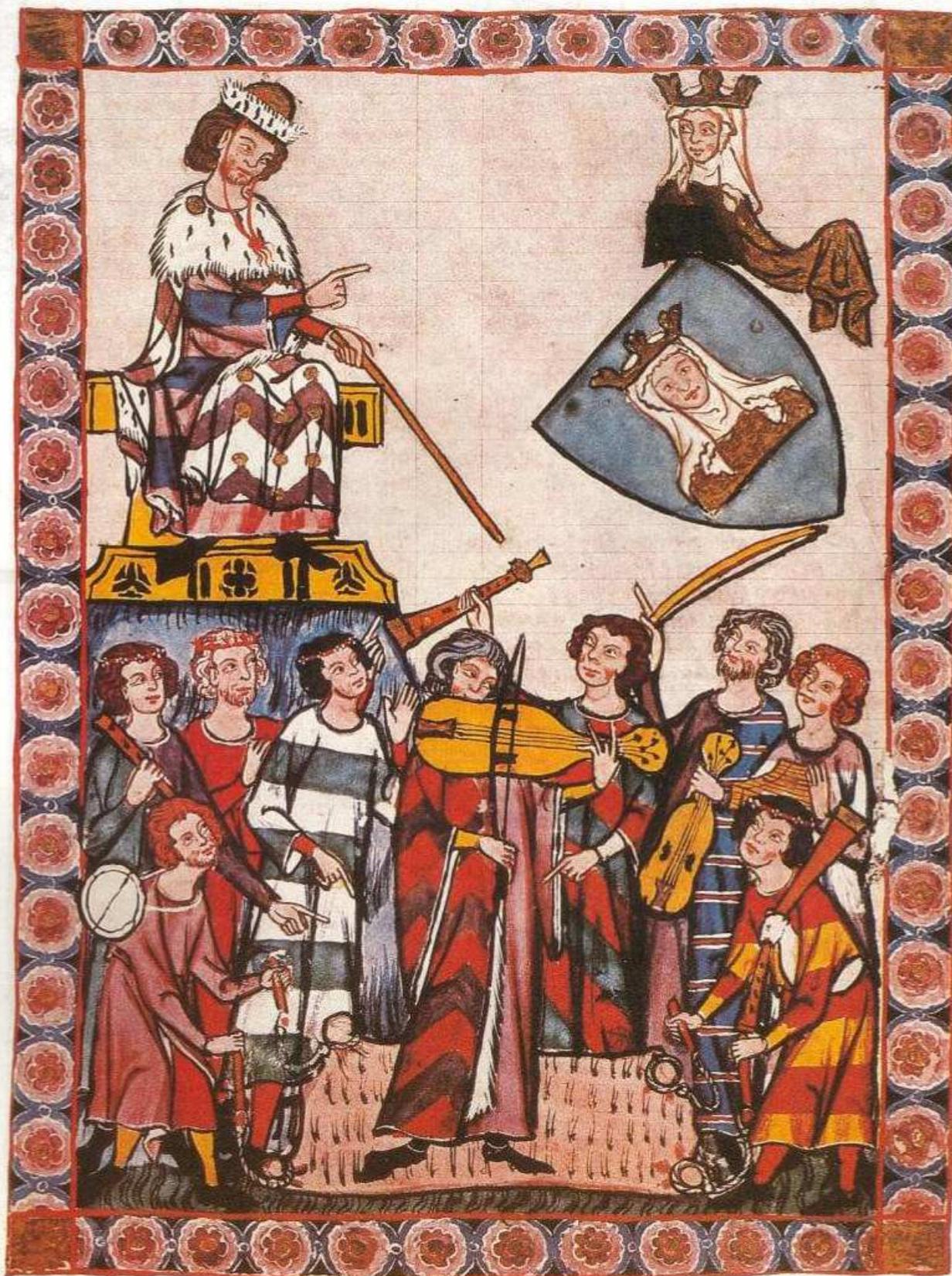


FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS



ALAIN MARION et le Symposium de la Flûte
Flûtes à bec Renaissance: BOB MARVIN
SPÉCIAL MUSICORA



ÉDITORIAL

Je commence toujours un journal ou une revue par la fin. Peut-être est-ce plus facile à feuilleter, à moins que ce ne soit un lointain vestige de jeunesse, j'abordais la lecture des quotidiens en cherchant la page sportive, qui est généralement une des dernières. Si vous êtes comme moi, il est désormais inutile de vous présenter ce numéro. Sinon, et à supposer que l'éditorial ne ressortisse pas pour vous à ces nécessités inutiles dont il suffit de s'assurer d'un rapide coup d'œil qu'elles sont bien à leur place, cette revue mérite quelques mots d'introduction. Nous en avons augmenté le volume à l'occasion d'un Musicora où nous serons, cette année encore, largement présents et actifs. Au sommaire de ce n° 21, deux symposiums (symposia ?). Ce terme impressionnant, dont le pluriel me laisse perplexe, n'est, rappelons-le, que la transcription latine du mot grec qui signifie banquet. Voilà qui est beaucoup plus

sympathique. Et le banquet grec, c'est d'abord, à en croire l'étymologie, le fait de boire ensemble, avec pour compagnes légères des joueuses d'aulos, instrument à anche et non flûte à bec comme pourraient croire certains. Charme, ivresse, musique et convivialité font donc du symposium le lieu idéal de rencontre et d'échange entre les musiciens. Le symposium de Bâle, consacré aux harpes anciennes, semble bien avoir rempli un tel office, d'après les comptes-rendus que vous en trouverez dans nos colonnes. Celui de Nice, que nous sommes sans doute les premiers à vous annoncer, aura lieu en juillet 88, et ce sera une grande fête de la flûte. L'instigateur en est Alain Marion, qui nous a confié l'organisation de la partie baroque ; nous avons profité de l'occasion pour sortir de notre domaine habituel et vous faire mieux connaître un des grands flûtistes de notre temps.

Jean-Joël DUHOT

P.S. Pour des raisons techniques, l'article d'A.M. Deschamps est reporté à notre prochain numéro.

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

Magazine du Groupe Musical AFFB

Groupe Musical AFFB : c/o LMP
68 bis rue Réaumur, 75003 Paris
Tél.: (1) 42 72 09 92

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.

Sur demande accompagnée d'un chèque à l'ordre de :
AFFB "Flûte à Bec et Instruments Anciens" adressée à :
AFFB/CNTA 17 rue des Écoles, 35400 SAINT MALO.

Régie publicitaire :

Marie-Luce DJIANE - Tél.: (1) 43 24 22 32.

Courrier : Groupe Musical AFFB, régie publicitaire
68 bis rue Réaumur, 75003 Paris.

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.

© 1987 : AFFB

Dépôt légal : 1er trimestre 1987

ISSN 0752 - 9916

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

SOMMAIRE

	Pages
Faire des flûte à bec Renaissance par Bob Marvin	3
Musicora 87 par Véronique Latil	9
Alain Marion et le Symposium de la flûte entretien avec Jean-Joël Duhot.	11
Le courrier du facteur par Jean-Paul Rouaud.	18
Ordinateur et cordage de clavecin par Dominique Dévié	20
Sonate anonyme pour flûte et b.c. proposée par Olivier de Goër	22
A propos du forte-piano et du piano moderne par Alain Moysan	27
Harpe ancienne : le Symposium de Bâle par Elena Polonska	29
Le point de vue du facteur par Yves d'Arcizas	31
Régions	32
Der getreue Musikmeister G.P. Telemann	34
Nouvelles partitions par Claude Letteron	39
Concerts	44
Stages, petites annonces	46

Illustrations de couverture :
Heinrich Fraunlob, Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 848.
P. 2 détail du portail de Chartres.

FAIRE DES FLÛTES A BEC RENAISSANCE

Bob Marvin

Avec Bob Marvin, voyageur infatigable et chercheur passionné, musées et bibliothèques sont débarrassés de toute connotation poussiéreuse ou pédante. L'investigation musicologique prend la dimension d'un acte créateur, d'un gai savoir, d'une aventure policière. Quoi d'étonnant si de retour au Canada, il fabrique de superbes flûtes Renaissance ? Le facteur «star» se double d'un musicologue, probablement un des meilleurs spécialistes de la musique des XV et XVIème siècles.

Bob Marvin retrace ici son itinéraire, dévoile quelques-uns de ses secrets et déboulonne au passage un ou deux mythes. Cet article écrit en juillet 85 a paru une première fois dans la revue canadienne Continuo sous le titre «Making Renaissance Recorders». Je tiens à remercier Morley Troman et Claire Soubeyran pour l'aide littéraire et technique qu'ils ont apportée à ma traduction.

Robin TROMAN

Par bonheur, je fis mon principal tour d'Europe de relevés d'instruments avant que des hordes de fanatiques du pied à coulisse ne déferlassent sur les collections, forçant de généreux conservateurs de musées à devenir des cerbères jaloux. Ces derniers étaient en général surpris et amusés lorsque je débarquais pour voir leurs flûtes à bec, et ils me laissèrent me vautrer tout mon saoul dans de poussiéreux recoins remplis de flûtes. C'est à l'investigation de Nikolaus Harnoncourt que j'étais venu. Il avait apprécié les instruments que je fabriquais après quelques années de travail chez Friedrich von Huene, lequel donna à mes doigts malhabiles et empotés une utile coordination avec mes yeux. Harnoncourt pensait cependant que mon attitude d'alors, qui visait à éliminer toutes les imperfections de la flûte à bec, pouvait tirer bénéfice d'une confrontation avec ce que les gens avaient réellement fait dans le passé. Il avait raison. Sa conception selon laquelle on tire plus de musique d'un instrument qui a quelque chose de «juste» que d'un instrument quasiment sans rien de «faux» était devenue la mienne lorsque je revins, que je commençai à faire d'approximatives copies de certaines des flûtes à bec du XVIème siècle que j'avais mesurées, et que j'en jouai.

Ce fut mon chemin de Damas, un bon coup de pied au derrière ; j'entendis une grande voix du passé qui me disait : «Pourquoi me détournes-tu ? ».

Les écailles me tombèrent... des oreilles et je fus converti. Le modèle de base de la flûte à bec du XVIème siècle s'accorde si bien au contrepoint du XVIème siècle, produit de si magnifiques et puissants effets, que je doutais de pouvoir beaucoup l'améliorer. Cette expérience me donna un plus grand respect pour tous les indices historiques que nous pouvons avoir sur les styles musicaux et les modes de jeu. Je découvris que ces indices, pris comme points de départ, semblaient réanimer et revitaliser la musique, au même titre que les instruments. Depuis lors, j'ai presque tout essayé - sauf le spiritisme - pour découvrir comment les flûtes à bec avaient pu sonner et être jouées à la Renaissance.

Le lecteur attentif aura remarqué les subtiles réserves dont j'ai fait usage : «approximatives copies» et «pouvoir beaucoup l'améliorer». Est-il possible de faire des copies d'instruments anciens ? Le fait de copier relève de cette qualité d'imitation qu'on trouve à des degrés divers dans la plupart des activités humaines. A quel moment y a-t-il suffisamment de cette qualité dans un objet pour qu'il mérite le nom de «copie», cela est arbitraire. Nous ne pouvons copier au point de réaliser un clone parfait : chaque irrégularité de l'original reproduite dans son jumeau. Alors je choisis ce que je vais copier, en partie pour des raisons esthétiques, en partie pour la commodité de jeu, et en partie pour des raisons mécaniques de facture. Si l'ablation d'un roulement peut se faire sans effets secondaires déplaisants, je la pratique. Si l'accord peut être amélioré de manière à ce qu'on puisse jouer juste en soufflant normalement et en évitant d'insensés doigtés de demi-trous, je corrige. (Pour plus d'informations sur l'apparente fausseté de certaines flûtes à bec du XVIème siècle, voir ma lettre dans *Continuo* de mars 85). Et puis, tous les défauts et irrégularités de surface ne se retrouvent pas sur les parois polies et luisantes de mes instruments. J'essaie d'être conscient que je fais la même chose qui a mené d'autres facteurs modernes dans des impasses, et tout ce que j'espère, c'est d'avoir seulement un peu plus de respect pour les qualités essentielles des instruments anciens, et de sensibilité à la relation entre les instruments et la manière de jouer la musique à l'époque de la Renaissance.

En quoi consiste ce modèle de base de la flûte à bec au XVIème siècle ? Il présente un étranglement dans la perce, aux trois-quarts environ de la distance de l'embouchure au pavillon, a peu près à l'emplacement du trou le plus grave ; ainsi le profil de la perce reflète vaguement celui de l'extérieur. Cette perce donne au son une octave (harmonique n° 2) relativement faible et une puissante douzième (harmonique n° 3), ces caractéristiques sonores semblent opérer une forte réaction (dans le sens clinique du terme) avec l'harmonie du XVIème siècle, remplie de tierces

et de sixtes, mais soucieuse d'éviter les dissonances. (Pour plus de détails sur ce sujet, et sur ma tournée de relevés en général, cf. le numéro de juillet 1972 du *Galpin Society Journal*). Ce type de perce convient pour toutes les tailles, de la plus petite à la plus grande.

Les copies approximatives que je fis de nombreuses années durant avaient un porte-vent très courbé, dont les bords épousaient la courbure de la perce. Quelques expériences m'ayant montré que cette manière rapide et paresseuse de faire ne modifiait pas trop le son, je l'utilisai tant que j'expérimentai sur les perces. Je conservai les proportions globales d'instruments spécifiques pour la plupart des tailles (en interpolant quelques autres) tout en les modifiant pour stabiliser les notes, accorder les octaves et ramener toutes les tailles, Fa 1, Do 2, Fa 2, Sol 2, Do 3, Fa 3, Sol 3, Do 4, au même diapason. La plupart des flûtes à bec du XVI^{ème} siècle semblent avoir été accordées un demi-ton plus haut que notre la = 440, approximativement entre 455 et 465. Je choisis 460, chiffre facile à mémoriser, bonne moyenne entre les diapasons des instruments de l'époque, et un ton au-dessus du pratique diapason «baroque» de la = 411, ce qui permet de jouer avec des trombones et d'autres instruments de la période de transition. C'est aussi, dans le système mésotonique, un petit demi-ton¹ au-dessus de 440, donnant ainsi un do à 550 qui se trouve être une tierce majeure au-dessus de 440 ; de cette manière, je pouvais utiliser pour l'accord un diapason à 440 et un accordeur stroboscopique. Je fis des améliorations «mécaniques» à la cléterie traditionnelle du XVI^{ème} siècle et j'insérai des pièces de bois dans les capuchons des basses pour améliorer l'attaque des notes graves et purifier les aigus. La plupart des basses anciennes fonctionnent mieux sans capuchon et mes pièces aidèrent à canaliser le souffle sur le porte-vent.

Lorsque je comparai les graphes des dimensions de toutes les flûtes à bec que j'avais mesurées, certaines relations évidentes m'apparurent. D'une manière générale, le diamètre maximum de chaque flûte variait nettement avec le diapason, selon la même logique que les tuyaux d'orgues «classiques», le diamètre doublant tous les 16 demi-tons. Les écarts par rapport à cette règle sont assez faibles : la plus grosse des flûtes en ré 3 ne dépasse jamais en diamètre la plus fine de celles en do 3. Les fenêtres offraient plus de différence, en moyenne 2 millimètres à chaque octave. Les dimensions des instruments que j'avais choisis pour modèles s'avèrent souvent exceptionnelles, aussi fus-je obligé de redessiner le «set», me rapprochant des dimensions courantes de chaque taille. J'avais peur que le résultat ne fût une uniformisation, une homogénéisation sans caractère, mais chaque taille conserva sa personnalité tout en s'intégrant mieux dans l'ensemble. Je rétrécis de très large canal des ténors, ce qui facilita l'attaque des notes aiguës, en adoucit la sonorité et stabilisa la hauteur des 9^{ème} et 13^{ème} notes. J'agrandis la fenêtre insuffisante de la grande basse, ce qui lui donna un son plus plein mais fit légèrement baisser la deuxième octave et en rendit plus périlleuse les attaques.

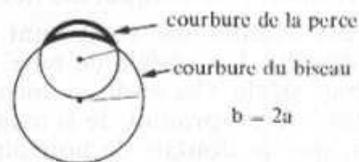
1. Dans un accord mésotonique (en partant de do) les cinq demi-tons chromatiques do-do#, mi-mi#, fa-fa#, sol-sol# et si-si# sont nettement plus petits que les demi-tons diatoniques ; la différence est de l'ordre de 3 commas syntoniques.

D'autres expériences sur le canal et la courbure du biseau me montrèrent que cette courbure enrichit le son, alors qu'un canal plat produit un son plus «innocent». Pour des flûtes d'ensemble, la traditionnelle courbure du XVI^{ème} siècle (c'est-à-dire moitié moins incurvée que la perce)² semblait le meilleur compromis. Mes premiers instruments au biseau extrêmement recourbé possédaient un son très impressionnant lorsqu'ils étaient joués seuls, à cause du caractère stable et puissant de leurs notes. Mais si on les réunissait, la chatoyante richesse de leur sonorité n'était pas adaptée à la musique et l'oblitérait aussitôt. Mes nouvelles flûtes au biseau semi-incurvé, bien que moins impressionnantes en tant qu'instruments solistes, contribuent à la clarté et à la force de la musique. La sonorité en semble mieux adaptée à la musique du XVI^{ème} siècle, et au lieu de la masquer comme un mauvais vernis, elle permet à l'auditeur d'en entendre les richesses cachées. Et, bien sûr, le modèle traditionnel de clef marche mieux que mes améliorations !

D'autres sources font état d'autres types de flûtes à bec Renaissance. On trouve un certain nombre de «brebis égarées» dans les collections : la perce en est soit presque cylindrique, soit franchement conique. Les doigtés de Jambe de Fer (1556), tout comme ceux de Ganassi (1535)³ ne semblent pas s'adapter au type de perce à étranglement. Les premiers suggèrent une perce conique de type «baroque», cependant que ceux de Gamassi, qui fonctionnent presque sur les perces à étranglement, sont parfaits sur des *flauti* à perce élargie dans le pavillon (comme ceux qui figurent sur le frontispice de la *Fontegara*). Il existe quantité de gravures d'instruments de cette sorte, aussi bien que de *flauti* d'aspect cylindrique, qu'on ne retrouve pas dans les collections des musées.

Si vous jouez de la musique plus ancienne ou plus tardive, ces perces à étranglement des modèles du XVI^{ème} siècle sont moins heureuses, la musique italienne du début du XV^{ème} siècle, au contrepoint plus rigide et encore quelque peu médiéval⁴, est terne et molle sur des flûtes à bec du XVI^{ème}, mais devient vivante sur des *flauti* à perce cylindrique, qui à leur tour sont trop riches pour le luxuriant tissu du contrepoint plus tardif. Les perces cylindriques donnent au son un harmonique n° 2 (octave) plus présent, ce qui semble favoriser les consonances justes. Les tierces et les sixtes deviennent elles aussi intéressantes, trop intéressantes peut-être, en ce sens qu'elles atténuent le contraste entre les consonances et les dissonances souvent surprenantes qu'on trouve

2.



3. Philibert Jambe de Fer, *Epitome Musical des Tons, sons et accords, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes et violons*, Lyon 1556.

Sylvestro Ganassi del Fontego «Fontegara» la quale insegna a sonare di flauto, Venise 1535.

4. Musicalement, on a de plus en plus tendance à faire commencer la Renaissance à la mort de Machaut. Elle couvre ainsi une période de 2 siècles. En Italie, les principaux compositeurs de cette époque sont Matteo da Perugia, Bartolomeo da Bologna, Nicola Zacharia et surtout Johannes Ciconia (mort en 1411).

à cette époque. Quant aux perces cylindriques, elles nécessitent de gros trous pour l'accord des octaves, et même ainsi l'octave entre la 3ème et la 10ème note a tendance à être petite. Le volume d'air créé par le trou sous les doigts augmente suffisamment le volume général de la perce pour que le simple fait de positionner et de tailler un trou puisse être utilisé dans la correction des octaves. L'épaisseur des murs accentue ce phénomène et donne plus de profondeur et de caractère au son. Mes murs tendent vers le maximum d'épaisseur jamais observé sur des instruments historiques. J'aime ce genre de son mais je pense qu'une telle épaisseur prédispose le bois aux fentes. Un *flauto* cylindrique plus grave que Fa 3 posera des problèmes d'octaves courtes, et c'est à peu près la taille maximum qu'on observe sur les gravures anciennes. Je me limite donc à trois tailles : Fa 3, Sol 3 et Do 4.

