquet en recommandé.

Quelques jours plus tard vous recevez la réponse de votre facteur de flûte à bec. Et là, il vous annonce, sauf oubli de votre part, que lorsqu'il a ouvert votre colis, celui-ci était vide... du coup le vide vous envahit instantanément ! Mentalement vous refaites le film des opérations. Eh non ! impossible ! la flûte était bien dans la boîte ! Le poids d'un colis d'un kilogramme veut bien dire quelque chose.

Alors commence pour vous le long périple des démarches administratives auprès des P.T.T.

Il devient alors impossible de ne pas se pâmer d'admiration devant la force colossale d'inertie qui anime cette administration. Car il semble évident que la flûte à bec ayant été dérobée, je puisse m'attendre à quelques dédommagements. Eh bien, non. Et non... c'est non ! Je suis allée jusqu'à voir le directeur des P.T.T. du département : rien à faire. Pourquoi ? Premièrement : le paquet n'avait pas été envoyé en valeur déclarée, ce qui veut dire : mettre des cachets de cire à ses initiales sur diverses faces du paquet. Mais le guichetier s'était bien gardé de me le dire, nul n'est censé ingérer la loi, encore moins les règlements P.T.T. Deuxièmement : il aurait fallu que le facteur de flûte à bec constate devant l'agent P.T.T. la «spoliation de l'objet». On n'a pas toujours le réflexe d'ouvrir un paquet devant le facteur. Mais c'est là que la chose devient importante : à ce moment-là, l'agent P.T.T. dresse un constat, et vous, vous refusez le paquet. Sans ce procès-verbal, adieu indemnités...

Pour ma part en recommandé R4 (taux le plus élevé en recommandé) j'aurais dû avoir droit à 1.220 F de dommages, mais comme il n'y a pas eu de constat à l'arrivée de ma flûte à bec, je n'ai eu droit à rien du tout... malgré six mois de démarches pas toujours très drôles...

Alors, un bon conseil, n'envoyez votre flûte à bec qu'en valeur déclarée, et refusez les paquets qui vous semblent suspects...

Fabienne Savornin
Grenoble

On ne vous consolera malheureusement pas en vous disant que deux articles de ce numéro, envoyés à la rédaction par voie postale, n'ont pu y parvenir, notamment la rubrique de J.P. Rouaud Le courrier du facteur...

ASSOCIATION FRANÇAISE POUR LA FLÛTE A BEC

AFFB

Association régie par la loi de 1901
Secrétariat général :
22, rue Saint-Charles, ,
75015 PARIS

**DEMANDE
D'ADHÉSION**
à retourner
à la PERMANENCE

Permanence : A.F.F.B. La Librairie Musicale de Paris, 68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris (1) 42 72 30 72

A REMPLIR EN CAPITALES. MERCI

NOM :

ADRESSE :

PRÉNOMS :

DATE DE NAISSANCE :

CODE POSTAL :

PROFESSION :

TÉLÉPHONE : domicile travail
(avec indicatif départemental)

Renseignements pour les ENSEIGNANTS & PROFESSIONNELS (autres adhérents, voir au bas de la page)

LIEUX où vous enseignez Ex. 1 : C.N.R., École nationale, etc. de (ville) Ex. 2 : C.E.T., Lycée X de (ville) Ex. 3 : Ecole municipale, Association de (ville)	Catégorie d'emploi occupée*	Niveaux d'enseignement écrire : "tous niveaux" ou préciser en abrégé (sup., déb.)	Limites d'âge écrire : "de... à..." ou : "sans"	Pratique en ensemble si oui, mettre une X

*titulaire, vacataire mensualisé ou non... I PEM, CPDEM, Maître délégué... I Professeur, animateur...

Cette fiche est établie d'une manière définitive. Il n'y a donc pas lieu d'en établir une nouvelle à chaque adhésion.

Signalez-nous vos changements d'adresse. Merci.

Suggestions & Propositions

RÈGLEMENT A L'ORDRE DE A.F.F.B.

