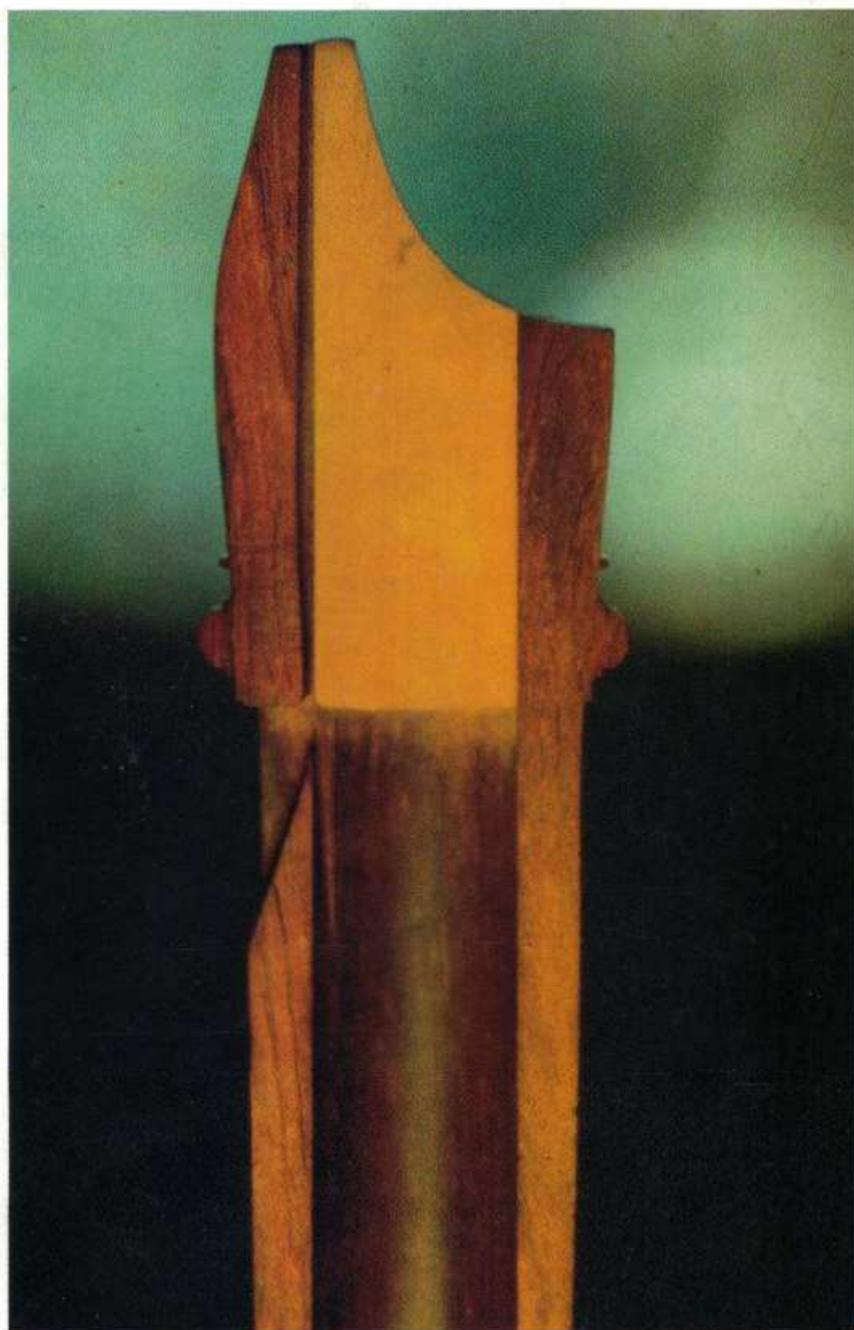


FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS



INTERVIEW EXCLUSIVE DE MARC BLEUSE

SOS FLÛTE A BEC : Irène OKI

BRUCE HAYNES: LES DIAPASONS DE J.-S. BACH

SPÉCIAL SALON DE LA MUSIQUE

ÉDITORIAL

Le plus dur dans un éditorial de rentrée, c'est qu'il faut le rédiger pendant les vacances en imaginant qu'elles sont déjà terminées. Cela dit, j'ai quand même un beau numéro à vous présenter.

