

FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

N° 19 - Septembre 1986 - Prix : 32 F



Les flûtes archéologiques * Boismortier * Les Philidor
Haendel: enregistrement d'époque * Clavecin: Patrick Chevalier

Revue éditée par l'Association Française pour la Flûte à Bec (A.F.F.B)

ÉDITORIAL

Nous voici, présents au rendez-vous de la rentrée avec un numéro qui paraît juste pour le Salon de la Musique où nous espérons vous retrouver nombreux, puisque, cette année encore, nous y serons, aux côtés de La Librairie Musicale de Paris et du Département de Musique Ancienne créé en octobre 85. Il y a toujours quelque chose de nouveau dans Flûte à bec et Instruments anciens. A partir de ce numéro 19, nous vous offrons, en pages centrales facilement détachables, des textes musicaux inédits présentés par des

musicologues. Trop de recherches restent inutiles parce que leurs résultats ne parviennent pas au public. Fidèles à notre désir d'être le point de rencontre de tous ceux qui aiment la musique et les instruments anciens, nous voulons rendre accessibles à tous les musiciens des travaux qui risqueraient de ne jamais atteindre leurs destinataires, c'est-à-dire nous tous, consommateurs de musique « ancienne ». Enfin, en ce mois de septembre, qui est pour beaucoup d'entre nous, professeurs, élèves ou étudiants, le début d'une nouvelle année scolaire, je la souhaite à chacun féconde et riche de musique.

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 : 3ème trimestre 1986

ISSN 0752-9916

La rédaction n'est pas responsable des textes, dessins et photographies publiés, 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
Flûte à bec contemporaine (suite) par Robin Troman.	3
Les flûtes antiques et médiévales... par Catherine Homo	5
Les Philidor par Jean-Pierre Boulet	9
Der getreue Musikmeister de G.P. Telemann	11
Recherches sur Boismortier par Léo-Louis Barbes.	13
Une mémoire musicale infaillible, Jacqueline Ritchie a rencontré Olivier Roux	17
La Brivia, d'Agostino Soderino, présentée et proposée par Georgie Durosoir.	18
L'amateur de flûte à bec (2) par Claude Letteron	23
Nouvelles partitions par Claude Letteron	24
Patrick Chevalier, entretien avec Jean-Joël Duhot.	29
Le trille par Alain Keruzoré	34
Livres par Jean-Joël Duhot	35
Ça y est, je me suis payé une belle flûte (2) par Etienne Akar.	37
Concerts, petites annonces	38

Couverture : Gabriel Metsu (1629 - 1667) - Inspiration.

FLÛTE A BEC CONTEMPORAINE (suite)

Whistle Tones

Robin Troman

Lorsqu'on bouche tous les trous d'une flûte à bec, y compris le pavillon (avec le genou, ou mieux avec du papier adhésif, on obtient une note fondamentale très grave, théoriquement une quinte en dessous de la note la plus grave de l'instrument. Je dis théoriquement car dans la pratique les dimensions de perce de tel ou tel instrument peuvent modifier cette note d'un demi ton : sib grave, effectivement, pour trois flûtes à bec alto de marques différentes (Moeck, Yamaha, et Coolsma), mais fa grave (au lieu de fa grave) pour une ténor Moeck et un superbe la grave (au lieu du sib attendu) pour une basse Zen-On. Sur la flûte à bec alto, ce sib grave est utilisé dès 1963 par Louis Andriessen dans ce fameux arpegge qui va d'un extrême à l'autre de l'instrument :



Cette fondamentale possède plusieurs particularités intéressantes : d'abord elle supporte l'un des plus beaux multiphoniques, comportant une dixième majeure très pure. Ensuite, lorsqu'on aspire l'air à travers l'instrument, on fait entendre une série de sons partiels se rapprochant beaucoup des «Whistle-tones» de la flûte traversière. C'est pourquoi je propose d'adopter ce terme, même si la réalité acoustique qu'il recouvre est différente.

Le premier de ces harmoniques «aspirés» sonne une dixième majeure au-dessus de la fondamentale décrite plus haut, les autres se superposent selon l'accord suivant :

- ◇ Tierce mineure
- ◇ Tierce mineure
- ◇ Tierce majeure
- ◇ Tierce majeure
- ◇ Triton
- ◇ Sixte mineure
- ◇ 10ème majeure
- Fondamentale : non obtenue en aspirant.

Leur dynamique est très faible et l'effet gagne beaucoup à être amplifié. Seules les flûtes à bec alto et ténor permettant d'obtenir 7 notes : en effet pour les flûtes basse et contrebasse, l'énorme quantité d'air nécessaire à cet effet n'en permet que quatre ou cinq. Pour les petites flûtes, un «plafond» est rapidement atteint vers le 5ème partiel.

Deux remarques additionnelles :

Plus l'instrument est grave, plus la durée de l'effet est limitée, surtout si l'on veut obtenir un «balayage» spectral ascendant.

D'autre part, si l'on utilise une bande de papier adhésif pour boucher le pavillon, on peut régler l'accord jusqu'à un demi-ton vers le grave et vers l'aigu. Il faut pour cela fermer une petite coupe au bas de l'instrument, ou au contraire faire rentrer légèrement le papier adhésif dans le pavillon.



Position normale



Pour baisser
d'un 1/2 ton



Pour monter
d'un 1/2 ton

EDITIONS AUG. ZURFLUH

INSTRUMENTS

- ALIOS

21 modèles de flûtes à bec
de la sopranino à la basse,
fifre, 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.



14, rue de l'Échiquier, 75010 PARIS
Tél.: (1) 47.70.14.46

**EXTRAIT
DU CATALOGUE**

ENSEIGNEMENT

SANVOISIN Michel

Quatre saisons à la flûte à bec soprano

1. l'Automne - 2. l'Hiver - 3. le Printemps - 4. l'Été

Chaque volume 65,50 F

La série complète 189,40 F

Sous forme d'« agenda » trimestriel, ces quatre volumes proposent un travail réparti sur les 7 jours de la semaine, très progressif et complet pour la première année de flûte à bec, comportant des solos classiques, des exercices de transposition aux tons voisins, des duos faciles, des pièces de grands maîtres du Répertoire pouvant être accompagnées au clavecin ou à la guitare et des ensembles pour 3 ou 4 flûtes.

FLUTE A BEC ET GUITARE

CORELLI ARCANGELO

La Follia pour A et guitare 41,40 F

DELANDE Michel-Richard

Carillon pour 2 dessus et clavecin ou guitare 31,20 F

DUBOIS Pierre-Max

Turlututu, 5 pièces pour débutants pour S et guitare ou piano 29,00 F

HERRERA Ramon de

Campagne première pour S ou T et guitare ou piano .. 29,00 F

Catalogue gratuit sur demande

Editions HENRY LEMOINE

17 rue Pigalle, 75009 PARIS

• J.N. CATRICE

Méthode de flûte à bec soprano
à l'usage des débutants

• C. VOIRPY

Premier voyage... pour la flûte à bec
soprano

Ce recueil propose un choix important de courtes mélodies populaires d'Europe, toujours agréables à jouer, adaptées pour la flûte à bec soprano par Cl. VOIRPY.

La progression, volontairement calquée sur celle de la méthode pour débutants de J.N. CATRICE, fait de ce recueil un complément utile à ladite méthode.

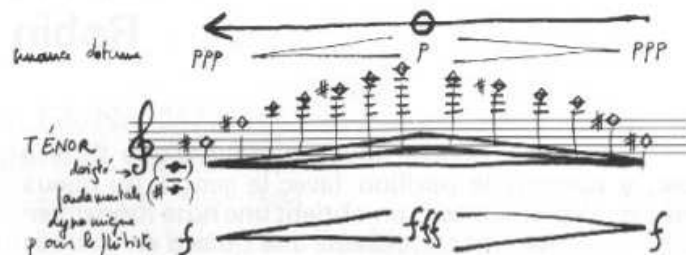
• E. ROLIN

Etudes et inventions pour les flûtes à bec

Principes pour l'interprétation de la musique du 20^e siècle

Catalogue gratuit sur demande.

Je propose d'adopter pour l'aspiration le signe employé par Bério et Globokar.



Rappelons donc, pour finir, que le pavillon de la flûte à bec - le neuvième trou, noté «8» dans les tables de doigtés utilisant le système 0/123/4557/8 - est fréquemment employé : complètement fermé, et avec tous les trous bouchés, il sert à émettre :

- 1/ une sub-fondamentale,
- 2/ le son multiple le plus grave de l'instrument,
- 3/ la série des whistle-tons,
- 4/ en soufflant très fort, un «son blanc» (white-noise).

Légèrement ouvert (contre la cuisse) et avec tous les trous bouchés il donne une note 1/4 ou 1/2 ton sous la fondamentale de la flûte. (Le mi grave des suites de Bach dans la transcription pour flûte à bec alto de F. Brüggen). En combinaison avec d'autres doigtés, trois des notes suraiguës les plus utilisées (fa#, la, sib sur une alto). Cette technique de pavillon nécessite de l'instrumentiste la position assise. Elle est quasi impraticable sur une basse, assez difficile sur une ténor, facile sur une alto, plus difficile sur une soprano et très inconfortable sur une sopranino. La solution de «scotcher» le pavillon évite beaucoup de contorsions mais elle ne permet pas de jouer aussi en technique normale. En revanche elle ouvre une porte vers un domaine de possibilités que nous n'explorerons pas : celui de l'instrument préparé. Rien n'empêche en effet de boucher plusieurs trous de l'instrument (entraînant des modifications importantes de l'accord ainsi que l'obtention de gammes défectives), de glisser dans le canal une mince feuille de papier qui vibrera au passage de l'air, etc.

A chacun dans ce domaine (comme dans celui de la transformation électro-acoustique du son) de déployer sa propre imagination.

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.

LES FLûTES ANTIQUES ET MÉDIÉVALES

d'après les découvertes archéologiques

Catherine Homo*

Il est une discipline toute récente que musiciens, organologues et facteurs s'intéressent à la musique antérieure à la «musique ancienne» ne pourront bientôt plus ignorer. Il s'agit de l'Archéologie musicale. Les chantiers de fouilles mettent en effet au jour beaucoup plus d'instruments qu'on ne le croit ordinairement. Les flûtes en particulier sont assez nombreuses.

Malgré certains travaux de référence comme ceux de Christine Brado, l'inventaire systématique de ce matériel archéologique est à peine entrepris. Ce petit article a la simple prétention d'attirer l'attention du lecteur sur ces objets méconnus, notamment ceux de la période médiévale.

Comment se présentent ces flûtes ? En quoi sont-elles réalisées ? A quoi servaient-elles ? Quel intérêt présentent-elles pour les musiciens ?

On constate fréquemment que par manque d'information, les amateurs de musique médiévale utilisent des flûtes inadaptées à leur répertoire. Ils jouent tantôt sur des flûtes traditionnelles, tantôt sur des copies de flûtes Renaissance qui, à leur avis, ne devaient guère différer des flûtes médiévales. Ces flûtes médiévales ne présentent que très rarement cet aspect fini et soigné qu'on leur connaît depuis que la facture «savante» a détrôné la facture populaire.

Il convient en premier lieu de s'entendre sur le sens du mot «flûte», qui reste très vague et qui désigne des instruments très différents. La flûte à bec, qui intéresse particulièrement cette revue, n'en constitue qu'un type bien spécifique.

On appelle flûte un tuyau muni d'une arête (latérale pour la flûte traversière ; terminale pour la flûte oblique ; taillée dans le corps de l'instrument pour la flûte à bec) sur laquelle l'air vient se briser. Les flûtes droites n'ont pas nécessairement de bloc. Dans certains cas en effet, la langue ou la lèvre peuvent le remplacer et ménager le conduit d'air. Le bec n'est pas non plus indispensable comme en témoignent la flûte de Pan ou la flûte à encoche.

La majeure partie des flûtes découvertes en Europe sont des flûtes à conduit d'air interne. Le bloc de ces instruments - qui a souvent disparu - était généralement réalisé dans des matériaux ductiles comme l'argile ou la cire d'abeille. Les blocs en bois, plus délicats à poser, étaient beaucoup plus rares.

Nous sommes habitués aujourd'hui à voir dans les collections d'instruments anciens des flûtes en bois tourné. On constate vite qu'elles ne forment qu'une faible part de la production.

Les flûtes en os sont très nombreuses. Toutes époques confondues et parfois même jusqu'au XIXe siècle pour la Suède ou les Pyrénées, on relève des instruments réalisés dans des os de renne, des fémurs de lièvre, des tibias de mouton, de vautour, de cygne, de chèvre ou de porc. L'os, peu coûteux et facile à travailler, constituait un des matériaux de base pour la fabrication des flûtes communes.

On note aussi la présence de flûtes en bois. Ces découvertes sont beaucoup plus rares du fait de la rapide dégradation du bois dans la terre. Il ne faut cependant pas oublier que les flûtes se taillent sans peine dans tous les bois tendres comme le sureau, le saule, le roseau, le coudre ou même la paille de seigle. Ces flûtes se trouvent très vite hors d'usage comme les traditions de nos campagnes nous le montrent encore, mais d'autres sont tout aussi vite retouchées. Même si l'archéologie ne peut retrouver ces témoins, ces flûtes furent sans doute innombrables. On peut toutefois citer la célèbre flûte de Pan gallo-romaine d'Alésia, la flûte viking d'York, (fig. 1), celles d'Opole et de Novgorod des XI et XIIIe siècles, ainsi que celles d'Oxford, de Dordrecht, d'Aardenburg et de Goedereede respectivement des XIII, XIV et XVI siècles.

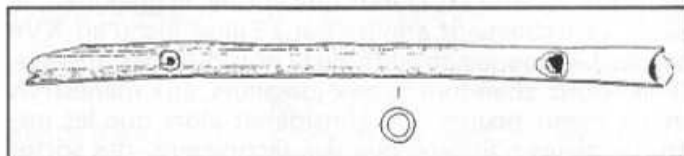


Figure 1 : Flûte d'York, Viking (Xe siècle). Tibia d'oiseau.

Beaucoup plus rarement, on rencontre aussi des objets de pierre comme la flûte de Pan gallo-romaine de Rouhling conservée au musée de Metz, ou encore des instruments de bronze comme les flûtes de Pan de Pompéi ou d'Agen. Il existe bien sûr des sifflets-appeaux en métal, mais ils datent plutôt de la fin du Moyen-Age, tels ceux de plomb trouvés à Amsterdam (XVe siècle), ceux de l'Isle-Aumont (XIVe siècle) et de l'épave du Mary-Rose (XVIe siècle) en argent.

Enfin, il y a un matériel assez important en terre cuite composé essentiellement des petits sifflets zoomorphes dits «rossignols» que l'on retrouve très souvent sur les sites médiévaux et modernes. Ces objets sont toujours en usage dans le Midi de la France. On peut citer par ailleurs la flûte de Pan britannique de Shakenoak Farm.

L'aspect de ces flûtes est extrêmement variable. Pour une même période comme le XIVe siècle, on peut trouver des objets très soignés en bois ou en ivoire, et d'autres en os ou en bois très rapidement épannelé. On observe généralement très bien sur ces flûtes les traces de la lame de couteau qui a percé les trous, circulaires ou quadrangulaires. Ces instruments sont de loin les plus nombreux et permettent d'affirmer qu'il était tout à fait banal et élémentaire de fabriquer une flûte. Les enfants de campagne, dans les Pyrénées notamment, ont conservé ce savoir-faire. Divers niveaux techniques pouvaient donc parfaitement coexister.

* Assistante au Musée Instrumental.

Les flûtes «savantes» médiévales, les seules à être évoquées dans les ouvrages historiques, présentent soit deux trous et un trou de pouce à la façon de nos flageolets et galoubets, soit sept trous et un trou octaviant (fig. 2 et 3, Dordrecht et Wurzburg).

Les flûtes communes médiévales, en os et en bois tendre présentent très souvent trois à six trous plus le trou de pouce (Saint Denis).

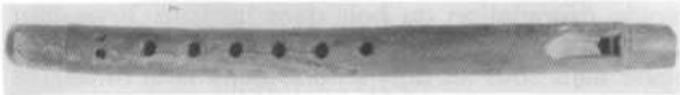


Figure 2 : Flûte de Dordrecht. (XIVe siècle). Bois fruitier ? La Haye : Gemeente Museum.



Figure 3 : Flûte de Wurzburg «reconstitution» (XIVe siècle). Cerisier.

Il n'existe pas à proprement parler de musique savante et de musique populaire au Moyen-Age. La musique savante est la musique vocale, le grégorien, la seule véritablement admise par l'Eglise jusqu'au XVe siècle. La presque totalité de la musique instrumentale est donc abandonnée aux jongleurs, aux ménestrels et au menu peuple. On considérerait alors que les instrumentistes n'étaient que des techniciens, des sortes de chiens savants incapables de créer et de comprendre la musique puisqu'ils n'en connaissaient pas la théorie. De ce fait, la musique instrumentale coïncide avec celle des couches sociales les moins cultivées ou les plus marginales, celles des paysans et des jongleurs. L'archéologie nous le confirme. Nombreuses sont les fouilles d'habitat, tant rurales qu'urbaines qui mettent au jour des flûtes dans les fosses-dépotoirs et dans les niveaux d'occupation. Le régime carné étant surtout à base de mouton et de porc, rien n'était plus simple et meilleur marché que de récupérer les os pour y tailler des flûtes. Leur quantité est là pour le prouver. Les bergers étaient aussi très bien placés pour utiliser ces instruments. Les os d'oiseaux, également très fréquents, procuraient des flûtes plus minces, plus longues et plus régulières.

Les premières mentions de flûtes à bec apparaissent dans les textes vers le XIIIe siècle sous le nom de *fluvial*. Les inventaires comme ceux des ducs de Bourgogne nous livrent les détails fort intéressants. On sait par des comptes de 1467 que Charles le Téméraire possédait trois «flûtes d'ivoire, que grandes, que petites, dont l'une des deux grosses... qui garde au sifflet d'or, et par en bas... de deux cercles d'or, et semées de petites perles, d'émeraudes, grenats et rubis». C'est aussi vers cette époque que l'on peut clairement identifier des flûtes à bec sur les documents iconographiques sculptés ou peints (fig. 4).



Figure 4 : B. Martorell : Couronnement de la Vierge (détail). Barcelone, Musée d'art catalan (1ère moitié XVe siècle).

Il était normal que des milieux princiers eussent acquis des instruments d'apparat de la meilleure finition, mais ces flûtes ne représentaient qu'une infime quantité d'instruments.

Pour retrouver ce qu'était la musique médiévale sans toujours donner priorité aux sources les plus prestigieuses, il faut faire l'effort d'oublier notre culture classique. Nos esprits sont maintenant habitués à considérer les instruments comme étant produits par des gens de métier et joués d'après une méthode instrumentale précise et rationnelle, par des gens cultivés.

Du fait de leur grand âge, il y a peu de chance pour que les flûtes en ivoire citées dans les inventaires soient retrouvées. Leur caractère précieux interdit qu'on en redécouvre jamais sur des fouilles car seuls les objets de peu de valeur étaient jetés ou égarés. C'est pourquoi les flûtes archéologiques ont cette allure si rudimentaire. L'archéologie permet donc d'opérer un réajustement des valeurs et des usages. Les flûtes trouvées sur les chantiers de fouilles nous montrent combien cet instrument faisait partie de la vie quotidienne. Il est tout un pan de notre culture musicale que l'archéologie pourrait nous aider à faire revivre.

STAGES

18-19 octobre, et 13-14 décembre Chatellerault (86100), stage vocal avec A Sei Voci.