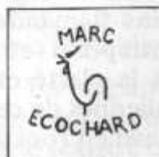
A l'autre extrémité de la Renaissance, notre perce XVIème à étranglement ne paraît pas répondre à l'exigence croissante d'expressivité et de flexibilité qu'on trouve dans une musique de plus en plus baroque. L'harmonie devient maintenant porteuse de sens et semble exiger des instruments qu'ils puissent «se glisser» à l'intérieur des accords et jouer avec d'importants écarts dynamiques. *Exeunt fistulae directae*. Si l'étranglement de la perce descend de plus en plus vers le pavillon, si le pavillon lui-même est de moins en moins alésé, la perce devient de plus en plus conique, c'est-à-dire baroque. Il est facile d'imaginer comment, à partir des modèles du XVIème siècle, on a pu aboutir à la *handfluyt* de van Eyck. J'ai essayé quelques perces, à partir d'instruments de Vienne et de la Haye qui auraient pu faire l'affaire, mais elles étaient trop peu coniques pour permettre de jouer facilement. En augmentant un peu leur conicité, j'obtins une *handfluyt*, efficace qui se révéla très proche de la «flûte de quatre» de Bressan (actuellement propriété de Edgar Hunt), laquelle a moins de conicité que la plupart des flûtes à bec du XVIIIème siècle. Outre van Eyck, une petite flûte comme celle-ci est adaptée à la musique italienne du début du XVIIème siècle ; mais peut-on faire plus qu'une ridicule parodie du violon dans ce contexte musical ? On désire un peu du «brillant», de l'«argenté» du violon, et pourtant on veut minimiser le fait qu'on joue une octave trop haut ! Les subtils équilibres et compromis ne sont peut-être appréciés que par les flûtistes à bec et leurs «fans» ! (Pour plus de détails sur ce sujet voir *FOMRHI Quarterly* de juillet 1979, Jeremy Montagu, Faculty of Music, Saint Aldgate's, Oxford OX 11 DB, Grande-Bretagne).

Après une *handfluyt* de van Eyck en do 4 (le violon du flûtiste à bec), je passai à un *flauto* de Bassano (le cornetto du flûtiste à bec) en sol 3. En transposant tout à la quarte inférieure, j'obtins un très utile instrument, pour lequel je pouvais même utiliser les alésoirs de l'alto en sol à perce étranglée. Simplement je n'alésai pas le pavillon. En raison de certains indices qui suggèrent un diapason bas au début du XVIIème siècle, et aussi pour obtenir une sonorité plus riche, je choisis pour cet instrument le diapason la - 411 (description plus détaillée à paraître dans une des prochaines livraisons de *FOMRHI Quarterly*).

L'alésage du pavillon nous ramène à mon *flauto* Ganassi, décrit dans le numéro d'avril 1978 de *FOMRHI Quarterly*. Pendant des années, j'avais dédaigné tous ces *flauti* en forme de clarinette, qu'on rencontre

HAUTBOIS BAROQUES

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



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

BOUVIER BARENREITER

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

PRÉSENTS A MUSICORA

*

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.

dans les gravures des XV et XVIème siècles, les considérant comme une convention artistique, un instrument à vent génétique, un «flaufernetto» hybride. Au Musée des Beaux-Arts d'Oberlin, je vis encore une de ces gravures, et ce fut la goutte d'eau..., j'essayai un pied évasé sur certains de mes instruments. Encouragé par le résultat, je fis des expériences avec des perces et des évasements. Ce qui semblait fonctionner à souhait ressemblait justement aux dessins de Ganassi et pouvait aussi se justifier par d'autres arguments (voir toujours mon article dans *Continuo* de mars 1985). Intoxiqué par l'idée d'une troisième octave, je fis tout ce que je pus pour en rendre l'émission légère et facile. Le résultat donna un son fin et joli dans les aigus, jusqu'au registre des ultrasons. Les pièces qui se prêtent le mieux à cette sonorité sont les *frottole*, en particulier les *frottole* ornées, à trois voix, de Justiniani dans le livre VI de Petrucci⁵, ainsi que quelques monodies du XVème siècle semblables aux dessus des basses-danses. Je ne trouvai pas grande utilité à mon octave supplémentaire, et cette sonorité fine s'alliait mieux aux synthés qu'aux luths. Il me sembla improbable qu'une telle perce fût fait spécialement pour la troisième octave : en dehors de la production des notes aiguës, l'évasement rend le son plus clair et plus dur, surtout dans le registre grave. Si nous comparons les clavecins flamands et italiens, ainsi que les types de contrepont et les tessitures, nous pouvons déceler dans la clarté et la dureté des qualités spécifiquement italiennes de cette époque. Aussi réharmonisai-je ma Ganassi en fonction de la tessiture habituelle. Comme de nos jours, il y a peu de luths qui puissent jouer à 460, j'en fis une version à diapason bas (les *cornetti* et *traversi* italiens semblent d'ailleurs souvent avoir été accordés à un diapason bas) de manière à pouvoir jouer avec un luth, mais la sonorité en devient plus sonore, plus riche, moins «italienne». Ce modèle est un peu passe-partout, mais je me languis toujours d'un petit luth pour partenaire dans cette musique italienne claire, brillante et incisive.

Il était à prévoir qu'une version de la ténor en do à perce étranglée, mais avec un diamètre plus étroit et une fenêtre plus petite, serait plus fine de son, plus légère d'esprit et plus agile. Et c'est avec les instruments à cordes qu'elle s'harmonise le mieux.

Je fis le relevé de la double flûte d'Oxford (*FORMRHI Quarterly*, avril 1983) et découvris plus qu'une simple curiosité. Avec une octave do 4 - do 5 disponible à la main gauche et une sixte fa 3 - ré 4 à la main droite, comportant quelques demi-tons, elle est capable d'un authentique contrepont. Je trouvai quelques *laudi*⁶ du XVIème siècle qui conviennent (cela fait un trio formidable avec une troisième voix !) et je possède de charmantes versions de *Happy birthday* et de *Voici la mariée*, mais la flûte attend quelqu'un de doué en contrepont pour arranger à son intention un répertoire de chansons du XVème siècle.

Et maintenant ? Peut-être cette étrange flûte à deux tuyaux identiques vue dans les peintures du XIVème siècle telles que les fresques de Simone Martini à Assise. Leur perce étroite qui va en s'élargissant donnait peut-être seulement des notes puissantes et fortes ; il est probable que leur harmonie sonnait comme les tuyaux doubles qu'on rencontre encore aujourd'hui autour de l'Adriatique, ou comme les litanies dissonantes chantées à l'office des morts

de Milan, telles que nous les décrit Gafori⁷. Peut-être aussi les curieux ensembles, apparemment du début du XVIIème siècle, ceux de Kynsecker et ceux de Bologne (voir à ce sujet l'article de Filadelfio Puglisi dans le *Galpin Society Journal* n° XXXIV), témoignent-ils d'une renaissance de la musique ancienne (déjà à cette époque !) s'entichant de vieux instruments, bizarres et inexacts ? Ou bien représentent-ils vraiment une tendance esthétique vivante de cette époque ?

Question souvent posée : la différence de bois produit-elle une différence de son ? Oui et non : plutôt pour l'interprète que pour l'auditeur. Ceux pour qui jouer de la flûte à bec représente une valeur «existentielle», qui ont besoin de «sentir» un instrument pour être inspirés, attribuent de l'importance au choix du bois. Pour ceux qu'intéresse simplement le résultat sonore, le bois a moins d'importance. J'ai souvent remarqué que des flûtes à bec apparemment très différentes au niveau du son et du comportement sonnaient de manière presque identique une fois replacées dans un contexte musical tel qu'un ensemble. C'est la perce qui semble déterminer comment l'instrument va réagir par rapport à la texture harmonique et aux autres instruments. Le réglage du son l'«harmonisation», détermine ses caractéristiques de jeu, sa réponse, toutes ces choses qui vous frappent au premier essai désinvolte d'une flûte. Un bois différent donne une sensation différente et un son différent, mais cette différence s'évanouit avec la distance et la résonance d'un authentique contexte musical.

Cela dit, j'admets que ces petites différences puissent aider les instruments en des points critiques de leur structure. J'aime le buis pour les *flauti* du début de l'ère baroque ; il aide à renforcer les graves et à libérer les aigus, et donne un sentiment général de clarté. Toutefois une Ganassi ou une flûte à bec cylindrique en buis serait peut-être trop brillante (Cardan, au XVIème siècle déconseille le buis pour les flûtes à gros trous). Ces différences proviennent-elles plus de la résonance et de la porosité du bois, ou de l'état des surfaces ? Le buis se travaille très proprement et nécessite peu de ponçage ou de polissage une fois humide. En revanche l'érable, les fruitiers, etc. deviennent rugueux avec l'humidité et nécessitent un nouveau polissage, cependant, après des déboires à l'harmonisation, j'ai trouvé dans les bois tendres des qualités que je n'aurais auparavant reconnues qu'au buis.

Au fond, je n'aime pas vraiment la facture instrumentale. C'est un travail ennuyeux mais prenant. Quand je réussis, mon amour-propre monte en flèche, mais j'essaie de prendre mes distances par rapport

5. Entre 1504 et 1514, l'éditeur vénitien Ottaviano Petrucci publie 11 livres de *frottole*. Dans le livre VI figurent ces *frottole* de Leonardo Giustiniani, apparemment destinées à une voix et deux instruments. Elles sont assez archaïques pour l'époque, puisque Giustiniani est mort en 1446.

6. Les *laude* sont depuis le XIIIème siècle, une forme musicale religieuse populaire (non liturgique) extrêmement florissante en Italie. Au XVème siècle, la *lauda* entretient des rapports étroits avec la *frottola*, dont elle est l'équivalent dans la musique sacrée. Les plus beaux exemples de *laude* à 2 voix du XVème siècle se trouvent dans le manuscrit Ital. Cl. IX, 145 de la bibliothèque Marciana à Venise.

7. Franchino Gafori, l'un des plus importants théoriciens de la fin du XVème siècle, rapporte dans *Practica Musicae* (1496) qu'à Milan, pour les cérémonies funéraires, on chantait traditionnellement un *cantus firmus* accompagné d'un organum à la seconde parallèle.

aux flûtes à bec, ces simples objets matériels, ainsi que par rapport à son activité de facteur de flûtes à bec. Ce ne sont que des outils à faire de la musique, sans plus de valeur qu'une bêche.

Cette attitude, jointe à une saine paresse (Henry Ford prétend que le non-paresseux peut se satisfaire du matin au soir d'un travail inefficace, cependant que le paresseux cherchera les moyens de faire un travail plus facilement et plus rapidement) et à une méfiance envers les machines plus grandes que moi, a forgé mes méthodes de travail. Je possède des machines et des outils simples, qui suffisent juste à mon travail, et tout un tas de petites astuces qui rendent le travail rapide, facile et presque à toute épreuve (description dans *FOMRHI Quarterly* de juillet 1979, janvier 1979, avril 1984...). Je vise la lumière qui frise entre le gabarit et la surface de la flûte, et je frotte les instruments avec des pièces de bois et de métal droites et courbes pour voir là où ça brille et là où les marques au crayon s'effacent. Un petit niveau maintient le porte-vent symétrique et les trous dans l'alignement de la fenêtre. Je prends des empreintes à la plasticine. A peu près tout ce que j'utilise aurait pu être employé au XVIème siècle, sauf la petite ampoule électrique fixée sur un bâton pour éclairer l'intérieur de la flûte au moment de l'harmonisation. Comment faisaient-ils pour harmoniser des flûtes en une pièce sans lampe à l'intérieur, cela me dépasse. A l'aide de miroirs, de lentilles, de vers luisants ?

La triste réalité est que plus je travaille comme une machine mieux je réussis mes instruments. Les flûtes à bec ont l'air d'apprécier une harmonisation régulière. La plupart des opérations que j'effectue pourraient être réalisées plus vite et moins cher par une machine. Avec un travail minutieux, je peux réaliser des flûtes à bec presque parfaites nécessitant très peu de retouches après rodage. Je préfère en faire plusieurs d'après le même plan, et voir ensuite quels points communs émergent. Beaucoup de différences proviennent seulement de variations dans l'exécution et non d'un plan initial ; je ne suis pas exact à ce point. L'approche inverse, celle de Sverre Kolberg en Norvège et Annie Sturbois et Daniel Bariaux en Belgique est peut-être plus féconde à long terme. Ils travaillent à fond sur un instrument (parfois à mort !) en expérimentant la manière dont il réagit à toute modification, et finalement révèlent ce qu'ils pensent être ses meilleures qualités. Peut-être le facteur et l'instrument vont-ils plus loin dans cette sorte d'aventure à haut risque.

Enfin l'accord n'est plus qu'un équilibre, un ajustement de la pression nécessaire à chaque note pour qu'elle soit juste. Pour la plupart des musiques du XVIème siècle, les intervalles purs, qui découlent des harmoniques naturels, semblent les plus appropriés ; et pour les jouer sur les flûtes à bec, le mésotonique est l'accord le plus satisfaisant. Les XIV et XVèmes siècles ont vu le remplacement progressif des intervalles pythagoriciens par leurs équivalents harmoniques, tout d'abord en tant que tempérament volontaire, plus tard en tant qu'habitude généralisée de jeu, de sorte que j'accorde certains *flauti* cylindriques en tempérament pythagoricien et tout le reste en mésotonique, qui, à la différence de l'accord harmonique, facilite l'intonation sur la flûte à bec (pour plus de détails sur l'accord pythagoricien, voir ma lettre dans *The Courant* d'août 1983).

Les types de flûtes à bec ont certaines caractéristiques intrinsèques d'accord, concernant habituellement l'octave située entre la troisième et la dixième note. Cette octave a tendance à être petite pour les perces cylindriques, grande pour les perces coniques et *ad libitum* pour les perces à étranglement (bien qu'elle devienne petite sur les basses).

Le principal répertoire des flûtes à étranglement, la luxuriante polyphonie vocale du XVIème siècle, exige un bon équilibre des basses et de dessus. Il existe des descriptions de l'époque faisant état de la force des voix graves et de la délicatesse des voix supérieures. Cela va à l'encontre de la nature même des flûtes à bec, qui est d'utiliser une pression croissante du grave vers l'aigu. Aussi trouvai-je un compromis en accordant les notes et les flûtes aiguës de manière à ce qu'elles consomment moins d'air qu'à la pression confortable, sacrifiant donc un peu d'expressivité et d'intérêt sonore au profit de l'équilibre de l'ensemble. D'ailleurs, je ne suis pas sûr de ce que nous ressentons effectivement quand nous parlons de la «résistance» d'un instrument. Ce n'est pas le rapport de la pression et du volume. Cela semble plutôt correspondre aux variations du diapason induites par les différences de pression. Il peut paraître absurde que cette sensation de «résistance» passe par nos oreilles, c'est pourtant ce que l'expérimentation m'a permis d'établir.

En réglant l'accord pour un volume constant (j'aimerais qu'une mélodie ait le même relief quel que soit le registre ou la taille de la flûte à bec qui la joue) on peut aboutir à divers sentiments de résistance, parfois inconfortables. Notre perception de l'égalité de la pression est souvent réajustée pour correspondre à notre sentiment de résistance. Jouez par exemple la note n° 3 et octaviez sans changer la pression. Demandez ensuite à un ami de plier le pouce à votre place, et vous sentirez la «résistance» et la «pression» chuter avant que vous puissiez compenser. Il faut un peu de temps pour s'habituer à des flûtes à bec accordées de cette manière, mais la variété des articulations, des attaques et des distorsions rythmiques peut compenser une partie de ce qu'on perd en dynamique (il y a plus de variation de hauteur à faible pression, aussi a-t-on moins de latitude).

Les situations musicales plus anciennes ne semblent pas exiger un tel équilibre pour les *flauti* cylindriques. Comme l'octave 3-10 est plutôt petite, j'accorde 3 un peu trop haut, à la même pression que les notes 1 et 2. Puis la pression croît régulièrement jusqu'à la note 9 (sur les perces étranglées, on peut souffler avec la même pression de la note 1 à la note 9).

Les *flauti* du premier baroque ont encore moins besoin d'être équilibrés - et d'ailleurs ils ne le pourraient pas -. Leur musique et leur sonorité semblent plus facilement pardonner un accord imprécis. L'octave 3-10 en est un peu trop grande, et la note 3 est accordée trop bas, exigeant plus de pression. Celle-ci croît régulièrement de la note 1 à la note 9.

Comme le diapason des notes les plus hautes de la première octave varie plus en fonction de la pression que celui des notes graves (la note 2 est stable *elle aussi*), le fait d'utiliser une pression absolue pour l'accord peut entraîner une distorsion de cette octave (élargissement ou raccourcissement) en situation musicale, avec une pression normale de jeu. Si vous jouez à une pression plus forte que celle utilisée pour

l'accord, vous constaterez que vous aurez proportionnellement besoin de plus de pression pour les notes aiguës de cette octave, et vice versa.

J'accorde avec un dispositif mécanique (décrit dans *FOMRI Quarterly* 1985) : une soufflerie d'orgue, un manomètre, la flûte à bec et un accordeur stroboscopique (et beaucoup de plasticine). La musique est le meilleur guide pour l'accord mais un dispositif de ce genre peut facilement et rapidement reproduire de bons accords. L'accord ne saurait s'effectuer d'un seul coup, car les manipulations chauffent irrégulièrement les instruments, et la sciure qu'on produit en accordant rentre dans la perce, ce qui modifie légèrement les hauteurs. La perce elle aussi change au moment de l'élargissement des trous (la note fondamentale d'un flauto cylindrique descend

presque d'un demi-ton quand les trous sont percés). C'est pourquoi j'accorde par étapes, nettoyant et huilant les flûtes entre chaque séance d'accord.

J'essaie d'être conscient de mes limites, de ma tendance à travailler plutôt sur des améliorations techniques, des surfaces et des accords polices et réguliers, de jolies notes stables, alors que j'ignore peut-être d'autres possibilités plus utiles musicalement. Comment pouvons-nous savoir ce qui est «utile musicalement» pour la musique de la Renaissance ? J'aimerais avoir la chance de travailler dans un ensemble utilisant les matériaux de la Renaissance, pour explorer la musique de la Renaissance avec ses propres concepts et faire passer les indications historiques sur le style et l'expression avant les habitudes et les goûts de notre époque.



LE SALON MUSICORA 87 : charme et diversité

Véronique Latil

Pour sa troisième édition, MUSICORA réunira au Grand-Palais, du 4 au 9 mars prochain, l'ensemble des professionnels de la musique ancienne et classique. Beaucoup d'animations et toujours plus de nouveautés pour cette nouvelle édition de MUSICORA.

— Côté exposants - ils sont près de 350 - facteurs, archetiers, luthiers et éditeurs côtoieront les associations musicales, les représentants de festivals ou d'ensembles vocaux, la presse spécialisée...

— Côté animations, il faut noter avec satisfaction la présence, cette année encore, de FRANCE-MUSIQUE. Elle assurera la retransmission en direct des émissions et des concerts qui doivent se dérouler dans les studios et la salle de concert aménagés spécialement au Grand-Palais. (Chaque jour de 12 h 30 à 14 h, et de 18 h à 19 h).

LA LETTRE DU MUSICIEN, fidèle à sa formule, organise un colloque sur le thème cette année : «des conservatoires et des écoles de musique : pour quoi faire ?».

— Côté expositions, il faut noter celle montée par les éditions DURAND et l'Orchestre de Lyon, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Maurice RAVEL.

A ne pas manquer, pour les inconditionnels de jouets mécaniques : la COLLECTION D'AUTOMATES MUSICAUX (une trentaine de pièces, des XVIIIème, XIXème et XIXème siècles) provenant de toute l'Europe, et réunis pour la première fois à MUSICORA.

— Et côté AFFB ?

Toujours beaucoup d'animations, de concerts, de rencontres, et cette année, un intérêt particulier porté aux enfants.

- L'association, désormais «GROUPE MUSICAL AFFB», lance son département spécialisé de la SDIA (Société pour le Développement des Instruments Anciens). A cette occasion, seront présentes au cocktail inaugural, des personnalités du monde musical, qui parraineront le nouveau département.

- «Du signe au son» sera le thème de l'animation permanente organisée sur le stand autour de Philippe LE CORF, président de l'ARIA. Le public assistera aux phases successives de la création musicale, depuis la partition jusqu'à l'audition de l'œuvre... sur chaîne «Compact». En exclusivité, les visiteurs pourront ainsi acheter (prix de lancement) le dernier enregistrement de l'ensemble «STRADIVARIA» sur disque laser ADA.

- Des ensembles de musique ancienne, professionnels et amateurs, se produiront «en direct» sur l'espace spécialement aménagé à cet effet.

- Les enfants apprécieront certainement l'emplacement qui leur est réservé. Coloriages, jouets, instruments de musique et... délicieuses sucreries les attendront. De même, ils auront la possibilité de participer au grand concours de dessin que le Groupe Musical AFFB lance en Ile-de-France jusqu'au 4 mai 1987. Thème :

«L'ENFANT ET LES SORTILEGES» (M. RAVEL)

Ce concours a lieu grâce à la participation de la maison Paul BEUSCHER et des éditions VAN DE VELDE.

Enfin... il ne faut pas manquer de découvrir - et d'essayer ! - les étranges «structures éclatées» de clavécins, de Laurent SOUMAGNAC.

Un bon conseil : ne manquez pas ce MUSICORA 87, organisé, comme chaque année, par la SODITEC, avec toute l'efficacité qui caractérise ses dynamiques organisateurs : Jessie WESTENHOLZ et Philippe SUZANNE.

QUELQUES INFORMATIONS PRATIQUES :

— Heures d'ouverture :

Tous les jours de 11 h à 19 h 30.

Jeudi 5 mars de 11 h à 23 h (nocturne).