Le Directeur de la Musique, Marc BLEUSE, qui a toujours été discret avec la presse, nous expose la manière dont il conçoit sa fonction. C'est pour nous une belle occasion de mettre en pratique ce décroisement des disciplines musicales auquel nous sommes si attachés : à travers notre approche, plus particulièrement centrée sur la musique ancienne, sans toutefois exclure celle de notre temps, c'est toute la musique qui nous intéresse. Philippe LE CORF nous rappelle d'ailleurs, dans ces colonnes, que le décroisement, dans son intention « globalisante » et pluridisciplinaire, renoue tout simplement avec le

véritable esprit baroque. Revenons à notre instrument : Irène OKI nous apprend tout ce que nous ne savions pas encore sur la flûte à bec. Enfin, Bruce HAYNES, dans une longue enquête, érudite et minutieuse, dont nous publierons la deuxième partie dans notre prochain numéro, nous entraîne sur la piste des diapasons de l'époque de Bach. La traduction de Marc ECOCHARD a été revue par l'auteur, qui a lui-même modifié certains points de son premier texte ; il s'agit donc, d'une certaine manière, d'une nouvelle version qui constitue le dernier état de la question.

Jean-Joël DUHOT

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 KERUZORE.

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 :
AFFB/CNTA 17 rue des Ecoles, 35400 SAINT MALO.

Composition :
Studio BAUDEL
183 bis, rue du Faubourg-Poissonnière, 75009 PARIS
Tél. : (1) 42 85 33 22

Impression :
YELLOW TYPE
Centre Bellevue, 35400 SAINT-MALO
Tél. : 99 81 70 05

© 1987 : AFFB
Dépôt légal : 3ème 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

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| SOS Flûte à bec Jean-Joël Duhot a rencontré Irène Oki | 2 |
| Marc Bleuse, une politique de la musique et de la danse Entretien avec Alain Keruzoré et Jean-Joël Duhot | 6 |
| Les diapasons moyens à l'époque de Jean-Sébastien Bach par Bruce Haynes | 11 |
| Régions | 19 |
| Première lecture: Non m'alegra chants ni crits par Anne-Marie Deschamps | 20 |
| L'ARIA Jean-Joël Duhot a rencontré Philippe Le Corf | 28 |
| Der getreue Musikmeister G.P. Telemann | 33 |
| Concerts | 41 |
| Nouvelles partitions par Claude Letteron | 42 |
| Petites annonces Stages, conférences | 46 |

S.O.S. FLUTE A BEC

Jean-Joël Duhot
a rencontré

Irène OKI

Dans notre n°20, nous avons demandé à Claire Soubeyran comment entretenir une flûte. Nous poursuivons cette enquête avec Irène Oki, qui est chargée du réglage et de l'accord des flûtes Adège. Irène Oki a bien voulu faire pour nous une synthèse de son expérience dans le domaine de l'entretien des flûtes semi-industrielles.

Le bouchon

J.J.D. Les flûtes sont garanties un an, alors je suppose qu'au bout de quelques mois il y en a qui reviennent pour être réparées. Quelles sont les principales détériorations qui se produisent ?

I.O. Au vu des réparations, la principale cause de détérioration est le mouvement du bouchon. Le bouchon est une partie rapportée sur la flûte : il est en cèdre rouge, bois qui bouge le moins sous l'effet de l'humidité. Cela dit, comme la flûte est réglée au centième de millimètre, il peut arriver qu'un bouchon monte ou descende d'un ou deux dixièmes.

J.J.D. Que se passe-t-il alors ?

I.O. Quand une flûte commence à avoir des harmoniques très aigus qu'elle n'avait pas au départ, on peut dire tout de suite que c'est pour cette raison. On a aussi des attaques bruyantes, une tendance à l'octavation, des graves et des aigus fragiles.

J.J.D. Qu'est-ce que ces harmoniques très aigus ?

I.O. Des chuintements, des grésillements. En réalité, il y a aussi de réels harmoniques. Quand cela se

produit sur une flûte qui n'avait pas ce défaut, il faut la réviser, mais c'est une révision très rapide et, si l'instrument n'est plus sous garantie, très peu onéreuse : souvent même on la fait gratuitement, ça fait partie de notre métier.