26 octobre - 2 novembre Abbaye de Fontevraud (49590), Centre culturel de l'Ouest, stage vocal avec A Sei Voci. Musique liturgique de la Semaine Sainte. Tél. 41.51.73.52.

COMMUNIQUE

La Schola Cantorum vient d'ouvrir une classe de basse continue confiée à Olivier Baumont, qui enseignera également le clavecin aux côtés de Huguette Dreyfus.

QUELQUES EXEMPLES DE FLûTES

Flûte de Malmham Farm (Yorkshire) GB	200 av. J-C / 200 ap. J-C Tibia de mouton 2 trous + 1	Flûte d'Aardenburg NL	2e moit. XIVE siècle Buis 2 trous + 1
Flûte de Chateaubleau (Eure) F	Gallo-romaine Os	Flûte d'Antibes F	Fin XIVE siècle Tibia de chèvre 4 trous + 1
Flûte de Vesterbölle (Jylland) DK	500 av. J-C / 0 Canon de daim 3 trous	Flûte de Dordrecht NL	ca. 1390 Bois fruitier ? 7 trous + 1
Flûte de Muizum NL	ca. 800 ap. J-C Os d'oiseau 4 trous	Flûte de Jaco E	1402 Bois et peau de serpent
Flûte de Kvalbein (Ogna) N	ca. 900 Os 1 trou	Flûte de Goedereede NL	Mil. XVe siècle Bois 2 trous + 1
Flûte de Maitabu D	Xe siècle Os de cygne 2 trous	Flûte de l'épave du Mary-Rose GB	1510 Cerisier 2 trous + 1.
Flûte de Birka S	800-900 Tibia de mouton 2 trous		
Flûte d'York GB	Xe siècle Tibia d'oiseau		
Flûte de Bakkendrup DK	Av. XIe siècle Os 1 trou		
Flûte de Borgoda (Saltvik) FN	ca. 1000 Os 2 trous		
Flûte de North Elmham GB	Xe siècle Tibia de mouton 4 trous + ?		
Flûte d'Opole P	2e moit. XIe siècle Sureau 2 trous		
Flûte de Novgorod URSS	XI et XVe siècle Bois 3 trous ; 4 trous + 1		
Flûte de Rougiers F	2e moit. XIIIe siècle Os de rapace 4 trous		
Flûte de Malmö S	Fin XIIIe siècle Tibia de mouton 4 trous		
Flûte de Moumouthshire GB	2e moit. XIIIe siècle Canon de cerf 5 trous + 2		
Flûte de Bergen N	ca. 1300 Os 4 trous + 1		
Flûte d'Avignon F	XIVE siècle Os 3 trous + 1		
Flûte de Saint-Denis F	XIVE siècle Tibia de chèvre 3 trous		
Flûte de Wurzburg D	XIVE siècle Cerisier 7 trous + 1		
Flûte de Keynsham Abbey GB	ca. 1300 canon de daim 5 trous + 1		

BIBLIOGRAPHIE

ARMENGAUD (Chr.) :	Musiques vertes. Le Puy : Chr. Bonneton, 1984. Vivre les traditions.
BARRETT (J.H.) :	Fipple flute or pipe from the site of Keynsham Abbey. <i>Galpin Society Journal</i> XXII, 1969, p.47-50.
BRADÉ (Chr.) :	Kmöcherne Kernspaltflöte aus Haitabu, <i>Ausgrabungen in Haitabu</i> 12, 1978.
BRADÉ (Chr.) :	Mittelalterlichen Kernspaltflöten Mittel- und Nord Europas. Neumünster : K. Wachholtz, 1975. Göttinger Schriften zur Vor- und Frühgeschichte n° 14.
COBLENZ (W.) :	Eine mittelalterliche Knochenflöte aus Grosstorkwitz Kr. Borna, <i>Ausgrabungen und Funde</i> 18, 1973.
CRANE (FR.) :	Extant medieval musical instruments : aprovisional catalogue by types. Iowa: University Press, 1972.
EXPOSITION THE SOUND OF ARCHAEOLOGY.	
Stockholm :	Musikmuseet, 1974.
LABORDE (L. de) :	Les ducs de Bourgogne : études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle... Paris : Plon, 1849-52, vol 2, p. 145.
LUND (C.) :	A medieval tongue (-lip) and duct flute, <i>Galpin Society Journal</i> XXXIV, 1981, p. 106-109.
MEGAW (J.V.S.) :	A medieval bone pipe from White Castle, Monmouthshire, <i>Galpin Society Journal</i> XVI, 1963, p. 85-94.
MEYLAN (R.) :	La flûte. Lausanne : Payot, 1974.
NEGRE (R.) :	Une flûte à bec archéologique, <i>Flûte à bec et instruments anciens</i> n° 6, mars 1983, p. 23-25.
OOMEN (A.G.J.) :	Exhibition of primitive blowing instruments made from bird bones. <i>Proceedings of the 15th international ornithological congress</i> . La Haye, 30 août - 5 sept. 1970, Leyde : E.J. Brill, 1972.
RIMMER (J.) :	Tabor pipes from Aardenburg and Goedereede : some musical implications. <i>Berichten van de R.O.B.</i> 1979, p. 527-535.
SEVAG (R.) :	Die Spaltflöten Norwegens, <i>Studia instrumentorum musicae popularis</i> I, Stockholm : E. Emsheimer, 1969, p. 74-80.
VELLEKOOP (G.) :	Voorlopers van onze blockfluiten, <i>Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis</i> XX-3 1966, p. 178-185.
VESTERGAARD-NIELSEN (S.) :	Blokfløjter fra oldtid og middelalder KUML, Århus, 1951.
WADE-MARTINS (P.) :	A 10th-century bone flute from north Elmham, Norfolk, <i>Galpin Society Journal</i> XXVI, 1973, p. 142-143.
WEBER (R.) :	Recorder finds from the middle ages, and results of their reconstruction, <i>Galpin Society Journal</i> XXIX, 1976, p. 35-41.

ADEGE

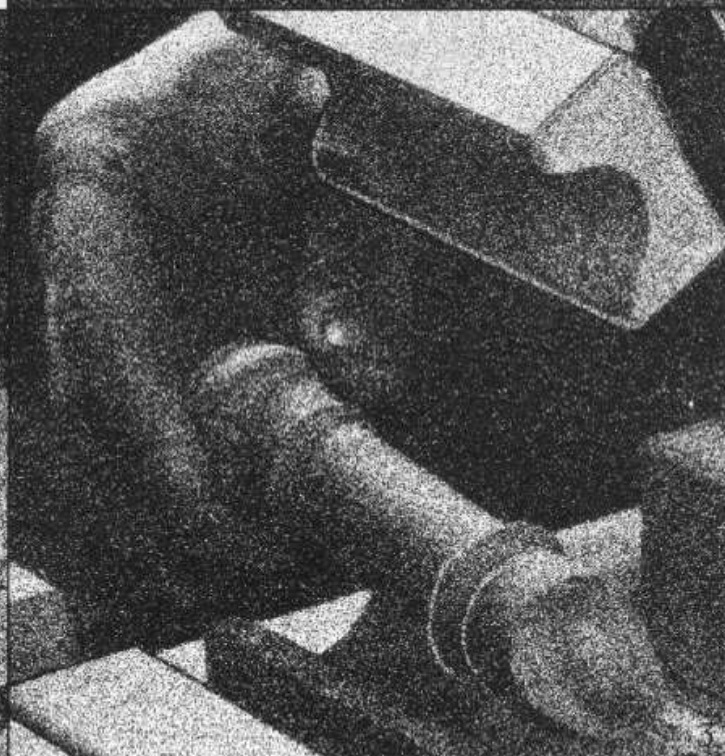
Fait chanter les bois.

Le travail du bois est avant tout un art, à condition d'être fait par des professionnels. Chez ADÈGE, toutes les étapes de fabrication, de la pièce de bois brute à l'accordage, sont réalisées de façon artisanale dans des bois rigoureusement sélectionnés et soigneusement vieillis.

Un contrôle rigoureux est effectué sur chaque pièce finie, et toutes les flûtes terminées sont réglées une par une par un accordeur.

Soprano, Alto, Tenor : d'après un modèle de Terton du début du XVIII^e siècle.

ADEGE B.P. 4422 - 69241 LYON Cedex 04



LES PHILIDOR

Jean-Pierre Boulet

Un peu comme pour la famille des LOEILLET, à laquelle plusieurs articles récents ont été consacrés dans différentes revues de musique ancienne pour éclairer les amateurs sur l'identité exacte de chacun d'eux, il apparaît utile, bien que peu de PHILIDOR portent le même prénom, de situer plus précisément chacun des membres de cette dynastie de musiciens qui ont été employés à la cour de France aux XVII^e et XVIII^e siècles.

C'est la récente découverte que j'ai faite à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Liège d'une œuvre encore inédite de Anne DANICAN PHILIDOR, œuvre qui n'est d'ailleurs pas indiquée au R.I.S.M. (Répertoire International des Sources Musicales), et que je publie chez MOECK, qui m'a conduit à quelques recherches intéressantes et parfois surprenantes. (Un article ultérieur sera consacré à la présentation de cette œuvre et aux commentaires y afférant).

L'arbre généalogique de la famille PHILIDOR et la nomenclature de leurs activités respectives n'ont rien d'une découverte bouleversante, puisque chacun peut, en «bouquinant» un peu, accéder à ces renseignements. Cependant, il m'a paru intéressant de rassembler toutes ces données et de les mettre à la disposition des nombreux lecteurs de notre revue, d'autant que les œuvres des PHILIDOR s'adressent aussi bien aux flûtistes, qu'aux violonistes, hautboïstes, etc...

Le nom de PHILIDOR, adjoint au véritable nom de la famille, DANICAN, est en fait, celui d'un célèbre hautboïste italien : FILIDORI. La légende raconte que Louis XIII se soit écrié en entendant Michel DANICAN jouer du hautbois : «Voilà FILIDORI retrouvé !» En souvenir de ce grand virtuose, Michel DANICAN obtint du roi de pouvoir garder ce surnom, ce que firent alors tous ses descendants.

On ignore quel est le lien exact de parenté qui existait entre Michel et Jean DANICAN PHILIDOR (1620-1679), ce dernier étant la souche de cette nombreuse famille. L'arbre généalogique peut se dresser comme suit :

Jean DANICAN (1620-1679) : fut «Phiphre de la Grande Ecurie» en 1659, virtuose du hautbois, du dessus de Cromorne (voir seconde partie de l'article), et de la trompette marine.

André DANICAN (1647-1730) : son fils aîné, fut tambour de la Grande Ecurie, puis hautbois de la Chambre, et enfin musicien à la Chapelle Royale. Il fut véritablement le premier de la famille à s'adonner à la composition et contribua à la création de la Bibliothèque Royale à Versailles en 1684.

Jacques DANICAN (1657-1708) : fils cadet de Jean, entra à la Grande Ecurie comme fifre, puis dessus de cromorne et trompette marine en 1679. En

1683, il devint «Musicien ordinaire de la Chapelle», et en 1690, violon à la Chambre. Il acquit une grande notoriété comme instrumentiste.

Alexandre DANICAN (? -1700) : troisième fils de Jean, consacra sa (courte) vie à la musique de la Grande Ecurie en qualité de basse de cromorne et trompette marine.

La troisième génération de DANICAN PHILIDOR nous montre que le champ d'activité de la famille s'étendit encore.

Anne DANICAN (1681-1728) : fut flûtiste de la Grande Ecurie (en 1698), de la Chapelle (1704) et de la Chambre (1711 - date à laquelle correspond également le Privilège du roi, lui accordant de faire imprimer ses œuvres). Il fut aussi Surintendant du Prince de Conti et Directeur des Concerts de la Duchesses de Maine. En 1725, il fonda le Concert Spirituel des Tuileries, première association de concerts publics, qu'il dirigea pendant deux ans.

Michel DANICAN (1683-1722) : s'illustra comme timbalier des Gardes du Corps et tambour de la Chambre.

François DANICAN (1689-1717) : jouait dès 1708 à la Chapelle comme basse de cromorne et trompette marine, puis, prit les fonctions de hautboïste à la chambre. Il écrivit deux livres de pièces pour la flûte traversière (1716 et 1718).

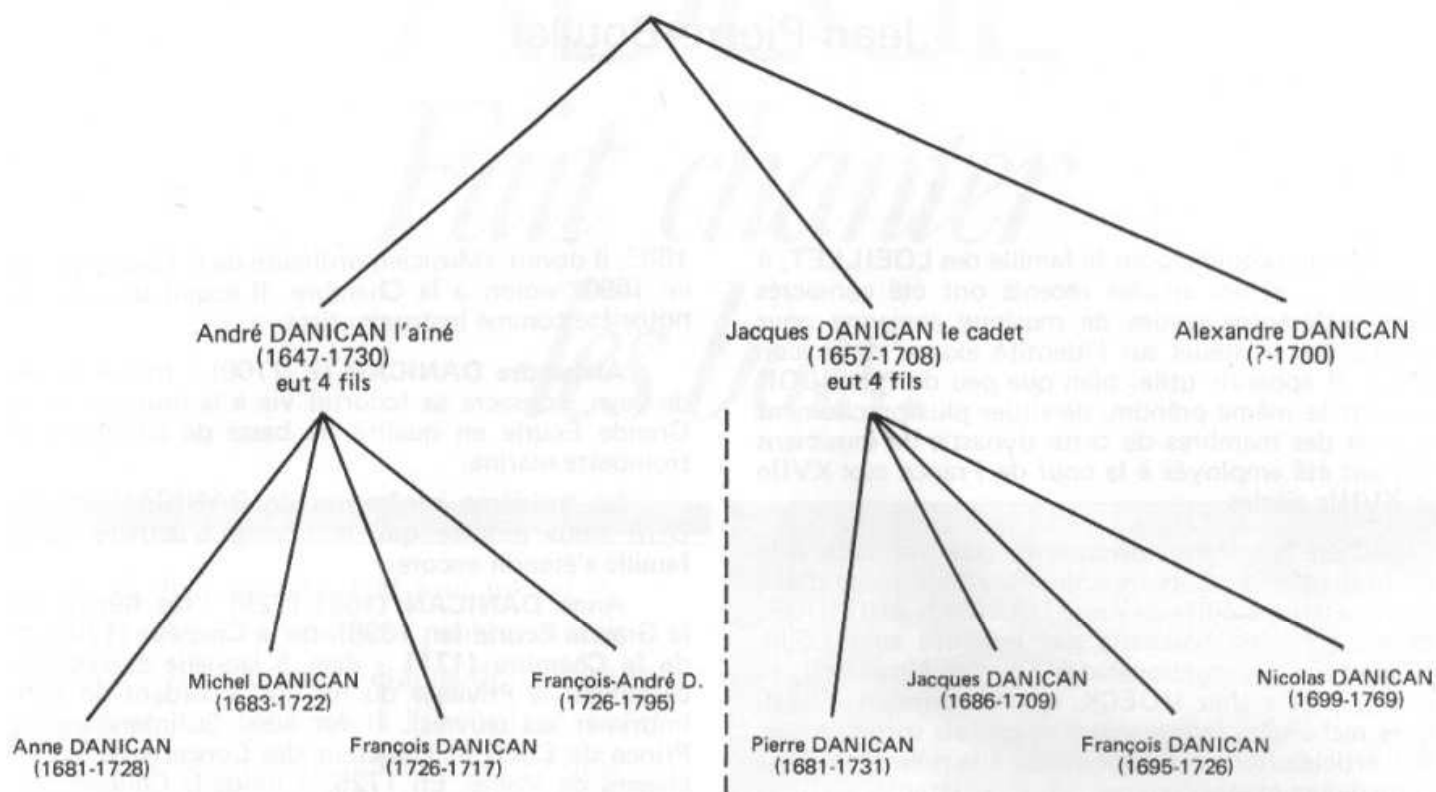
François-André DANICAN (1726-1795) : étudia la musique avec André CAMPRA. Il entra très jeune à la Chapelle où la mode du jeu d'échecs battait son plein. Rapidement, il devint joueur d'échecs professionnel. Parallèlement, il composa de la musique religieuse et collabora avec Jean-Jacques ROUSSEAU à la composition des «Muses Galantes».

Pierre DANICAN (1681-1731) : premier fils de la deuxième branche de la famille, (donc de Jacques DANICAN le Cadet), il fut employé comme hautboïste et joueur de cornet à la Grande Ecurie, puis flûtiste à la Chambre. Son œuvre comprend principalement 3 recueils de Suites à deux flûtes sans basse (1717 et 1718) et 6 Suites en trio pour les flûtes avec la basse continue.

Jacques DANICAN (1686-1709) : fut également musicien à la Grande Ecurie puis suivit le Duc d'Orléans en Espagne.

François DANICAN (1695-1726) : troisième frère de cette deuxième branche de la famille, jouait également du hautbois, mais aussi de la basse de viole à la Grande Ecurie et à la Chambre du Roi.

Nicolas DANICAN (1699-1769) : le dernier des 4 frères, entra seulement à l'âge de 32 ans (donc en 1731) comme violiste à la Chambre du Roi. On le retrouve également comme joueur du serpent (instrument basse de la famille du cornet) à la Chapelle Royale en 1747.



LE CROMORNE AU XVII^e S.

Il est surprenant de constater dans l'intitulé des charges de Jean DANICAN (1620-1679), André DANICAN l'Aîné (1647-1730), Jacques DANICAN le Cadet (1657-1708) et François DANICAN (1689-1717) la mention «dessus» ou «basse de cromorne».

En effet, depuis le début du XVII^e siècle où Michaël PRAETORIUS employait encore ce type d'instrument (recueil *TERPSICHORE* - 1612) ainsi que Johann - Herman SCHEIN (recueil *Banchetto Musicale* - 1621 comprenant notamment une pavane expressément destinée aux cromornes), ces instruments typiques de la Renaissance tombaient progressivement en désuétude.

Cependant, le père Marin MERSENNE le mentionne encore en 1636 dans son *Harmonie Universelle* sous le nom de «Tournebout». Par ailleurs il est fait mention de l'usage du cromorne quelquefois sans la «capsule», en pinçant l'anche entre les lèvres comme pour la chalémie et le hautbois, et ceci afin de le rendre plus expressif (et peut-être d'en étendre quelque peu la tessiture). Il est fait également mention d'un concert «à l'ancienne» à Nuremberg en 1643, où des cromornes furent employés. (Voir Dictionnaire GROVE P. 522).

En 1685, la composition de l'ensemble instrumental de la «Neue Kirche» de Strasbourg cite : 6 violons, 6 altos, 2 violoncelles, 1 contrebasse, 1 flûte, 1 hautbois, 2 *cromornes*, un basson, 2 cors, 2 trompettes et timbales. (J.-F. LOBSTEIN : *Beitrag zur Geschichte des Musik, in Elasz* - Strasbourg 1840).

L'on constate également que le même musicien avait, à la Cour de Louis XIV la charge de la basse de cromorne et de la trompette marine.

Dans une œuvre de Marc-Antoine CHARPENTIER, *Messe pour les instruments au lieu de l'orgue*,

on trouve un trio pour 2 flûtes douces et une basse de cromorne.

L'on peut remarquer aussi que le jeu de cromornes sur les orgues, a été conservé et utilisé encore fort longtemps sur la plupart des instruments du XVIII^e S.

Enfin, le musicologue liégeois Jérôme LEJEUNE a découvert 4 pièces pour quatuor de cromornes de André PHILIDOR l'Aîné ainsi qu'une autre faite au siège de Namur en 1692 par un HOTTETERRE. (On ne sait lequel).