— Adresse exacte :

Grand-Palais ; Avenue Winston Churchill, Paris 8e.
Métro : Champs-Élysées Clémenceau.

— Prix d'entrée :

35 Francs (plein tarif).

Tarifs réduits pour les groupes et collectivités.

VOUS APPRÉCIEZ FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

*

Procurez-vous les anciens numéros
en demandant le sommaire

à

FABIA GROUPE MUSICAL A.F.F.B.
17 rue des Écoles 35400 Saint-Malo

ALAIN MARION

et le premier Symposium de la flûte

Entretien avec Jean-Joël Duhot

Alain Marion est, on le sait, un des plus brillants représentants de l'école française de flûte moderne. Une grande carrière de soliste le conduit à jouer et à enseigner dans le monde entier. Il est depuis dix ans professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il organise pour juillet 88 un Symposium international de la flûte et a décidé d'y inclure la flûte à bec et la traversière baroque, avec pour cela le concours de l'A.F.F.B. Ce geste «historique» entérine la fin du mépris et des exclusions réciproques qui ont parfois terni les relations entre les «modernes» et les «baroques». Nous avons donc voulu connaître un peu mieux Alain Marion et vous faire découvrir l'homme, le flûtiste, et son écoute de la musique baroque. Entre deux tournées internationales il n'a pas été facile de trouver un rendez-vous, mais Alain Marion n'a pas hésité à nous consacrer tout un après-midi.

La querelle du baroque

J.J.D. : Votre démarche montre que vous êtes sensibilisé aux instruments anciens, ce qui n'a pas toujours été le cas des flûtistes modernes.

A.M. : J'ai beaucoup poussé à la création de la classe de flûte baroque que le Conservatoire de Paris a confiée à Pierre Séchet.

J.J.D. : Pourquoi ?

A.M. : Il s'agissait moins d'introduire un instrument ancien au Conservatoire que de faire bénéficier la maison de l'apport musicologique de Pierre Séchet. Les flûtistes modernes ont besoin de ce contact pour le style et l'ornementation, ce sont des choses qu'un musicien complet ne peut pas ignorer.

J.J.D. : Cette ouverture d'esprit est assez nouvelle.

A.M. : Il y a eu des querelles, mais rétrospectivement on s'aperçoit que le renouveau de l'interprétation de la musique baroque au moyen des instruments anciens devait faire sa place. Maintenant la musique baroque sur instruments originaux a sa clientèle, comme la musique sur instruments modernes. Chacun a trouvé sa place, ce qui a beaucoup diminué la tension. Il est certain que les deux tendances se sont fait la guerre. J'ai notamment entendu des propos sur Rampal que je n'ai pu que déplorer, parce qu'enfin, dans les années cinquante, c'est lui qui a été le premier à jouer et à faire découvrir le répertoire baroque. C'est quand même lui qui a «sorti» Telemann et ses contemporains, que personne ne connaissait à l'époque. Maintenant ce conflit est terminé, il est temps que les cousins se réunissent, et c'est pour cela que j'ai voulu que la flûte à bec et la traversière baroque soient présentes au Symposium de Nice. Sous une forme ou sous une autre il s'agit toujours de la flûte.

J.J.D. : Vous réconciliez les flûtistes, ce qui me semble extrêmement important. Mais vous-même, comment avez-vous réagi devant l'irruption de l'interprétation baroque ? Est-ce que cela a changé quelque chose pour vous ?

A.M. : Oui, cela m'a beaucoup apporté, non pas cependant, en me donnant un style, mais en m'amenant à réfléchir sur le style. Et puis, bien sûr, la recherche baroque nous a appris ce qu'étaient un menuet, une gavotte ou une bourrée. Autrefois on jouait un menuet comme un largo.

J.J.D. : Comment réagissez-vous face à une interprétation baroque ?

A.M. : Certaines interprétations discographiques sont très attrayantes, d'autres un peu moins, ce qui peut aussi tenir à l'œuvre elle-même. Mais je suis évidemment conditionné par le style romantique, et nous le sommes tous. Nous avons une tradition romantique qui est ... «infernale», et qui nous influence aussi bien quand nous jouons le répertoire baroque que chez Debussy ou Ravel.

J.J.D. : Pourquoi évoquez-vous d'abord les versions discographiques à propos du baroque ?

A.M. : Si le disque a joué un rôle essentiel dans l'explosion du baroque, c'est en partie à cause de notre conditionnement romantique. Nous sommes habitués à un volume sonore beaucoup plus important que celui des instruments anciens. Par exemple, dans certains passages du quatrième Brandebourgeois, on entend assez peu les flûtes à bec. Avec le disque, tout cela est corrigé, on rétablit l'équilibre et le niveau sonores qu'exige notre oreille moderne.

Savez-vous comment Berio explique l'évolution des instruments ? C'est pour lui un phénomène politique. Après les révolutions de la fin du XVIIIème siècle, les musiciens, qui jusque là étaient au service des cours royales ou princières, se trouvaient sans emploi. Il a fallu organiser des concerts, louer des salles, les impresarii ont dû commercialiser la musique. A la Cour, on pouvait jouer pour 20 personnes ; l'organisateur de concerts, lui, ne peut pas être déficitaire, - et à l'époque il n'y avait pas de Ministère de la Culture, de subventions ni de mécénat industriel. Il fallait donc utiliser des salles de concert de plus en plus grandes, ce qui exigeait des instruments plus sonores. La flûte s'est par conséquent trouvée obligée

d'évoluer, et cette évolution se poursuit encore aujourd'hui.

La flûte Boehm instrument ancien ?

J.J.D. : On observe même une véritable explosion dans la facture actuelle.

A.M. : C'est fabuleux, depuis vingt ans, depuis l'arrivée de Cooper, les facteurs bougent énormément. Les premiers modèles de Boehm étaient très faux, ça ne sonnait pas, c'était très assombri. Le premier à avoir fait des instruments de grande qualité en système Boehm a été Louis Lot.

J.J.D. : Les flûtes de Louis Lot ont constitué la norme pendant très longtemps.

A.M. : Oui, pendant très longtemps, et on faisait des copies de Lot. Là-dessus sont arrivés les Américains, qui ont utilisé des systèmes allemands de tamponnage (les Allemands aussi ont beaucoup cherché), et qui ont changé la gamme des instruments, au lieu de se contenter de copier la Lot en l'améliorant. La gamme de Lot était très empirique, elle favorisait une note au détriment d'une autre. Les Américains ont repensé la gamme chromatique de la flûte et donc la place des cheminées. Et puis les Japonais sont arrivés à leur tour, ils ont pris ces modèles, les ont encore perfectionnés, et les ont industrialisés. A l'époque, il fallait cinq ans pour avoir une flûte, maintenant, au Japon, vous arrivez chez un grand facteur, vous demandez une flûte en or, on vous en met vingt sur la table, de couleurs et de diapasons différents ; vous avez tout de suite ce que vous voulez. C'est fabuleux.

Il y a quelqu'un qui a eu une énorme influence dans tout cela, et à qui on doit rendre un immense hommage, c'est Albert Cooper. Il a repensé les cheminées, les clefs et surtout les embouchures. Les embouchures ont fait des progrès inimaginables ces dernières années. La facture connaît un véritable bouillonnement. C'est d'ailleurs aussi un peu l'effet du disque : le public vous a entendu en disque, avec un son amplifié, quand vous arrivez sur scène il se demande ce que vous faites. Prenez la suite en si mineur, la flûte est noyée dans l'orchestre ; un spectateur m'a dit un jour : «Je ne savais pas que vous étiez là, je l'ai simplement remarqué à la fin parce que vous jouiez l'air de la télévision».

J.J.D. : ! Il faut dire qu'on en a fait un concerto pour flûte, qu'elle n'était pas.

A.M. : C'est le disque. Alors maintenant on assiste au même phénomène qu'au début du XIXème siècle. Le public a besoin d'avoir un son de flûte qui se développe. Les orchestres jouent de plus en plus fort : une symphonie de Beethoven qui était écrite pour trente musiciens se joue à quatre-vingt-quinze. Les instruments modernes sont plus sonores. Les salles contiennent trois mille places. Le pauvre flûtiste au milieu, il faut qu'il joue ! Et il y a l'effet contraire du disque : les gens veulent retrouver ce à quoi les enregistrements les ont habitués, alors si vous avez un petit son, on ne vous réengage plus.

J.J.D. : L'interprète doit aussi modifier sa façon de jouer et s'adapter aux nouveaux instruments.

A.M. : On modifie jusqu'au moment où on ne peut plus, mais il est évident qu'on s'adapte aux instruments nouveaux. Je ne joue plus du tout de la même manière qu'il y a vingt ans. J'ai changé parce que je ne suis plus le même physiquement, intellectuellement, mentalement, et parce que les instruments ont changé. J'ai commencé la flûte à neuf ans, je jouais sur une Lot, que j'ai toujours, et j'ai appris à souffler d'une manière complètement différente de celle d'aujourd'hui. Maintenant il faut que je remplisse un tube, avant, le tube était deux fois moins gourmand. Ça change la manière de jouer, le vibrato, l'expression ; indépendamment du fait que l'individu change aussi. On ne souffle pas de la même façon dans une flûte actuelle que dans une Louis Lot. A l'époque de Lot on recherchait des sons jolis plutôt que volumineux. Maintenant on veut des sons de préférence jolis, mais larges. Alors Cooper a fait des embouchures beaucoup plus volumineuses, avec un son moins délicat que Louis Lot. Aujourd'hui on ne peut pas faire de concert sur une Lot : Berio, Boulez, des concertos comme celui de Katchatourian exigent un instrument moderne. Et en sonates, on joue avec les énormes pianos actuels ; une société de musique de chambre ne peut pas avoir trois pianos de concert différents adaptés l'un à Rachmaninoff, l'autre à Beethoven et le troisième, plus souple, à Schubert. Et puis on joue devant trois mille personnes.

J.J.D. : Avez-vous l'impression que la facture moderne aboutit à une certaine perte de la qualité sonore au bénéfice de la puissance ?

A.M. : Je n'ai pas dit cela. Le son de la Lot est fin, mais un son peut aussi être large et noble. Il est évident que le Lot avait un côté chatoyant que n'ont pas les instruments modernes.



ARLOD S.A.

8, Place des Victoires, 75002 PARIS ☎ 42.60.00.40 & 42.60.04.27

**LES MEILLEURES MARQUES D'INSTRUMENTS
DE MUSIQUE A VENT**

IMPORTATEUR DES FLUTES **SANKYO**

VENTE, SERVICE APRÈS-VENTE • ATELIER SPÉCIALISÉ POUR LES BOIS ET LES CUIVRES

J.J.D. : *Regrettez-vous les Lot ?*

A.M. : Non, parce que, pour le concert, les flûtes actuelles ont des possibilités que n'a pas la Lot. Il y a une différence importante de volume et de flexibilité. On peut faire des concerts de deux heures avec une flûte actuelle, ce qui serait très difficile avec une Lot.

J.J.D. : *La flûte actuelle a un plus grand confort de jeu.*

A.M. : Oui, elle a une souplesse de jeu énorme. Et puis dans un programme moderne, vous jouez des œuvres très différentes, Bach, Doppler, Jolivet par exemple. Alors quand vous attaquez la *Sequenza* de Berio après une heure vingt de concert, il faut que ça réponde ; si vous avez un petit son, ce n'est plus la *Sequenza* de Berio, c'est une calamité. Pour jouer ça, il faut être en effervescence. Un programme qui va de Bach à Berio ou Boulez se termine avec ce qui demande le plus de ressources et d'énergie. J'aime m'ouvrir à toutes les formes de musique et je trouve attrayant de mettre dans un même programme Bach, Mozart, Schumann, Schubert, Ravel ou Dutilleux, Berio.

J.J.D. : *Cela ne vous pose pas de problèmes de passage ?*

A.M. : Cela ne m'en pose plus, évidemment je ne possède pas le style baroque comme Séchet ou Leonhardt, je ne possède pas non plus le style romantique comme le possédaient Mendelssohn ou Schnabel ou Backhaus, je suis beaucoup plus sûr de posséder le style moderne parce que c'est son temps ; mais je peux tout jouer, c'est un compromis. Et si je peux tout faire, c'est aussi grâce à l'instrument moderne. La musique contemporaine en particulier réclame des flûtes de grande qualité.

J.J.D. : *On considère généralement que la flûte Boehm est la flûte moderne, en réalité c'est donc aussi un instrument ancien.*

A.M. : Absolument, c'est un instrument romantique, fait pour le XIX^{ème} siècle. Ma Lot a cent vingt ans.

Le «système Marion»

J.J.D. : *On peut donc considérer que la facture actuelle progresse beaucoup.*

A.M. : Oui, il y a un «bonus» énorme qui améliore considérablement les possibilités de jeu en concert, notamment pour la musique contemporaine.

J.J.D. : *Jusqu'où ira cette évolution ?*

A.M. : Elle a évidemment des limites, on ne peut pas continuer à faire des instruments de plus en plus sonores : on est forcément arrêté à un moment par la physique de l'instrument et par la physiologie du flûtiste. Cependant on cherche et on trouve encore beaucoup. Je viens de concevoir une amélioration mécanique qui va bientôt être commercialisée.

J.J.D. : *De quoi s'agit-il ?*

A.M. : C'est en fait un retour au système Boehm, qui n'aurait pas de cheminée supplémentaire pour la clef de sol#. On avait inventé un système de correspondance, utilisé d'ailleurs par Taffanel, mais abandonné depuis longtemps, sans doute parce qu'il devait poser des problèmes mécaniques, c'est quelque chose d'assez délicat. J'ai soumis la question aux

Japonais en leur indiquant l'objectif recherché et en leur demandant de trouver le mécanisme permettant de l'atteindre. Ils ont accepté sans se poser de questions, et l'ingénieur, M. Issakoura, a résolu le problème. Ils ont construit un prototype. Je l'ai essayé, c'est très bon. Ils ont déposé un brevet, qu'ils ont eu la gentillesse d'appeler Issakoura-Marion. Le modèle sera commercialisé dans quelques mois.

J.J.D. : *Qu'est-ce que cela change ?*

A.M. : Le fait d'avoir supprimé une cheminée élimine une source de perturbation. Le grave de l'instrument s'en trouve nettement amélioré.

J.J.D. : *Pourquoi avez-vous confié aux Japonais la réalisation de votre idée ?*

A.M. : Il y a quelques années, un fabricant français m'a demandé de concevoir un modèle. Quand j'ai indiqué ce que je voulais, on m'a répondu que ce n'était pas possible.

J.J.D. : *Les embouchures ont fait des progrès impressionnants en quelques années, comment s'effectuent les recherches ?*

A.M. : Je sais que Cooper fait des calculs, les autres en font certainement aussi, mais après il y a la part de l'intuition et de la réussite. De toute façon la fabrication reste artisanale : l'embouchure est finie à la main, avec une espèce de canif. Les instruments sont donc toujours un peu différents même s'ils ont des cotes absolument identiques. Dans la même série on peut avoir une flûte exceptionnelle et une mauvaise. Si l'interprète est là et qu'il demande plus de grave ou plus d'aigu, le facteur sait comment tailler d'em-

EDITIONS AUG. ZURFLUH

INSTRUMENTS

- AUIOS

21 modèles de flûtes à bec de la soprano 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.

bouchure, mais il reste toujours le hasard, un coup de canif en trop, et c'est moins bon.

J.J.D. : Le matériau a aussi son importance. Vous jouez sur une flûte en or.

A.M. : L'or est plus stable, plus chaud, mais aussi un peu plus sombre. Cela n'est pas gênant pour les flûtistes français, qui ont un jeu brillant, mais certains étrangers préfèrent l'argent parce qu'ils ont déjà un jeu un peu sombre.

J.J.D. : La facture actuelle se porte bien, mais les bons facteurs sont-ils nombreux ?

A.M. : La facture se porte formidablement bien et il y a beaucoup de bons facteurs, essentiellement japonais et américains.

Les trois flûtes

J.J.D. : Tout cela nous éloigne beaucoup de la musique ancienne. Comment percevez-vous les instruments baroques ?

A.M. : C'est d'abord par le disque que je les perçois. A cause de mon conditionnement moderne : j'ai besoin d'un son plus puissant. Au concert, je suis gêné par le manque de volume.

J.J.D. : Préférez-vous écouter Bach, par exemple, à la flûte baroque ou à la flûte moderne ?

A.M. : Je refuse de dire que je préfère. Je suis attiré par ce qui m'apporte quelque chose de nouveau, sinon, ça ne m'intéresse pas. L'interprétation peut être bonne ou mauvaise dans les deux cas. Ensuite quand j'écoute un flûtiste, je pense trop aux problèmes techniques, je suis polarisé par le flûtiste. Avec la flûte à bec, c'est différent, ce ne sont pas les mêmes problèmes.

J.J.D. : Aimez-vous la flûte à bec ?

A.M. : Beaucoup, c'est une explosion, un rayon de soleil ; elle exprime la joie, la gaieté. C'est merveilleux pour le Moyen-Age.

J.J.D. : Pensez-vous qu'il soit facile de passer d'une flûte à l'autre ?

A.M. : Non, c'est difficile, à cause des différences de doigté, de réflexes, de pression, de colonne d'air et de mentalité.

Le Symposium de la Flûte

J.J.D. : Venons-en à ce Symposium de la Flûte dont vous êtes l'instigateur et le président. De quoi s'agit-il ?

A.M. : J'étais à Sidney, j'ai rencontré Albert Cooper et il m'a dit : «La France est le pays de la flûte, et vous ne faites rien pour votre instrument». J'ai répondu que les Français étaient individualistes et que je n'avais pas le temps de m'occuper de ça mais que j'allais y penser. Dans certains pays, comme le Japon ou les Etats-Unis, il existe des associations de flûtistes qui organisent des congrès auxquels sont invités des concertistes et des pédagogues réputés. J'ai réfléchi à cette idée. Or il se trouve que je dispose d'une structure d'accueil, le C.I.F.M. (l'ancienne Académie de Nice), qui permet de réaliser un tel projet. Les locaux de l'Acropolis sont magnifiques, c'est un palais des congrès, avec une des plus belles salles de concert d'Europe et des salons d'exposition. De plus on peut loger les jeunes dans une cité universitaire. J'ai confié l'organisation matérielle du Symposium à Jessie Westenholz.

J.J.D. : Quelle est votre rôle personnel ?

A.M. : J'ai lancé l'idée, elle circule un peu partout dans le monde, - les Japonais organisent déjà leur voyage. Et je fais venir les professeurs-concertistes. Il faut dire que c'est purement honorifique : personne n'est rétribué. La flûte nous donne une belle vie, nous lui devons bien ça. Et tout le monde a accepté, Larrieu, Lardé, Nicolet, Andorjan, Artaud... Rampal voulait même déplacer sa tournée aux Etats-Unis ! Je lui ai dit qu'il pouvait ne rester que deux jours. Il est président d'honneur du Symposium.

Il y aura aussi les facteurs de flûte et les éditeurs de musique concernés. On pourra essayer tous les instruments, ce sera une sorte de salon de la flûte.

J.J.D. : Comment cela va-t-il se dérouler ?

A.M. : Le Symposium dure quatre jours, du 4 au 7 juillet 88. Du matin au soir se succèdent des conférences sur la facture, l'interprétation, le répertoire, des concerts et des cours d'interprétation, avec des temps réservés pour les essais d'instruments. Ce sont quatre journées entièrement consacrées à la flûte, en compagnie des principaux facteurs et des plus grands interprètes.

J.J.D. : Quel sera le public de ce Symposium ?

A.M. : Tous les flûtistes, quel que soit leur niveau. Certains participants viendront de très loin, ils pourront s'inscrire en même temps pour le stage de C.I.F.M. (Académie de Nice) qui commence juste après.

J.J.D. : C'est une occasion extraordinaire d'être en contact avec tous les styles, du baroque au jazz et au contemporain, de côtoyer des flûtistes prestigieux et de comparer les instruments des principaux facteurs. Ne risquez-vous pas d'être débordé par les demandes ?

A.M. : J'espère que ce sera un succès, je crois que toutes les conditions sont réunies pour cela. Nous ne refuserons personne, avec une salle de 3.000 places, l'Acropolis permet d'accueillir tout le monde. Evidemment nous ne sommes pas en mesure d'héberger 3.000 personnes, mais pour quatre jours on peut trouver des solutions ; bien entendu nous avons la municipalité derrière nous.

J.J.D. : C'est une initiative nouvelle en France, mais ce genre de congrès existe ailleurs, ainsi que pour d'autres instruments. Ce qui est très original, c'est que vous intégrez la flûte à bec et la flûte baroque à ce Symposium.

A.M. : Il est temps que les querelles cessent et que tout le monde se réconcilie. Finalement c'est le même instrument. Il est bon que tous les flûtistes soient aussi en contact avec Séchet ou Kuijken. J'ai d'ailleurs demandé à P. Séchet de rester ensuite pour le stage du C.I.F.M. Ainsi les instruments baroques entreront au stage de Nice.

J.J.D. : Jean-Pierre Rampal, qui est président d'honneur du Symposium, n'a pas toujours été en excellents termes avec les baroques, comment va-t-il accepter cela ?