J.J.D. Quand ce genre d'accident se produit-il ?

I.O. On ne peut pas dégager de règle. En revanche, c'est beaucoup plus fréquent sur des flûtes de facteurs ou sur des flûtes réglées de façon très précise. En effet pour obtenir un son intéressant, on est obligé de faire un réglage de précision qui rend la flûte plus sensible. C'est un inconvénient, mais il est facilement réparable, et une flûte ainsi faite est quand même beaucoup plus intéressante. Chez Adège nous avons fait ce choix, nous acceptons ce risque pour pouvoir faire des flûtes de sonorité plus riche. Il est tout à fait normal de faire ce petit réglage après un mois ou deux de rodage. C'est un peu moins fréquent avec les flûtes de facteurs parce que le facteur rôte déjà en partie la flûte en la faisant, ce qui lui permet de corriger les réglages. En tout cas il ne faut jamais hésiter à renvoyer une flûte pour cela.

J.J.D. Y a-t-il des cas où c'est difficile à rattraper ?

I.O. Non, un bouchon n'est jamais difficile à remettre en place. Une bonne flûte est toujours récupérable, sauf accident — au biseau en particulier. La difficulté tient à ce que nous devons faire un travail de précision sur un matériau — le bois — qui bouge avec l'humidité et qui va se trouver humidifié à chaque utilisation. Le flûtiste doit bien savoir que ce réglage est absolument normal et qu'il n'y a rien de grave à cela. Il faut quand même attendre que la flûte soit faite : si on la renvoie trop vite, elle n'a pas fini de se stabiliser et quelques mois plus tard le bouchon se retrouve trop bas. Pour le bouchon et le biseau, la meilleure méthode de rodage est de jouer 5 minutes et de laisser la flûte sécher au moins une heure avant de la reprendre 5 minutes etc. Après 5 minutes de jeu il suffit d'une heure pour que la flûte sèche, il est donc inutile de la laisser sécher 24 heures et de ne jouer que 5 minutes par jour.

J.J.D. Une heure de séchage suffit vraiment ?

I.O. Pour 5 minutes de jeu, oui : mais après une heure de jeu il faut deux jours de séchage parce que l'humidité a le temps de pénétrer dans le bois, alors qu'elle reste en surface après 5 minutes. Il faut quand même préciser qu'il ne s'agit pas d'un séchage complet. On considère que le bois sec a 12% d'humidité. Une flûte qui est jouée se stabilise à une certaine humidité, on dit qu'elle est sèche quand elle est revenue à son taux normal d'humidité : mais pour qu'elle retrouve une humidité de 12%, il faut plusieurs années. Le rodage consiste à amener progressivement la flûte au taux d'humidité qui lui sera normal.

J.J.D. Pourquoi utilise-t-on le cèdre rouge pour les bouchons ?

I.O. C'est le bois qui bouge le moins sous l'effet de l'humidité. On l'emploie aussi pour les charpentes.

BOUVIER BARENREITER

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

PRÉSENTS AU SALON DE LA MUSIQUE

*

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

En notre Magasin : STUDIO de 32 m² pour répétition.

J.J.D. *Combien de temps faut-il pour qu'il se stabilise ?*

I.O. C'est difficile à dire, je pense que ça dépend de la durée du jeu : si on joue 5 à 10 minutes par jour, il faudra 4 à 6 mois, si on joue beaucoup tout de suite, on me rapportera la flûte au bout d'un mois.

J.J.D. *Le bouchon ne pose donc que des problèmes de réglage qui sont minimales et normaux. Est-il cependant possible qu'un bouchon, en gonflant, fasse éclater le bec ?*

I.O. Non, en principe, parce que le bois de la flûte est plus dense que le cèdre, c'est donc le bouchon qui va se concentrer. Il peut quand même provoquer indirectement des fentes en transmettant son humidité, si elle est très forte, au dessus du bec.

J.J.D. *Les chuintements viennent-ils uniquement du bouchon ?*

I.O. Non, mais c'est le cas le plus fréquent. Il se produit d'autres chuintements, mais ils sont différents, ce ne sont plus des harmoniques mais des bruits parasites. Il y a notamment un bruit de souffle, qui se produit quand les flûtes sont trop ouvertes ; il arrive que le bouchon descende (ce qui ouvre la flûte), mais c'est très rare.