D'autres sources, plus douteuses comme le mentionne le dictionnaire GROVE P. 522 font encore mention de l'usage de cromorne à Breslau en 1688 et à Amsterdam en 1678. (Mais il se peut que dans ces deux cas, l'usage du terme «Kromhoorn» ait été abusif et qu'il ait pu désigner un autre instrument courbé, comme le cornet, par exemple).

En conclusion, il apparaît que le cromorne, encore mentionné d'ailleurs dans l'Encyclopédie par Diderot (1765) a dû être encore employé dans le courant de la seconde moitié du XVII^e S. et peut-être même encore dans le début du XVIII^e surtout dans la musique religieuse (la basse de cromorne mentionnée surtout à la Chapelle Royale), et dans la musique militaire (à la Grande Ecurie). Sans doute, parallèlement à l'évolution de la chalémie et de la bombarde au milieu du XVII^e S., essaya-t-on de perfectionner le cromorne en tentant de le jouer sans capsule, comme les hautbois.

Le cornet eut la vie un peu plus longue, puisqu'il fut encore utilisé au début du XVIII^e S. Mais le plus étonnant est sans doute le serpent qui continua «sa carrière» dans la musique religieuse jusqu'à la fin du XIX^e S. au moins. (Son usage dans la musique militaire est encore vivace sous Napoléon).

Dreizehente Lektion des Music-Meisters. Gigue sans Basses, par M^r. J. G. Pyendel.¹⁹

Violino.

Aria aus der Oper, die verkehrte Welt, die Poésie
ist ein Herr Prätigius, gen. von M^r. Weyenholte.

Glücklich ist, wer alle Morgen verliebt und doch genüßig ist, und stets an Statt der

Abend Sorgen, ein artiges Cathrinchen küßt.

50. Comische Veränderung der vorigen Arie.

Glückselich ist, wer alle Mor-gen verliebt und doch geru-hig ist,
und stets, an-Stattdes A-bends Sor-gen fein artiges - Cucuca
Cucu-cu-ca-ca-ca-Cathrinchen küßt.

Allemande, avec la Suite, composée par M. E. J. Baron.

Cucuca
Cucuca
Cucuca
Cucuca
Cucuca
Cucuca
Courante.

RECHERCHES SUR BOISMORTIER

Léo Louis Barbès

Nous reproduisons ci-dessous, avec l'autorisation des héritiers de l'auteur, l'essentiel d'un article paru en 1969, sous le titre «Propos sur Joseph Bodin de Boismortier», dans une revue aujourd'hui disparue, *Tramontane* (n° 527-528, pp. 84-91).

Joseph Bodin de Boismortier n'est pas né à Perpignan, ce qui anéantit toutes les assertions avancées depuis cent cinquante ans. Il n'est pas né le 31 janvier 1682 sur la paroisse Saint-Jean-Baptiste comme l'a écrit très inexactement le bon abbé Capeille, dans son *Dictionnaire de Biographies Roussillonnaises* (1914) avec références à l'appui (Archives Départementales des Pyrénées-Orientales, GG 14, folio 95).

Il est né à Thionville en Lorraine le 23 décembre 1689, comme M. Tribout de Morembert, archiviste de la ville de Metz, a eu le mérite de le découvrir à la suite de nos renseignements (Acte de mariage de Boismortier, le 20 novembre 1720, en la Cathédrale de Perpignan).

Bien entendu, aux Archives des P.O., j'étais allé directement à ce folio 95 de la liasse GG 14, signalé par l'abbé Capeille, pour constater tout de suite qu'il ne s'agissait pas de mon musicien, mais d'un certain Joan Joseph Luis Francisco Beauduin.

Or, le même jour, cette chance inespérée qui parfois vient récompenser les fouilleurs d'archives d'heures, de jours, de semaines de déboires, me fit découvrir, par hasard, l'acte de mariage, à l'église Saint-Jean de Perpignan et le 20 novembre 1720, du vrai Joseph Bodin de Boismortier avec Marie Valette, fille de Guillaume Valette, argenter (c'est-à-dire orfèvre) à Perpignan. C'était une pièce absolument inédite.

M. Gigot, informé de la trouvaille, m'incita à examiner les grosses des notaires de l'époque, assurant que si l'épouse était fille d'orfèvre il y avait certainement contrat de mariage. C'est ainsi que dans les actes de Maître Joseph Bosch, notaire à Perpignan, je pus copier le texte d'un contrat, daté du 7 novembre 1720, qui nous donnait les noms précis des parents du futur : Etienne de Boismortier, le père, *marchand à Thionville en Lorraine*, et Lucie Gravet, la mère, ce qui détruisait définitivement l'information de l'abbé Capeille.

Le même contrat, avec description de la dot accordée par son père à Marie Valette, nous procurait aussi l'indication très précieuse de l'appartement qu'allait occuper le jeune ménage, dans la maison même de l'orfèvre dont une partie était donnée, à titre de dot, en une propriété à la mariée, le père s'en réservant l'usufruit (sauf le logement des mariés) jusqu'à sa mort.

Quand l'orfèvre Guillaume Valette meurt, le 18 mars 1722, sa veuve, née Suzanne Definat, demande l'inventaire des biens de la communauté pour, dit l'acte de Maître Bosch, du 30 mars 1722, «la conservation de son dot et crédit». La maison, que la fille du défunt héritait partiellement en toute propriété, nous est exactement désignée : «rue dite de l'Argenterie vieille, confrontant d'un côté avec Jean Jeaubert, maître nattier ; d'autre côté avec le pupille Laforge ; de par derrière, la Maison des Repenties ; de par devant, la dite rue».

Des recherches au Cadastre et sur place, ont identifié la maison des Valette. C'est à l'actuel n° 7, rue de l'Argenterie, immeuble encore existant, qu'habita de 1720 à 1723, le compositeur Joseph Bodin de Boismortier, qu'il y vécut les premières années de son mariage et qu'il y eut sa fille Suzanne, née le 13 novembre 1722, baptisée à Saint-Jean le 15 et qui devait devenir l'une des «femmes savantes» les plus représentatives du XVIII^e siècle, auteur des *Mémoires historiques de la Comtesse de Marienberg* (Amsterdam 1751), de l'*Histoire de Jacques Feru et de la valeureuse demoiselle Agathe Mignard* (Paris 1765), enfin des *Histoires Morales* (Paris, 1768).

Ce grand pas dans les découvertes biographiques de Bodin de Boismortier ne nous donnait cependant pas la date et le lieu de sa naissance, non indiqués sur les actes et contrats de mariage. Je commençais à désespérer, ayant épuisé les archives complètes de l'époque lorsque M. Tribout de Morembert, dans un article du journal *Le Lorrain* du 1^{er} avril 1966, nous apporta, du fond de la Moselle, la clef de l'énigme.

Toutefois, après avoir supputé quelle éducation musicale notre compositeur avait pu recevoir à Metz ou à Nancy, le savant archiviste posait la question : «A quelle occasion et à quelle date Boismortier gagna-t-il Perpignan où il n'avait aucune attache familiale ?».

La réponse, nous l'avons trouvée dans les Archives mêmes de M. J.-G. Gigot, renseignement inédit : Joseph de Boismortier, l'un des plus brillants compositeurs du XVIII^e siècle français, était, à Perpignan, Receveur de la Régie Royale des tabacs pour les troupes en Roussillon. Il y était venu en 1713, jeune fonctionnaire de 24 ans, dans une situation un peu ambiguë d'ailleurs, puisque ses fonctions dépendaient en même temps des Ministères des Finances et de la Guerre. Il avait dû ce poste vraisemblablement à l'intervention d'un ami de son père, le marchand de Thionville, ancien militaire au Régiment de Soissonnais, un ami peut-être devenu intendant, avec quelque influence sinon à la Cour du moins auprès d'un Grand de ce monde, attaché de près ou de loin aux Régies Financières.

Voilà donc installé à Perpignan dans ce Roussillon français depuis 54 ans à peine, et si loin de sa Lorraine et de sa famille, notre jeune receveur des tabacs dépaycé sans doute mais point mélancolique à en juger par la gaieté, la verve primesautière de ses premières compositions musicales. Et le poste réserve de tels avantages ! à commencer par la disposition de loisirs inépuisables. Une fois par mois, Boismortier reçoit le fourgon escorté qui apporte le pétun pour les troupes ; il en pointe l'inventaire, à fumer, à priser, à mâcher ; et le distribue, contre reçu des comptables, aux divers régiments attributaires ; compte-rendu expédié à l'autorité supérieure, il reste bien au titulaire de la sinécure vingt-cinq à vingt-huit jours de calme plat pour aller se promener, lire les romans de Melle de Scudéry ou faire de la musique en toute tranquillité.

Car nous en revenons à la musique, après avoir soulevé les voiles qui nous cachaient le début de la vie de l'artiste. Que Boismortier ait appris le musique à Metz, à Nancy ou à Lunéville, auprès d'Henri Desmarets, surintendant de la musique du duc Léopold, cela on le concède aisément à M. Tribout de Morembert, car il est évident qu'en arrivant à Perpignan le petit fonctionnaire des tabacs du Roy connaissait le solfège, même l'harmonie, et qu'il pratiquait sans doute un instrument, la viole ou la flûte traversière. La quantité de premières œuvres composées pour la flûte nous ferait volontiers pencher pour l'usage familial de cet instrument.

Mais soyons persuadés que, de 1713 à 1723, dix années passées à Perpignan lui permirent de se perfectionner, d'apprendre à écrire la musique et surtout d'écouter chanter les Catalans, jouer par les instruments de la cobla, tout nouveaux pour lui, les contrepas et l'antique sardane (on la dansait aux pèlerinages de Montserrat au XIV^e s.).

Si Jean de La Borde, premier valet de chambre de Louis XV et compositeur de la Cour, célébra «la musique aisée, simple, agréable, *pleine de clarté et d'esprit méditerranéens*» de Boismortier ; si nous trouvons dans les compositions de celui-ci, des motifs de sardanes, des fragments de «goigs» ou de vieux Noëls catalans ; si la propension qu'il eut à écrire pour les instruments à vent, chose toute nouvelle à Paris après les violons de Lully et des Couperin, flûte, hautbois, basson, rappelle éloquentement le flabiol, la prima, la tenora, c'est bien que le Roussillon a marqué l'artiste avec force. *Sant Josep fa Bugada*, ou *Salten i ballen*, dans le fameux Oratorio de Noël *Fugit Nox*, joué pendant plus de vingt ans de suite au Concert Spirituel des Tuileries, pour le 25 décembre, n'apporteront qu'une preuve de plus à notre conviction.

Nous avons vu que le beau-père de Boismortier, Guillaume Valette, était mort en mars 1722, laissant sa fille Marie héritière d'une partie de ses biens. Suzanne de Boismortier, sa petite-fille, naissait au 7 rue de l'Argenterie, le 13 novembre suivant. Joseph, le fonctionnaire musicien, ambitieux et maintenant assez riche pour tenter sa chance, passa l'année 1723 à liquider la succession, laissant la boutique d'orfèvre à son beau-frère, Pierre Valette, un dédommagement à sa belle-mère, marraine de Suzanne, et à sa belle-sœur, Jeanne Valette, qui avait été témoin, au cœur du vieux Perpignan, et d'une vigne «de deux ayminattes et trois cartonattes» au terroir de Vernet, lui permettait d'aller s'installer à Paris, avec, dans ses bagages, deux ou trois grosses liasses de musique manuscrite qu'il brûlait de faire exécuter devant le beau monde, et surtout de faire éditer pour que nul n'en ignore.

Il partait surtout avec une lettre, une précieuse recommandation de la vieille Mme Rigaud, née Marie Serra, pour son fils, le glorieux peintre des rois et de tout ce qui portait un nom à la Cour, dans les Arts et dans les Lettres. Mme Rigaud était allée à Paris, elle aussi, conduite par son fils qui l'adorait et qui était venu la chercher, en 1696, pour la faire vivre avec lui, dans le luxe et l'opulence. Mais la vieille Catalane, se souvenant du temps où son défunt mari était tailleur d'habits, rue de la Fusterie, ne put se faire aux bruits et aux façons de la capitale. Elle était revenue en son Perpignan ; elle était presque

voisine des Valette et des Boismortier. Ce lui fut un plaisir d'envoyer le musicien à Hyacinthe.

Pour Rigaud, une recommandation de sa mère valait plus que celle d'un prince. En un tournemain Bodin de Boismortier était présenté aux courtisans, puis au Roi, mis en relations avec le monde de la musique : le vieux Louis Marchand, ancien organiste de la Chapelle du Roi ; Daquin, son successeur ; Jean-Marie Leclair, violoniste et compositeur, qui arrivait de Turin ; Jean-Philippe Rameau, le Dijonnais ; Antoine Dornel, qui allait être maître de musique à l'Académie Française ; Louis Clérambault, auteur de Cantates ; Nicolas Bernier, directeur de la musique à la Saint-Chapelle et surtout promoteur des fameuses «Nuits de Sceaux», fêtes musicales et théâtrales données par la Duchesse du Maine, dans le splendide domaine acquis du fils de Colbert, Jean-Baptiste de Seignelay, depuis 1699.

Ce furent Rigaud et Bernier qui introduisirent Bodin de Boismortier chez la Duchesse du Maine, Louise Bénédicte de Bourbon Condé, petite-fille du Grand Condé, épouse de ce fils de Louis XIV et de Mme de Montespan, déclaré «Prince du sang» par l'acte extraordinaire du 29 juillet 1714. La Duchesse se livrait joyeusement à tous les divertissements de la vie et entretenait à Sceaux une brillante Cour littéraire et musicale. L'aimable et plaisante inspiration de ses œuvres ayant plu au couple princier, Boismortier fut adopté, enrôlé. Il allait devenir l'un des piliers de ces réputées soirées de Sceaux qui faisaient courir au Pavillon de l'Aurore le «Tout Paris» de l'époque, avec les principaux organisateurs, Nicolas Bernier, l'académicien Nicolas de Malézieu, et Mlle de Launay, secrétaire de la duchesse. Sa fortune était faite.

Le musicien sut être homme du monde. «Plaisant, ingénieux et de bonne compagnie, comme le dépeint Jean-Benjamin de La Borde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (1780), il faisait des vers à la manière de Scarron, dont quelques-uns couraient dans les sociétés».

Aussi bien, l'éminent musicologue Marc Pincherle me montra de ces vers, un petit poème dédicatoire, écrit par Bodin de Boismortier en tête d'un recueil de *Sonates pour un clavecin et une flûte traversière, œuvre quatre vingt onzième*, que possède M. Pincherle et qui date de 1742. Le poème de Boismortier offre les Sonates op. 91 à Michel Blavet, célèbre flûtiste du temps, plus jeune de dix ans que le compositeur. Il ne s'intitule pas *Dédicace* et ne nomme pas dès le début le dédicataire. Mais l'auteur, s'adressant au dieu Mercure, le messager de Jupiter, à qui les Anciens attribuaient précisément l'invention de la flûte, le prie de porter cette musique à celui qui saura l'exécuter brillamment ; cela non sans quelque afféterie et préciosité, mais avec un bon goût certain et une indiscutable habileté. Voici ce poème presque inconnu, que M. Pincherle a publié depuis (*Journal Musical Français*, nov. 68) en commentant : «La musique de Boismortier est certes préférable à ses vers, mais leur bonne humeur et leur gentillesse préparent au mieux l'auditeur à l'atmosphère d'heureuse insouciance dans laquelle elle évolue».

*Toi que l'Eloquence apuya
Dès le sein même de Maïa,
Et dont la longue Enchanteresse
Persuade avec tant d'adresse,
Ambassadeur officieux
De celui qui préside aux Cieux,*

*Au nom de cette ardente flamme
Qu'Hersé fit naître dans ton Ame,
Daigne quitter pour quelque tems
Et l'Olympe et ses hatitants,
Et muni de son Caducée
Va, plus vite que ma pensée,
Offrir à BLAVET de ma part,
Ce nouvel Essai de mon art.*

*Toi qui sçais quel talent aimable,
Rend ce Phœnix recommandable,
Dis lui que les sons ravissants
Dont il pénètre tous les sens
Me sont, pour ces traits de musique,
Des garants de la voix publique ;
Que si l'Inconstance sur nous
N'a point encor porté ses coups,
Il les reçoivent comme un gage
De l'amitié qui les engage ;
Que désirant qu'un sort heureux
Favorise à jamais ses vœux,
Je serai toujours avec zèle,
BOISMORTIER, son ami fidèle.*

A Paris, dès 1724, Bodin de Boismortier s'attela à l'édition de ses œuvres, apportées de Perpignan. C'étaient, jusqu'à l'opus 15, surtout des compositions pour la flûte, duos, sonates, parfois des groupes de trios pour flûte, violon et basse. On suppose que le graveur et l'imprimeur durent, très tôt, prendre l'habitude de passer à la caisse du Duc du Maine. A partir de l'op. 17, ce sont des «suites de pièces pour deux musettes», échos de la tiple destinés visiblement aux divertissements de Sceaux qui, en s'accordant aux sites agrestes de l'Île de France dépayseraient délicieusement les auditeurs ; puis des «Airs à chanter et vau-devilles», des «Airs à boire et sérieux», des «Gentilles à 3 parties», des «Cantatilles», «Les loisirs du Bercaïl» (musette, vièle et basse) nouveaux succès pour le musicien, qui se proclame plus que jamais «Perpignanais» au milieu de ces snobs parisiens ; enfin toute une musique de chambre, que l'on redécouvre peu à peu aujourd'hui.

Comme ses contemporains, entraîné dans l'esprit ambiant voué à l'Opéra et au Ballet, Boismortier ne peut résister à la tentation du Théâtre. Là aussi il ne marquera que des réussites et l'on sait que ses pièces, à l'Opéra, passèrent avant celles de Rameau, tout au moins avant 1750, jusqu'aux reprises de *Platée*, de *Pygmalion*, et cette représentation des *Indes galantes* (1751) où la gloire de Rameau inonda soudain Paris comme une crue de la Seine.

De Bodin de Boismortier, outre les quatre grandes cantates : *Les Saisons* qui semblent avoir été écrites avant 1724, c'est-à-dire à Perpignan. *Les Titans* qui datent de 1726, *Actéon* (1732) que les générations postérieures ont longtemps attribué à Rameau, et *Les Parties du Monde*, sujet exotique traité vers 1752 et jamais exécuté, on trouve les deux motets *Exaudi* et surtout le *Fugit nox* qui emploie vingt ans après le départ de Perpignan, des Noëls catalans anciens qui lui donnent une particulière saveur ; et l'on trouve encore *Les Voyages de l'Amour*, opéra ballet en 4 actes et 1 prologue (première représentation le jeudi 3 mai 1736) ; *Don Quichotte chez la Duchesse*, ballet comique en 3 actes, allusion directe à la fortune du compositeur chez Mme du Maine (première représentation le mardi 12 février 1743) ; *Daphnis et Chloé*, pastorale en 3 actes et 1 prologue (première représentation le jeudi 28 septembre 1747,

et reprise pour 12 représentations le 4 mai 1752) ; enfin *Daphné*, ballet de 1748, qui ne fut pas représenté à cause des brigues des compositeurs italiens, de plus en plus influents et intrigants à Paris.

Sans conter les péripéties de la «guerre des Bouffons» on peut évoquer la lettre de Boismortier au Surintendant des Beaux Arts, datée du 11 janvier 1753, qui en dit long sur les manigances des Sodi, Auletta, Pergolèse, Cocchi, Seletti, Rinaldi di Capua, etc... «J'avais dit, dans une de mes lettres à Monseigneur, que je devais donner *Les Quatre Parties du Monde*, poème de M. le Roi ; mais les Italiens, qui ont pris le dessus à l'Opéra, m'ont réduit à la retraite...».