A.M. : Jean-Pierre est quelqu'un d'immensément gentil, il va bougonner un peu... et il sera d'accord.

J.J.D. : Il y aura donc des flûtistes à bec, des flûtistes baroques et les facteurs de flûtes à bec et baroques. Comment allez-vous organiser leur venue ?

A.M. : J'ai chargé l'A.F.F.B. de s'occuper de toute la partie baroque. Vous avez votre réseau, vous êtes mieux placés que moi dans ce domaine.

La chance d'être marseillais

J.J.D. : *Parlez-nous un peu de votre carrière. Vous avez été musicien d'orchestre et êtes professeur au Conservatoire de Paris depuis une dizaine d'années.*

A.M. : Oui, déjà depuis presque dix ans. Sinon je suis peut-être le flûtiste qui a eu le plus de postes en France. J'ai été 2 ans à l'Orchestre de Chambre de la radio, comme soliste, 4 ans à l'Orchestre de Paris, 5 ans au National et 3 ans et demi chez Boulez. Quand j'ai quitté le National on m'a dit que j'étais fou, mais j'avais envie de découvrir autre chose.

J.J.D. : *Quels ont été vos débuts ?*

A.M. : Ça a très mal commencé. Ma mère était premier prix de Paris en piano, elle avait eu Cortot et Lazare-Lévy comme professeurs au Conservatoire. Elle enseignait au Conservatoire de Marseille, où elle était collègue de Joseph Rampal. Une réforme des conservatoires a fixé l'horaire des professeurs à 16 heures par semaine. A l'époque, la flûte n'avait pas la vogue qu'elle a maintenant, et Joseph Rampal n'avait pas suffisamment d'élèves pour remplir ses 16 heures. Un jour, il va voir ma mère : -«Dis donc, comment va ton petit dernier ? Tu devrais me l'envoyer» - «Mais il n'a pas de flûte». - «Je lui en prêterai une». - «Ecoute, Joseph, je t'admire beaucoup» (tout le monde reconnaissait le talent de Joseph Rampal, entre professionnels, ils savaient) «j'ai trop de respect pour toi, je ne peux pas te l'envoyer, c'est un bandit». C'est vrai, j'avais neuf ans, tous les dimanches j'allais jouer au rugby, je revenais avec un bras cassé, une oreille en moins... Alors il a eu une argumentation extraordinaire. On était encore traumatisé par la guerre, et ça repartait en Corée, il y avait une psychose de la guerre. Il a dit à ma mère : «Tu sais, s'il apprend la flûte, quand il ira à l'armée, il sera dans la musique, il jouera du piccolo, il ne fera pas de corvée ; et en cas de guerre, il sera dans la Croix Rouge». Et j'ai fait de la flûte.

Au début j'étais bien décidé à tout envoyer promener comme j'avais déjà fait avec le piano et le violon. Et il y a eu deux choses. D'abord le merveilleux sourire, la merveilleuse pédagogie de Joseph Rampal - Joseph, c'est Jean-Pierre, mais plus calme, plus paternel. Et puis les cours avaient lieu le matin, avant l'école, j'y allais à vélo et on faisait la course pour arriver le premier au Conservatoire. J'ai été pris par ça et par la compétition, j'aime gagner. J'ai eu mon prix à 14 ans et demi et je me suis arrêté pour faire mes études : je voulais devenir ingénieur. Et j'ai gagné le premier prix du concours de Royaume de la Musique, j'ai été invité pour un concert : je suis «monté» à Paris jouer à Gaveau un concerto de Mozart. Ça m'a plu. Après deux ans d'interruption, j'ai voulu devenir flûtiste, j'ai passé mon bac et ma mère m'a laissé me consacrer à la musique. Je me suis présenté au Conservatoire de Paris et je n'ai pu y entrer. La limite d'âge était de 19 ans pour les élèves venant des conservatoires municipaux, dont Marseille faisait partie à l'époque, et de 21 ans pour les élèves des nationaux ; or j'étais né un 25 décembre, et je n'ai pas pu obtenir de dispense pour me représenter au concours.

J'ai continué à étudier la flûte avec Jean-Pierre

(Rampal). La nuit je travaillais aux Halles. Jean-Pierre m'a accueilli comme un frère, je mangeais chez lui, il me faisait travailler, je ne lui donnais jamais un centime, c'est lui qui me donnait de l'argent. Et puis ça a été les concours. Jean-Pierre est un homme d'une immense générosité, il n'a pas seulement aidé les Marseillais, il a aidé tout le monde.

J.J.D. : *L'école marseillaise a été d'une exceptionnelle fécondité.*

A.M. : Joseph Rampal était un professeur merveilleux, il avait à la fois la rigueur et la poésie, et il transmettait le plaisir de jouer. Quand je suis arrivé à Paris, je me suis aperçu que j'avais déjà toutes les bases. Bien sûr, j'avais encore des progrès à faire, mais l'essentiel était acquis ; et quand j'ai entendu jouer certains, j'ai été... choqué, et j'ai compris que j'avais eu une chance inouïe d'avoir un tel professeur. Ensuite, j'ai eu le relais de Jean-Pierre. C'était une grande chance d'être marseillais.

J.J.D. : *Qu'est-ce qui fait qu'on devient un grand flûtiste ?*

A.M. : La chance, les circonstances, l'esprit, la volonté, la santé, la disponibilité, le talent, la sonorité.

J.J.D. : *Quelle est la part de technique ?*

A.M. : Enorme, mais il faut avoir la musicalité et il faut apporter quelque chose.

J.J.D. : *Quelque chose de nouveau ?*

A.M. : Tout le monde apporte quelque chose de nouveau : vous arrivez sur scène et vous êtes nouveau par rapport à Rampal. Il faut que vous ap-

KITS-HEUGEL



CLAVICORDE « ANTHONY SIDÉY »
EPINETTE « HUBERT BEDARD »
CLAVECIN FRANÇAIS « HUBERT BEDARD »
CLAVECIN ITALIEN « HUBERT BEDARD »

tout montés ou en kits

sont exposés à la **Boutique Alphonse Leduc**
175 rue St-Honoré, 75001 Paris - Tél. 42-96 89 11

et en vente aux **EDITIONS HEUGEL**
85 rue Gabriel Péri, 92120 Montrouge
Tél. 46 54 48 93

portiez quelque chose de vrai, que vous le mainteniez pendant 30 ans tout en vous renouvelant, mais toujours dans la vérité. Il faut aussi avoir un «impact». N'oublions pas que nous sommes des marchands de plaisir. On va au concert pour avoir du plaisir. Nous, musiciens, nous sommes des acteurs, et l'acteur, quelle que soit sa fonction, est obligé d'y croire : si vous n'y croyez pas vous ne pouvez pas être convaincant. Joseph Rampal disait : «Si tu veux rendre les gens heureux, il faut d'abord être heureux toi-même». Jean-Pierre c'est ça : le plaisir de jouer.

Le succès de la flûte

J.J.D. : *Les flûtistes sont de plus en plus nombreux, le niveau doit beaucoup s'élever.*

A.M. : Il y a des flûtistes formidables partout. Et c'est parce que Rampal a joué partout, parce qu'il a stimulé tout le monde.

J.J.D. : *Les différences d'écoles doivent s'atténuer.*

A.M. : Absolument. Certaines écoles ont tendance à disparaître.

J.J.D. : *Comment expliquez-vous le succès de la flûte ?*

A.M. : C'est un instrument facile à porter, qui donne très vite des satisfactions et qui n'est pas cher : on trouve maintenant des flûtes bon marché de très bonne qualité. A cela s'ajoutent évidemment la vélocité et le charme bucolique de l'instrument, le disque, Rampal, Galway...

J.J.D. : *Le métier n'offre pas suffisamment de débouchés pour tous ceux qui voudraient s'y lancer.*

A.M. : Les flûtistes professionnels sont partout trop nombreux, pour une place d'orchestre aux Etats-Unis, 250 candidats se présentent. Il faudrait pousser les élèves vers les instruments à cordes.

J.J.D. : *Quelle place accordez-vous à l'enseignement dans votre carrière ?*

A.M. : Pendant longtemps je n'ai pas pu accepter de poste de professeur parce que je n'avais pas le temps. Je ne donnais que des leçons particulières (maintenant je n'en donne plus) Rampal m'envoyait les élèves qu'il ne pouvait pas prendre. J'ai fini par accepter un poste en banlieue, mais ça s'est su tout de suite, et j'ai eu des élèves avancés qui sont très vite venus, même des boursiers étrangers. J'ai donc très peu enseigné à des débutants.

J.J.D. : *Aimez-vous enseigner ?*

A.M. : J'aime enseigner à un niveau élevé. Je suis très content d'avoir ma classe au Conservatoire.

J.J.D. : *Est-ce devenu un besoin pour vous ?*

A.M. : C'est un besoin. D'abord ça m'enrichit et puis ça me fait travailler : ils ne vous font pas de cadeau, s'ils jouent une étude, ils vous demandent de la leur jouer. Ensuite c'est merveilleux parce qu'on est toujours avec des jeunes, il y a un côté paternel et en même temps ça me garde jeune.

J.J.D. : *Quel est le niveau de vos élèves au Conservatoire ?*

A.M. : Il est très bon, encore meilleur qu'il y a 10-15 ans. Les élèves qui entrent n'ont quasiment pas de défauts, ils ont un potentiel à développer. Cela montre la qualité des professeurs qu'ils ont eus. Au

trefois on rencontrait des défauts : de mauvaises positions d'embouchure, un mauvais détaché, une ignorance totale du diaphragme... Depuis 10 ans les sons ont changé.

J.J.D. : *Qu'apportez-vous à vos élèves ?*

A.M. : Ils ont encore des progrès techniques à faire, je leur apporte ce que je sais, mais ils m'apportent aussi.

J.J.D. : *Etant donné leur âge, ils ont encore une maturation musicale à acquérir.*

A.M. : Oui, mais par le disque ils ont déjà beaucoup acquis.

J.J.D. : *Est-ce que le disque ne risque pas de stéréotyper un peu les interprétations ?*

A.M. : Là, c'est à moi d'intervenir. De toute façon je les incite toujours à écouter d'autres instruments.

J.J.D. : *Acceptez-vous chez vos élèves d'autres interprétations que la vôtre ?*

A.M. : J'accepte beaucoup d'interprétations. Ce que j'indique le plus, c'est ce qu'il ne faut pas faire. Maintenant il y a évidemment les règles fondamentales, comme le sens de l'apoggiature chez Bach et dans toute la musique classique et baroque, qui est quelque chose d'essentiel. Et très souvent on ignore l'apoggiature alors qu'elle est capitale pour le sens de la phrase.

J.J.D. : *Quelle importance relative accordez-vous à l'enseignement et au concert ?*

A.M. : La pédagogie est quelque chose de plus profond, on forme une génération, on transmet un héritage, un patrimoine qui sera ensuite diffusé par les élèves.



LE COURRIER DU FACTEUR

Jean-Paul Rouaud

Typologie des instruments de la famille de l'épinette et du clavecin :

Ils ont toujours coexisté dans l'histoire, que sont-ils ?

Le clavecin, l'épinette, la virginal, le muselaar, le clavicitherium, l'ottavino, sont bien les membres d'une seule grande famille d'instruments à cordes pincées et à clavier.

La géométrie de ces instruments est simple. Les formes variées sont dues uniquement à la disposition respective du clavier et du plan de cordes et non pas au mécanisme, qui est absolument identique dans chaque instrument : clavier, sautereau, bec, corde.

Dans le schéma n°1 ci-dessous, alors que le plan de cordes ne change pas de position, vous remarquerez de gauche à droite le changement de situation du clavier : en travers ou en oblique, puis le long des cordes.

Pour comprendre et distinguer les types d'instruments on doit donc examiner :

– Premièrement :

La disposition du clavier par rapport au plan de cordes chromatiques ; on remarque que :

- A/ le clavier est en travers des cordes,
- B/ le clavier est le long des cordes.

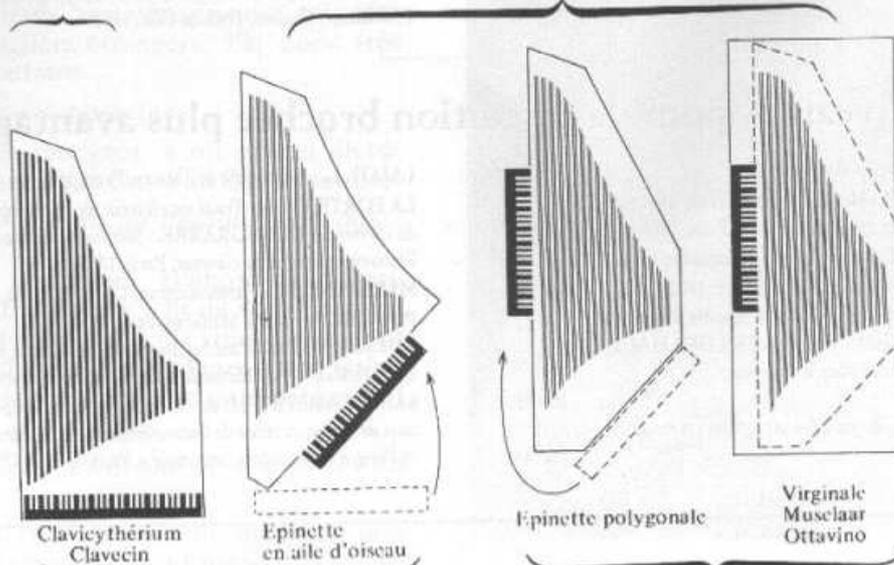
– Deuxièmement :

On observe l'organisation des cordes par rapport

1/ TRAVÉE SIMPLE

2/ TRAVÉE DOUBLE

SCHEMA N° 1



A/ CLAVIER EN TRAVERS OU EN OBLIQUE

B/ CLAVIER LE LONG DES CORDES

à une seule rangée de sautereaux. Les cordes sont disposées :

1/ soit une à une et espacées régulièrement, chaque espace est une «travée» laissant le passage au sautereau. C'est le type à travée simple d'un demi-ton.

Sur le schéma n° 2 observez que la touche du clavier est parallèle à la travée.

2/ soit deux par deux (exemple : fa/fa # ou sol/sol #) la travée accueillera uniquement deux sautereaux. C'est la travée double d'un ton.

En observant le schéma n° 2 remarquez le croisement de la touche du clavier avec la travée.

Nous avons donc plusieurs combinaisons qui découlent de la disposition A/ et B/ du clavier, conjuguée avec l'organisation 1/ et 2/ du plan de cordes.

Voyons ces combinaisons :

Type A1/ : Les instruments correspondants à ce type sont le clavicitherium (clavecin vertical) et le clavecin.

Ils sont à travée simple d'un demi-ton. Dans ce cas les touches du clavier suivent la travée, elles sont donc parallèles aux cordes. C'est un élément important qui va permettre de multiplier les possibilités de l'instrument.

Première multiplication :

Si nous pouvons faire passer un sautereau, dans une travée, un ou deux de plus pourront utiliser cette

travée. Vous devrez aussi multiplier les plans de cordes chromatiques correspondants à ces nouveaux sautereaux :

a/ en juxtaposant. A côté des cordes du premier jeu principal (1) seront montées les cordes d'un jeu d'unisson ou épinette (2).

b/ en superposant. Les cordes d'un jeu d'octave (3) seront montées en dessous des jeux précédents. (Voir le schéma).

Seconde multiplication :

Nous avons toujours la touche parallèle à la travée et une seule touche du clavier ramasse tous les sautereaux d'une travée. Mais rien ne vous empêche de placer à un second étage une nouvelle touche prélevant pour son compte un des trois sautereaux. Grâce à cet empilage de touches, donc de claviers, vous aurez deux claviers indépendants. Pour cette raison, il existe le clavecin à un clavier et celui à deux claviers. Cette complexité du clavecin permet un autre raffinement : la touche du premier étage pourra attraper par dessous celle du second : c'est l'accouplement. Dans ce cas le premier étage (clavier principal) sera dépendant du second étage.

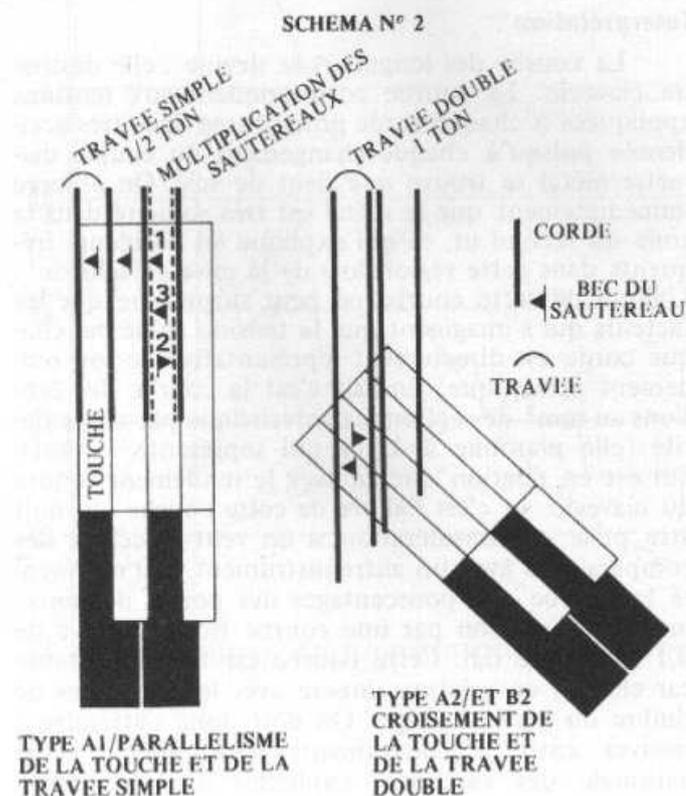
Maintenant voyons les autres combinaisons A2/ et B2/ :

Type A2/ : L'épinette en aile d'oiseau ou cembalo traverso.

Voici un exemple de l'avantage de la travée double : gagner de l'espace. En effet, le passage de deux sautereaux dans la travée au lieu d'un seul, permet de refermer la forme en ramenant le clavier en oblique. Le musicien jouera sur le côté de l'épinette sans augmenter l'encombrement, au contraire du clavecin, où il est au bout de l'instrument.

Type B2/ : La virginal, le muselaar, l'ottavino.

Outre la disposition du clavier le long des cordes et la travée double, ce qui distingue avant tout ces



merveilleux instruments, c'est l'acoustique de la table d'harmonie. Les deux chevalets recevant la pression des cordes sont, tous les deux, libres de vibrer.

Les éclisses, l'enveloppe de ces instruments, sont variables de forme : des angles de la caisse peuvent être à pan coupé ou non. C'est l'épinette italienne polygonale ou la virginal flamande rectangulaire. Les claviers sont saillants du volume de l'instrument, en console, ou enclavés à l'intérieur. Ils peuvent être à gauche, pour la virginal, à droite ou au centre, pour le muselaar.

L'ottavino est une virginal à l'octave, donc moitié moins longue, puisque l'octave s'obtient en divisant la longueur d'une corde vibrante par deux.

Ainsi toutes ces combinaisons du clavier et du plan de cordes déterminent des variantes d'un même instrument : le clavecin. Rappelons que l'on nommait indifféremment aux siècles passés, une épinette, un clavecin, et vice versa. Il en était de même pour la virginal, le muselaar et l'ottavino, tous confondus. Nous sommes bien en présence d'une famille d'instruments. L'épinette n'a rien à envier au clavecin. On ne peut demander à chaque membre d'une famille de se ressembler sur des détails qui font leur différence. Chaque instrument est cohérent par son organisation spatiale, et répond aux critères d'identité de la famille, c'est-à-dire : être un instrument à clavier et à cordes pincées. (voir *flûte à bec* 17 et 18).

Je reviendrai dans un prochain article sur les qualités respectives de l'épinette et du clavecin, et de leur facture.

musiques pour ensembles de flûtes à bec

(collèges - ensembles musicaux tous niveaux).

Cette collection comprend cinq séries : SÉRIE A : Moyen Âge et Renaissance ; SÉRIE B : Classique et Baroque ; SÉRIE C : XIX^e siècle ; SÉRIE D : Contemporains et modernes ; SÉRIE E : Musiques populaires françaises et étrangères.

Les œuvres publiées sont restituées dans leur forme originale, sauf mention spéciale. Elles sont transcrites pour flûtes à bec (duo, trio, quatuor, quintette...), avec ou sans accompagnement d'autres instruments mélodiques ou rythmiques, anciens ou modernes. Elles peuvent être jouées par d'autres formations (cordes, vents, etc.) en tenant compte des indications permettant de respecter l'équilibre musical (tessiture, volume, timbre).