J.J.D. *A quoi est-ce dû ?*

I.O. Le bois peut s'élargir s'il est très humide, ce qui déplacerait le bouchon vers le bas. Comme ce phénomène est très rare, le bruit de souffle n'est normalement pas un accident qui arrive au bout d'un certain temps : si une flûte a du souffle, elle l'a tout de suite et on s'en aperçoit dès le départ. Le bruit de souffle vient de ce qu'il y a trop d'air qui passe au dessus du biseau, parfois même au dessous ; le son n'est pas concentré. Sur certaines flûtes bon marché en bois très tendre, une détérioration générale peut aussi donner un bruit de souffle, mais il est assez différent et se laisse bien reconnaître.

J.J.D. *C'est un son plus cotonneux.*

I.O. Voilà.

Le biseau

J.J.D. *Le second point sensible est le biseau.*

I.O. C'est la partie la plus fragile de la flûte, il faut bien savoir qu'en touchant au biseau on peut instantanément casser sa flûte de façon irrémédiable. Un geste apparemment aussi anodin que de mettre son doigt sur le biseau pour déboucher le canal détériore souvent la flûte : on risque de rendre le biseau concave ou de le faire craquer (sur les bois durs). Les flûtistes ne sont pas assez conscients de la minceur et de la fragilité du biseau. Il arrive également que le biseau monte.

J.J.D. *Est-ce fréquent ?*

I.O. Je pense que c'est assez fréquent, même avec les flûtes de facteurs. J'ai vu beaucoup de flûtes de facteurs rester dans des armoires alors qu'il suffit d'une réparation de 5 minutes pour les remettre en état. Il faut que les flûtistes connaissent ce phénomène, qu'ils sachent qu'il est normal et qu'on peut y remédier très facilement. Quand on l'ignore, on risque d'aboutir à des situations absurdes en accumulant dans un coin des flûtes que l'on croit devenues inutilisables alors qu'elles sont parfaitement réparables.

J.J.D. *A ce propos, avez-vous des contraintes différentes de celles des facteurs ?*

I.O. Nous devons faire des instruments qui puissent convenir à n'importe quel flûtiste, ce qui n'est pas le cas des flûtes de facteurs : les flûtistes qui achètent des instruments de facteurs savent déjà jouer.

J.J.D. *Pour les flûtes industrielles, le plus simple serait donc de faire des instruments neutres, qui fonctionnent toujours sans problèmes, mais qui ont peu de chances d'être très bons.*

I.O. Exactement, mais ce n'est pas le créneau que nous avons choisi. Nous voulons fabriquer des flûtes dont les attaques soient très précises pour que les élèves puissent faire un véritable travail musical et que le bec permette une bonne position du souffle.

J.J.D. *Effectivement, les élèves sont parfois obligés d'abandonner leur instrument de bois et de reprendre une flûte de plastique qui est plus sûre ou qui répond mieux. Une flûte d'étude doit être de très bonne qualité.*

faut qu'elle ait toutes les qualités d'émission, d'attaque et de justesse. On a parfois plus de tolérance pour les flûtes de facteurs dont les qualités sonores peuvent faire pardonner certains défauts.

Le canal

J.J.D. *Quels sont les autres accidents qui surviennent fréquemment ?*

I.O. Certains bruits parasites proviennent d'une poussière ou d'une saleté quelconque coincée dans le canal. Le moindre corps étranger dans le canal crée des turbulences. Il suffit de très peu de choses, surtout à l'avant du canal (la sortie, près du biseau). Je déconseille très fortement l'emploi d'une plume pour essayer de nettoyer le canal. La partie dure de la plume risque de se coincer dans le canal ou de détériorer le biseau, des bouts de plume peuvent rester à l'intérieur. De toute façon ça ne sert à rien, une plume ne peut pas vraiment nettoyer le canal. Il vaut mieux mettre du détergent, par exemple avec un compte-gouttes du côté du biseau.

J.J.D. *Cela ne présente pas d'inconvénients ?*

I.O. Non, il faut seulement faire attention à ne pas mettre de détergent sur le biseau qui, lui, doit être huilé pour mieux résister aux déformations.