Joseph Bodin de Boismortier pouvait prendre sa retraite. Il était riche et célèbre. Il venait d'être proclamé solennellement «Bourgeois de Paris», titre qui remplaçait celui de «Bourgeois de Perpignan» qu'il avait porté assez fièrement pour le faire croire aux contemporains et aux générations suivantes jusqu'à nos jours. Enfin, il venait d'acheter une belle propriété, La Gastinellerie, à Roissy-en-Brie, entre Meaux et Melun, où il alla mourir, en fin de carrière, le 28 octobre 1755.

✱

A mon ami PRIVAT

*Toi qui de l'aveu de Phoebus
Doctement fais vers et rébus
Et dont les fredons font merveilles
Chez tous ceux qui portent oreilles
Toi qui sçus former des liens
Qui mastiquent mes vœux aux tiens.*

*Privat, que j'estime et que j'ayme
Autant que je hais le c...
Pour publier le zèle ardent
Que mon cœur va pour toi gardant
J'ay voulu t'en donner un gage
En te consacrant cet ouvrage.*

*Si mon pouvoir à mes souhaits
Cher amy, s'égale jamais,
Je te marqueray mieux encore
Avec quelle ardeur je t'honore
Et combien je suis tout entier
Ton fidelle amy Boismortier.*

A mon amy ORBE

*Amy constant et sans fallace,
Toi qu'en chaque pensée j'embrasse
Et dont le seul éloignement
Me met parfois en détriment,
Au nom du zèle réciproque
Qui dans nos âmes s'entrechoque
Et qui semble nous consoler
De l'impuissance de parler ;
Au nom du chancelant Sylène
Qui tant de fois la coupe pleine
Nous fit remplir cette amitié
Qui jadis n'était qu'à moitié
Reçois d'une face riante
Cet œuvre que je te présente
Si répondant à mes désirs
Tu veux accroître mes plaisirs
Puisse celui dont les rasades
Inspirent l'ardeur des Ménades
Nous rassemblant un jour icy,
Bannir notre commun soucy,
Alors la main sur mon théorbe
Je te répéteray cher Orbe
Que tu n'as dans le monde entier
D'amy plus chaud que Boismortier.*

Boismortier poète semble avoir été particulièrement inspiré par l'amitié comme en témoignent les deux œuvres suivantes, retrouvées par A. Keruzoré.

UNE MÉMOIRE MUSICALE INFAILLIBLE

Jacqueline Ritchie a rencontré Olivier Roux

La firme Erato vient de publier un disque dont le titre est particulièrement intrigant : Haendel, un enregistrement d'époque. Le mélomane curieux et néanmoins pressé, dont le regard ne retiendrait que ce titre générique, aurait tendance à croire qu'il se trouve en présence d'une erreur d'impression, d'une provocation, ou pire, d'une mystification. Mais un coup d'œil au sous-titre lui fournira d'emblée la clef d'une partie de l'énigme : Orgue à cylindres du XVIIIème siècle.

Qu'est-ce qu'un orgue à cylindres ?

Pourquoi un enregistrement d'époque ?

A quand remonte cet univers si étrange ?

En quoi les instruments de musique mécaniques peuvent-ils enrichir l'univers des musiciens amateurs ou professionnels ?

Afin d'obtenir la réponse à ces questions, nous nous sommes rendus au domicile d'Olivier Roux, spécialiste de l'histoire des instruments de musique mécaniques anciens et des automates, qui dépense une partie de son énergie et de son imagination à promouvoir et à diffuser ce patrimoine aussi précieux que méconnu.

Auteur de nombreux articles, producteur de plusieurs séries d'émissions radiophoniques, Olivier Roux donne des conférences et anime certaines expositions ; il a conçu plusieurs films pour la télévision, dont La Musicienne. Mentionnons enfin à son actif cinq disques, dont le plus récent est l'objet essentiel de cet entretien.

Flûte à bec : Olivier Roux, comment cette passion pour un univers aussi spécifique vous est-elle venue ?

Olivier Roux : Avant la passion, il y a eu le choc ! Celui-ci remonte à l'époque où j'ai fait la connaissance d'Antoine Geoffroy-Dechaume, dont le style et le profond savoir ont provoqué en moi un immense étonnement qui a rapidement pris la forme d'une révélation. C'est encore lui qui m'a initié au monde des instruments de musique mécaniques en me confiant, peu de temps après notre rencontre, afin que je la remette en état, une serinette* du début du XVIIIème siècle, qui lui appartenait, mais qui était alors en ruine.

Après plusieurs mois de soins minutieux, l'instrument a recouvré sa voix. Ma passion est née le jour où j'ai découvert, dans toute leur fraîcheur, les airs ravissants qui sommeillaient depuis des années à la surface du cylindre de tilleul de cette « machine à musique » dont le charme est égal à la richesse pédagogique...

F. à b. : Si je comprends bien, tous les musiciens, qu'ils soient professeurs, élèves ou musicologues, à partir du moment où ils pratiquent la musique ancienne, trouvent dans ce type d'instruments les réponses aux nombreuses questions qui concernent la lecture et donc l'exécution des agréments, des apoggiatures, des trilles, ainsi que les secrets du phrasé, de l'articulation et du problème le plus délicat, celui des inégalités ... ?

O.R. : Mais certainement ! C'est précisément là ce qui est fascinant et d'un prix exceptionnel pour l'enrichissement de tout musicien normalement constitué. Il dispose désormais, en dehors des traités anciens ou contemporains qui éclairent ces problèmes, de véritables modèles aussi fidèles que peuvent l'être des enregistrements au sens moderne du terme.

D'où le titre de mon dernier disque ; Haendel, un enregistrement d'époque.

F. à B. : A quand remonte le premier instrument de musique mécanique ?

O.R. : Personne, à ma connaissance, ne peut répondre à cette question avec précision. Ce que l'on sait, en revanche avec certitude, c'est que les principes mécaniques de l'animation d'un objet statique au moyen de cylindres chevillés et de cames circulaires (autrement dit le principe physique consistant à mémoriser un ensemble de fonctions transmissibles à des organes mécanisés grâce à des systèmes de transmission par tringles ou cordes) remontent à la Grèce antique, avec les travaux de maîtres des mathématiques et de l'hydraulique tels que Philon de Byzance ou Héron d'Alexandrie.



HAENDEL

UN ENREGISTREMENT D'ÉPOQUE

A PERIOD RECORDING / MUSICAL PERFORMING / AUF 18. JAHREHUNDERT

ORGUE À CYLINDRES DU 18^È SIÈCLE

A BARREL-ORGAN FROM THE 18th CENTURY, PERFORMED WITH SCHNEIDER'S AUTOMATIC ORGAN



* Petit orgue mécanique qui servait à apprendre à chanter aux oiseaux au XVIIIème Siècle.

Notons par ailleurs que l'on trouve dans un manuscrit arabe du IX^{ème} siècle, le descriptif d'une flûte équipée de doigts artificiels, dont le programme est noté sur un cylindre de bois, la source motrice étant une roue à aube, soit un système hydraulique. Il reste à préciser qu'en Europe, c'est au XIV^{ème} siècle qu'apparaissent les premiers carillons automatiques dont les programmes musicaux sont notés sur des cylindres de fer battu.



Orgue à cylindres Holland.
Col. C.F. Colt.



Olivier Roux à l'orgue.

Photos Rémy Royer

Après cette brève interview d'Olivier Roux, qui aurait encore mille secrets mécaniques à nous révéler, le chemin le plus direct que nous puissions emprunter afin d'inciter nos lecteurs à faire à leur tour cette découverte est sans aucun doute de reproduire in extenso le texte de la pochette du disque, rédigé par l'auteur.

Pourquoi ce titre ? ... Tout d'abord parce que la majorité des œuvres figurant dans le présent enregistrement sont du grand compositeur. Ensuite parce que l'instrument, s'il n'est pas contemporain de G.F. HAENDEL, a été construit avec certitude à la fin du XVIII^{ème} siècle par un facteur anglais dont l'identité apparaît sur la plaquette manuscrite du répertoire de l'instrument ; il s'agit de HOLLAND, facteur d'orgues et «montreur de curiosités», originaire de Sutton on Trent near Newark (Nottinghamshire). Nos investigations nous autorisent à attribuer le notage des seize cylindres de l'orgue (soit une heure et demie de musique) à John-Christopher SMITH fils (1712-1795), d'origine allemande ; lui-même élève du grand musicien, il lui succéda en qualité d'organiste à la «Foundling Hospital» et participa à la composition des dernières œuvres du Maître, atteint de cécité à la fin de sa vie.

Pour comprendre l'essentiel du fonctionnement d'un orgue mécanique à cylindres, il suffit de se référer à un orgue positif classique dont le clavier se trouverait soudain animé non plus par des doigts humains, mais par un ensemble de mécanismes mis en mouvement par le défilement du cylindre hérissé de picots, dont le positionnement mathématique leur permet d'incarner non seulement la hauteur des sons, leurs durées exactes, les silences, y compris les silences d'articulation, le subtil phrasé mais également l'ornementation encore en usage en cette fin du XVIII^{ème} siècle. Seuls les tempi peuvent être très légèrement modulés par la volonté du Tourneur de manivelle.

C'est au maître Antoine GEOFFROY-DECHAUME que je dois la découverte de cette précieuse mémoire musicale, voici plus de vingt ans. C'est lors d'une session d'été à Oxford où A. GEOFFROY-DECHAUME enseignait l'interprétation de la musique baroque, que des élèves anglais lui offrirent un premier témoignage sonore : les Concerti pour orgue N° 2 et 5 de G.F. HAENDEL. Plus tard, ce trésor mécanique prit place dans la prestigieuse collection de Monsieur C.F. COLT (COLT CLAVIER COLLECTION). J'entrai alors en relation avec cet éminent collectionneur dont, hélas, on vient de m'annoncer la disparition. Ce grand ami de la musique et des musiciens m'autorisa, en avril 1982, à faire un premier enregistrement, travail que je fis grâce au concours de Joël G. CHARROUX. Dès lors convaincu qu'un orgue mécanique peut atteindre à une musicalité quasi-humaine, Monsieur C.F. COLT envisagea une édition discographique à l'occasion du Tricentenaire BACH-HAENDEL-SCARLATTI, rêve aujourd'hui réalisé. C'est à Rémy ROYER que fut confiée la restauration de sept cylindres défectueux ; il améliora par ailleurs les fonctions mécaniques de l'instrument, réduisant ainsi les bruits annexes, effectua un nouvel accord et l'harmonisation. Notons enfin que l'orgue, réparé il y a quelques années mais non restauré, manifeste quelque faiblesse au niveau de la soufflerie, d'où parfois une légère altération du diapason, fixé à 429.

Caractéristiques de l'instrument :

Hauteur : 1 m 70 - Largeur : 1 m 10 - Profondeur : 0 m 55.

Matériaux : noyer, acajou, érable.

28 touches, soit 112 tuyaux d'étain, hormis le jeu de bourdon en mélèze.

Quatre jeux : Bourdon de 8 pieds - Flûte de 4 - Quinte de 2 pieds 2/3 - Doublettes de 2.

Un détail remarquable : si les cylindres mesurent 73 cm de long, leurs diamètres varient de 13 à 16 cm, ce qui permet d'y graver des œuvres de durées variables. Enfin, je suggère aux musiciens ainsi qu'aux bons «solfégistes» l'audition de l'un des concerti de HAENDEL tout en suivant au moyen d'une partition fidèle au manuscrit... ils découvriront ainsi les «secrets» de la bonne musique ancienne dite mécanique.

Notation du premier mouvement du 5^{ème} concerto pour orgue de Haendel.



Exécution



BOUVIER BARENREITER

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

PRÉSENTS AU SALON DE LA MUSIQUE 1986

*

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.

LA BRIVIA

D'Agostino SODERINO

(*Canzoni a quattro voci*, Milano 1608)

Georgie Durosoir

pièce est tout à fait caractéristique des *Canzoni* instrumentales à quatre parties dont les éditions foisonnent en Italie aux alentours de 1600. Les *Canzoni a quattro voci per ogni sorte di strumenti* (à quatre voix pour toute sorte d'instruments) constituent le premier répertoire autonome du concert instrumental en Italie. Comme son nom l'indique, la *Canzone* tire ses racines de la polyphonie vocale, notamment des Chansons du style parisien, qui furent transcrites par les instrumentistes pendant tout le XVI^{ème} siècle. Elle ont fini par modeler le schéma stylistique sur lequel les premières décennies du XVII^{ème} siècle édifieront le premier répertoire original pour groupes d'instruments. Celui-ci aura pour base la simplicité de l'écriture imitative et l'organisation de tout le discours autour de quelques cellules mélodico-rythmiques caractéristiques. L'instrumentation n'est indiquée qu'exceptionnellement. Cette musique, destinée à des ensembles d'amateurs, convient parfaitement à l'exécution par une famille d'instruments : violes, trombones, flûtes à bec... La tradition de l'ornementation étant très développée en Italie, tant dans la musique instrumentale que dans la musique vocale, il est vraisemblable que les exécutants ajoutaient la dimension de leur imagination personnelle en brochant les valeurs longues et les cadences avec ces *trilli*, *frappi*, *diminutioni* de toute sorte, dont les théoriciens du temps fournissent de nombreux exemples (G. Diruta *Il vero modo di diminuir...*, 1593).

Agostino Soderino (parfois orthographié Soderini) était organiste à l'église N.S. della Rosa à Milan. On ne connaît de lui que ce livre de musique, imprimé à Milan en 1608. *La Brivia*, première *Canzone* du recueil, est aussi un hommage musical au dédicataire de l'ouvrage, Francesco Brivio, sans doute un bourgeois cultivé ou un aristocrate, protecteur du musicien.



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^{ème} et XVIII^{ème} 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

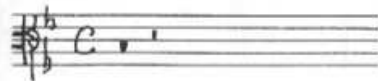
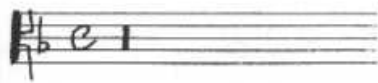
Du 20 au 25 octobre 1986 aura lieu à Paris la création française de l'opéra de Benjamin Britten *L'Arche de Noé*, avec l'orchestre de l'Opéra-studio de Genève sous la direction de Jean-Marie CURTI. Cet opéra a la particularité d'intégrer un orchestre de flûtes à bec. L'A.F.F.B. a été chargée de recruter 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.

AGOSTINO SODERINO

« La Brivia »

(Canzoni a quattro voci, Milano, 408)

Georgie Durosoir



Handwritten musical score, first system. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in 4/4 time. The first staff has a measure number 20. The second staff has a measure number 21. The third staff has a measure number 22. The fourth staff has a measure number 23. The music is written in a handwritten style.

Handwritten musical score, second system. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in 4/4 time. The first staff has a measure number 25. The second staff has a measure number 26. The third staff has a measure number 27. The fourth staff has a measure number 28. The music is written in a handwritten style.

Handwritten musical score, third system. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in 4/4 time. The first staff has a measure number 35. The second staff has a measure number 36. The third staff has a measure number 37. The fourth staff has a measure number 38. The music is written in a handwritten style.

Handwritten musical score, fourth system. The system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The third staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in 4/4 time. The first staff has a measure number 40. The second staff has a measure number 41. The third staff has a measure number 42. The fourth staff has a measure number 43. The music is written in a handwritten style.

Handwritten musical score, measures 45-50. The system consists of four staves. Measure 45 is marked above the first staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical score, measures 50-55. The system consists of four staves. Measure 50 is marked above the first staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical score, measures 55-60. The system consists of four staves. Measure 55 is marked above the first staff, and measure 60 is marked above the second staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical score, measures 60-65. The system consists of four staves. Measure 60 is marked above the second staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical score, first system (measures 1-6). The system consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 10 and 20 are indicated above the staves.

Handwritten musical score, second system (measures 7-12). The system consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 25 and 35 are indicated above the staves.

Handwritten musical score, third system (measures 13-18). The system consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 40 and 50 are indicated above the staves.

Handwritten musical score, fourth system (measures 19-24). The system consists of four staves (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staves.

L'AMATEUR DE FLûTE A BEC (2)

Claude Letteron

L'AMATEUR POLYGLOTTE. QUATRE-VINGT QUINZE FOIS SUR CENT...

Quatre-vingt quinze fois sur cent... la musique pour flûte à bec est d'origine étrangère ! Pourquoi ? Parce que la pratique de la flûte à bec en France a démarré beaucoup plus tard que dans les autres pays d'Europe de l'Ouest et que les éditeurs français se sont aperçu très tard qu'éditer de la musique pour flûte à bec pouvait être rentable.

Première conséquence évidente : lorsque vous choisissez votre musique dans un magasin de musique, vous vous apercevez que la plupart des titres sont en allemand ou en anglais. Enfer et damnation ! Qui plus est, les anglais, distinction oblige, n'emploient pas du tout des termes communs pour désigner les différents instruments de la famille des flûtes à bec. Damned !

D'où la nécessité de connaître l'allemand, l'anglais, le néerlandais, l'italien et... le japonais ou bien de vous reporter à ce que je vous propose aujourd'hui, c'est-à-dire :

LEXIQUE POLYGLOTTE POUR AIDER LES AMATEURS DE MUSIQUE DANS LE CHOIX, LA SÉLECTION ET L'APPRECIATION DES PARTITIONS DE MUSIQUE POUR FLûTE A BEC DE PROVENANCE ÉTRANGÈRE QUI LEUR SONT PROPOSÉES DANS LES DIFFÉRENTS MAGASINS DE MUSIQUE DE FRANCE, DE NAVARRE ET D'OUTRE-MER.

En toute simplicité...

FLûTE A BEC S'ÉCRIT :

- ALLEMAND : BLOCKFLÖTE
- ANGLAIS : RECORDER
- ESPAGNOL : FLAUTA DULCE
- ITALIEN : FLAUTO DOCE
- NÉERLANDAIS : BLOCKFLUIT
- DANOIS : BLOCKFLØJT

LES DIFFÉRENTES FLûTES A BEC :

- SOPRANO : DESCANT (ANGLETERRE) - SOPRANO (USA/ALLEMAGNE) - SOPRANO (ITALIE, ESPAGNE)
- ALTO : TREBLE (ANGLETERRE) - ALT (ALLEMAGNE) - ALTO (USA) - CONTRALTO (ITALIE, ESPAGNE).
- TENOR : On retrouve le même terme dans toutes les langues.
- BASSE : S'écrit aussi BASS en anglais et en allemand, BAJO en espagnol, BASSO en italien.
- CONTREBASSE : GROSSBASS en allemand, CONTRABASSO en italien.

NOTA : Le terme «treble» est également employé, essentiellement en musique ancienne pour désigner des instruments de «dessus». Exemple : canzone for two trebles and bass (canzone pour 2 dessus et basse). Or il est intéressant de constater que ces instruments de dessus sont plus souvent dans une tessiture qui convient aux flûtes à bec soprano qu'aux flûtes à bec alto.

LES TERMES SPÉCIFIQUES A L'ÉDITION MUSICALE

PARTITION : Ce terme désigne en français à peu près tout morceau de musique imprimé, mais les termes «PARTITUR» (allemand) et «SCORE» (anglais) ont un sens plus précis. En effet lorsqu'il s'agit d'une œuvre à plusieurs instruments, l'éditeur propose plusieurs présentations de la même œuvre.