Cotisation : 115 F (Etranger : 135 F)

Cotisation de soutien (facultatif)

TOTAL

:
: +
:=

CCP
CH. BANCAIRE
ESPECES
MANDAT POSTAL

☐ FRANCE
☐ ÉTRANGER

**IMPORTANT : Toute
adhésion est validée
par la cotisation.**

Le montant de cette cotisation comprend l'envoi gratuit de 4 numéros de "FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS" et la possibilité d'utiliser les services constants de l'AFFB.

NON PROFESSIONNELS

Depuis combien de temps pratiquez-vous la flûte à bec ?

Dans quelle école et (ou) avec qui avez-vous appris ?

Pratiquez-vous la musique en ensemble ?

OUI ☐

NON ☐

OCCASIONNELLEMENT
EN ENSEMBLE CONSTITUE

☐

☐

Cochez dans la liste ci-dessous les flûtes que vous possédez :

	SOPRANO	sopranino	sopranino	flûte du 4 en Si b	flûte du 6 en Ré	ALTO	alto en mi b	alto en Sol	flûte de voix	TENOR	BASSE	contre basse	grandes basses
— Plastique	☐		☐			☐				☐			
— Baroque	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
— Renaissance	☐	☐	☐			☐				☐	☐	☐	☐

Autres flûtes : Jouez-vous d'autres instruments ?

Suivez-vous des stages de flûte à bec ?

Lesquels ?

Lesquels ?

AUTRES CLASSIFICATIONS

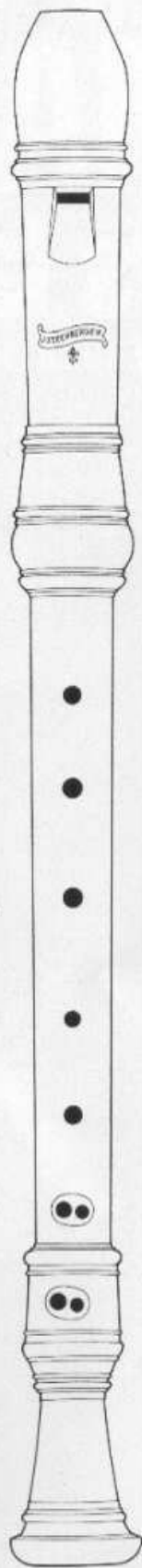
Facteur d'instruments ☐
Animateur socio-culturel ☐
Association ☐

Collectivité Locale ☐
Société commerciale ☐
Editeur disque ☐

Do musique ☐
Marchand Do ☐
Musicien prof. ☐

Méromane ☐
Divers (précisez) ☐

Instruments *Moeck* de la Renaissance et de l'époque baroque (flûtes, cromornes, cornamuses, courtauds, dulcianes, bombardes, cornets, hautbois, bassons, cervelas etc.) pour le plaisir des sonorités authentiques. Nouveautés au programme: Flûtes à bec alto et soprano d'après Jan Steenbergen, la = 415 ou la = 440, au portevent long et étroit et au timbre particulier/Flûte à bec Renaissance soprano d'une étendue de 2 octaves d'après Kynseker/Flûte traversière d'après