J.J.D. *Que faire s'il y a des saletés qui restent bloquées dans le canal ?*

I.O. On doit enlever le bouchon, mais c'est une manoeuvre qui demande quand même une certaine compétence. Ensuite on nettoie avec un coton mais il faut faire très attention : si on appuie un peu sur le chanfrein du haut, cela suffit pour changer quelque chose au son ; nous faisons nos réglages à ce niveau là, sur la qualité de l'arête. Le chanfrein du bouchon réclame aussi beaucoup d'attention. Il faut également veiller aux fils qui risqueraient de s'accrocher.

J.J.D. *Donc de toute façon, si on n'enlève pas le bouchon, il ne faut rien introduire dans le canal, ni plume ni papier bristol.*

I.O. Non, surtout pas, le papier est encore pire que la plume : c'est relativement abrasif, on peut abîmer la surface du bouchon et on risque de cogner le biseau ou de laisser un dépôt de papier. La seule méthode est d'enlever le bouchon.

J.J.D. *Une fois le bouchon enlevé, que met on sur le coton dont on se sert pour nettoyer ?*

I.O. De l'alcool ou de l'éther

J.J.D. *C'est sans danger pour le bois ?*

I.O. Ca enlève un peu d'huile, ce qui, sur une faible épaisseur, n'est pas une mauvaise chose

Quand une flûte se bouche, il peut y avoir plusieurs raisons. D'abord, s'il y a des gouttelettes qui restent dans le canal, le remède est très simple : il suffit de mettre du détergent. Il arrive aussi que la flûte se bouche sans qu'on s'en aperçoive, mais les attaques sont de plus en plus difficiles ; c'est le même phénomène et le remède est le même. Sur les flûtes d'ébène c'est fréquent, il est donc bon de les traiter de cette façon.

J.J.D. *Ce genre de produit risque peut être d'avoir un effet nocif sur le bois.*

I.O. Non, le détergent n'est pas mauvais, mais il faut savoir que l'opération va mouiller le canal, ce qui équivaut à un rodage rapide : le bouchon risque de monter. Il vaut donc mieux ne pas faire cela trop souvent au début. On peut pratiquer l'opération une fois ou deux sans problèmes ; au delà il est préférable de supporter que la flûte se bouche un peu les premiers temps ; après le rodage, il n'y a plus de difficulté.

J.J.D. *Certains flûtistes ont des instruments qui se bouchent constamment malgré cette opération.*

I.O. Si les gouttelettes sont situées en haut du canal, elles ne résistent pas à ce traitement. Si elles se trouvent sur les cotés du canal, le cas est un peu plus grave ; on peut essayer le détergent, et si ça ne suffit pas, il y a sans doute une petite réparation à faire : le bouchon a peut-être monté différemment sur les cotés et au milieu, ce qui détruit le parallélisme et crée une sorte de gouttière à l'intérieur du canal.

J.J.D. *Y a-t-il des flûtes irrémédiablement bouchées ?*

I.O. On retombe alors dans l'autre problème : le bouchon trop haut ou le canal pas assez ouvert, par rapport au flûtiste. De toute façon, il faut commencer par essayer le détergent ; si ce n'est pas efficace, c'est que la cause est l'étréouesse du canal, un bouchon trop haut ou un mauvais rapport entre le flûtiste et son instrument ; mais si on n'essaie pas le détergent, on risque d'envoyer inutilement une flûte à la révision.

J.J.D. *D'une façon générale, que peut on modifier sur une flûte ? Par exemple est-il possible de la rendre plus sonore ou d'améliorer la précision des attaques ?*

I.O. Si on est d'accord avec l'esthétique sonore de l'instrument, c'est déjà un bon point. Pour les attaques, nous nous efforçons de les faire très précises. C'est la qualité de l'arête des chanfreins qui fait la précision des attaques (il faut évidemment que les autres paramètres soient bien placés) ; on peut intervenir pour l'améliorer, mais il y a quand même des limites à cette retouche parce que tous les paramètres du bec sont en interaction. Quand il y a des problèmes d'attaque, ils sont sensibles sur toute l'étendue de la flûte ; on rencontre aussi des difficultés d'émission, qui concernent surtout les aigus et les graves. Ces difficultés d'émission viennent de l'ensemble du système canal-biseau-chanfrein. Il arrive aussi qu'on m'envoie des flûtes qui sont franchement faciles d'émission ; en interrogeant le flûtiste, je m'aperçois que c'est une question de pression : il souffle à un régime de pression qui ne correspond pas à la flûte, que je modifie alors dans ce sens-là.