Un exemple : le concerto en mi mineur de TE-LEMANN pour flûte à bec, flûte traversière et orchestre à cordes. Une première présentation consiste à donner la partition générale avec tous les instruments écrits les uns en dessous des autres, dans le style des partitions de poche (pocket score en anglais, Taschenpartitur en allemand). Cette partition se nomme alors «conducteur» en français, «partitur» en allemand, «score» en anglais. Puis, il recopie chaque partie d'instrument de manière à ce que toute l'œuvre puisse figurer sur une, deux ou trois feuilles, pour un seul instrument. C'est ce que l'on appelle la «partie séparée» en français, les «parts» en anglais, les «Stimmen» (singulier : Stimme) en allemand. D'autre part, dans certains cas, les concertos font l'objet de «réductions» (évidemment rien à voir avec d'éventuels rabais, ce qui est bien dommage). Il s'agit d'une adaptation de l'œuvre pour le ou les instruments solistes et un accompagnement de clavier qui prend en compte plus ou moins bien et plus ou moins complètement les voix de cordes qui forment l'orchestre, de telle sorte que la partition de clavier joue tout ou partie de ce qu'auraient du jouer les cordes dans l'œuvre originale (à n'utiliser qu'avec un accompagnateur en bonne santé jouissant de toutes ses facultés intellectuelles). Cela se nomme en allemand «Klavierauszug» et «piano reduction» en anglais.

REFERENCES (D'ÉDITION)

La catastrophe ! Nous sommes en 1986 et les éditeurs de musique, pour la plupart, fonctionnent toujours avec des références d'il y a 50 ans. Il faudra certainement attendre de longues années avant qu'ils adoptent une norme de références dans le style des «cordes bâton» des produits commerciaux. (Ce sera peut-être devenu inutile à cette époque...). Faisons un petit tour des principaux éditeurs :

- BARENREITER : Références de l'édition-titre en 100 et en 1.000. Les autres collections :
- HORTUS MUSICUS (HM + N° en 10 et 100),
- NAGELS MUSIK ARCHIV (NMA + N° en 10 ou en 100),
- NAGELS VERLAG (EN + N° en 100),
- DOBLINGER : N° en 10.000 (disposés : 00 000) + les 2 principales collections :
- DILETTO MUSICALE (DM + N° en 100 ou 10) et GITARRE-KAMMERMUSIK (GKM + N° en 10 ou 100).
- HANSSLER : Références en 10.000 disposées comme suit : 10.000.
- HEINRICHSHOFFEN : Références en 1.000 et -100.
- HEUGEL : Références selon les collections :

«Plein jeu» (PJ + N° en 10 ou 100) les «Cahiers de Plein Jeu» (CPJ + N° en 10 ou 1), «LE PUPITRE» (LP suivi d'un ou 2 chiffres).

— LEDUC : Pas encore de références, il faut toujours indiquer l'œuvre et l'auteur et préciser l'instrument concerné.

— MOECK : Références en 1.000 et en 100.

— MUSICA RARA : Références en 1.000.

— NOETZEL : Références en 1.000 et 100.

— SCHOTT : Le problème est complexe : il y a 3 SCHOTT (Londres, Mayence, Bruxelles). En général références en 10.000 pour Londres, 1.000 pour Mayence et SF + 1.000 pour Bruxelles. A noter la collection «ORIGINAL MUSIK FÜR BLOCKFLÖTE» (faite par SCHOTT Mayence) dont la référence est OFB + 1, 2, 3 ou 4 chiffres (important : en général les OFB 1.000 sont des rééditions de titres de SCHOTT Londres en 10.000). Vous avez tout compris ? Bravo !

— UNIVERSAL EDITION : UE suivi de références en 10.000.

RESTITUTION (ADAPTATION, PRESENTATION)

Les «arrangeurs», en français, désignent les musiciens ou autres personnages qui réalisent pour un éditeur l'édition nouvelle d'une œuvre ancienne. En général, ils n'«arrangent» pas grand-chose et se conten-

tent simplement de rédiger une préface ou une introduction ou un avertissement dans lesquels ils présentent l'œuvre du fameux compositeur (dans le genre : «On ne sait rien de la vie de Philippe-Adrien Macheprot sauf qu'il fut organiste à St-Nicolas des cadeaux de Noël du 25 décembre 1723 au 1er janvier 1724, date à laquelle on perd sa trace. Nous remercions la bibliothèque vaticane d'Arpajon qui a bien voulu nous communiquer les microfilms de cette œuvre qui fut publiée à l'époque par la veuve Boyvin, à l'enseigne de la ceinture dorée, près de la porte du même métal à Vincennes sous le titre «Sei concertos à deux dessus et basse pour deux flûtes ou deux violons ou deux vièles à roues ou deux musettes ou deux accordéons ou deux gardes suisses souffrant d'une extinction de voix»).

Trêves de plaisanterie ! En général on préfère les expressions élogieuses du genre «présentation», «restitution», «recueillis par», «adapté par», etc...

Quand à nos amis anglais, là encore, ils cultivent la différence et... les faux amis : un «editor» ou un «publisher» est justement celui qui fait le travail de restitution et de présentation. Un «general editor» est l'équivalent anglais d'un «directeur de collection» chez un éditeur français. Les allemands, plus prosaïques en l'occurrence préfèrent «arrangé par» («herausgegeben von...»).

A SUIVRE...

NOUVELLES PARTITIONS

RENAISSANCE

Romances et villancicos de la Renaissance espagnole pour flûte à bec soprano et guitare (Arrt Meinolf Fritzen) Ricordi Sy 2302.

Contenu : A. Ribera : «Por unos puertos arriba». Juan del Encina : «Triste Espana». «Qu'és de ti, desconsolado». Cristobal de Morales «De antequera sale un moro».

Villancicos : Anonyme : «O castillo de montanges». Juan del Encina : «Romerico» «Pedro». «Fata la parte». «Hoy comemos y bebemos». «Ay triste». «Antonilla es desposada». Anonyme : «Din di rin din» (El ruysenor). «Por vos mal me viene, nina» «Tres morillas de Jaen». «Yo me soy la morenica». «Riu, riu, riu». Juan Vazquez «En la fuente del rosol». Anonyme : «Alta estava la pena». «Si la noche hace oscura». «Ay luna que reluces».

Canzoni di diversi con ogni sorte di strumenti a quatro, cinque & sei voci. (Arrt H. Monkemeyer). Ed. MOECK 9003.

Oeuvres de Claudio Merulo, Gombert, etc. publiées en anthologie à Venise en 1588. Voir ci-dessous cette nouvelle collection.

Formschneyder Hieronymus. «Trium vocum carmina». Nurnberg 1538. (Arrt H. Monkemeyer). Ed. MOECK 9001 & 9002 (2 volumes).

Voici une nouvelle collection lancée par les éditions MOECK : «Monumenta musicae Ad usum practicum». Ces deux premiers volumes contiennent 100 trios pour tous instruments anciens (notamment les flûtes à bec).

GESIUS (Bartholomaeus) «Exercita duarum vocum» à deux voix extraits de «Synopsis musicae»,

1615 pour flûtes à bec dans différents registres. (Arrt H. Monkemeyer) Ed. MOECK ZFS 557-558.

HENRY VIII. Consorts à trois voix pour flûtes à bec ou autres instruments. (Arrt Julien Singer). Ed. MOECK ZFS 553.

MORTARO (Antonio) Canzoni da sonare a quattro voci (1600) pour quatuor de flûtes à bec SAAT ou (SATT ou SAAB ou SATB). Editions MOECK ZFB 548-549.

Canzone extraites de «Primo libro de canzoni da sonare» (Venise 1600).

TALLIS (Thomas) Canon pour quatuor de flûtes à bec (SSAT). (Arrt Ross Winters). Ed. NOVA MUSIC NM 322.

L'abondance des parties séparées (2 par pupitre... à moins que l'éditeur ne se soit trompé) ne fera pas oublier que l'œuvre est vraiment bien courte pour être ainsi publiée isolément.

MUSIQUE DES 17ème ET 18ème SIECLES

DUOS POUR FLUTES A BEC. (Arrt B. Davey). Davey Publications.

Cette anthologie sera certainement appréciée par ceux qui apprécient les salades du chef pour la raison qu'on ne sait jamais à l'avance ce qu'il va mettre dedans et qu'en plus, il ne le sait pas non plus. Voici donc le contenu de cette salade-là :

Andante de Babilla (18e) (S & A). Andante de Devienne (2 S) Pièce (pour guitare !) de Carulli (2 A). Cotillon duetto (vers 1780) (2 S). Domine deus (O de Lassus) (S & A). Quatre duetti (vers 1780) (2 S) Duetto «La clarinette» (vers 1780) (2 S) Chant populaire des Alpes (2 S) Fugue de Pachelbel (2 S) Gigue

de Boismortier (2 B) Gigue extraite de la Suite n° 16 de Haendel (S & A), God Save the king (!) (vers 1780 : l'adaptation, I presume ?) Pièce de Leduc (non, non pas l'éditeur...) (2 A) Marche duetto (vers 1780) (2 S) Menuet (vers 1780) (2 S) Rondo de Locatelli (2 A) Sarabande de Pachelbel (S & A) Etude de Fernando Sor op: 35 n° 17 (si, si, c'est vrai) (S & A) The Huntsman's Rouse (vers 1780) (2 S).

XXIX Konincklycke Fantasiën om op. 3 fioolen de gamba en ander speel-tuigh te gebruycken (Amsterdam 1648). (Arrt H. Monkemeyer). Ed. MOECK 9004. Fantaisies pour trois violes de gambe réunies en anthologie et qui comprend essentiellement des auteurs de la renaissance italienne et de la renaissance anglaise.

MUSIQUE POUR FLUTE A BEC DU BAROQUE ITALIEN. 6 sonates pour flûte à bec alto de Barsanti, Bitti, Marcello, Vivaldi, Mancini, Veracini. (Arrt : divers). Ed. BARENREITER, collection Hortus Musicus n° 250.

Voici encore le cas d'un éditeur qui se réédite lui-même : toutes les sonates présentées ici ont déjà été publiées, par le même éditeur, dans la même collection ! Alors attention aux doublons !

PREMIER REPERTOIRE DE PIÈCES POUR FLUTE A BEC ALTO et PIANO. (Arrt. S. Rosenberg). Editions BOOSEY & HAWKES B & H 20746.

Une anthologie cohérente et bien faite, articulée en deux périodes : Renaissance et Baroque.

Contenu : 2 danses de Gervaise, 2 danses de Susato, 2 allemandes de Holborne, 2 danses de masques anonymes, «Shewes and nightly Revels» (extrait de «Lord Hay's masque») de Lupo. 2ème partie : Division sur un «ground» italien, (anonyme), Largo de la sonate en Do de Courteville, Adagio et presto de la sonate en sol mineur op. 1 n° 2 de Handel, Largo de la sonate en Sol op. 1 n° 3 de Lœillet, Adagio et allegro de la sonate en ré mineur op. 2 n° 2 de Marcello, Gracieusement de la sonate en Sol «La Persan» op. 2 n° 2 n° 5 de Lavigne.

PREMIER REPERTOIRE DE PIÈCES POUR LA FLUTE A BEC SOPRANO et PIANO. (Arrt S. Rosenberg). Ed. BOOSEY & HAWKES B & H 20745. Même remarque que pour l'anthologie précédente. Contenu : Branle de la Reine de Praetorius, Branles de Bourgogne de Gervaise, 2 gaillardes (Bonny sweet robin d'un anonyme et Noel's Galliard de Holborne), «When Daphne did from Phoebus flie d'un anonyme et 2 allemands de Holborne. Deuxième partie : Menuet en rondeau de la suite n° 1 en Sol de Dieupart, 2 danses de la «Noce champetre» de Hotteterre, Sicilienne et allegro de la partita n° 2 en Sol de Telemann, Vivace et allegro de la sonate en trio op. 2 n° 5 de Lœillet, Sicilienne de la Partita n° 5 de Telemann en mi mineur.

BACH (Jean Sébastien). 8 petits préludes et Fugues pour flûte traversière, violoncelle et clavier extraites des BWV 553-560. Vol. 1 : BWV 553-555. (Arrt HW Slemberck) Barenreiter BA 8106.

BACH (Jean Sébastien). Sonate en ré mineur (BWV 527) pour flûte à bec ténor et clavecin. (Arrt M. Harras). Edition Barenreiter BA 8076.

Cette sonate est une adaptation de la sonate pour flûte traversière et clavecin qui est également une adaptation de la sonate en trio pour orgue BWV 527.

BACH (Jean Sébastien). Sonate en la mineur (BWV 528) pour flûte à bec alto et clavecin obligé. (Arrt M. Harras). Editions Barenreiter BA 8077. Voir

ci-dessus en ce qui concerne l'origine de cette sonate identique à celle pour ténor.

BIGI (1ère moitié du 18ème siècle). Sonate pour flûte à bec alto et basse continue. (Arrt A. Zaniol). Editions MOECK 1110.

BUTERNE (Charles) : «œuvre deuxième» : 6 sonates pour la vielle, musette, violon, flûtes, hautbois et pardessus de viole ; quatre avec la basse continue et deux en duo par Mr Buterne. Ecuyer 1745. 5ème et 6ème sonates pour deux vielles en Do et en Sol, ou flûtes à bec altos ou musettes. FUZEAU 10 37 09.

La collection «Musiques pour ensembles de flûtes à bec ou autres instruments mélodiques» continue donc avec cette œuvre très représentative de la musique française de l'époque. Une édition bien faite avec la reproduction de la première page de l'édition originale, des planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert sur la vielle à roue, une table des ornements...

CORELLI A. Sonate op. 5 n° 10 pour flûte à bec soprano et basse continue. (Arrt G. Beechey). Ed. SCHOTT ED 12238.

CORMIER (Carlo). 6 sonates pour 2 flûtes alto et basson (ou flûte à bec basse ou violoncelle). (Arrt P. Verardo). Ed. RICORDI 132312.

Il semble que Mr l'abbé Cormier ait été l'un des derniers au 18ème siècle à écrire pour flûte à bec. On le redécouvre actuellement et son style pré-classique sera apprécié, au moins comme dérivatif du baroque.

DELAUVIGNE (Philibert) : «1ère œuvre de Mr de la Vigne, contenant six suites de pièces à deux musettes qui conviennent aux vielles, flûtes à bec, flûtes traversières et hautbois». 1731. Editions FUZEAU 09 37 09.

De ce recueil sont publiées ici les première et deuxième suites. Même présentation que l'œuvre de Buterne.

DEMOIVRE (Daniel). 21 pièces pour flûte à bec alto et basse continuo. (Arrt G. Beechey). Editions SCHOTT ED 12241.

Edition nouvelle des «Aires for a flute and a bass as preludes, almands, sarabands, corants, minuets and jiggs made purposely for a flute and a bass by Mr Daniel Demoivre ye 2d collection, London. I Walh, I Hare».

QUANTZ (Johann Joachim). 16 pièces pour flûte traversière solo. (Arrt Stephen Preston). Editions PAN EDUCATIONAL MUSIC PEM 32.

Ces pièces sont extraites des fameux «Caprices».

RAMEAU (Jean-Philippe). 9 pièces pour flûte à bec soprano et clavier. (Arrt G. Beechey). Editions SCHOTT ED 12239.

Titres des pièces : l'indifférente, Menuet, air, rigaudon, Marche, Air, Menuet, Air majestueux, air gracieux.

REID (John). TROIS solos pour flûte à bec soprano et basse continue. (Arrt S. Rosenberg). Editions BOOSEY & HAWKES B & H 20724. Ces trois solos sont extraits de : «Six solos for a german flute or violin avec une basse continue pour le clavecin» (édités en 1756 et 1752). Répertoire intéressant et de bon niveau pour la flûte à bec soprano.

ROSIER (Carl). 2 sonates en trio pour deux flûtes à bec alto et basse continue. (Arrt. H. Ruf). Ed. BARENREITER, collection Hortus Musicus n° 231. Ces sonates n° 2 et 4 sont tirées des 12 sonates des

«Pièces choisies à la manière italienne» de 1691. Elles sont très intéressantes par leur conception hésitant encore entre la forme-suite et la forme-sonate, par leur aspect souvent concertant.

SELMA e SALAVERDE (Bartolomeo de). Canzona per soprano solo et basse continue (à la guitare). (Arrt K. Ragossnig). Editions RICORDI Sy 2301.

TELEMANN (Georg Philip). 2 partitas pour flûte à bec soprano et basse continue : Partita en Fa Majeur (TWV 41) (orig. : Mi) et en Sol Majeur (TWV 41. Tonalité originale). (Arrt M. Harras). Bärenreiter BA 8078.

Ces deux partitas sont évidemment extraites des 6 partitas de Telemann bien connues, également éditées par Bärenreiter (Hortus Musicus n° 47).

VALENTINE (Robert). 6 sonates pour une flûte à bec alto et basse continue. (Arrt W. Hess). Edition AMADEUS. Deux volumes : BP 382 et 383. Edition en notation moderne de «Sonata a flauto solo col basso» dedicata all'Illustrissimo signore cavalier Tomasso Coke» opera quinta. Certaines de ces sonates étaient évidemment déjà éditées, mais c'est la première fois qu'on les édite dans une suite cohérente. A noter que ce compositeur anglais gagne à être connu : son sens mélodique possède un charme qui naît essentiellement de sa fraîcheur d'invention.

WISEE (Robert de). Suite en Sol Majeur pour flûte à bec soprano et basse continue. (Arrt M. Nitz). Edition Bärenreiter Hortus Musicus n° 232. Cette suite est extraite des «Pièces théorbe et de luth mises en partition, dessus et basse, composées par Mr de Visée, Ordinaire de la musique de chambre du Roy et dédiées à S.A.R. Monseigneur le Duc d'Orléans». Evidemment dans le plus pur style français de l'époque.

VIVALDI (Antonio). «Le Printemps» arrangé pour une flûte sans accompagnement par Jean-Jacques Rousseau. (Transcription pour flûte à bec alto de Laurent Hay). Editions LEDUC AL 27046.

MUSIQUE CLASSIQUE

KALLIWDRÄ (J.W.). Morceau de Salon op. 228 pour hautbois et piano. (Arrt Robin Canter). Edition NOVA MUSIC NM 108. Pour hautbois moderne.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Braun (Gerhard). Triptychon pour flûte à bec et percussion. (1983). MOECK 1540.

Trois pièces successivement pour flûte à bec basse, alto et ténor avec une intéressante partition de percussion et dans une écriture résolument actuelle dont la notation est claire.

BUSCHMANN (Rainer Glen). Vey new moods pour flûtes à bec soprano et alto et guitare. Editions MOECK ZFS 554-555.

Pièces contemporaines en écriture jazz.

DVORAK (Anton). Humoresque (SATB ou SAT et piano). Editions DAVEY DP 103.

GORDON (Christopher). Sonate pour flûte traversière solo. Editions JANUS MUSIC JM 403. Ecrite bien entendu pour traversière moderne dans un style moins moderne et plutôt néo-classique.

KERNBACH (Volker). Quatuor pour cromornes. (1984). Editions MOECK ZFB 556.

On commence à composer pour les cromornes : bonne nouvelle.

MATUSZCZAK (Bernadetta). Improvisatione per flauto solo. (soprano/alto/tenora). Editions MOECK ZFS 550.

Ces dix pièces sont écrites dans un style atonal et dans une notation traditionnelle.