Série A :

Claude Gervaise. Huit Branles du Poitou - SATB (facile)
Etienne du Tertre. Six Pavanes avec leurs Gaillardes SATB - SSATB - SSAAT (moyen)
Première et Seconde Suites de Branles à quatre parties - SATB (facile)

Série B :

Chédeville Le Jeune. Amusements Champêtres - Première Suite - SS (moyen)
Amusements Champêtres - Deuxième Suite - SS (moyen)
Hotteterre le Romain. Troisième Suite de pièces pour 2 flûtes, alto, musette ou vieilles à roues en DO - Moyenne difficulté
Joseph-Bodin de Boismortier. Première et Troisième Suites (onzième œuvre) pour 2 flûtes, alto, musettes ou vieilles à roues en DO - Moyenne difficulté
Philibert De la Vigne. Première et Deuxième Suites - 2 flûtes alto, musettes ou vieilles à roue en DO (facile)
Charles Buterne. Cinquième et Sixième Sonates - 2 flûtes alto, musettes ou vieilles à roue en DO et SOL (assez difficile)

Série E :

André Sauzède. Airs populaires français - SATB (moyen)
Michael Bowles. Airs traditionnels irlandais - SATB (moyenne difficulté)

A. Sauzède - G. Casteuble. Danses de village et de cour pour la scène ou le concert (à 3 ou 4 parties)



Éditions J.M. FUZEAU s.a.

B.P. 6 . 79440 COURLAY . Tél. 49.72.22.13

ORDINATEUR ET CORDAGE DE CLAVECIN

Dominique Devie

Informatique et facture instrumentale :

La vertu des formules est limitée, et, si je crois impossible de déterminer par le calcul les paramètres qui influent sur le rendement acoustique d'une table, l'ordinateur peut cependant rendre des services limités aux facteurs d'instruments, et je précise que si *L'Atelier Niçois du Clavecin* s'est équipé d'un matériel IBM, c'est avant toute chose pour pouvoir utiliser les facilités offertes par les logiciels de traitement de texte et de gestion de fichiers. Les auteurs qui ont à rédiger et à mettre à jour des bibliographies de 30 ou 40 pages, ou qui savent quelles métamorphoses surprenantes peuvent affecter un texte après son retour de certains ateliers de photocomposition, sont convaincus que l'ordinateur n'est plus un luxe inutile, même s'il n'est qu'un palliatif devant la complexification excessive du monde moderne.

Description du système de calcul de cordage :

Je laisserai de côté la technique informatique utilisée et me bornerai à dire qu'il s'agit, pratiquement, d'un ensemble de tableaux qui correctement remplis, apportent en quelques secondes le résultat de plus de 300 opérations dont la plupart font appel à des formules complexes. En outre, grâce à un utilitaire, on peut préparer un fichier graphique traçant 5 courbes qui, à raison d'une figure par registre, donnent une série d'«empreintes digitales» propres à un instrument donné, lesquelles peuvent être immédiatement interprétées par référence à une collection de modèles correspondant à des instruments historiques classiques. Le maniement du système est facilité par des «macro-commandes» qui permettent de saisir les variables et de déclencher les opérations nécessaires (sauvetage, copie de données répétitives, impression, constitution du graphique selon un format unique préétabli) au moyen d'un minimum de manipulations.

Opérations réalisables :

Détermination d'un diamètre : une feuille de calcul permet de déterminer les tensions correspondant à 5 diamètres de proposition pour chaque métal usuel (soit 20 propositions) et de comparer les résultats aux tensions d'une corde de référence dont le rendement a été jugé acoustiquement satisfaisant.

Détermination des tensions et paramètres divers: deux types de feuilles de calcul (relevés complets ou partiels comprenant seulement les fa et les ut) correspondant aux deux diapasons usuels et à un diapason sur mesure, permettent de calculer les éléments suivants :

1) la tension de chaque corde,

2) sa tension au mm^2 de section,

3) le % du point de pincement,

4) le rapport (décimal) des longueurs à distance d'octave,

5) la tension totale de chaque registre.

Les 4 premiers types de valeurs, ainsi que la longueur des cordes, peuvent être représentés dans un graphique de format et d'échelle constants.

Présentation des graphiques :

Les exemples retenus ne sont pas spécialement représentatifs. Les calculs relatifs au Gougeon de 1784 du Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris (d'après les mesures publiées par M. Robin) nous ont servi à vérifier le bon fonctionnement de notre programme. Le second graphique correspond à un relevé partiel d'un clavecin italien anonyme de 1792 faisant partie de la collection Tagliavini. Sur le premier nous avons ajouté à la main une courbe fictive correspondant aux pourcentages des points de pincement, les éléments de calcul ne figurant pas dans le document publié. Notre objet est avant tout d'annoncer l'existence du procédé, et la très récente mise au point du système ne nous a pas laissé le temps de chercher des relevés à la fois complets et caractéristiques.

Interprétation :

La courbe des longueurs se devine : elle dessine un clavecin. La courbe correspondant aux tensions appliquées à chaque corde produit une ligne très accidentée puisqu'à chaque changement du couple diamètre/métal se trouve une dent de scie. On observe immédiatement que le métal est très sollicité dans la zone du second ut, ce qui explique les accidents fréquents dans cette région lors de la mise en tension¹. L'allure de cette courbe ne peut surprendre que les facteurs qui s'imaginent que la tension subie par chaque corde est directement représentative de son rendement acoustique. En fait c'est la courbe des tensions au mm^2 de section, caractéristique par sa régularité (elle plafonne à 1, ce qui représente 10 kgf), qui est en relation directe avec le rendement sonore du clavecin, et c'est l'allure de cette courbe qui doit être prise en considération si on veut effectuer des comparaisons avec un autre instrument. J'ai représenté la courbe des pourcentages des points de pincement du Gougeon par une courbe fictive qui va de 0,1 à près de 0,6. Cette courbe est très importante car elle est en relation directe avec les variations de timbre du grave à l'aigu. On doit donc s'attendre à trouver entre les instruments d'une même école nationale des variations explicites dans le temps.

Reste la courbe des rapports des longueurs d'octaves : elle est l'expression de la «juste proportion» à laquelle les Italiens sont demeurés très fidèles, et, à cet égard, les deux figures sont très révélatrices.

Objectif poursuivi :

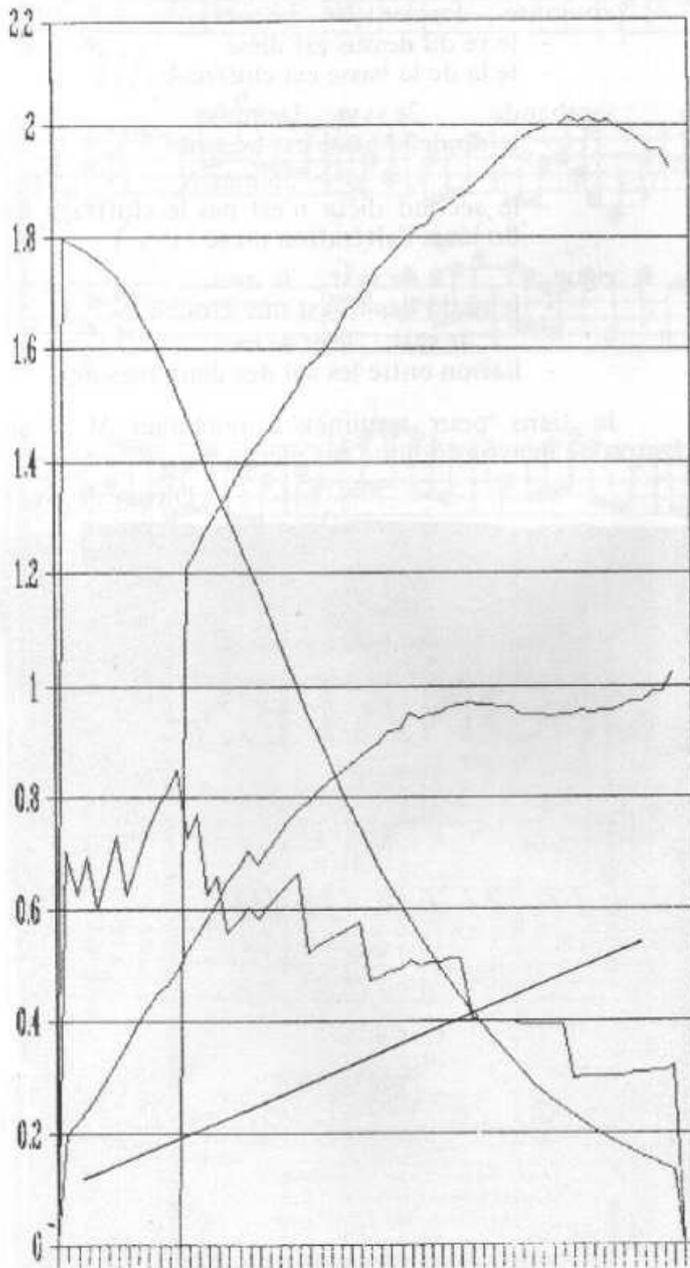
Je suis conscient qu'il n'est nullement nécessaire de faire appel à un système aussi sophistiqué pour mettre en évidence les différences entre un clavecin italien et un français mitigé de flamand : la forme générale de ces instruments permet d'en identifier la provenance dès le premier coup d'œil. Je suis cependant certain que ce dispositif permettra de faire ressortir des variations beaucoup plus fines qui ne sont

pas immédiatement décelables à la lecture d'un simple relevé. C'est en quelque sorte l'empreinte synthétique de l'instrument qui s'ajoute à la documentation habituelle, et j'ose espérer que le «standard» de fait ainsi créé sera peu à peu adopté et que cette sorte d'image accompagnera de plus en plus souvent les textes publiés dans les ouvrages spécialisés.

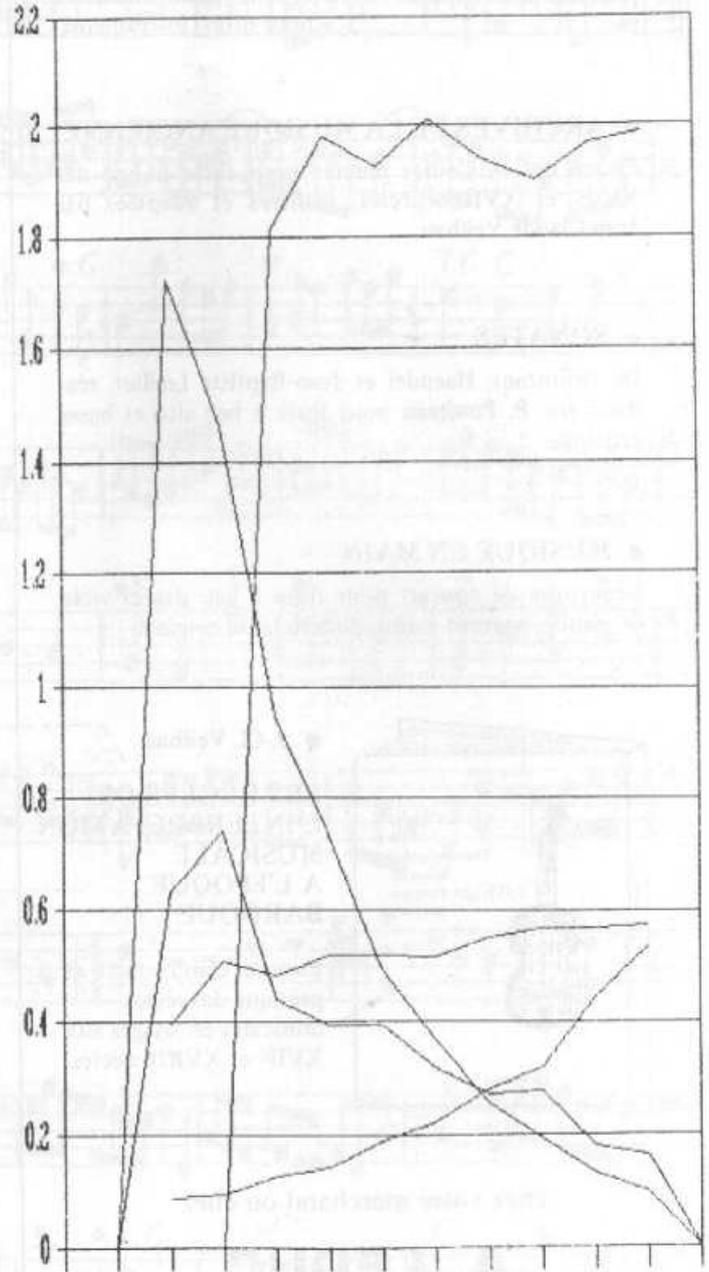
NOTES :

1 - Le bronze phosphoreux devrait trouver place entre le laiton et le fer, à cause de sa densité intermédiaire et de sa résistance, et non dans les extrêmes graves, comme on le voit chez des facteurs renommés.

GOUGEON - 1794



Italien anonyme de 1792 - Coll. Tagliavini
Relevé partiel des Fa et des Ut



LA MUSIQUE ANCIENNE

aux Editions

ALPHONSE LEDUC



● LE PUPITRE

Collection de musique ancienne pour clavecin, orgue, guitare, orchestre, dirigé par **François Lesure.**

● L'ASTRÉE

Oeuvres des XVII^e et XVIII^e siècles, réalisées pour divers instruments.

● ARCHIVES DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

Choix des meilleures œuvres pour flûte à bec des XVII^e et XVIII^e siècles, réalisées et adaptées par **Jean Claude Veilhan.**

● SONATES

De Bellinzani, Haendel et Jean-Baptiste Lœillet, réalisées par **P. Poulteau** pour flûte à bec alto et basse continue.

● MUSIQUE EN MAIN

Répertoire de concert pour flûte à bec alto et viole de gambe, souvent inédit, dans le texte original.



● J.-Cl. Veilhan

LES RÈGLES DE L'INTERPRÉTATION MUSICALE À L'ÉPOQUE BAROQUE

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

chez votre marchand ou chez

A. LEDUC

175 rue Saint Honoré, 75040 PARIS CEDEX 01

SONATE

La sonate que nous vous présentons dans ce numéro est extraite d'un recueil intitulé «Sonates pour la flûte traversière», d'auteur inconnu, conservé à la bibliothèque nationale sous la côte Vm7 6440, et comprenant six sonates. Une main anonyme ayant rajouté sur la couverture la mention «par Desmaretz», ces sonates ont été longtemps attribuées au compositeur Henri Desmarest, mais rien ne permet de justifier cette attribution.

J'ai choisi de vous présenter tel quel le fac-similé de la troisième sonate de ce fascicule. La tonalité en si mineur de cette pièce est évidemment plus propre au jeu de la flûte traversière, mais les flûtistes à bec qui éprouveront des difficultés avec certains passages pourront aisément transposer en ré l'ensemble de la sonate.

Je suggère les corrections suivantes :

courante ; dernier syst. ; 5e mes. :

- le ré du dessus est dièse
- le la de la basse est chiffré 4

sarabande ; 2e syst. ; 1re mes. :

- le do de la basse est bécarre

3e mes. :

- le second dièse n'est pas le chiffrage du do mais l'altération du ré

gigue ; 4e syst. ; 3e mes. :

- le ré du dessus est une croche

4e syst. ; 3e et 4e mes. :

- liaison entre les sol des deux mesures

Je tiens pour terminer à remercier M. Jean Duron de m'avoir indiqué ces pièces.

Olivier de Goër



14. Sarapanda.

The first system of musical notation for 'Sarapanda' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are several asterisks (*) placed above notes in both staves, likely indicating specific performance techniques or accents.

The second system of musical notation continues the piece. It follows the same two-staff format as the first system. The notation is dense with rhythmic figures and includes various fingering instructions and asterisks.

Allegro

The third system of musical notation begins with the tempo marking *Allegro* written in a cursive hand. The notation continues with two staves, maintaining the complex rhythmic and melodic style of the previous systems.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves with intricate rhythmic patterns and fingering instructions.

The fifth system of musical notation continues the piece. It features two staves with intricate rhythmic patterns and fingering instructions.

The sixth and final system of musical notation on this page continues the piece. It features two staves with intricate rhythmic patterns and fingering instructions.

SONATA
III.

Adagio.

4 * 6 5 - * 6 6 * 6 6 * 6 6 - 6 * 6 * 7 5 * 6 *

6 * 6 6 * 6 * 5 * 6 6 6 5 * 6 9 6 5 * 6 5 * 6 * 7 * 6 5 6 6 6 6

6 5 6 5 6 6 7 6 5 7 * 6 6 * 6 5 * 6 6 6 * 6 * 6 6 6 5

5 * 6 * 6 * 6 * 6 * 6 * 7 6 6 6 * 6 6 5 6 * 6 6 5 * 7 8 *

Corrente

Allarg.

5 6 6 * 6 * 6 5 5 6 5 5 6 5

6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 5

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Both staves feature numerous asterisks and plus signs above the notes, indicating specific performance techniques or fingerings. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Both staves feature numerous asterisks and plus signs above the notes, indicating specific performance techniques or fingerings. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Both staves feature numerous asterisks and plus signs above the notes, indicating specific performance techniques or fingerings. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Both staves feature numerous asterisks and plus signs above the notes, indicating specific performance techniques or fingerings. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Both staves feature numerous asterisks and plus signs above the notes, indicating specific performance techniques or fingerings. The system concludes with a double bar line.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar note values. Both staves feature numerous asterisks and plus signs above the notes, indicating specific performance techniques or fingerings. The system concludes with a double bar line.

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a melodic line with various note values and rests. Bass clef contains a bass line with numerous chordal figures (e.g., G, G*, G, G*) and some rhythmic markings like '+' and '*'. The system concludes with a double bar line.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef features more complex chordal patterns, including figures like 'G 5', '5', '* G 6 * 5', '3 7', '* G 5 G * G', '6', '9 3 * G G *'. The system concludes with a double bar line.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef features complex chordal patterns, including figures like '7', '* G * G * G', '6', '* G * G *', '6', '7', '* G * G', '* 6', '5', '6', '5'. The system concludes with a double bar line.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef features complex chordal patterns, including figures like '6', '5', '* G', '* G', '5', '* G', '7 6 6', 'G * G', '6', '5', '* G', '5 7'. The system concludes with a double bar line.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef features complex chordal patterns, including figures like 'G G G', '5 * G', '* G', '* G', '8', '* G', '6', '6', '6 5 6 3 * 6'. The system concludes with a double bar line.

System 6: Treble and Bass clefs. Treble clef continues the melodic line. Bass clef features complex chordal patterns, including figures like 'G * G', '5 1 7', '1 * 7 * G', '5', '5', '* G', '6 5 *'. The system concludes with a double bar line.

A PROPOS DU FORTE-PIANO ET DU PIANO MODERNE

Alain Moysan

Si la musique ancienne se porte assez bien dans l'ensemble et si les instruments qui la jouent sont connus et admis, le piano pour sa part est plutôt négligé : trois siècles d'existence, et, mis à part les spécialistes, on ne connaît de sa facture que ce qui se fait depuis 80 ans.

Après une période d'enfance, pourrait-on dire, qui couvre la bonne première moitié du 18^{ème} siècle avec Cristofori, Marius et quelques autres à son point de départ, le piano connaît une évolution constante dont chaque étape propose une esthétique sonore différente des précédentes, accompagnant ainsi l'évolution de la musique elle-même, ou, pourquoi pas ? suscitant parfois cette évolution.

Cela, presque jusqu'à nos jours où, peu à peu, l'instrument s'est stabilisé dans une forme, une structure et une esthétique sonore un peu figées par les contraintes imposées par la concurrence, la fabrication industrielle, l'arrêt de véritable recherche et un certain conformisme du public.

Instrument à tout faire, commode, efficace, stable, accessible au plus grand nombre, telle pourrait être la définition du piano moderne où l'on peut véhiculer Bach et Boulez sans quitter son tabouret. Tout cela est bien mais un peu court, car cette facilité fait oublier que la plupart des compositeurs n'ont pas connu cette dernière étape de l'instrument.

Les pianos anciens, eux, vont se présenter autrement et en prologue à ce qui va suivre, voici ce que dit A. Brendel dans son livre *Nachdenken über Musik* (Piper 1977) à propos de l'un d'eux : « Si l'on joue sur le piano Erard 1803 de Beethoven se trouvant au Musée des Arts à Vienne, une constatation s'impose immédiatement : le son, la dynamique, le jeu n'ont absolument rien à voir avec les pianos à queue actuels. Chaque ton a une attaque bien audible. Les sons sont plus malléables, plus vivants et changent de couleur durant leur tenue. Les différences entre basses, médium et dessus sont très marquées. Les dessus ont une sonorité courte et fine. Ils s'opposent à une grande dynamique et au chant qui veut ressortir. Même les basses claires et un peu ronflantes n'ont pas la même puissance dynamique que celle de nos instruments. Sous l'angle du jeu, la force nécessaire exigée par l'Erard comparée à celle exigée par un Steinway d'aujourd'hui revient à comparer un mécanicien de précision et un déménageur ».

L'esthétique sonore du piano, variée suivant les lieux et les époques, ainsi que l'évolution des mécaniques ont conditionné étroitement le mode d'écriture de la musique, par voie de conséquence le piano moderne, par sa nature même (sa mécanique, sa puissance et son déséquilibre basses-dessus) exige du pianiste

une adaptation des œuvres classiques, parfois même malgré lui, il déforme certains passages, en particulier dans les basses où certains traits deviennent pâteux voire incompréhensibles pour l'auditeur.