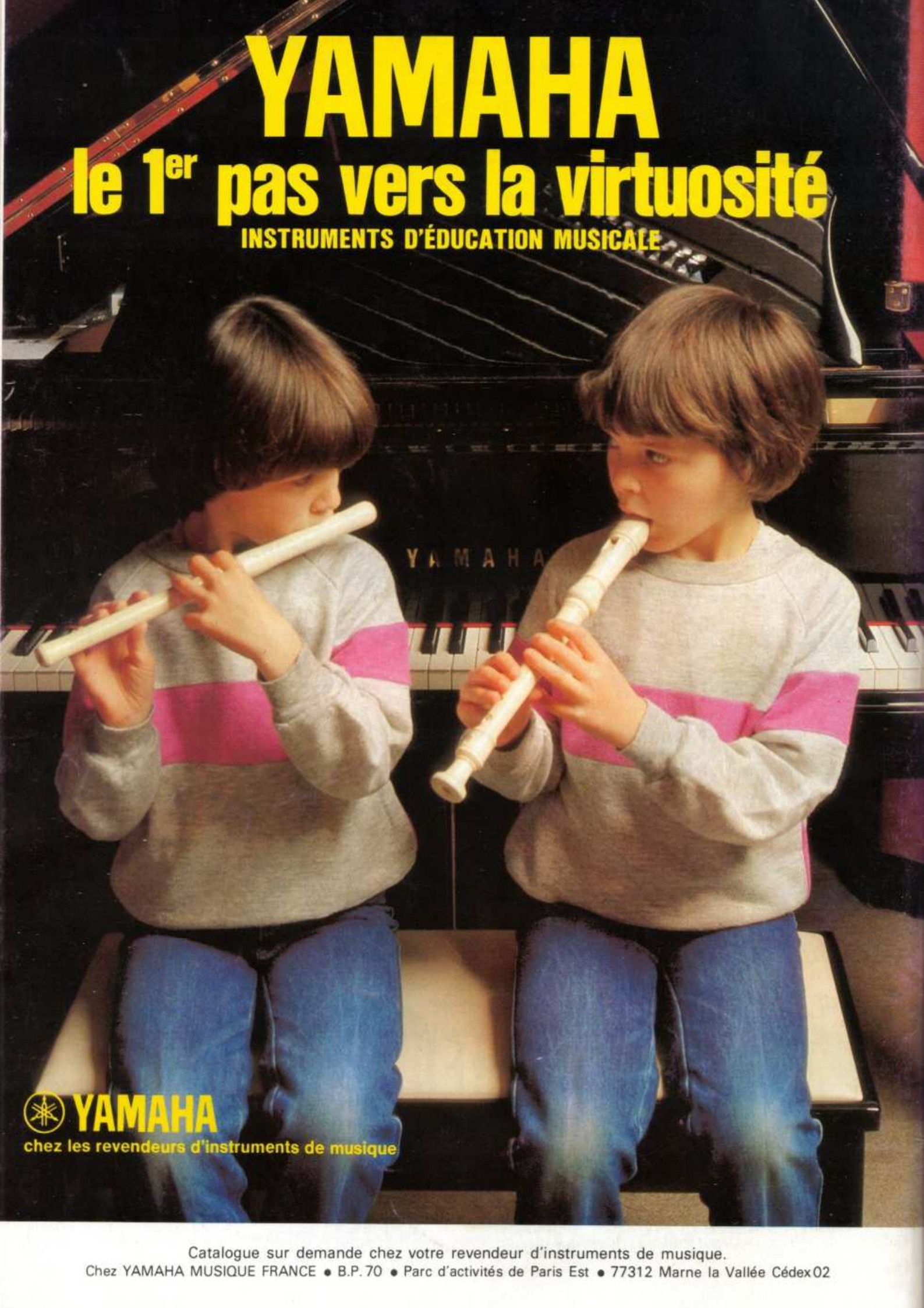


Godefroid Adrien Rottenburgh, la = 415 ou la = 440/Hautbois d'après Jakob Denner, la = 415, et Barnaba Grassi, la = 440/Bombarde soprano d'après Jacob Denner. Flûtes à bec Rottenburgh *Moeck* au timbre et à l'intonation constamment perfectionnés, depuis 20 ans les flûtes solo les plus utilisées dans les conservatoires et les écoles de musique et par les flûtistes du monde entier/Flûtes à bec scolaires et Tuju *Moeck*, les instruments préférés du débutant et du jeu d'ensemble.

MOECK

*L'art de la facture des flûtes à bec
et des bois anciens*

Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerke, D-3100 Celle
Dépôt français, Avenue Paul Langevin, 01200 Bellegarde / Valserine



YAMAHA

le 1^{er} pas vers la virtuosité

INSTRUMENTS D'ÉDUCATION MUSICALE



YAMAHA

chez les revendeurs d'instruments de musique

Catalogue sur demande chez votre revendeur d'instruments de musique.

Chez YAMAHA MUSIQUE FRANCE • B.P. 70 • Parc d'activités de Paris Est • 77312 Marne la Vallée Cédex 02