WEISS (Arleta). PAN-Epiton pour 2 flûtes à bec soprano. MOECK 1538. Cette pièce composée en 1982 dans une écriture relativement traditionnelle semble intéressante. Je dis semble car il est extrêmement dommage que tout l'argument et les arguments précédant chaque séquence soient uniquement en allemand. Doit-on pour quelques minutes de jeu se livrer à une fastidieuse traduction de texte.

MUSIQUE FOLKLORIQUE

AIRS TRADITIONNELS IRLANDAIS, harmonisés pour quatuor de flûtes à bec (SATB). (Art Micheal Bowles). FUZEAU 11 37 09.

Contenu : (titres traduits) : Un matin dans la rosée, Cortège au pays de la jeunesse, le cocher blagueur, l'été vient. Le pluvier, Vite, nous n'avons qu'une seconde. Souvent dans la nuit calme, A Dublin la jolie, Peggy de Lettermore.

Mélodies d'Amérique du Sud. Pour flûtes à bec (SATB), 1, 2, 3 guitares, percussions et contre-basse ad libitum. (Arrt Roland Fink). Editions PAN 793.

Contenu : «Ais amo yo» «Boliviano» «Carnavalito loco» «Despues» «Me voy pa l pueblo» «Quito».

«INTI RAYMI». Suite sur des motifs péruviens pour diverses formations de flûte à bec, guitare et percussions, de Johannes Klier. Editions MOECK ZFB 551-552.

AUTRES MUSIQUES

JOPLIN (Scott). «The entertainer». 3 altos et piano ou guitare. Edition AMADEUS BP 2411. Maintenant que le ragtime devient à la mode pour les flûtes à bec, voici une troisième version du même. Cette fois encore, n'aurait-il pas été plus judicieux d'en choisir d'autres ?

1 A 4 FLUTES A BEC SOPRANO

52 CANONS. Pour une flûte à bec à bec soprano ou 2, 3, 4 sopranos. (Arrt N. Delius). Ed. SCHOTT ED 7317.

Ces canons sont tirés des recueils publiés par Walsh à Londres en 1711. A noter qu'il existe déjà en France une édition très intéressante de 22 canons anglais en 2 volumes, parus chez Hortensia qui ont le mérite supplémentaire d'avoir le texte des paroles en anglais et en français, lesquels textes ne figurent pas dans la présente édition.

1 A 4 FLUTES A BEC ALTOS

52 CANONS pour 1 ou 2, 3, 4 flûtes à bec altos (Arrt N. Delius). Ed. SCHOTT ED 7316.

Cette édition n'est en fait que la transposition pour flûtes à bec altos de l'édition ci-dessus.

1 TENOR SOLO

Hans Ulrich STAEPS. Petite musique pour flûte seule. Ed. MOETZEL N3556. Petite suite en trois mouvements du même style de la «Suite virtuose»... donc de la même difficulté.

1 ALTO SOLO

Hans Martin LINDE. Blockflöte virtuos (la flûte à bec virtuose) SCHOTT OFB 156.

Il y avait bien longtemps que Hans Martin Linde n'avait rien publié. Voici donc 8 pièces (Réminiscence, Idée fixe, Capriccietto, Signaux, Bizzarria, Strophes, Ornaments et Moment magique) qui se situent, aux dires mêmes de l'auteur dans la lignée des études contemporaines (Neuzeitliche Übungsstücke) qu'il avait éditées chez Schott (ED 4797) il y a déjà bien longtemps. Nul doute que ces pièces seront bien accueillies car la virtuosité annoncée n'est pas si redoutable et qu'enfin le répertoire contemporain se renouvelle quelque peu.

Johann Joachim QUANTZ. Caprices et fantaisies. (Arrt Paul Zweers). Ed. SCHOTT ED 12148. Encore les «Caprices» de Quantz...

Jacob van Eyck, «Euterpe» (1644). Pour une flûte à bec alto solo. (Arrt Arthur von Arx). Ed. MOETZEL N 3571.

Contenu : Vande Lombart / Engels Lied / Geswinde Bode van de Min / Sarabande / Meysje wilje by / De zoete Zoomer tyden (Engels nachtegaeltje / Bravade / Rosemond / Lus de mi alma / Philis quam Philander Tegen / Van ggosen / Stemme nova / Malle symen / Courante, of «Ach Treurt myn bedroefde» / Courante Mars / O heyligh zaligh Bethlehem / Janne-man en Alemoer / Preludium of voorspel / Doen Daphne d'over schoone Maeght / Al hebben de princen haren / D' Lof-zangh Marie / Psalm 140 / Lanterlu. Cette œuvre de Van Eyck n'est pas nouvelle puisqu'il s'agit en fait de la première édition du «Fluyten Lusthof». Seule, la sarabande est nouvelle car ne figurant pas dans les éditions modernes du «Fluyten Lusthof». Ce qui est également nouveau, c'est la transcription effectuée pour flûte à bec alto.

1 SOPRANO ET ACCOMPAGNEMENT

Paul CARR. Concertino pour flûte à bec soprano (ou flûte traversière ou hautbois). Réduction pour flûte et piano. Matériel disponible en location.

NOVA MUSIC NM 236

Il s'agit là d'une œuvre écrite par un compositeur contemporain (né en 1961) d'une écriture très classique.

Georg Philip TELEMANN. 6 PARTITEN («La petite musique de chambre : 6 partitas») pour 1 flûte à bec soprano et continuo. (Arrt Gunter Maurischat). Edition HEINRICHSHOFEN N 2002. Toujours la concurrence sauvage : il s'agit bien entendu des 6 suites éditées chez Bärenreiter (Hortus Musicus N° 47). Le prix est sensiblement le même, le continuo aussi...

3 FLUTES A BEC ET ACCOMPAGNEMENT

AMAZING GRACE (Folklore américain) (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR avec accompagnement de piano. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire - moyen.

BLACK AND WHITE (Arkin Robinson) (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR avec accompagnement de piano. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

CARILLON. (Arrt Gannaway) pour 1 soprano, 1 ALTO et 1 TENOR avec accompagnement de piano. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

STREETS OF LONDON. (Ralph Mc Tell) (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR avec accompagnement de Piano. Ed. MIMRAM MUSIC. Pièce de musique «folk» arrangée. Niveau facile.

WHEN A KNIGHT WON HIS SPURS. (trad) (Arrt Gannaway), pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR avec accompagnement de piano. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

4 SOPRANOS ET ACCOMPAGNEMENT

Geoffrey RUSSEL-SMITH. «Builders of Tomorrow». Pour deux flûtes à bec sopranos «concertantes» et deux flûtes à bec sopranos «ripieno» avec accompagnement de piano.

Une musique agréable pour une formation inhabituelle. Niveau élémentaire haut.

1 ALTO ET ACCOMPAGNEMENT

12 AIRS extraits de «The Musical Entertainer» (1737) (Arrt Gwilym Beechey). Ed. SCHOTT ED 12233.

Contenu : «On Mira's Singing and beauty» (William Turner), «T'amo tanto» (Anon), «Charming Silvia» (Maurice Greene), «Advice to Chice» (Anon), «Parents antient and andern» (George Monroll), «Damon's Petition to Cupid» (Popely), «The cautious Maid» (John Stanley), «The address to Sylvia» (Handel), «The judgment of Paris» (Anon), «The meeting in the morning» (Anon), «The generous repulse» (Henry Carey), «The loving Fearful Nymph» (Anon). Niveau élémentaire à moyen.

2 FLUTES A BEC

Philbert de LAVIGNE (1690-1750). LES FLEURS, duos op. 4 (Arrt Jost Harf). Ed. MOETZEL N 3608. Pour 1 SOPRANO et 1 ALTO.

Éditée à partir de l'œuvre originale : «Les fleurs, pièce pour les musettes ou vièles avec accompagnement de violon ou de flûte dédiées à Madame la Duchesse de Biron par Mr Delavigne, œuvre IVe». Il s'agit de la 3ème édition de cette œuvre qui, il est vrai, ne manque pas de charme. L'éditeur hollandais «XYZ» avait réalisé la première édition (Réf. 745) qui se destinait plus précisément à l'alto et 1 ténor pour certaines pièces, à deux altos pour d'autres ; «Amadeux» en réalisa une deuxième édition plutôt destinée à 2 altos ou mieux, deux flûtes traversières (Réf. BP 553 et 554). La troisième (celle-ci) se destine, elle, à 1 soprano et 1 alto.

3 FLUTES A BEC

CHATTANOOSA CHOO CHOO (H. Warren) (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Pièce «jazzy» de niveau élémentaire - moyen.

CHRISTMAS PUDDING N° 1 (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

CHRISTMAS PUDDING N° 2 (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

GREENSLEEVES. (Arrt Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC.

Eh oui... Cela doit bien être la 2.854ème version... Si on fait toutes les anthologies, les accompagnements de guitare ou les adaptations pour scie musicale et les transpositions pour 18 accordéons.

MY GRANDFATHER'S CLOCK. (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire. Il s'agit bien sûr d'une chanson pour enfants.

OLD MACDONALD'S TEATIME JAM ! (FOLKLORE) (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

THE PINK PANTHER THEME («La Panthère Rose») (H. Mancini) (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire - moyen.

THE RIDDLE OF THE WHEN (Trad) (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

SCARBOROUGH FAIR (folklore anglais, arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

SUNDOWN AT PRAIRIE RAPIDS ? (Traditionnel) (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau moyen.

WHELLS (Norman Petty) (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR. Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire - moyen.

Thomas BATESON (1570-1630) «The nightingale» pour 2 SOPRANOS et 1 ALTO. (Arret. Johannes Koulman). Ed. THE LOUX MUSIC LMP-3. Niveau élémentaire.

Michael EAST (1580-1648). «See Amaryllis shamed» pour 2 SOPRANOS et 1 ALTO (Arret Johannes Koulman). Ed. THE LOUX MUSIC LMP-2. Niveau élémentaire.

Anthony HOLBORNE (1597). Six airs ou canzonettes à 3 voix à la manière napolitaine pour 2 SOPRANOS et 1 ALTO (ou TENOR) (Arret Arthur von Arx). Ed. MOETZEL N 3600.

Contenu : Gush forth, my tears, Change then for lo she changeth, Since Bonny-boots was dead, Swett, I grant that I am black, Sit still and stir not, Lady, Here rest, my thoughts. Niveau élémentaire - moyen.

Thomas MORLEY (1557-1602) «Joy doth so arise» pour 2 SOPRANOS et 1 TENOR (Arret Johannes Koulman). Ed. THE LOUX MUSIC LMP-1. Niveau élémentaire.

Wolfgang Amadeus MOZART. «A musical joke» (Plaisanterie musicale K 522) pour 1 SOPRANO, 1 ALTO et 1 TENOR (Arret Gannaway). Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire - moyen.

John HILTON (1599-1657) «If it be love» pour 2 TENORSet 1 BASSE (Arret Johannes Koulman). Ed. THE LOUX MUSIC LMP-4. Niveau élémentaire - moyen.

4 FLUTES A BEC

BETHENA, A CONCERT WALTZ (Scott Joplin (Arret Gannaway) pour 1 SOPRANO, 2 ALTOS et 1 TENOR (SAAT). Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

Maurice C. WHITNEY (1909-1984). The Carnival suite. 1. The Carousel. AATB. The LOUX MUSIC LMP-7. Ecriture classique et niveau élémentaire - moyen.

Antonio VIVALDI. Concerto en Do Majeur arrangé pour quatre flûtes à bec (AATB) (Arret Bertho Driever). Collection « Amsterdam Loeki Stardust-quartet ». Ed. MOECK 2801. Il s'agit du concerto pour flautino (le plus connu), réalisé avec beaucoup d'habileté car chaque partie est intéressante à jouer.

J.S. BACH. 4 Chorals (Arret Ross Winters) pour niveau facile et 2 chorals pour niveau moyen. NOVA MUSIC NM 325.

Contenu «O grosse Lieb», «Dein Will'gescheh», «Ach, grosse Konig», «Selig sind, die aus Erbarmen» (de la cantate 39), «Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ» (de la cantate 119), «Ach Herr, vergib all unser Schuld» (de la cantate 127).

Orlando di LASSO. Motet (Arret Ross Winters). Ed. NOVA MUSIC NM 326. L'éditeur range cette partition dans le niveau facile. Si cela peut être vrai en ce qui concerne la technique, on serait plutôt tenté de ranger cette édition dans le niveau élémentaire pour ce qui concerne l'interprétation.

5 FLUTES A BEC - SATTB

Raymond HARVEY. Suite N° 1. Ed. NOVA MUSIC NM 330. Suite d'une écriture classique pour niveau élémentaire

Thème de «A summer place» de Steiner (Arret Gannaway) pour 2 SOPRANOS, 2 ALTOS et 1 TENOR (SSAAT). Ed. MIMRAM MUSIC. Niveau élémentaire.

FACSIMILES / MUSIQUE POUR CLAVIER

Georg Andrea Sorge. Clavier Ubung. Il s'agit d'un volume à vocation pédagogique et destiné à faire travailler dans les différentes tonalités. L'écriture est celle des organistes de la fin du 18ème siècle. Edité par la Société de Musicologie du Languedoc.

STUDIO
A PARTIR DE 39400 F.

CLAVECIN ÉVOLUTIF



distribué par
CLAVECINS
ROUAUD
1/46.36.24.64

Patrick CHEVALIER et *Les Clavecins de la Grande Maison*

Entretien avec Jean-Joël Duhot

Il est une heure de l'après-midi, ce vendredi 11 juillet, j'ai suivi la route sans trop m'occuper des repères notés à la hâte au téléphone. Je continue quand même avec une certaine confiance, en tout cas cette traversée de la Vallée de Chevreuse est bien agréable. Puis un tournant et un numéro qui semblent correspondre à ce qu'on m'avait décrit, rien n'est indiqué, mais j'étais prévenu ; je me hasarde. C'est là. Patrick Chevalier et Michel Franque sont dans la cour, à côté des tas de bois, en train de parler avec un client.

J.J.D. : *L'endroit est très joli, mais vous êtes vraiment discrets.*

P.C. : Nous sommes ici depuis un an et demi, les travaux ne sont pas terminés, nous n'avons pas encore mis notre nom à l'entrée.

J.J.D. : *On n'a pas trop de mal à vous trouver ?*

P.C. : Non, les gens viennent généralement en train, nous allons les chercher à la gare, du Châtelet, c'est très rapide.

J.J.D. : *Pourquoi vous appelez-vous Les Clavecins de la Grande Maison ?*

P.C. : La Grande Maison était un lieu-dit où nous avions le projet de nous installer, l'affaire ne s'est pas faite, mais le nom nous est resté.



Patrick Chevalier dans son atelier.

J.J.D. : *Comment êtes-vous venu au clavecin ?*

P.C. : J'avais 12 ans, j'étais en sixième, le professeur de musique a passé un disque de clavecin. J'ai absolument voulu m'y mettre, mais le seul moyen pour moi d'avoir un instrument était de le construire. J'ai glané des renseignements où j'ai pu. La bibliographie était inexistante. J'allais voir les clavecins chez les marchands pour regarder comment cela fonctionnait.

J.J.D. : *Un clavecin, ça ne se construit pas si facilement.*

P.C. : Je suis très adroit, l'aspect technique des choses m'intéresse beaucoup, je vois tout de suite comment fonctionnent les mécanismes. Je démonte facilement une horloge ou un moteur.

J.J.D. : *Est-ce la facture qui vous a d'abord attiré vers le clavecin ?*

P.C. : Non, c'est l'instrument, mais j'en voulais un.

J.J.D. : *Et quand il a été fini ?*

P.C. : Evidemment il n'était pas très bon, mais je pouvais jouer.

J.J.D. : *Comment avez-vous appris ?*

P.C. : J'ai été élève de Huguette Dreyfus, au Conservatoire de Bobigny.

J.J.D. : *Comment vous êtes-vous lancé dans la facture professionnelle ?*

P.C. : Huguette Dreyfus m'a mis en relation avec Claude Mercier-Ythier. Je n'ai pas vraiment été apprenti chez lui, mais je l'ai regardé travailler en l'aidant un peu, pour la facture et pour la restauration. Ensuite je suis allé voir Alain Anselm, et j'ai aussi bénéficié des conseils de gens comme Hubert Bédard et William Dowd.

J.J.D. : *Vous avez commencé très jeune, vous étiez déjà installé place des Vosges il y a une dizaine d'années.*

P.C. : Oui, j'étais avec un associé qui s'intéressait surtout aux pianos, nos conceptions de l'entreprise ont divergé, et j'ai repris mon indépendance.

J.J.D. : *Et vous avez rencontré Yves Buttica.*

P.C. : Oui, c'était un homme d'affaires qui dirigeait plusieurs sociétés. Il n'a d'ailleurs jamais abandonné ses autres fonctions, les clavecins étaient pour lui un plus.

J.J.D. : *Que vous a-t-il apporté ?*

P.C. : Sa grande compétence de chef d'entreprise et de concepteur d'affaires. Tout ce que nous faisons maintenant ne fait que poursuivre les objectifs que nous nous étions fixés.

J.J.D. : *Comment vous partagez-vous le travail ?*

P.C. : Comme à l'heure actuelle, je dirigeais l'atelier, et lui, l'administration.

J.J.D. : *Vous n'avez pas tout de suite eu plusieurs ouvriers.*

P.C. : Non, au début j'étais seul, mais la croissance a été régulière, et nous en sommes à une bonne quarantaine d'instruments par an. Nous avons déménagé pour nous agrandir.

J.J.D. : *La récente disparition d'Yves Buttica a-t-elle mis en danger votre entreprise ?*

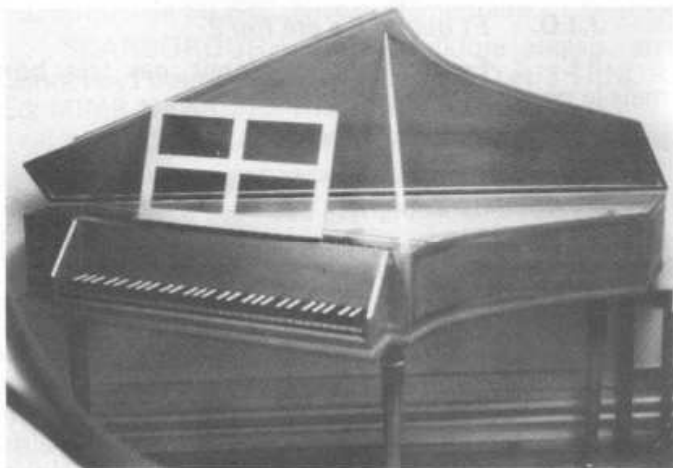
P.C. : Il y a eu une étape difficile, j'ai dû m'occuper de la partie administrative, qui n'est habituellement pas de mon ressort. Mais il n'a jamais été question d'abandonner. Nous avons engagé Michel Franque qui a pris en charge l'administration et surtout la commercialisation.

J.J.D. : *Michel Franque, vous êtes ici depuis trois mois, comment vous y sentez-vous ?*

M.F. : Parfaitement bien. Le commerce est mon métier, mais j'aime et je pratique la musique et le travail du bois. Quand j'avais 12 ans mon père m'a mis en apprentissage chez un compagnon menuisier, j'y allais tous les soirs après l'école.

J.J.D. : *Avez-vous fait un peu de facture instrumentale ?*

M.F. : Non, mais j'ai restauré quelques pianos anciens, pour mon propre usage, avec des conseils de Hubert Bédard et de Claude Mercier-Ythier.



Épinette française.

J.J.D. : *Patrick Chevalier, qu'est-ce pour vous que le métier de facteur ?*

P.C. : C'est une implication constante. A la facture s'ajoutent la révision et la location d'instruments pour les concerts. On m'appelle parfois en urgence, il y a un concert le lendemain et le clavecin n'a pas été touché depuis 6 mois.