Il y a aussi disparition des effets produits par les différentes pédales utilisées autrefois. Pour l'exemple on citera l'indication de Beethoven « nach und nach mehrere Saiten » (peu à peu plusieurs cordes au début du dernier mouvement de la Sonate en La majeur opus 101, traduite dans les éditions actuelles par « crescendo » faute de moyen d'exécution approprié sur le piano d'aujourd'hui. Il y avait, en effet, sur le piano Erard de Beethoven par exemple (et aussi sur d'autres !) 3 cordes par note du grave à l'aigu et le passage progressif du jeu d'une à trois cordes, c'est-à-dire d'un son léger de harpe au son du piano proprement dit est tout à fait saisissant, non seulement par la qualité du crescendo obtenu mais aussi par la variété des timbres ainsi développés qui l'accompagne !

Il ne s'agit pas ici de prôner l'interprétation sur l'instrument d'époque comme une finalité suprême à grands coups d'arguments destinés à démontrer ce que le moderne a perdu par rapport à l'ancien, bien sûr, mais plutôt d'encourager la simple connaissance de « l'instrument piano » dans son ensemble, en l'abordant comme un instrument complexe, multiforme, aux facettes extraordinairement variées et de proposer d'utiliser comme outil d'interprétation celui qui a servi à la composition même de la musique, pour en avoir une meilleure connaissance. Il s'agit de pouvoir mieux comprendre pour mieux traduire le comment et le pourquoi de l'écriture des textes musicaux (tempo, nuances, registrations...) sans parler de l'émotion profonde que l'on peut éprouver à la redécouverte du son que les compositeurs ont entendu. Il s'agit enfin de tenter de faire admettre pour le piano ce qui est déjà admis pour les autres instruments, à savoir qu'il n'y a pas eu, dans le temps, de progrès mais une simple évolution de l'instrument.

Pour l'instant, contrairement à ce que pourrait penser un adhérent de l'AFFB rompu à l'écoute des instruments anciens, le Forte-piano est mal connu des pianistes.

1 - Autres pédales utilisées principalement fin 18^{ème}, début 19^{ème} siècle :

- Registre de basson : baguette de bois garnie d'un demi cylindre de papier fin destiné à produire, en s'appuyant sur les cordes, un léger bourdonnement.
- Baguette de Luth : destinée, comme dans le clavecin, à donner une certaine matité au son. Elle était généralement utilisée avec la pédale Forte sous l'indication : « con sordino ».
- Céleste (ou Sourdin, ou Modérateur) : baguette garnie de languettes de drap ou de peau venant s'intercaler entre marteaux et cordes. Indiquée sur les partitions « con sordino ».
- Forte.

Lorsqu'il l'est c'est généralement soit par le biais des enregistrements soit parce qu'à l'occasion les dits pianistes ont approché un instrument non restauré, horrible casserole ! Dans le premier cas, il faut bien admettre que l'enregistrement dessert trop souvent le piano ancien, dans le 2ème cas le mépris amusé est de rigueur. La réaction est tout autre lors d'une écoute directe d'un instrument en état et l'étonnement favorable qui en résulte est révélateur.

Maintenant, on va rêver un peu, voici quelques propositions pour améliorer la position du piano en général :

— D'abord faire connaître et comprendre comment fonctionne un piano, ce qui se passe entre le bout de la touche et la corde, comment et pourquoi ça sonne (ne riez pas et posez la question autour de vous), l'importance capitale des réglages et de l'accord (là aussi défense de rire). Alors, un technicien parmi les enseignants des Conservatoires, pourquoi pas ?

— Faire sentir les différences et la complémentarité des instruments anciens et modernes.

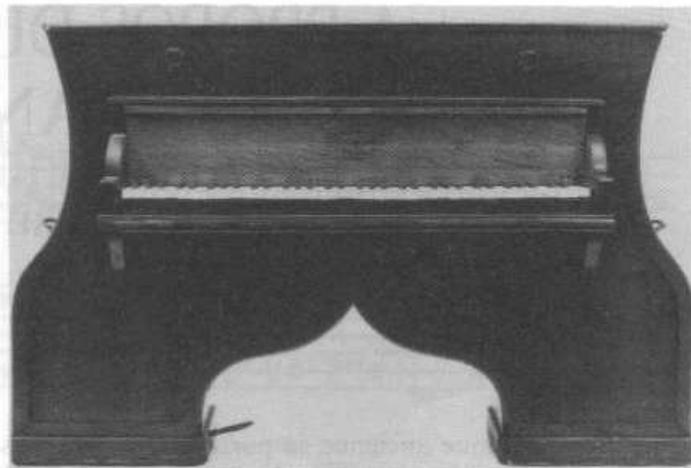
Il manque pour cela deux choses, hélas, la première serait un outil pédagogique qui serait au piano ce que l'ouvrage de F. Hubbard est au clavecin. Osera-t-on dans ce but imaginer les grands Musées instrumentaux européens réunis dans un élan coproductif, rédigeant chacun en plusieurs langues un ouvrage consacré à sa facture nationale gorgé de dessins de mécaniques, de plans de barrages de table d'harmonie, de fiches techniques, de photos et bourrés de renseignements sur les rapports des musiciens avec les instruments principaux.

A donner le vertige... !².

La seconde chose manquante est bien sûr l'instrument lui-même. On peut suggérer que chaque Conservatoire acquière soit un instrument ancien soit une copie et qu'un inventaire des instruments du domaine public soit à la disposition des élèves qui sauraient ainsi qu'un piano viennois se trouve ici, qu'un français se trouve là, etc...

On va s'arrêter ici pour l'instant, mais le lecteur peut compléter par d'autres suggestions...

2 - A ce sujet, on peut souhaiter ardemment que les Archives Gaveau-Erard-Pleyel, obstinément closes jusqu'ici, s'ouvrent enfin aux chercheurs.



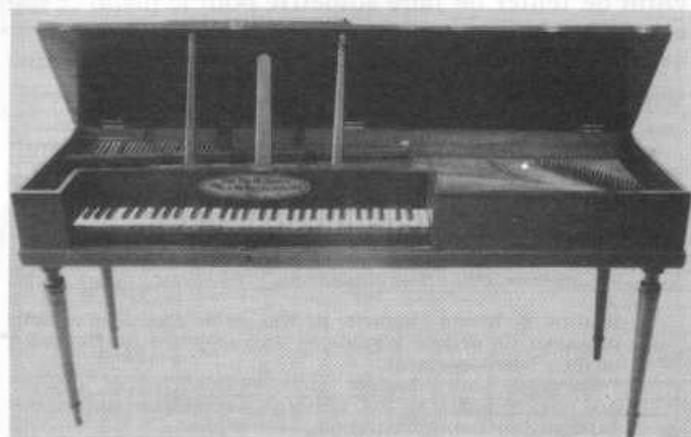
Piano droit type « niche de chien » H. Lichtenthal, Bruxelles.

photos Luc Schraubiltgen



Piano-forte Alain Moysan d'après Erard

Photo Alain Gérard



Petit piano-table (ou piano carré) J.B. Winands, Bruxelles, 1789.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE :

- Harding R. *The Pianoforte*. Cambridge University Press (reprint : New York, Da Capo Press 1973).
- Sumner W.L. *The Pianoforte*, Mac Donald London 1971.
- Montal C. *L'Art d'accorder soi-même son piano*, Paris 1855 (reprint : Minkoff Reprints, Genève 1976).
- Cordier S. *Piano bien tempéré et justesse orchestrale*. Buchet/Chastel 1982.
- Magne D. *Guide pratique du Piano*, F. Van de Velde 1978.

HARPE ANCIENNE

le Symposium de Bâle

Elena Polonska

Du 27 au 31 octobre 1986 a eu lieu à la Schola Cantorum Basiliensis un symposium sur les harpes historiques, sous la présidence du Directeur Rudolf KELTERBORN, avec pour coordinatrice la harpiste Heidrun ROSENZWEIG et comme animateur des débats le musicologue Michael MORROW.

Ce symposium, auquel j'étais invitée, a été pour moi comme une porte ouverte sur un monde que j'aime tant et dont je croyais être une habitante solitaire. Les autres participants ont sans doute aussi senti se briser leur impression de solitude après ces cinq journées passées ensemble à écouter dans la ferveur et à apprendre avec une curiosité infinie.

Voici comment s'est déroulé ce symposium.

Lundi : La harpe en Espagne

Exposés :

M. Morrow : les tablatures pour harpe et les différentes façon d'accorder (exemple A. de Cabezón).

D. Gomez : le livre sur la harpe diatonique (24 à 27 cordes) de Juan Bermudo.

C. Bordas : la «arpa de dos ordenes» (harpe double). On cite une «arpa doble» (XIV^{ème} siècle) en Espagne, à la cour de Juan I^{er} d'Aragon ; Luigi Zapata (1550) parle de l'invention des cordes chromatiques, mais on ne sait pas si elles étaient croisées ou non. Dans le *Des cifras nuevas de Henestrosa*, il y a un dessin d'une harpe avec seulement deux cordes chromatiques en plus. Le luthier Antonio Hidalgo construisit une harpe double à cordes croisées. Dans un tableau de Diego Valenti Diaz, qui se trouve au musée de Valladolid, on voit une harpe «de dos ordenes» en partie chromatique, avec 27 cordes croisées. La «arpa de dos ordenes» fleurit en Espagne fin XVII^{ème} début XVIII^{ème} siècle, Gaspar Sanz donne des conseils sur l'accompagnement à la guitare, à la harpe ou à l'orgue. Pour Frai Pablo Nasar, la harpe est l'instrument le plus parfait et le plus puissant pour accompagner dans les chapelles. Souvent les organistes étaient aussi harpistes. L. Ruiz de Ribayaz a laissé en 1670 une tablature pour la «arpa de dos ordenes». Fernando Huete (1720) préfère la «arpa de dos ordenes» à cordes croisées (29 cordes diatoniques, 18 chromatiques).

L'après midi nous écoutons de la musique de Huete jouée sur 4 harpes différentes.

Pedro Llopis-Areny parle de la construction de la harpe chromatique en Espagne. Il a lui-même

construit une merveilleuse copie d'une arpa de dos ordenes qui se trouve dans le monastère de Ste Anne à Avila (1700).

Concerts :

Nuria Llopis-Areny (Espagne, sœur du précédent) nous a enchantés dans des compositions de L. Ruiz de Ribayaz (XVII^{ème} siècle), D. Fernandez de Huete (XVII-XVIII^{ème} siècle) et Martin y Coll (1734).

Maria Galassi (Italie) sur une «arpa doppia» nous a subjugués dans des œuvres de F. Lombardi (1587-1642), A. Maione (1565-1627) et G.M. Trabaci (1575-1647).

Cheryl-Ann Fulton (U.S.A.) sur une «harpe triple» (galloise), accompagnée à la viole de gambe par Roy Welden (U.S.A.) nous a émerveillés dans des musiques de G.M. Trabaci et G. Frescobaldi.

Mardi : La harpe chromatique en Italie

Exposés :

Dinko Fabris : la harpe à Naples au XVII^{ème} siècle.

Mara Galassi : harpes et harpistes à Rome.

La «arpa doppia» aurait été inventée à Naples. En 1581 G. Battista del Violino a construit une «arpa doppia» à Rome. Dans son traité de musique (Madrid 1634) Giovenardi parle de la «arpa doppia» et de la harpe «a 3 registri». Au XVI^{ème} siècle il est question d'Anglais jouant la harpe triple, connue aussi dans les Flandres. Dans l'*Harmonie Universelle*, Mersenne attribue à Luca Antonio Eustache l'invention, à Naples, de la harpe triple (1590). A la Cour des Gonzague, la napolitaine Lucrezia Urbani jouait la «arpa doppia» dans l'*Orfeo* de Monteverdi. Ecrivent pour la harpe : G.M. Trabaci (directeur de la chapelle royale), Gregorio Strozzi, Stefano Landi dans son drame musical *Sant'Alessio* donné à Rome au théâtre Barberini en 1634. En 1638 Naples était toujours le centre de la harpe.

Au XVIII^{ème} siècle, la harpe triple périclite, c'est au Pays de Galles qu'elle s'est conservée jusqu'à nos jours.

A Naples se trouve une harpe de 23 cordes faite en 1681 par Stradivarius (qui en a construit trois).

Heidrun Rosenzweig : liste des harpes historiques qui existent encore. La plus belle «arpa doppia», la «arpa di Laura» est à Modène. Décorée et peinte

dans des tons mordorés vert et or, elle a été construite à Rome en 1581 (49 cordes). La plus belle harpe triple, la «arpa Barberini» (Rome, 1671) a la colonne entièrement décorée de personnages sculptés et dorés.

L'après-midi, concert :

Sasha Mackenzie a joué et chanté avec beaucoup de verve de la musique irlandaise et galloise, en s'accompagnant tantôt de la harpe irlandaise à 30 cordes, tantôt à la harpe triple galloise.

Exposés :

Reiner M. Thureau : la facture de la harpe selon les instruments reproduits dans les peintures de l'époque et en particulier du peintre et facteur de harpes Domenico Zampieri.

B. Kürschner : les cordes (crin, boyau, soie, métal).

Le soir, concert avec l'ensemble «Rosa das Rosas» (Debra Gomez, chant et harpe ; Brigitte Lesne, chant et harpe ; Sigrid Lee, chant et vièle). Musique médiévale française et espagnole. Ce concert m'a laissé une impression de beauté et de perfection. Les voix se mêlent en filigrane à la vièle et aux harpes gothiques avec harpions dans des monodies lancinantes et des polyphonies subtiles.

Mercredi La harpe au Moyen-Age

Exposés :

Tilman Seebass : statut et symbolisme de la harpe au Moyen-Age.

Christopher Page : la noblesse du jeu de la harpe et les romances du roi Arthur en France au XVème siècle.

L'après-midi, concert :

Elena Polonska, musique du Moyen-Age, sur une harpe à 30 cordes de métal (Cochevelou) ; musique de la Renaissance, sur une harpe à 30 cordes de boyaux (Morley).

Exposés :

Martin van Schaik : la fonction musicale et sociale de la harpe dans la littérature allemande au Moyen-Age.

Judy Kadar : l'approche du jeu de la harpe dans la musique des XIV et XVèmes siècles. J. Kadar joue sur une petite harpe qu'elle pose sur ses genoux, et sur une autre, plus élancée, qui rappelle un peu la galloise, mais avec une seule rangée de cordes.

Le soir, concert :

Susan Reit et Heidrun Rosenzweig, sur deux harpes gothiques (d'après le *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch) très légères, posées sur les genoux, avec harpions, d'une étendue de 3 octaves, interprétant de façon tout à fait originale et convaincante un programme de danceries de la Renaissance. Les quatre parties s'entrelacent d'une harpe à l'autre dans un dessin plein de rigueur et de poésie.

En deuxième partie Cheryl-Ann Fulton, petite harpe médiévale et harpe triple, Catherine Reeves, harpe gothique, et Roy Welden, vièle, ont joué de la musique du Moyen-Age.

Jeudi Développement de la technique du jeu sur les harpes historiques

Exposés :

Pat O'Brien (U.S.A.) (luthiste) : la physiologie de la main.

C. Page (G.B.) : la technique de la harpe médiévale (sources littéraires).

Susan Reit (U.S.A.) : la technique du pouce en dessous sur les harpes gothiques.

L'après-midi, concert :

Nancy Thym raconte et chante en s'accompagnant à la harpe, l'histoire médiévale de la châtelaine qui va délivrer son bien-aimé en charmant avec sa harpe le sultan qui le retient prisonnier. Nous sommes envoûtés par la musique et le verbe.

Exposé :

Pat O'Brien et Mara Galassi : la technique de la harpe double et les différentes façons d'étouffer les sons.

Vendredi La harpe dans les ensembles

Les harpistes soutenaient les notes avec des arpegges. Dans les *tutti*, la harpe jouait souvent des variations pleines de virtuosité.

Exposés :

A. Lawrence-King : la basse continue à la harpe au XVIIIème siècle, avec des références à la harpe irlandaise à cordes de métal et à la viole de gambe.

Cheryl-Ann Fulton : Les *consorts* de William Lawes (1602-1645) pour harpe, basse de viole, violon et théorbe.

L'après-midi, concert :

Harpe double et clavecin, avec Mara Galassi : *Concerto a basso solo per arpa e clavicembalo* à huit du napolitain Gregorio Strozzi ; *Sonata per arpa doppia e b.c.* de Guerrieri.

Exposé :

Tim Hobrough (Ecosse) : la harpe irlandaise chromatique à l'époque baroque.

Le soir, concert :

Harpe et clavecin au XVIIIème siècle ; Edward Witsenburg et Thérèse de Goede (Pays-Bas) exécutant avec une étincelante virtuosité des œuvres de Blanco, Vivaldi, Haendel, J.C. Bach, D. Scarlatti et Soler. E. Witsenburg joue sur une magnifique harpe entièrement décorée, avec un seul jeu de pédales.

Samedi

Assemblée générale de la *Historical Harp Society* (*Verein zur Förderung Historischer Harfen*). On nomme des délégués pour chaque pays (pour la France : Elena Polonska).

Le point de vue du facteur

Yves d'Arcizas

Ce symposium a donné pour la première fois aux facteurs l'opportunité de se rencontrer. Venant de toute l'Europe, c'était pour eux l'occasion de rompre l'isolement de l'atelier et de comparer leurs travaux. Ceci est particulièrement important : les harpes anciennes sont encore mal connues et pour tous, la recherche organologique et les expérimentations des matériaux et de la mise en œuvre sont le préluce indispensable à la construction proprement dite. Ces harpes sont en effet d'une facture qui en font des instruments très différents des harpes modernes : la faible tension des cordes et la caisse d'harmonie sculptée dans un bloc de bois en sont les caractéristiques les plus évidentes.

Les instruments présentés recouvraient l'ensemble de l'histoire de la harpe en Europe avant l'apparition des harpes à pédales : harpes médiévales, harpes du XV^{ème} siècle dites harpes gothiques, et de nombreux types de harpes à plusieurs rangs de cordes, témoins des solutions variées qui ont été utilisées pour rendre l'instrument chromatique.

Ainsi, Pedro LLOPIS ARENY, venant des îles Canaries, s'est-il exclusivement attaché à la *arpa de dos ordenes*. A partir d'instruments existants, il reconstruit des harpes de facture très fine à la sonorité chaude et attachante.

Tim HOBROUGH, installé en Ecosse, propose une grande variété d'instruments du Moyen-Age

jusqu'au XVI^{ème} siècle, ainsi que des harpes d'Irlande. Parmi ses instruments d'une belle facture influencée par les instruments traditionnels, on notait une harpe du XIV^{ème} siècle à deux rangs de cordes croisées, et une jolie *arpa doppia*.

Rainer THUREAU, d'Allemagne, travaille aussi sur les harpes classiques. Il présentait de nombreux instruments : harpes gothiques, *arpa doppia*, et une triple d'après le David de Domenico Zampieris qui fut très remarquable.

Beat WOLF est suisse et montrait, entre autres, une petite harpe à crochets d'une belle sonorité avec un mécanisme très au point et agréable à utiliser.

J'ai moi-même présenté quelques instruments, dont une harpe du XV^{ème} siècle de forme peu courante, comportant deux caisses.

Il est impossible de citer ici tous les facteurs qui n'étaient représentés que par leur instrument dans les mains des musiciens, mais de nombreuses personnes, lors du concert donné par Andrew LAWRENCE-KING, ont été frappées par une très belle *arpa doppia* fabriquée par Martin HAYCOCK de Londres.

Comme toutes les personnes présentes à ce symposium, les facteurs ont eu de nombreuses raisons de se réjouir d'avoir eu la chance de participer à cette rencontre qui fut très riche d'enseignements.



L'ATELIER
DU CLAVECIN
laurent Soumagnac
4 rue Sadi Carnot 60240 Chaumont en Vexin
Tel. 4 449 14 49

STAGE A.F.F.B. CHATEAU DE CHAMBORD du 27 août au 3 septembre 1987

Flûte à Bec, Flûte Traversière Baroque, Clavecin, avec Gérard Scharapan, Alain Keruzoré, Robin Troman, Arnaud Pumir.

– Le stage s'adresse à des instrumentistes de niveau Moyen à Préparatoire supérieur. Il sera consacré à des cours d'interprétation sur la musique Renaissance et baroque en soliste et en ensemble, ainsi qu'à la pratique du concert. Les stagiaires assureront chaque jour un concert public dans les salles du château. Les cours se déroulent dans les salles Renaissance de la tour François 1er, les répétitions en ensemble dans la chapelle royale.

– Les stagiaires sont logés au château dans les appartements de l'aile des princes en chambre de trois ou quatre lits avec salle de bain. Les repas seront pris au restaurant voisin (parc du château).

PRIX GLOBAL DU STAGE: 1650 F (pension et cours).

– Le nombre des stagiaires est limité à vingt et un. Inscriptions au secrétariat de l'A.F.F.B. avant le 15 mai : arrhes 500 F non remboursables au-delà du 1er juin en cas de désistement. Joindre à la demande d'inscription (nom, prénom, âge, adresse, téléphone) une notice sur le niveau technique et les activités musicales. Le stage comprend une classe de clavecin et d'accompagnement pour les clavecinistes ayant un bon niveau de déchiffrage.