J.J.D. *De quoi cela dépend-il, de la durée de jeu, du séchage du bois, de sa densité ?*

I.O. Je ne sais pas exactement, je pense que le séchage, la stabilisation et le grain du bois sont des éléments de réponse.

J.J.D. *Chaque bois doit évoluer à une vitesse qui lui est propre.*

I.O. Oui, certains bois demandent un peu plus de temps à se faire

J.J.D. *Quelle est la partie de la flûte la plus sensible à cet aspect du rodage ? Le bec, je suppose.*

I.O. Oui, mais la perce aussi évolue.

J.J.D. *Il ne s'agit pas des déformations de perce, qui interviennent plus tard.*

I.O. Non, c'est la paroi intérieure qui se modifie (l'idéal n'est d'ailleurs pas une paroi trop lisse, ça donne un son froid).

J.J.D. *Est-ce une détérioration ?*

I.O. Non, en général la paroi tend à s'améliorer en se faisant.

J.J.D. *Une flûte s'améliore donc pendant un certain temps, après quoi elle se dégrade. Peut on déterminer la durée de vie de l'instrument ?*

I.O. Une flûte bien traitée qui a passé correctement sa première année peut vivre assez longtemps, mis à part les bois tendres. Par exemple, avec l'érable français, qui est très tendre, au bout d'un certain temps la détérioration ne peut plus être réparée : Le bois fait des peluches et se désagrège. Au début, on peut lisser les parois pour rattrapper cela, mais il y a un moment où ce n'est plus possible, surtout pour le bec. L'érable du Canada a besoin de une ou deux révisions, mais après cela, il ne cesse de se détériorer ; pour les bois qui ont des fibres qui vont descendre, on les enlève une fois ou deux, et ensuite il est stabilisé. Si on ne la fait pas moisir, une telle flûte peut vivre une dizaine d'années.

J.J.D. *Un bon érable, bien entretenu, qu'on ne joue pas 8 heures par jour, peut vivre dix ans.*

I.O. Oui, j'ai vu de très vieilles flûtes en érable. Les causes les plus fréquentes de dégradation sont les moisissures, et aussi les dégradations dues à la salive. Il arrive un moment où c'est irréparable. D'autre part, une flûte beaucoup jouée a peu de chances de durer 10 ans, 2 à 3 heures par jour constituent un maximum.

J.J.D. *Y a-t-il d'autres précautions particulières à prendre avec l'érable ?*

I.O. Chez nous, les flûtes d'érable et d'olivier sont paraffinées ; il ne faut donc absolument pas les huiler.

J.J.D. *Les autres bois ont une durée de vie plus longue.*

I.O. Les autres bois, palissandre, ébène, buis, durent relativement longtemps. Il faut cependant distinguer plusieurs essences de palissandre qui sont très différentes : certaines ont un gros grain, sont assez poreuses, et se détériorent donc plus vite, mais on peut y remédier par un relissage, c'est réparable jusqu'à un certain point. L'ébène se détériore beaucoup moins, mais il est plus sensible aux fentes.

J.J.D. *Y a-t-il plusieurs ébènes différents ?*

I.O. Oui, mais les facteurs sérieux n'utilisent que l'ébène du Mozambique, celui du Gabon n'a pas du tout les mêmes caractéristiques, il n'est ni brillant ni dense

J.J.D. *Les fentes sont elles fréquentes avec l'ébène ?*

I.O. Un bois bien choisi, bien débité et bien travaillé ne se fend pas. La fente est un accident dû à des causes réelles extérieures. C'est pendant la fabrication que le risque de fente est le plus grand, dans le cas de l'ébène. Donc si la flûte franchit les étapes de la fabrication, elle ne doit plus se fendre, à moins d'être mal utilisée.