J.J.D. : *L'entretien vous prend beaucoup de temps ?*

P.C. : J'entretiens tous mes instruments, même les premiers que j'ai faits place des Vosges. Quand je me déplace dans une région pour livrer un instrument, j'ai à cœur de réviser le plus d'instruments possible. Un clavecin doit être entretenu régulièrement, même s'il y a peu à faire. Cela permet aussi de voir comment il évolue et de donner des conseils d'entretien à son propriétaire. Je ne veux pas vendre d'instrument que je ne puisse pas suivre.

J.J.D. : *Avec tous ceux que vous vendez, cela va devenir très astreignant.*

P.C. : Nous nous préoccupons de former des correspondants locaux. Ce sont des personnes à qui nous apprenons à faire les accords, des réglages, et, quand le travail dépasse leur compétence, un diagnostic. Ils viennent faire un stage de formation à l'atelier. Ainsi, je n'ai pas à me déplacer pour un simple changement de bec, mais cela ne m'empêche pas de vouloir continuer à réviser tous mes clavecins. Un clavecin a toujours besoins de soins.

J.J.D. : *Il doit vous rester bien peu de loisirs.*

P.C. : Effectivement cela a été le cas par le passé. Mais aujourd'hui la structure mise en place me permet d'avoir une vie plus équilibrée, indispensable à une bonne créativité.



Le travail de l'atelier.

J.J.D. : *Avez-vous gardé de bonnes relations avec les facteurs auprès de qui vous avez reçu votre enseignement ?*

P.C. : Oui, très bonnes. Nous nous voyons, nous discutons, nous échangeons des idées, des conseils, des expériences. Evidemment, le métier nous absorbant tous, je regrette de ne pas avoir de contacts plus fréquents.

J.J.D. : *Y a-t-il des secrets de facture, un espionnage artisanal sinon industriel ?*

P.C. : On n'a pas accès à certains ateliers, mais le secret est mauvais en soi. Quand chacun garde ses « trucs » pour lui, nous fragilisons notre marché ; ma seule crainte est la colonisation du marché par des productions de masse au détriment de la qualité. Quand je vais chez mes amis facteurs ou qu'ils viennent ici, nous pouvons tout voir. Il est bénéfique pour tous de profiter des idées et de l'expérience des autres.

J.J.D. : *Il y a donc une certaine innovation technologique.*

P.C. : Oui. Pour tout ce qui concerne les parties purement mécaniques, on peut rationaliser la production. Tailler des sautereaux à la main, par exemple, est une opération difficile et astreignante. J'ai réalisé des montages-machine assurant performance et précision.

J.J.D. : *Vous n'utilisez pas le plastique pour les sautereaux.*

P.C. : Non, je préfère les sautereaux et les languettes en bois, et les ressorts en soie de sanglier, pour des raisons indéniables de performance. De plus, je tiens à respecter la cohérence et l'esthétique de mes modèles.

J.J.D. : *La fabrication des parties purement mécaniques peut se faire à la machine sans que la qualité des instruments en pâtisse.*

P.C. : Absolument, d'ailleurs dans les ateliers d'une certaine importance nous avons tous à peu près les mêmes machines.

J.J.D. : *Autant donc s'en servir le mieux possible.*

P.C. : Oui, et c'est là que peuvent intervenir des moyens d'améliorer le mode de fabrication.

J.J.D. : *Comment organisez-vous le travail ?*

P.C. : J'emploie des jeunes qui sortent d'écoles d'ébénisterie, et je leur apprend le métier.

J.J.D. : *En avez-vous qui viennent apprendre la facture pour ensuite s'installer à leur tour ?*

P.C. : Au début j'espérais qu'ils s'intéresseraient à ce que nous faisons. J'ai été très déçu. Ceux qui venaient pour la facture ne voulaient pas faire les travaux ingrats. Dès qu'ils croyaient savoir «quelque chose», ils passaient plus de temps à discuter qu'à travailler. Je n'ai plus que des ébénistes qualifiés. Ils ne sont pas spécialisés, ce n'est pas du travail à la chaîne : chacun est responsabilisé dans sa partie.

J.J.D. : *Quelles opérations vous réservez-vous ?*

P.C. : Je surveille rigoureusement la production. Ensuite je me charge personnellement de tout ce qui est purement facture instrumentale (la table d'harmonie, la pose des claviers et des sautereaux, l'harmonisation).



J.J.D. : *Le clavecin est un produit coûteux.*

P.C. : Cela peut le paraître, mais le nombre d'heures de travail est considérable, compte tenu de notre exigence de qualité. Nous offrons cependant un éventail de prix qui va de 24.000 F à 100.000 F et plus et nous faisons aussi porter notre effort sur les conditions de financement ; mais là, c'est le domaine de Michel Franque.

M.F. : Je veux faire comprendre aux banquiers qu'un clavecin n'est pas comparable à une voiture ou à un téléviseur. Au bout de 10 ans, votre clavecin, s'il est de bonne facture, peut garder la même valeur ; c'est un capital et non un bien de consommation, ce qui devrait entraîner des conditions de prêt plus avantageuses.

P.C. : La clientèle a beaucoup changé en quelques années. Autrefois on vendait à des connaisseurs prêts à attendre 2 ou 3 ans. Maintenant nous avons souvent affaire à des parents qui veulent tout de suite un instrument pour leur enfant qui vient d'entrer dans un conservatoire. Il leur faut quelque chose d'accessible et qui soit disponible le plus rapidement possible. Pour cette clientèle nous avons une virginal dont le prix est très abordable. Il en est de même pour nos clavecins d'étude, grâce à leur décoration simplifiée.

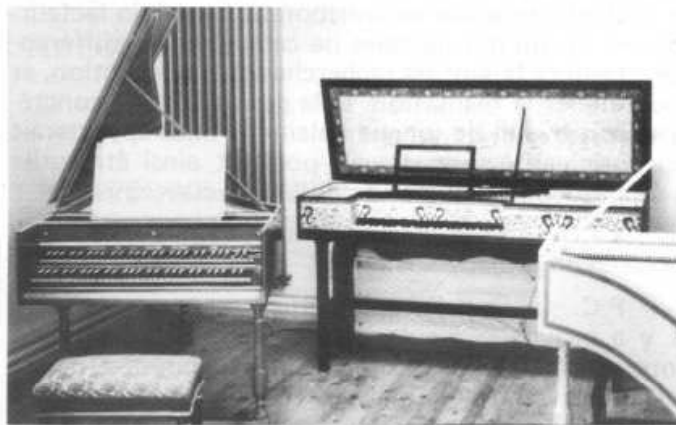
J.J.D. : *La facture en est-elle moins soignée ?*

P.C. : Non, pas du tout, ce sont les mêmes bois et autres fournitures de première qualité. Simplement la caisse n'est pas moulurée, il n'y a pas les mêmes options pour la décoration, enfin la fabrication revient moins cher grâce à une rationalisation.

C'est un modèle différent, et non le même en moins soigné. On ne peut pas dire qu'il soit moins bon ; récemment l'Orchestre de Paris qui en avait utilisé un en répétition, parce que nous n'en avions pas d'autre disponible à ce moment, a décidé de le garder pour le concert.

J.J.D. : *Combien faites-vous de modèles différents ?*

P.C. : 9 instruments pour le moment, avec 6 modèles de base et des options.



Clavecins et virginal.

J.J.D. : *Faites-vous des copies ?*

P.C. : Non, il y a là un point important qu'il faut clarifier. On a souvent employé le terme de copie à tort et à travers. Un instrument n'est pas meilleur parce que c'est une copie, nous avons aussi le droit de chercher et d'adapter sur des instruments des améliorations qui n'altèrent pas leurs qualités. Prenez un Blanchet d'époque ; il est très bien pour jouer Rameau ou Couperin. Mais sa mécanique n'est souvent pas adaptée à d'autres littératures. Or quelqu'un qui achète un clavecin aujourd'hui veut aussi pouvoir jouer Scarlatti. De plus les claviers sont maintenant transpositeurs, ce qui oblige à modifier quelque peu les dimensions de la caisse. On ne copie pas, on s'inspire d'une esthétique. Je suis obligé, commercialement, de dire que je fais des clavecins d'après Blanchet ou Delin, mais je préférerais ne donner qu'une indication d'école.

J.J.D. : *Je crois que l'emploi, effectivement discutable, du terme de copie date de l'époque assez récente où on s'est aperçu que le clavecin n'était pas le curieux engin à pédales auquel on ne donnait abusivement le nom. On a parlé de copie pour bien montrer qu'il s'agissait d'une facture à l'ancienne, c'était un argument publicitaire et une façon de rassurer l'acheteur.*

P.C. : Il faudrait maintenant informer le public pour qu'il ne s'attende pas à trouver de véritables copies. Nous ne souhaitons pas nécessairement reprendre les défauts de certains modèles qui ont par ailleurs d'excellentes qualités.

J.J.D. : *Vos modèles s'inspirent cependant de certains instruments précis ?*

P.C. : Oui, bien sûr. Il faut d'ailleurs malheureusement noter qu'il est parfois plus facile de voir un instrument, de le mesurer ou d'en avoir les plans, à l'étranger qu'en France.

J.J.D. : *Faites-vous beaucoup de recherches ?*

P.C. : Il faut distinguer deux sortes de recherche, 1) celle qui consiste à améliorer la qualité et la production des instruments, et 2) l'étude de clavecins anciens. Je n'ai pas assez le temps de courir les musées et de dresser des plans d'instruments pour la recherche pure. Ce sont des choses différentes. Les deux attitudes sont nécessaires. Il faut des chercheurs qui fassent progresser notre connaissance des instruments anciens. Il serait dommage que la facture ne bénéficie pas de ce que peuvent nous apporter des facteurs comme A. Anselm, A. Sidey ou H. Bédard. Nous ne sommes pas concurrents mais complémentaires. J'ai le souhait de réaliser en collaboration avec un facteur-artisan un ou des modèles de caractère très différencié : celui-ci faisant les recherches et la conception, et mon atelier la réalisation. Cela permettrait de concrétiser son travail de longue haleine et nous apporterait une originalité. Son travail pourrait ainsi être utile à un beaucoup plus grand nombre de clavecinistes.

J.J.D. : *Vous-même, avez-vous de nouveaux modèles en projet ?*

P.C. : Oui, j'étudie actuellement un Hemsch. Il y a beaucoup d'autres instruments que j'aimerais construire, un italien par exemple, peut-être même plutôt un espagnol, mais les originaux sont encore plus rares. Certains secteurs sont encore à explorer, les clavecins scandinaves dorment dans les musées. Je voudrais pouvoir construire des clavecins originaux, par séries limitées seulement. Toutefois il me semble qu'on ne peut pas tout faire et qu'il vaut mieux laisser certains modèles aux facteurs-artisans.

J.J.D. : *La profession est difficile.*

P.C. : Il faut énormément travailler et la concurrence est sérieuse.

J.J.D. : *Votre conception du métier évolue-t-elle ?*

P.C. : Bien sûr, j'ai déjà beaucoup évolué en dix ans et j'espère bien continuer. Actuellement je m'attache à optimiser la production sans concession sur la qualité. Dans 10 ans j'aurais peut-être envie de revenir à un rythme de facteur-artisan.

J.J.D. : *Et la restauration ?*

P.C. : Actuellement je n'y tiens pas. Peu d'instruments sont dignes d'être restaurés.

J.J.D. : *Pourquoi ?*

P.C. : C'est un travail très prenant, dans lequel le souci de rentabilité doit être exclu. C'est avant tout une opération de prestige. Si on veut faire une restauration sérieuse, il faut photographier l'instrument à chaque étape du travail et noter minutieusement toutes les opérations qui ont été pratiquées, un peu comme font les archéologues sur un chantier. Aucun renseignement ne doit être perdu.

On ne devrait pas restaurer n'importe quoi. Pour que la restauration d'un clavecin vaille la peine, il faut qu'il ait conservé une caisse et une table d'harmonier en bon état de conservation. Les fentes de la table ne l'empêchent pas forcément de sonner, certaines peuvent être très bien rattrapées. Mais si la table est en lambeaux et qu'il faille tout reconstituer, l'opération ne se justifie pas.

Nous traversons l'atelier, plusieurs pièces sur deux étages. Les machines sont au rez-de-chaussée, au premier des instruments sont à divers stades de fabrication, depuis la caisse jusqu'au clavecin fini. Je m'aperçois que la journée est terminée, nous n'avons pas cessé de parler de clavecin pendant 8 heures.

J.J.D. : *Ça donne une table de colle et non plus de bois.*

P.C. : Exactement, l'instrument ne peut plus sonner comme il le devrait, et en tout cas le son en est complètement changé.

J.J.D. : *On voit parfois des restaurations se faire à partir de débris d'instruments. Le résultat de l'opération ne peut pas être présenté comme un instrument ancien.*

P.C. : Non, évidemment. Il vaut mieux garder ce qui reste d'un clavecin ancien comme décoration et comme témoignage.

J.J.D. : *Que peut faire le restaurateur ?*

P.C. : Recoller une caisse, flipoter une table, corder, et refaire toute la mécanique. Refaire des sautereaux à l'identique ou un clavier ne nuit pas à l'instrument. Si l'évolution des connaissances remettait en cause ce travail, il serait toujours possible de revenir à la situation d'origine ou de proposer une autre solution. A mon sens seul un travail réversible est honnête, tant dans les matériaux que dans les techniques employées.

J.J.D. : *C'est par respect pour les instruments que vous n'appréciez pas les restaurations systématiques.*

P.C. : Oui, mais ça ne veut pas dire que tous les restaurateurs ne sont pas sérieux. D'ailleurs eux aussi évoluent, certains font des erreurs qu'ils reconnaissent et dont ils se corrigent par la suite.

J.J.D. : *Mais des instruments ont pu être altérés de façon irréversible.*

P.C. : Malheureusement oui, Mais il est légitime que le propriétaire d'un instrument ancien ait le désir de l'entendre sonner. Il serait plus souhaitable que le facteur leur expliquât qu'un instrument ancien en mauvais état a plus de valeur dans son jus d'époque, tant historiquement que financièrement, qu'après de trop importantes interventions. Toutefois je connais quelques instruments authentiques que j'aurais plaisir à entendre sonner.



J.J.D. : *Quels contacts avez-vous avec les clavecinistes ?*

P.C. : J'en fréquente beaucoup. C'est un enrichissement personnel et professionnel. J'ai parmi ceux-ci d'excellents amis qui, par leurs conseils et suggestions, m'aident à progresser et provoquent parfois une remise en question.

LE TRILLE

Alain Keruzoré

De tous les ornements de l'époque baroque le trille est celui qui semble poser le moins de problèmes aux exécutants, et paradoxalement c'est souvent celui dont la restitution actuelle est la plus éloignée de celle préconisée par les théoriciens de l'époque. De l'immense floraison d'ornements des XVII et XVIIIèmes siècles, seul le trille semble avoir survécu dans la littérature des XIX et XXèmes siècles ! Mais comme toutes les formes qui se survivent à elles-mêmes, le trille s'est modifié au long du temps et le trille moderne attaqué par la note réelle et battu avec précipitation n'a que peu de rapport avec son lointain ancêtre. On possède suffisamment d'ouvrages théoriques de l'époque baroque pour donner quelques règles précises afin d'éviter des contresens musicaux trop souvent courants encore aujourd'hui.

Actuellement on n'utilise plus que le terme trille, mais au XVII et XVIIIèmes siècles on employait plus couramment les mots Tremblements, Cadence, ou Trillo en italien. De plus selon les auteurs on ne dénombre pas moins d'une dizaine de formes de Tremblements, et presque autant de signes pour les représenter. Dans cet article je me bornerai à définir quelques notions essentielles sur la manière de réaliser le trille le plus courant, celui qui termine habituellement une fin de phrase ou de morceau.

L'abondance de renseignements sur le trille dans les traités anciens montre à quel point cet ornement était essentiel et combien sa mauvaise exécution pouvait dénaturer le discours musical, ainsi qu'en témoigne le claveciniste MARPOURG dans ses «*Principes du clavecin*» (1766). «J'ai remarqué dans certains pays que c'est assez que de pouvoir bien trembler pour y passer pour un habile musicien. Et tel, sans autre mérite que de celui de fredonner, reçoit les plus grands éloges qui serait sifflé partout ailleurs. Il ne règle pas la durée du tremblement sur la valeur de la note, et ne le place pas à propos. Ce sont des choses dont lui et son auditeur se mettent peu en peine. Il sacrifie tout à la démanigaison de trembler et de pincer, le goût, le caractère, le mouvement, la mesure de la pièce, etc... Quel jeu gothique ! Dans d'autres pays l'on ne veut que de la rapidité et du bruit. Plus le musicien fait résonner le bois de ses touches, plus on lui protège des bravos. Il parcourt son clavier de la droite à la gauche, et de la gauche à la droite. Ce ne sont que des doubles et triples croches, des tourbillons et des orages. Ce jeu me paraît trop bourru. Pour être un bon exécuter, il faut avoir tout à la fois du brillant et de la rapidité ; mais il ne faut pas toujours pirouetter ni courir. Il faut marcher de temps en temps avec grâce. Il est bon d'avoir de la main ; mais il n'est pas moins nécessaire d'avoir du goût. Il faut que la première paraisse à propos ; mais il faut que le goût règne partout».

Les signes utilisés pour marquer le trille sont aussi très nombreux : x, +, tr, *mm*, *W*, etc...

L'étude d'un trille se compose des éléments suivants : la Préparation, le Battement, la Résolution.

LA PREPARATION

La règle générale est que l'on prépare toujours le trille à partir de la note supérieure à celle qui porte le

signe du trille. Selon les auteurs cette note s'appelle note supposée, accidentelle, empruntée... Cette première règle est essentielle car le compositeur de l'époque écrivait la ou les autres parties en fonction de cette note supposée afin de favoriser ou supprimer selon les cas une dissonance harmonique. «La note qu'on emprunte est toujours la voisine en montant de celle qui est marquée d'un tremblement. Par exemple, si c'est la note Ut qui soit marquée, on emprunte la note Ré, et l'on bat alternativement et précipitamment les deux touches Ré et Ut. On commence le tremblement par la note qu'on emprunte, et on le finit par celle qui est marquée». (St-Lambert 1702. *Principes du Clavecin*).

La seconde règle concerne la valeur de cette note de préparation. «Cet appui a plus ou moins de durée, suivant que la note à laquelle le Tremblement est destiné, a plus ou moins de valeur, ou suivant le degré de vitesse du mouvement». (Montéclair, *Principes de musique* (1736). Selon la plupart des auteurs il faudrait s'en tenir à la règle suivante : **1/2 ou 2/3 pour la préparation et le reste pour le battement**. «... cette préparation doit se faire avec justesse et à proportion de la valeur de la note ; si c'est une ronde la préparation doit être de la moitié de sa valeur, et il en est de même si c'est une blanche ; mais si c'est une blanche ou une noire pointée, la préparation doit être de toute la valeur de la note pointée, et on ne doit faire alors le battement ou tremblement que sur la valeur du point». (Denis, *Nouvelle Méthode*, (1730). Cette règle en apparence rigide et contraignante a cependant l'immense mérite de favoriser la clarté dans l'exécution des cadences par plusieurs instruments en même temps.