La S.D.I.A.
Société pour le Développement
des Instruments Anciens
créée
une banque de données de leur
enseignement en France

Figurez-y
en adressant vos coordonnées à
S.D.I.A. / N.N.T.A.
17 rue des Écoles, 35400 Saint-Malo

Communiqué

L'A.F.F.B. et la S.D.I.A. informent leurs adhérents qu'à compter du 31 mars 1987 ils pourront régler leur adhésion sur C.C.P.

Les références seront indiquées sur la lettre de rappel.

Une nouvelle comptabilité a été mise en place par année fiscale et non scolaire.

Désormais, parallèlement aux courriers qui leur sont adressés, les adhérents seront informés par communiqués dans la presse spécialisée des décisions de leur Conseil d'Administration.

BRETAGNE

Le dernier week-end de janvier a vu la création de « Mission I », œuvre d'Yves Krier, que l'ensemble Sesquitertia a montée dans le cadre d'une mission avec l'école de musique de Saint-Brieuc. L'unanimité se fait sur l'intérêt d'une telle réalisation, et sur le prolongement et le développement qui devront être donnés à l'intervention de Sesquitertia en Bretagne.

Dans cette volonté de suivi, l'ADDM 29 et l'A.F.F.B./BRETAGNE proposent aux enseignants de l'éducation nationale et des écoles de musique deux cycles de stage pour le département du Finistère. Ces cycles seront consacrés à l'enseignement de la flûte à bec, en milieu scolaire et en milieu spécialisé, comprenant une partie théorique, une partie pratique avec des classes d'application, et une assistance aux stagiaires dans l'application de leur formation dans leur classe. Ces cycles de stage commenceront début mai. Renseignements et inscriptions : ADDM 29 - 12 rue du Stang Ar c' hoat 29000 QUIMPER - Tél.: 98 95 68 90 et A.F.F.B./BRETAGNE - 17 rue des Ecoles 35400 SAINT-MALO - Tél.: 99 40 03 21.

Du 20 au 26 avril, la Bretagne accueille les troisièmes Pâques de la Musique Ancienne, stage et festival, dans le cadre de l'Estuaire Sonore, une semaine musicale pour Dinard, Saint-Malo et Dinan.

CENTRE

Montargis accueille dans le courant du mois d'avril l'exposition sur l'histoire et la facture des flûtes (voir rubrique expositions). Le vernissage aura lieu le dimanche 12 avril à 11 heures au Cercle Pasteur. Un certain nombre d'animations sont prévues pendant la durée de l'exposition, concerts et cours publics tous les soirs à 18 h 15 avec l'Ecole de Musique.

Pour tous renseignements contactez Christian Chandellier au 16 (1) 45 94 49 46.

RHONE-ALPES

Un dynamisme certain anime les acteurs de la musique ancienne dans cette région. Dernière réalisation en date : un spectacle de Commedia Dell'Arte par l'Association II Dissonante et l'A.F.F.B. sous la direction musicale de Denis Raisin Dadre. Un large et inhabituel public lyonnais a pu découvrir la musique ancienne, à partir de cette production issue du théâtre populaire de la Renaissance, dans laquelle Denis Raisin Dadre a su réunir amateurs et professionnels.

L'A.F.F.B. propose aux enseignants des séances pédagogiques à Lyon avec Chantal Guiraud et Catherine Guinamard ; ces séances comprennent un travail régulier assorti d'interventions. Après Madame Renaud Lescure, Claire Michon sera la prochaine invitée de ces séances.

Renseignements : A.F.F.B./RHONE-ALPES
12 rue Saint Jean 69005 LYON - Tél.: 78 37 85 22.

BASSE-NORMANDIE

Cherbourg a accueilli durant le mois de janvier une exposition consacrée aux instruments à vent, parmi lesquels la flûte à bec au travers de l'exposition A.F.F.B. Diverses animations accompagnaient cette exposition, dont un stage avec Jean Noël Catrice et Pascale Bocquet. Une affluence record a consacré cette manifestation, dont une intéressante retombée est la réalisation d'un montage vidéo sur les instruments à vent, disponible auprès du correspondant A.F.F.B., Monsieur Lovett «Art et Musique» 5 rue F. La Vieille 50100 CHERBOURG - Tél.: 33 93 41 44. Courant mars, Bayeux (Calvados) vivra des journées similaires.

Renseignements : A.F.F.B./BASSE-NORMANDIE
Mr Legoupil, place aux Pommes 14400 BAYEUX -
Tél.: 31 92 35 43.

La rubrique régions présente brièvement les activités en faveur du développement des instruments anciens coordonnées par les délégations A.F.F.B.. Ces activités font l'objet dans les courriers régionaux d'un développement plus conséquent. Si les adhérents de la région concernée reçoivent régulièrement ces courriers, ceux des autres régions peuvent désormais se les procurer en faisant la demande au C.N.T.A., demande accompagnée de trois timbres à 2,20 F par courrier demandé. Rappelons que les coordonnées des A.F.F.B./Régions et correspondants locaux peuvent être obtenues auprès du centre de traitement de l'A.F.F.B. :

17 rue des Ecoles 35400 SAINT-MALO ou du
Secrétariat Général :
68 bis rue Réaumur 75003 PARIS
Tél.: 16 (1) 42 72 09 92.

Nouveaux livres

Marie-Christine et Jean-François Weber. «J.K. Mercken, premier facteur parisien de forte-piano». Edition Librairie la Flûte de Pan, 55 rue de Rome 75008 PARIS.

Ce petit livre présente l'un des premiers facteurs parisiens de forte-piano de la fin du 18^e siècle. Bien illustré, il constitue un témoignage intéressant de l'époque où tous les facteurs de clavecins et de forte-pianos étaient installés dans le quartier de la rue Saint-Honoré.

Peu à peu les pouvoirs publics régionaux s'organisent, de même que leurs antennes culturelles. Ainsi, si vous habitez la région Midi-Pyrénées ou la région Bretagne, vous pouvez acquérir ces guides, au demeurant très bien faits qui font le recensement et la présentation de chaque luthier ou facteur d'instruments dans la région concernée. Le guide de Bretagne vous coûtera la modique somme de 20 F et celui de Midi-Pyrénées 105 F. Vous me direz que tout se passe comme la vignette automobile : les prix changent selon les régions. En fait, le plus cher est aussi le plus épais et le plus luxueux.

«LES PAQUES DE LA MUSIQUE ANCIENNE»

STAGE ET FESTIVAL D'INSTRUMENTS
ANCIENS
du 20 au 26 avril 1987
en Bretagne

Pour la troisième année consécutive, et forte de son expérience passée, l'A.F.F.B. propose du 20 au 26 avril à Dinard, en Bretagne, un stage consacré aux instruments anciens.

Durant une semaine, et dans le cadre approprié que constitue le Manoir de la Vicomté, centre d'accueil composé d'un manoir du XVII^e siècle et d'un ensemble moderne d'hébergement, les organisateurs proposent un ensemble d'activités, de découvertes, et d'enseignement axé sur le monde des instruments anciens.

Tous les âges et tous les niveaux sont conviés à ce grand rendez-vous, désormais traditionnel sur les côtes de Bretagne, avec Claire Michon, Anne Leleu, Alain Sobczak, Bruce Haynes, Alain Keruzoré, Robin Troman, Denis Raisin Dadre, Béatrice Berstel, Marianne Muller, Odile Bailleux, Pierre Séchet, avec des ensembles comme le Pariser Quartett, le Berry Hayward Consort,... et qui cette année est couplé avec le stage de l'ARIA de Rezé les Nantes, animé par Jocelyne Cuiller, Daniel Cuiller, Philippe Le Corf, Jay Bernfeld, Gérard Scharapan, Paul Colleaux,...

Continuité et nouveauté caractérisent cette édition 1987 des Pâques de la Musique Ancienne. Continuité dans la volonté de conserver à cette manifestation un caractère ouvert et accessible où chacun trouve sa place sans pour autant sacrifier à la qualité, nouveauté dans l'association avec l'Académie de Recherches des Instruments Anciens de Rezé, et d'autres manifestations au sein d'une semaine baptisée l'Estuaire Sonore, qui fera des Villes de Dinard, Saint-Malo et Dinan un point de rencontre essentiel des instruments anciens, dans leur contexte architectural et historique toujours présent et vivant en elles.

Les stagiaires suivent des ateliers de technique et d'interprétation concernant leur instrument, ainsi que des ateliers de musique d'ensemble. Des animations et concerts sont proposés chaque jour. Une garderie permet aux parents de venir avec les enfants, et un atelier de flûte à bec est mis en place pour les enfants des niveaux débutant 2 à préparatoire 2. Le prix du stage est de 1700 F. Réductions diverses selon les âges et ateliers. Un car assure l'aller retour PARIS/DINARD.

Pour tous renseignements et pour les inscriptions, téléphonez au (16) 99 40 03 21 ou écrire à A.F.F.B./LES PAQUES DE LA MUSIQUE ANCIENNE, 17 rue des Ecoles 35400 SAINT-MALO ou s'adresser directement au Département de Musique Ancienne de la Librairie Musicale de Paris, 68 bis rue Réaumur 75003 PARIS.

Telemann (suite)

Vierzehnte Lection des Music-Meisters. Beschluß des Fagotto solo.

The musical score is written for a solo Bassoon (Fagotto solo) and consists of 14 systems of music. Each system contains two staves: the upper staff is the melodic line and the lower staff is the bass line. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Andante' for the first system and 'Vivace' for the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-2 on the right hand. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Das Solo kann auch auf einer Flöte à bec gespielt werden.

Fabel aus der Oper: Aefopus; die Poesie von Herrn Matthief n; gef. v. M^r Riemfchreit,

Die Kuh, doch halt! nein! die Ziege beugt einmal die Hüfter bis zur Erden, und latete

Lösen fehr, ihr Ehegemahl zu werden; der Löwe wußte wohl, wie falch die Ziege war, und

stellte sich ganz from, nahm Schnuff, Tabac, spatsierte was herum, und hürte sie nicht an; bis

daß so gar die Zieg' erbürmlich jchrie: Graßgünstiger Herr Löwlich bleibe dir doch ewig

treu. Der Löwe jagte: nein! die Ziege rief: ihr Götter! denn hier kein Retter! der Löwlich

trau ich nicht; und damit zog Signor die Tücher. Ihr hervor, die er anfuhr und sprach: du

kaft dich abzuführen! die Stund ist da, ich muß die Tift predizieren.

Spite der Layten, Partie. Menuet und Tarabunde.

Das Jüngling Tan Sana.

okimf In cancrinan - - - te, kimg In cancrinan - - - te; Relatio harmonica; und 2 A

da - - - gio, Te - - - flo, ste - - - flo, Andun - - - te.

Maagio. Trofo. Andante.

Lucretia.

The first system of the musical score for 'Lucretia' consists of five staves. The top staff is the vocal line, followed by two piano accompaniment staves (treble and bass clef), and two more piano accompaniment staves. The tempo marking 'Largo.' is written above the second staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various chordal textures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

La Postre.

Din vânga Gând.

The second system of the musical score for 'Lucretia' consists of five staves. The top staff is the vocal line, followed by two piano accompaniment staves (treble and bass clef), and two more piano accompaniment staves. The tempo marking 'Largo.' is written above the second staff. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various chordal textures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Din lînga Gând.

NOUVELLES PARTITIONS

SOPRANO SOLO.

Chants populaires de Hongrie pour flûte à bec soprano (Arrt. M. Mabilat et A. Josza). Editions ZUR-FLUH AZ 1274.

Si vous aimez la musique folklorique, et notamment la musique hongroise (c'est mon cas), vous allez craquer pour ce recueil qui contient 45 mélodies de chansons hongroises arrangées pour une flûte seule avec les indications de tempo (comme faisait Bartok pour ses œuvres) qui permettent d'en appréhender mieux le caractère.

ALTO SOLO.

Carl Philipp Emmanuel Bach. Sonate en ut mineur pour alto solo (d'après la sonate pour flûte seule en la mineur Wq 132). (Arrt. M. Harras). Barenreiter BA 8079.

Ressemble évidemment comme deux gouttes d'eau à la même publiée il y a déjà trois ans par Laurent Hay chez Leduc.

G.F. Händel. Airs d'opéra arrangés pour flûte à bec par Peter Prellleur à Londres en 1735. (Arrt. G. Braun). Edition MOECK Zfs 566/5767.

Contenu : «Oh cara spene» (in "Floridante"), «Lusinghe più care» (in "Alexandre", 1726), «La

cervetta nei lacci avvolta» (in "Alexandre"), «Pregi son d'un alma grande» (in "Alexandre"), «Tempo che lusinghiero» (in "Scipion", 1726), «La sortemia vacilla» (in "Admetus", 1726), «Dimmi, pietoso Ciel» (in "Partenope", 1730), «Se il caro figlio» (in "Siroe", 1728), «Chi puo mirare» (in "Flavius", 1723).

2 FLUTES A BEC.

Michel de la Barre (v 1675-1743). Septième suite (1713) pour 2 ALTOS. (Arrt. U. Thieme). MOECK Zfs 565.

Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749). Sonata «La Magnifique» pour deux flûtes (ou violons) et continuo, pouvant se jouer à deux flûtes à bec altos. (Arrt. S. Fortino). AMADEUS BP 449.

François Devienne (1759-1803). 6 Duos très faciles pour deux flageolets (2 sopranos, ou 1 alto et 1 ténor). (Arrt. M. Sanvoisin). Editions Billaudot. Degré : préparatoire.

Eberhard Werdin. Chansons de Noël pour deux flûtes à bec (SA). MOECK 570/571.

Contenu : «Vom Himmel hoch, o Englein kommt» (17e s.). «Kommet, ihr Hirten» et «Spiel der Hirten» (folklore de Bohm). «Es ist ein Ros entsprungen»

GUILLAUME DE CHASTILLON

Airs et Chansons à 4 parties
1611



PATRIMOINE MUSICAL NORMAND
CENTRE POLYPHONIQUE REGIONAL DE BASSE-NORMANDIE

Guillaume de Chastillon

Airs et chansons à 4 parties (1611)

Cette publication, assortie d'un disque, mérite d'être mentionnée à part, ne serait-ce que par l'originalité du répertoire et par la qualité de l'édition critique due à Yannick Leroy. Notons en outre que ce travail a été réalisé grâce au Centre Polyphonique Régional de Basse-Normandie, qui, sans faire partie des circuits classiques de l'édition, s'est ainsi attelé à la restitution de pièces appartenant au patrimoine bas-normand - Guillaume de Chastillon était caennais. Nous ne pouvons que nous réjouir de telles actions qui mettent au jour des répertoires inexploités quoique fort intéressants, comme celui-ci. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'un centre polyphonique apporte sa contribution à l'édition en musique ancienne ; rappelons en effet que nous devons aux centres polyphoniques de Bourgogne et d'Ile-de-France le guide *La Chanson polyphonique française du XVIème siècle*, petit manuel pratique de Jean-Pierre Ouvrard, qui contient de nombreux renseignements utiles, même pour les instrumentistes que sont la plupart d'entre nous. En bref, d'heureuse initiatives auxquelles nous souhaitons une descendance fournie...

O. de G.

(15s s.), «Alle Welt springe» ("Paderborner Gesangbuch", 1609), «O, Heiland, reiss die Himmel auf» (Augsburg, 1666), «Es kommt ein Schiff» ("Kolner Gesangbuch", 1608), Choralpartita : «Vom Himmel hoch» (Martin Luther), «Lieb Nachtigall», «In dulci jubilo», «Jubilare» ("Bamberger Gesangbuch", 1670), «Maria durch ein Dornwald ging» (Eichsfeld, 16e s.).

TRIOS DE FLUTES A BEC.

Contredanses extraites de «The English dancing Master» de John Playford pour deux sopranos, une alto et petite percussion. (Arrt. G. Keetman et M. Ronnefeld). SCHOTT 7405.

Destiné essentiellement au milieu scolaire. De niveau facile.

Hedwig Schroder. Spielereien fur drei altblockfloten. Edition PAN 311.

Musique contemporaine en notation traditionnelle, niveau élémentaire.

QUATUOR DE FLUTES A BEC.

Cesar Marinovici. Danses populaires de de l'Est et de l'Asie. Volume I. 2S et 2A avec accompagnement de guitare. MOECK Zfs 560/561.

Contenu : Danse serbe, bulgare, grecque. Niveau élémentaire.

QUINTETTES DE FLUTES A BEC.

Cesar Bresgen. Suite espagnole pour SAATB. MOECK 568/569.

Niveau élémentaire-moyen. Basse écrite en clé de sol à l'octave inférieure.

Anthony Holborne (+ en 1602), «Pavans, galliards, almans and short aires». 1599 et 1607, à 5 voix (S, A ou S, A ou T, B). (Arrt. H. Monckmeyer). MOECK Zfs 563-564.

De la musique élisabéthaine pure et dure...

FLUTE A BEC SOPRANO AVEC ACCOMPAGNEMENT.

Airs de masques du 17e siècle anglais ("Jacobean Masque tune") pour une flûte à bec soprano (ou alto) et guitare. (Arrt. J. Capek & M. Pope). SCHOTT ED 12193.

Contenu : 3 Broxbourne Masques, Batemans Masque, The Turk's Dance, The bear's Dance, The Nymph's Dance, The noble man, Van Welly, Lady Lucy's masque, Adson's masque, The devil's Dance, The king's Mistress.

Neuf danses du 16e siècle pour flûte à bec soprano (ou alto) et guitare (Arrt. P. Zweers & M. Pope). SCHOTT ED 12194.

Contenu : Pavane «la morte de la ragione» et son saltarello, Saltarello «Zorzi», Saltarello «La Manfrolina», Saltarello «Baxela un tratto», Saltarello, Gagliarda «La Traditora», Gagliarda «La Rocha e il fuso», Gagliarda «Su l'herba fresca».

Arcangelo Corelli. Sonate opus N° 10 pour soprano et basse continue (Arrt. G. Beechey). SCHOTT ED 12238.

Transcrite en Fa majeur.

Francesco Durante (1684-1755). Solfeggio en mi mineur pour flûte à bec soprano et guitare. (Arrt. R. Luckhardt). MOECK Zfs 562.

Niveau élémentaire tant pour la flûte que pour la guitare.

Georg Friedrich Handel. Sonate opus 1 N° 15 (Arrt. G. Beechey). SCHOTT ED 12235.

Il s'agit d'une sonate pour violon en mi qui a été transposée en Fa majeur.

Jean-Baptiste Lully. Suite «Bellérophon» (Arrt. G. Beechey). SCHOTT ED 12240.

Otto Muller-Blum. Petite suite pour flûte à bec soprano et piano. Edition PAN 309.

Suite moderne en notation traditionnelle très mélodique de niveau élémentaire.

Max Pinchard. «Fleur de Patience» pour flûte à bec soprano ou ténor ou alto et piano. Edition BILLAUDOT.

Successivement : «Intrada», «Rondinetto», «Aria», «Comme une marche». Destinées aux niveaux élémentaire et moyen.

Michael Praetorius. 17 danses extraites de «Terpsichore» pour une flûte à bec soprano et guitare (Arrt. J. Capek & M. Pope). SCHOTT ED 12254.

Contenu : 3 bransles doubles, 2 bransles gentils, Bransle de la Torche, Spagnoletta, Pavane de Espagne, Courante, Courante «La Reine», Courante «La Rosette», 2 courantes, 2 Ballets, La Bourée, Ballet.

Henri Purcell. Airs de théâtre (Arrt. G. Beechey) SCHOTT ED 12232.

Contenu : Air, Minuet, Hornpipe, Bourée, 2 airs, Minuet, Air, Hornpipe, Air.

Henry Purcell. Suite (extraite de «The Indian Queen»). (Arrt. G. Beechey). SCHOTT ED 12234.

Contenu : 2 airs et 2 hornpipes.

Jean-Philippe Rameau. 9 pièces (Arrt. G. Beechey) SCHOTT ED 12239.

Contenu : l'Indifférente, Minuet, Air, Rigaudon, Marche, Air, Minuet, Air majestueux, Air gracieux.

Tielman Susato. Danses extraites des «Danserye» pour flûte à bec soprano et guitare (Arrt. J. Capek & M. Pope). SCHOTT ED 12253.

Contenu : Basse danse «Dont vient cela», Bergerette «Sans roch», Bergerette, Entre du fol, Danse du Roy, Ronde «il estoit une fillette», Ronde «mon amy», Ronde, 3 allemandes, Pavane «Mille regretz», Pavane «Si par souffrir», Pass et medio, Reprinse «le pingé», Pavane «Mille ducas», Gaillarde, Gaillarde «Le tout».

Georg Philipp Telemann. 6ème partita pour flûte à bec soprano et basse continue. (Arrt. P. Montreuil). Edition LEDUC AL 27207.

FLUTE A BEC ALTO AVEC ACCOMPAGNEMENT.

Lennox Berkeley. Sonatina pour flûte à bec alto et clavier. SCHOTT OFB 1040.

Il s'agit en fait d'une réédition de cette œuvrette moderne qui était épuisée chez SCHOTT Londres.