Deux petits correctifs peuvent être apportés à cette règle. Tout d'abord dans le cas de deux cadences successives, il semblerait que la première comporterait une préparation longue et un battement court, et la seconde une préparation courte et un battement plus long. C'est ainsi aussi que s'exécutent les cadences finales d'une phrase ou d'un morceau, les longs battements permettant de «flatter» la cadence c'est-à-dire d'exécuter des battements plus progressifs, plus «moelleux» comme le disait Quantz, et de faire ainsi comprendre à l'auditeur que l'on se trouve en fin d'une période musicale.

LES BATTEMENTS

Les «coulés» du trille que l'on appelle battements suivent aussi deux règles importantes. La qualité essentielle des battements est d'être progressifs. Ensuite leur nombre dépend de la longueur de la note.

Les battements sont progressifs du plus lent vers le plus rapide. «Quand le tremblement doit être long, il est plus beau de la battre lentement d'abord, et de ne le presser qu'à la fin ; mais quand il est court il doit toujours être prompt». (St-Lambert). La rapidité d'exécution des battements dépend du caractère de la pièce ainsi que de son tempo. «Le tremblement mollement ou lentement battu, convient aux chants langoureux et plaintifs. Le tremblement vivement ou légèrement battu convient aux chants sérieux, légers, et gais». (Montéclair). Ainsi donc des battements

rapides et nerveux dans un mouvement lent ou à l'inverse lents et langoureux dans un allégo doivent être considérés comme des contresens.

Le nombre des battements dépendent bien évidemment de la longueur de la note.

LA RESOLUTION

Les battements du trille se terminent par la note réelle. Ainsi un trille sur la note Mi commencera sur un Fa et se terminera sur un Mi. Après avoir terminé les battements il est de règle d'observer une valeur de silence très courte avant de conclure la cadence soit en jouant tout de suite la note finale, soit en la faisant précéder d'une note très courte que l'on appelle la note de résolution. Jusqu'à Mozart la liaison entre les battements et la note finale est à proscrire sauf indication contraire de l'auteur.

En résumé un trille se compose des éléments suivants :

P : Préparation - note supérieure à la note réelle
- 1/2 ou 2/3 de la valeur de la note réelle

B : battements - + ou - rapides, + ou - longs selon le caractère du mouvement et selon la longueur de la note

A : arrêt sur la note réelle

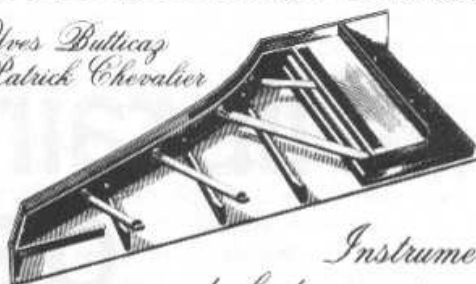
S : silence avant la dernière ou avant dernière note

R : résolution sur la note finale directement ou précédée d'une note très courte. (sans liaison)



Atelier Les Clavecins De La Grande Maison

Yves Buttacq
Patrick Chevalier



*Instruments
de facture ancienne :*

*Français, Flamands, Italiens, Allemands
Clavecins (un ou deux claviers)*

Epinettes - Virginales

Clavecins et virginales d'étude

Délais les plus courts

Possibilité de crédit total par Cetelem

*Exposition permanente
de nos clavecins à l'atelier*



*75, rue de Port Royal
78470 Saint-Rémy-lès-Chevreuse - France
Tél. (1) 30.52.16.50*

LIVRES

LE LANGAGE DU CLAVECIN

Antoine Geoffroy-Dechaume

Lorsqu'il nous a reçus il y a quelques mois, Antoine Geoffroy-Dechaume nous a parlé de son traité de clavecin, alors en cours d'édition. Nous avons ainsi pu présenter cet ouvrage dans notre numéro 16, tout en rappelant le rôle qu'en a joué l'auteur dans le renouveau de la musique ancienne. Les éditions Van de Velde viennent de mener à bien cette publication.

Il s'agit à la fois d'un traité de clavecin et d'un ouvrage de musicologie appliquée. Clarté, précision et concision sont des qualités maîtresses d'Antoine Geoffroy-Dechaume. On le savait depuis *Les "Secrets" de la Musique ancienne* qui constitue, en 120 pages une véritable somme sur deux siècles et demi de musique. On le constate à nouveau aujourd'hui avec *Le Langage du Clavecin*. Le texte est abondamment illustré d'exemples musicaux, de documents iconographiques, de schémas et d'extraits en fac-similé. Le premier chapitre expose la théorie de la méthode. S'appuyant sur une documentation encyclopédique, Antoine Geoffroy-Dechaume montre comment fonctionne l'inégalité, de la Renaissance jusqu'à l'époque baroque. Le deuxième chapitre, consacré à la pratique, met cette inégalité en relation avec les doigtés anciens. Ici encore, tout est étayé par d'importantes citations. L'idée directrice d'Antoine Geoffroy-Dechaume est que la technique et le résultat musical sont indissolublement liés, de sorte qu'on ne peut comprendre le sens et la pratique des doigtés anciens si on ignore l'effet qu'ils

avaient pour fonction de produire, et, inversement, que l'inégalité ne peut être correctement réalisée qu'au moyen de la technique adéquate. C'est tout le phrasé et toute l'expressivité de la musique baroque pour clavier qui sont en question. Enfin le troisième chapitre est constitué de pièces pédagogiques tirées d'auteurs anciens ou écrites par Antoine Geoffroy-Dechaume, qui sont destinées à guider progressivement le lecteur dans l'acquisition de la technique expliquée au chapitre précédent.

Antoine Geoffroy-Dechaume ne laisse pas indifférent, mais qu'on soit favorable ou non à son interprétation, on ne peut que juger précieux un petit livre qui contient une telle quantité d'informations de tous ordres sur la musique ancienne. Le flûtiste lui-même y trouvera son compte. Les traités anciens sont difficiles d'accès parce que l'évidence baroque n'est plus la nôtre. Ecrits pour des lecteurs contemporains, ils omettent souvent de préciser ce que tout le monde savait, et que nous ne savons plus. Cela rend nécessaire une approche comparative mettant en jeu toutes nos sources de connaissance : témoignages iconographiques ou littéraires, et surtout ouvrages pédagogiques sur différents instruments. C'est précisément la démarche que suit Antoine Geoffroy-Dechaume, qui, avec son souci de clarté, facilite l'utilisation des textes anciens dont il se sert en dressant un index thématique.

J.J.D.

ÇA Y EST, JE ME SUIS PAYÉ UNE BELLE FLûTE (2)

Etienne Akar

Résumé du chapitre précédent :

Ma femme n'aime pas le plastique - Gaston non plus - le Soldat Laboureur - je ne sais pas cligner de l'œil - Turu, Did'I, Tilt - le la de Mme Bézuquet.

Il y a quelques années déjà, j'avais posé la question à Claude LETTERON : «et si je voulais une très bonne flûte à bec ?». A l'époque, il m'avait répondu : «adresse-toi à un facteur, ce n'est pas tellement plus cher».

Je n'avais pas osé. D'abord parce que je ne sais pas très bien à qui m'adresser. Bien sûr, la revue a publié un annuaire des fabricants, artisans ou industriels (1), mais lequel choisir ? Et puis surtout j'avais peur du ridicule. Le facteur m'aurait demandé ce que je recherchais dans une flûte. J'aurais dit : qu'elle soit juste, qu'elle sonne bien dans les graves et dans les aigus (et aussi dans le médium, tant qu'à faire), qu'elle soit facile à jouer, qu'elle ne se détraque pas et que sa sonorité soit très belle et très baroque. Avec un tel cahier des charges, il m'aurait certainement répondu qu'il valait mieux que je m'oriente vers une chaîne hi-fi, ou alors, si j'avais vraiment envie de faire de la musique moi-même, on trouve maintenant d'excellents synthétiseurs.

Et bon, je suis resté dans l'univers de la flûte industrielle, et je me retrouvais en possession d'une belle Steenbergen à 2.500 F, ce qui représente tout de même, pesée sèche et sans bavures, le coquet prix de revient de 14.000 F le kg.

Heureux êtes-vous, O apprentis flûtistes qui pouvez à loisir rêver en écoutant Brügger, Steinmann et les autres que, d'accord c'est beau, mais il n'y a pas tant de mérite avec les flûtes de compétition dont ils doivent disposer. C'est autre chose que de peiner sur une Bressan synthétique. Hélas ! Ce qui va suivre va peut-être vous ôter quelques illusions : sur une belle flûte, c'est encore plus difficile.

Et d'abord, comme l'écrit si joliment Veilhan dans le tome III de sa célèbre méthode, la flûte baroque «retient». Si c'est à ce critère qu'il faut la juger, disons-le sans hésiter : ma Steenbergen est baroquissime. Son canal étroit retient admirablement ce que l'on appelle pudiquement la condensation. Chacun a pu constater que les traits difficiles ont la vertu de générer d'abondantes sécrétions salivaires (d'où l'expression «en baver»). Le remède est bien connu : du Mir dilué dans le canal (certains trouvent que le Rex fait plus grand siècle). Chez moi, des bouteilles entières y sont passées au point qu'un soir, il n'y avait plus moyen de faire la vaisselle. Et au lieu de s'arranger à l'usage, le phénomène avait tendance à s'aggraver. Je devais comprendre plus tard pourquoi.

En jouant, j'allais de surprise en surprise. Ce qui m'avait plu en l'essayant dans le magasin, c'était sa jolie couleur sonore. En fait, je découvrais qu'elle n'en avait pas une mais plusieurs. Et puis, qu'elle savait faire d'autres choses que ce que faisaient les autres.

Jusque là, je m'étais fait inconsciemment de la flûte l'image d'une machine. Une plastique, la règle

du jeu, c'est de l'alimenter en vent aussi régulièrement que possible, pour «produire» le son pour laquelle elle a été conçue, et qui est toujours le même, du moins pour une note donnée. Tout ce qu'elle demande c'est qu'on lui donne chaque fois la quantité d'air qui lui convient. On peut jouer (un peu) sur la force du son mais pratiquement pas sur sa couleur. La Rottenburg, au fond, c'est à peu près la même chose, sauf que la couleur sonore est plus intéressante mais elle reste monochrome. Et l'articulation, ce n'est pas vous qui la décidez, c'est la flûte qui vous l'impose.

La Steenbergen, c'est autre chose. C'est un instrument. Elle m'amenait à modifier ma vision de la flûte, non plus machine mais partenaire. Je lui adresse un message (une bouffée de vent accommodée d'un coup de langue) et en retour j'obtiens une réponse qui va à son tour influencer mon souffle. Elle permet de façonner la couleur, la puissance, le caractère de chaque note. Elle demande de «pousser» plus fort, mais consomme sans doute moins d'air. Elle permet d'enfler la note et de la diminuer. Elle donne peut-être un son moins fort (décibels) mais plus net, mieux défini et qui sans doute «porte» mieux. Et surtout l'étroitesse du porte-vent gomme merveilleusement les excès involontaires de vibrato qu'une flûte à large canal (le bec de la Rottenburg paraît béant en comparaison) aurait plutôt tendance à amplifier.

Et puis elle apporte (tout cela je ne le découvrais que petit à petit) une instantanéité de réponse étonnante. Faites l'expérience d'une succession de notes détachées rapides sur cette flûte, et ensuite sur une plastique. En face de tu-tu-tu de la Steenbergen, vous aurez l'impression que la plastique fait teuf-teuf-teuf. Et enfin - j'ai gardé le meilleur pour la fin - pour la première fois de ma vie, je me suis entendu produire un legato qui ne ressemble pas à la mélodie du muezzin. Essayer donc de travailler un de ces enchaînements vicieux de notes de passage, tremblements, ports de voix et autres tours de gosier familiers à Hottetere, quand un de vos enfants fredonne insolemment dans votre dos «travadja la moukè» en se dandinant lascivement !

L'ornementation à la française, je savais ce que c'était, j'avais lu des livres, j'avais entendu des disques mais je n'y arrivais pas. C'était supposé embellir, et chez moi ça sonnait plus laid que de ne pas en faire. Un exemple simple. Le pincé, dans ce répertoire, a manifestement pour objet de faire ressortir une note, de la rendre plus percutante, plus nerveuse, de pimenter une mélodie qui aurait souvent tendance à tourner à la bergerade larmoyante. Sur une plastique, le pincé est amorti, cotonneux, exactement le contraire de l'effet demandé. La Steenbergen permet de retrouver l'effet de claquement de fouet qui donne à cette musique son relief.

J'allais alors comprendre que dans ce répertoire français, le plus fondamental des agréments est le silence d'articulation et que, aussi bête que cela puisse paraître, c'est peut-être le plus difficile à réaliser. (Chez moi, on prétend que je ferais mieux de ne tra-

(1) Dans le numéro 8.

vailler que les silences, qu'ils soient d'articulation ou non d'ailleurs, on me laisse le choix. Mais il faut dire que j'ai un public très difficile). Le silence doit sonner très fort et pour cela, il faut que la note qui la

précède cesse avec une netteté totale et que l'attaque de la note suivante soit tout aussi soudaine (quant à sa longueur, c'est comme le refroidissement du fût du canon : il doit durer un certain temps).

CONCERTS

BRETAGNE

Samedi 15 et dimanche 16 novembre, Lanvellec (22420). Inauguration de l'orgue avec G. Leonhardt et G. Bartholo. Renseignements 99 40 03 21.

Octobre - décembre, tournée de l'ensemble Sesquitercia en Bretagne. Renseignements 99 40 03 21.

BRIE

Samedi 18 octobre, Provins, Caveau du St Esprit, 20 h 30. Ensemble Atalante, V.A. et C. Richard, flûtes à bec, M. Bouachrine, viole de gambe, F. Roudier, clavecin, M.C. Deudon, danse.

CENTRE

Samedi 1er novembre, Fontevraud (49590), Centre Culturel, rens. 41.51.73.52. A sei Voci, Gesualdo.

FRANCHE-COMTE

Dimanche 14 septembre, Besançon (25000), église St Claude, 20 h 30. Chœur Da Damera de Neuchâtel, dir. Pascal Mayer ; Robert Marki, orgue, Boehm, Senfl, Reichel, Kodaly.

Samedi 20 septembre, Deluz, église, 20 h 30. Ensemble baroque de Franche-Comté Bach, Telemann, Rameau, Zelenka.

Dimanche 21 septembre, Levier, église, 11 h. Ensemble vocal universitaire de Besançon, dir. J.M. Montornes, Missa Laudate Dominum de Coelis, de Roland de Lassus.

Pour tous ces concerts, renseignements et réservations au Festival de Musique, 2, rue Isenbart, 25000 Besançon, tél. : 81.80.73.26.

ILE DE FRANCE

Lundi 15, mardi 16, mercredi 17 septembre, Paris, église St Julien-le-Pauvre. La Camerata de Paris.

Dimanche 21 septembre, Abbaye de Royaumont (95). Chapelle Royale et Ensemble Orchestral de Paris, dir. Ph. Herreweghe, K.P.E. Bach, Haydn.

Vendredi 26 septembre, Chantilly (60), A Sei Voci, Tallis, Morales, Monteverdi, Schubert.

Samedi 27 septembre, Luzarches (95), église. Ensemble Guillaume de Machaut, dir. J. Belliard.

Mardi 7 octobre, Paris, Radio-France, 22 h 30, A Sei Voci.

Vendredi 12 décembre, Montreuil-sous-bois (93), Auditorium. A Sei Voci.

Dimanche 30 novembre, Salpêtrière. Ensemble Alméria, M.C. Cottin soprano, M. Allin, violon baroque, D. Gauthier, flûtes, M. Allin, viole de gambe, B. Gaussot, clavecin, Clérambault, Telemann, Scarlatti.

NORD

Samedi 4 octobre, Lille, Centre Polyphonique. A Sei Voci, Tallis, Morales, Monteverdi, Schubert.

NORMANDIE

Vendredi 24 octobre, Lonlay l'Abbaye, près de Domfront (61).

Jeudi 4 décembre, Caen (14).

Vendredi 5 décembre, Lisieux (14).

Samedi 6 décembre, Granville (50). A Sei Voci, E. Ferré, luth, Chansons spirituelles et airs de Cour en Basse Normandie à l'époque de Henri IV.

PICARDIE

Vendredi 19 septembre, Abbaye d'Ambonay (01). Ensemble Clément Janequin, Josquin, Brumel, Sermisy, Janequin, A. de Bertrand.

Samedi 20 septembre, St Michel en Thiérache (02). Ensemble Clément Janequin et les Saqueboutiers de Toulouse, Schütz.

REPUBLIQUE FEDERALE D'ALLEMAGNE

Mardi 21 octobre, Heidelberg. J. Belliard, M. Allin, D. Gauthier.

Samedi 25 octobre, Kelkheim. Ensemble Amalia, A. Zylberajch, clavecin, M. Muller, viole de gambe, F. Malgoire, violon, Ph. Allain-Dupré, flûte.

BELGIQUE

Jeudi 18 septembre, Gand. G. Leonhardt.

Vendredi 19 septembre, Gand. The King's Singers.

Lundi 22 septembre, Gand, cathédrale, 20 h. La Chapelle Royale et l'Ensemble Orchestral de Paris, dir. Ph. Herreweghe, K.P.E. Bach, Haydn.

Mardi 23 septembre, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 20 h. Même concert que ci-dessus.

Mercredi 24 septembre, Gand. Musique ancienne dans l'Abbaye Bijloke.

Lundi 29 septembre, Gand. The Academy of Ancient Music, dir. C. Hogwood.

Mardi 7 octobre, Gand. La Petite Bande, dir. S. Kuijken, requiem de Mozart.

Vendredi 24 et samedi 25 octobre, Gand. Soirées Renaissance : dîner, musique, danse.

Dimanche 26 octobre, Orchestre Symphonique de l'Opéra National, dir. J. Pritchard, Le Messie de Händel.

ITALIE

Du mardi 10 au mardi 23 décembre, Florence. Les Arts Florissants dir. W. Christie, Atys de Lulli.

PETITES ANNONCES

VENTES

Flûte à bec soprano Prescott 415. Prix 5.000 F. Catherine Boyer, tél. 60.72.86.44 ou 64.45.91.81 (Seine et Marne).

Flûte à bec alto von Huene, jaracanda. Prix 4.000 F. Flûte traversière modèle Rottenburgh (B. Kuijken) de Halvares (Suède), remarquable justesse, érable. Prix 3.000 F. A. Chademony, 43, rue Gazan 75014 Paris, tél. 45.88.06.60 ou 34.75.35.02.

Clavecin français, belle facture, table décorée, cordes à l'ancienne, sautereaux bois, emplumé. Prix 80.000 F. Libre de suite, possibilité livraison à domicile. Tél. 45.20.61.95 le soir.

Grand clavecin 2 claviers de Blaise, environ 1960, 2 x 8', 1 x 8', 1 x 4', 1 x 16'; très bon état, bois : placage clair. Prix : 32.000 F. Renseignements : L'Atelier du Clavecin, tél. 44.49.14.49.

Epinette anglaise Klop, 5 octaves fa-fa, 1,60 x 0,63, bois naturel ciré, chêne clair ; disponible immédiatement. Prix : 31.000 F, transport non compris. Visible à la Librairie Musicale de Paris (ou au Salon de la Musique, stand de l'Atelier du Clavecin).

RECHERCHES

N° 9 de la revue *Flûte à bec et Instruments anciens*. Stéphane Della Coletta, 16, rue des Peyrouses, 63670 La Roche Blanche.

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

Flûte à bec médiévale genre Dordecht. Flûtes à bec traditionnelles à un et deux corps tous pays.

Claude de Saint-Martin, rue de la Treille, 82149 St Antonin Noble Val ; tél. 63.30.69.23.