Chedeville l'Ainé. Vème Suite pour flûte alto et basse continue. (Arrt. M. Sanvoisin). Edition BILLAUDOT.

Peut se jouer aussi à la flûte à bec soprano. Niveau élémentaire.

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

Contenu : 2 préludes, 4 allemandes, Minuet-Round-O, 3 jiggs, 2 Round-O, Rigadonc, Gavott, Gavott-Round-O, 6 sarabandes.

Louis-Antoine Dornel. Suite 1 pour flûte à bec alto et basse continue. (Arrt. M. Nitz). SCHOTT OFB 158.

Extrait de : «Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse par Mr Dornel... (Paris, 1711).

Hans-Martin Linde. 5 études pour flûte à bec alto et piano. SCHOTT OFB 160.

Hans-Martin Linde. Music for two pour alto et guitare. SCHOTT OFB 157.

Décidément, Linde fait de nouveau parler de lui. Nous annonçons dans le N° 19 «Blockflöte Virtuos». Il récidive avec ces deux œuvres, la première composée en 1974 et la seconde en 1983, dédiée au guitariste allemand Konrad Ragossnig.

Ces deux recueils évoluent entre les niveaux moyen et supérieur. De futurs morceaux d'examens ?

Jean-Baptiste Lœillet de Gant. Sonate opus 3 N° 5 pour flûte alto et basse continue. (Arrt. N. De lius). SCHOTT OFB 60.

Une nouvelle édition d'après l'exemplaire original de la Bibliothèque Universitaire de Cambridge.

Eberhard Werdin. 5 Danses Fantaisies pour alto et piano.. Edition PAN 310.

Contenu : 1 - Burleske 2 - Valse capricieuse 3 - Danse de masque 4 - Danse du feu 5 - Pas de deux.

Ecriture contemporaine en notation traditionnelle de niveau élémentaire à moyen.

Pierre Wissmer. Askok pour flûte à bec alto (ou flûte traversière) et guitare. Edition Berben E 2584 B.

Musique contemporaine en notation traditionnelle où la guitare joue un rôle concertant. Niveau moyen tant pour la flûte que pour la guitare.

2 FLUTES A BEC AVEC ACCOMPAGNEMENT.

Dario Castello. Sonata concertata pour deux flûtes à bec sopranos (ou ténors) et basse continue. (Arrgt M. Harras). BARENREITER BA 8080.

Il s'agit d'une des sonates «in stil moderno» publiées à Venise en 1621.

Georg Friedrich Handel (1685-1759). Suite pour deux flûtes à bec altos et violoncelle (Arrgt E. Guignard). AMADEUS BP 433.

Ces pièces sont en fait des arrangements de pièces de Handel de provenances diverses et destinées à d'autres instruments.

1 INSTRUMENT SOLO.

The complete Country Dance tunes from «Playford's Dancing Master» (1651-1728) (Arrgt J. Barlow) FABER FO 723.

535 airs de danse pour instrument seul dans une très belle édition, sérieusement établie, qui présente ainsi un panorama complet des danses de l'époque.

3 INSTRUMENTS (ou voix).

Paul HOFHAIMER. 6 pièces (Arrgt Bernard Thomas). LONDON PRO MUSICA EDITION LPM TM 54.

Contenu : «Greiner, zanner», «Erst weis ich, was die Libe ist», «Fro bin ich», «On Frewd verzer ich», «Tristitia vestra», «In Gottes Namen».

4 INSTRUMENTS (ou voix).

Six chansons comiques du 16ème siècle. (Arrgt Bernard Thomas). LONDON PRO MUSICA EDITION LPM TM 56.

Contenu : «Au joly jeu» (Clément Janequin), «C'est grant pitié» (Pierre Certon), «Je file quand Dieu me donne» (Gosse), «Il estoit ung jeune homme» (Delafont), «La plus belle de la ville» (Clément Janequin), «Chambrière, chambrière» (Jehan Planson).

Sans commentaires... ils seraient grivois.

5 INSTRUMENTS (ou voix).

Lodovico AGOSTINI. 4 «Canzoni alla napoletana» (Arrgt Bernard Thomas) (1574). LONDON PRO MUSICA EDITION LPM TM 59.

Contenu : «All' arm', all' arm'», «Tre cose son' in terra», «Solo e pensoso», «La pastorella mia».

6 INSTRUMENTS.

Melchior Franck. 7 «Intradas» (Nos II, IX, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXII) (Arrgt Bernard Thomas). LONDON PRO MUSICA EDITION LPM TM 54.

Une masse sonore somptueuse et facile à mettre en place par son écriture très «verticale».

BASSON.

Jean Daniel Braun. Solos (1740) (Arrgt J. Capek). SCHOTT ED 12237.

Extrait de : «Sonate de Mr Braun. A flûte traversière et basse. Suivie de différentes pièces sans basse, composées exprès pour former l'embouchure et accoutumer la main aux difficultés, tant du même auteur que de divers autres. Ces mêmes pièces peuvent se jouer également sur le Basson en suivant la clef de Basse mise au commencement de chaque air».

Johann Ernst Galliard : Sonata N° 3 pour basson ou violoncelle et continuo (Arrgt E. Hollis). SCHOTT ED 12219.

Extrait de : 12 Solos for the violoncello (Londres 1746).

FLUTE TRAVERSIERE.

Carl Philipp Emmanuel Bach. Sonate en la mineur pour flûte traversière seule (Wq 132) (Arrgt Manfred Harras). BA 6820.

Il ne s'agit pas bien sûr, d'une première édition puisque cette sonate est bien connue, mais d'une nouvelle édition qui s'inspire de l'édition originale.

Johann Gottlieb Graun (1702-1771). Sonate en Fa majeur pour flûte traversière ou violon et basse continue (Arrgt H. Kolbel). BARENREITER Hortus Musicus 234.

Pour ceux qui aiment l'ornementation et la musique rococo.

Listes des Annonceurs : A.D.D.M. Nantes - Adège - Arlod - Bärenreiter - Bouvier - Ecohard - Fuzeau - Heinrichshofen - Heugel - Leduc - Librairie Musicale de Paris - Minkoff - Moeck - Soumagnac - van de Velde - Yamaha - Zurfluh.

CONCERTS

PARIS :

Vendredi 6 mars à 20 h 30 M.J.C. rue Borrégo (20) : Trio baroque d'Ile de France : H. Sakurai, U. Koh, Burnens.

Vendredi 6 mars à 20 h 30 Salle Gaveau : Koopman, Mathot, Ernst, Solistes grande écurie : Concertos P.1,2,3 Clav. Bach.

Samedi 7 mars à 12 h 30 Musicora : The Consort of Musicke : Purcell, Law, Monteverdi, Schutz.

Samedi 7 mars à 20 h 30 St Louis en l'Île : J. Savall, T. Koppman : l'Ange et le diable Marin Marais, Forqueray.

Dimanche 8 mars à 17 h 30 Les Halles : Emma Kirby, Soprano, Anthony Rooley, Luth : Musique Anglaise, Purcell, Blow.

Lundi 9 mars à 20 h 30 St Louis en l'Île : London baroque, Medlan, Kirby : Bach, Marcello.

Jeudi 12 mars Salle Cortot : Michel Falèze, luth.

Samedi 14 mars à 20 h 30 St Louis en l'Île : La chapelle Royale, Herreweghe : Renaissance Espagnole, Guerrero.

Dimanche 15 mars à 17 h 30 Les Halles : Duo Français de viole, F. Bloch N. Rouille : La Lyra-Viol, Corkine Hume Schenck Ford.

Lundi 16 mars à 20 h 30 St Germain l'Auxerrois : Hesperion XX : Musique Espagnole XVIe, XVIIe.

Mardi 17 mars à 20 h 30 St Louis en l'Île : Ens. Vocal Contrepoint : Scheinn, Israel, Sbrunnlein.

Vendredi 20 mars à 21 h St Joseph, rue Vaugirard : Tutti Flutti, J. Ritchie : Le rappel des oiseaux.

Dimanche 22 mars à 20 h 30 Les Halles : Au grés des vents, Flûte à bec à Voix : Cima, Palestrina, Monteverdi, Dowland.

Lundi 23 mars à 20 h 30 St Louis en l'Île : Ens. Médicis & Marco c. Limouse, C. Watkinson : Gloria de Vivaldi, Stabat Mater de Pergolèse.

Dimanche 29 mars à 17 h 30 Les Halles : Ensemble Perceval : Le jeu de Robin et Marion.

Lundi 30 mars à 20 h 30 Les Halles : J. Bowman, S. Sempé : Purcell, Byrd, Monteverdi.

Mardi 30 mars à 20 h 30 St Séverin : Ensemble BWV, B. Berstel : Bach.

Samedi 4 avril toute la nuit ! La Conciergerie : Les sacquebottiers de Toulouse, La Bande des Hautbois, Ens. Clément Janquin, La Compagnie Maître Guillaume : Nuit des Instruments Anciens, Bal. Buffet.

Samedi 11 et dimanche 12 avril à 18 h 30 Lucernaire : Ens. La Réjouissance : Bach, Marais, Telemann.

Lundi 13 avril à 20 h Bas. Ste Clotilde : Amsterdam Baroque Orchestra, Dir : Ton Koopman : La passion selon St Matthieu, J.S. Bach.

Lundi 13 avril à 20 h 30 St Germain l'Auxerrois : Ens. Gilles Binchois : Machaut.

Lundi 18 mai : Pariser Quartett : Telemann, Vivaldi, Leclair, Bach.

Vendredi 22 mai à 20 h 30 M.J.C. rue Borrégo (20) : Trio Baroque d'Ile de France, H. Sakurai, U. Koh, Burnens.

ILE-DE-FRANCE :

Dimanche 8 mars à 16 h Chevilly Larue (94) : Ens. Caix d'Hervelois : Bach, Telemann, Marin Marais.

Vendredi 13 mars à 20 h 30 Joinville (94) (Congrès) : Ens. Caix d'Hervelois : Bach, Telemann, Marin Marais.

Samedi 14 mars Meaux : Pariser Quartett : Telemann, Marais.

Dimanche 12 avril à 16 h Senlis (60) Anc. Egl. St Pierre : Amsterdam Baroque Orchestra, Dir : Ton Koopman : La passion selon St Matthieu, J.S. Bach.

Vendredi 22 mai à 20 h 30 Vélizy (92) Centre M. Ravel : Ens. Indestructible : Le domino d'Or.

ALSACE :

Samedi 2 mai Colmar : Ens. Tré Fontane.

Les 5 et 6 mai Strasbourg : Ens. Tré Fontane.

AQUITAINE :

Vendredi 3 avril à 21 h Bergerac, Les Recollets : Ens. Tré Fontane.

BASSE-NORMANDIE :

Vendredi 27 mars à 20 h 45 Musée de Coutances : Ens. Walsingham : Renaissance Anglaise.

BRETAGNE :

Dimanche 29 mars : L'Arcodam et les Associations Régionales organisent une journée autour de la Musique Ancienne à Château Giron : Renseignements : 99.37.34.58.

Lundi 20 avril à 21 h Dinard, Prieuré : Pariser Quartett : J.S. Bach, Telemann, C.P.E. Bach.

Mercredi 22 avril à 21 h Dinan, Egl. Jardin Anglais : B. Berstel, M. Muller, B. Baynes, (Hautbois Baroque, Viole, Clavecin).

Jeudi 23 avril à 21 h Dinard, Notre-Dame : Odile Bailleux, Orgue.

Vendredi 24 avril à 21 h St Lunaire : B. Berstel, P. Sechet (Flûte traversière Baroque, Clavecin).

Samedi 25 avril à 21 h Saint-Malo : Ens. Vocal C. Caillard, Berry Hayward Consort : La Messe des Fous.

Mardi 14 juillet Locronan : Pariser Quartett.

CHAMPAGNE :

Les 14, 15 et 16 mai Reims : Pariser Quartett : Blavet, Leclair, Rameau, Marais.

FRANCHE COMTE :

Vendredi 20 mars Lons-le-Saulnier : Pariser Quartett : Telemann, Couperin, Bach.

Les 16 et 17 mai Besançon : Festival de Flûte à Bec.

LANGUEDOC-ROUSSILLON :

Du 2 au 10 mars Montpellier : Les Arts Florissants : Atyls, De Lully.

LORRAINE :

Vendredi 13, Dimanche 15 et Mardi 17 mars Metz : La grande Ecurie et la Chambre du Roy, Dir : J.C. Malgloire : Gluck.

Mardi 17 mars à 20 h 30 Hôtel de Ville Nancy : B. Verlet, C. Dune, L. Bajou : Couperin, Lambert.

LYON :

Le 9 avril au Temple des Terreaux, rue Lanterne, Lyon : un ensemble de la Schola Cantorum de Bâle, Flûte à Bec : Christophe Ehrsam, Viole : Eumice Brandao, Clavecin : Augusta Campagne, Théorbe : Luciano Contini : Programme : Corelli, Bach, Vivaldi.

NORD :

Jeudi 12 mars à 20 h 30 Opéra de Lille : Orch. XVIIIe, F. Bruggen : C.P.E. Bach, Schubert, Beethoven.

Les 19 et 20 mars à 20 h 30 Lille, Conservatoire : A. Maurette, M. Verschaeve : Euridice, J. Péri.

Vendredi 27 mars à 20 h 30 Lille, Hosp. Comtesse : Musica Antica, Cologne : Scheidt, Pachelbel, Bach, Biber.

PAYS DE LOIRE :

Mardi 28 avril à 21 h Reze, Egl. du Rosaire : Ens. Stradivaria, D. Cuiller, G. Sharapan : Bach.

Mardi 19 mai Nantes : Telmann, Vivaldi, Leclair, Bach.

RHONE-ALPES :

Les 28 et 29 mars Lyon, Arts Décoratifs : H. Ledroit, D. Gobet, C. Latzarus.

Mardi 14 avril à 20 h Lyon : Amsterdam Baroque Orchestra, Dir : Ton Koopman : La passion selon St Matthieu, J.S. Bach.

Vendredi 19 juin à 21 h Ternay : H. D'Yvoire, E. Joye : Sonates de Bach.

Mercredi 15 juillet à 21 h Nantua : Gr. Voc, C. Caillard et Le Berry Hayward : Carmina Burana.

ETRANGER :

SUISSE :

Vendredi 20 mars à 20 h 30 Genève, Auditorium de Calvin : Alia Musica de Milan : Fami Cantar.

Vendredi 27 mars à 20 h 30 Genève, Auditorium de Calvin : Il Ballarino de Florence : Danses de cour, Italie XV, XVIe.

Vendredi 3 avril à 20 h 30 Genève, Auditorium de Calvin : Ens. Concerto de Milan : Claudio Monteverdi.

Les 28 et 30 avril Genève, Auditorium de Calvin : Wieland Kuijken : Les 6 suites de J.S. Bach.

Vendredi 8 mai à 20 h 30 Genève, Auditorium de Calvin : Ens. Circa 1500 de Londres : Renaissance / Mantoue et Ferrare.

Vendredi 15 mai à 20 h 30 Genève, Auditorium de Calvin : Nancy Long, Mezzo : Cantates Anglaises et Allemandes.

Vendredi 22 mai à 20 h 30 Genève, Auditorium de Calvin : Ens. 415 et Centre de M.A. de Genève : Bach, Vivaldi.

*

* *

EXPOSITIONS :

Du 4 au 9 mars à Paris : Grand-Palais : Salon de la Musique Ancienne et Classique.

Du 14 au 29 mars à Bayeux (14) : Histoire et Facture de la Flûte à Bec.

Du 11 au 18 avril à Montargis : Cercle Pasteur : Histoire et facture de la Flûte à Bec.

Du 13 au 26 avril à Dinard (35) : Galerie de l'Office de Tourisme : Histoire et facture du Clavecin.

Château
de la Garenne-Lemot
CLISSON (France)

9^e ACADÉMIE
INTERNATIONALE
DE
MUSIQUE ANCIENNE

17 - 28 Juillet 1987

Kenneth GILBERT, *clavecin*

Jaap SCHRÖDER, *violon baroque*

Michel FIGUET, *flûte à bec
et hautbois*

Robert CLAIRE, *flûte baroque*

Jay BERNFELD, *viole de gambe*

Françoise GERARD, *clavecin*

Reinhard von NAGEL,
accord et entretien du clavecin

Renseignements :

Académie Internationale
de Musique Ancienne
A.D.D.M.
Hôtel du Département
3, quai Ceineray
44041 NANTES CEDEX (France)

STAGES

28-29 mars, FALAISE (Normandie)

Stage et concert de Pierre Hantaï, clavecin.
Concert le 28 mars, stage : 200 F. Hôtel de Ville de Falaise. Rens. Melle Gide 33 67 13 71.

28-29 mars, Danses Renaissance (niveau intermédiaire et avancé), par la Compagnie Maître Guillaume. Sophie Rousseau, 9 rue Baudin, 93100 Montreuil - Tél. 48 58 33 55.

14-25 avril, FONTENIL (Orne)

4ème stage musical pour jeunes (à partir de 9 ans). Nature et musique. Agnès et André Stocchetti. AGDA, 8 rue de la Roquette, 75011 Paris.

15-20 avril, EIN KAREN (Jérusalem, Israël)

Stage de Musique Ancienne. Flûte à bec : Michael Barker, Henriette Barker, Peter van Howelingen, Sébastien Marcq, Hugo Reyne ; clavecin : Ketil Hauckland ; chant : Jill Feldmann ; basson : Marc Minkowski ; luth : Jonathan Rubin ; viole de gambe : Sharyn Rubin. Inscriptions Hed Sella.

21-26 avril, Château de GOUTELAS (Forez)

Baroque en Forez autour de J.B. Lully. Chant et gestes : Béatrice Cramoix ; flûte à bec : Catherine Guinamard ; flûte baroque : Hélène d'Yvoire, Serge Saitta ; violon baroque : Simon Heyerick ; viole de gambe : Sylvie Mocquet ; clavecin : Anne Chapelin-Dubar ; clavecin et continuo : Elisabeth Joye. Yasmine Badache, 78 68 98 27 : Association pour la Musique, 48 Cours de la République, 69100 Villeurbanne.

8-9-10 mai, Danses Renaissance, Compagnie Maître Guillaume. Sophie Rousseau, 9 rue Baudin, 93100 Montreuil.

19-29 août, ARRAS (Pas-de-Calais)

32ème Rencontre Musicale Internationale. Musique ancienne, danses de Cour. Guy Robert, 374 rue Paul Foucaut, 59450 Sin-le-Noble. Tél. 27 87 13 80.

Chanteurs ! Instrumentistes ! Choristes ! Participez à la production de l'opéra Orfeo de Monteverdi, dans le cadre du 5ème Stage International de l'ARNA, pour amateurs de niveaux divers, du 15 au 30 juillet 87. Tél. 34 69 63 54.

COMMUNIQUES

Le Festival de Flûtes à Bec de Besançon aura lieu les 16 et 17 mai 1987. Il rassemblera des groupes de jeunes flûtistes qui pratiquent au collège, à l'école, dans une association culturelle, etc... venant de France et d'autres pays.

Renseignements et feuilles d'inscription :

Madame Ecochard, 6, rue de Champagne 25000 Be-

sançon. Tél. 81.51.10.30. Joindre une enveloppe à son adresse, timbrée à 3,70 F, portant la mention LETTRE.

Clôture des inscriptions : le 15 mars.

Une Société Internationale de harpistes anciens vient de se créer, la Verein zur Förderung historischer Harfen, Westerlingerstr. 49, D-7900 Ulm, R.F.A. Déléguée pour la France Elena Polonska, Paris, tél. 42 54 16 45.

PETITES ANNONCES

VENTES

Flûte à bec alto copie Bressan de G. Hulsens ; buis, 4 bagues d'ivoire, 415, corps de rechange 410 - Prix 5000 F.

Flûte à bec alto copie Bressan de Klaus Scheele ; cocobolo, 4 bagues d'ivoire, 415, corps de rechange 410 - Prix 5000 F.

Clarinette 2 clefs en ré, buis, copie Zencker de Brian Ackermann - Prix 2800 F.

G. Thomé 33, rue Clignancourt 75018 Paris. Tél. 42.23.68.12.

Flûte à bec alto 415 Rottenburgh de Ph. Bolton, buis, état impeccable - Prix 2000 F (port compris).

Tablas (percussions indiennes) de Bénarès - Prix 1000 F.

E.H. Bilouet 27, avenue Elisabeth, 7500 Tournai, Belgique. Tél. 69/22.79.17.

Flûte traversière baroque Moeck (Rottenburgh Claire Soubeyran), ébène ; la 440. Très peu jouée, état neuf - Prix 2500 F. Tél. 96.78.31.16 après 19 h. (Côtes du Nord).

Flûte traversière en ré, ébène, accordable, avec étui, Rudall Carte Londres ca. 1890. La même de facture récente. Tél. 45.35.78.77.

Flûte traversière moderne Gemeinhardt corps et tête argent, révisée - Prix. 5500 F. Tél. 83.51.62.16 (Nancy).

Epinette Lindholm, copie XVIIIème siècle, parfait état, encore sous garantie (3 ans), avec siège et accordeur électronique - Prix 18000 F. Tél. 65.34.31.05.