Le buis est plus capricieux, mais il a d'excellentes qualités sonores et il résiste assez bien aux fentes.

J.J.D. *Il est aussi agréablement léger.*

I.O. Oui, et tout le monde n'aime pas forcément le côté brillant et extraverti de l'ébène.

Le buis français (celui du Venezuela est un bois tout à fait différent) doit être travaillé en plusieurs fois : il faut le laisser reposer entre les étapes de la fabrication. Même un vieux buis continue à bouger.

J.J.D. *Quels autres bois utilise-t-on ?*

I.O. L'olivier a un très beau son, son caractère est champêtre et extraverti. Il est moins dense que le buis.

J.J.D. *On dit parfois que la différence entre les flûtes tient plus à la facture qu'à la nature du bois.*

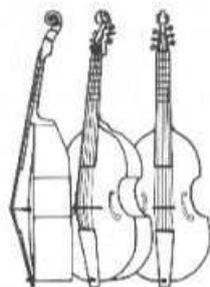
I.O. On a souvent eu tendance à faire des flûtes en accentuant les caractéristiques de chaque bois : l'érable était traité assez grossièrement et donnait des instruments trop venteux, alors que l'ébène était travaillé normalement. Dans une étude faite sur la question, M. Castellengo avait conclu que la différence entre les flûtes tenait essentiellement à la facture, ce qui était effectivement le cas de ces flûtes-là. En fait, à fabrication identique, il reste une différence. Nous avons adopté la démarche inverse : nous essayons de compenser les inconvénients de chaque essence. Je ne travaille pas tous les bois de la même manière. Par exemple, sur l'érable, je règle les chanfreins avec les angles les plus vifs possibles, ce qui concentre le son. A l'inverse, j'émousse un peu l'ébène, sinon le son serait trop dur.

Chaque essence donne un timbre différent et, à fabrication aussi soignée, le choix dépend de la sensibilité du flûtiste et de la durée de vie qu'il attend de son instrument : chacun aime son bois. Je ne me permets pas de faire de jugement. Je travaille avec tous ces bois et j'essaie de les mettre en valeur.

Archets Anciens

Gerhard Landwehr

Voorweg 43
2103 SP Heemstede
Tel. 023-280167
HOLLAND



gérard  billaudot éditeur

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

PRINCIPES DE LA FLÛTE À BEC

de

Alain KÉRUZORÉ, Michelle TELLIER
Gérard SCHARAPAN

Ce nouvel ouvrage pour la flûte à bec publié en plusieurs volumes de degrés différents reprend la classification des degrés réalisée par le Ministère de la Culture.

Les nouveautés pédagogiques ont été très bien présentées par Claude LETTERON dont nous citons quelques passages :

« Cet ouvrage ne suit pas la tradition des grandes méthodes instrumentales mais est le résultat d'un enseignement muri par l'observation et clarifié par la réflexion. »

« Il est le prolongement naturel de l'éveil musical tel qu'il est maintenant pratiqué. »

« La littérature musicale présentée dans cet ouvrage ne provient pas en majorité du répertoire spécifique de l'instrument mais bien plutôt de ce qui doit constituer le langage culturel d'un futur instrumentiste et surtout d'un futur musicien. »

« Cet ouvrage qui s'adresse aux enfants, aux adolescents et aux adultes traite également la musique d'ensemble et la musique contemporaine. »

Marc BLEUSE

UNE POLITIQUE DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

Entretien avec Alain Keruzoré et Jean-Joël Duhot

A.K. *Depuis votre nomination à la direction de la musique et de la danse, vous avez peu parlé dans la presse.*

M.B. D'abord mon tempérament ne me pousse pas à ce genre d'exercice. Ensuite, il faut toujours essayer de travailler et de réfléchir avant de parler. Je suis en poste depuis quelques mois seulement. Bien que je connaisse ce milieu et la Direction de la Musique et de la Danse en particulier, pour y avoir été inspecteur, ma fonction elle-même m'apparaît importante, contraignante et redoutable. J'ai dû commencer par m'imprégner de l'ensemble des dossiers et par connaître nos interlocuteurs, c'est à dire les grand partenaires de la vie musicale et chorégraphique de notre pays. La conférence de presse qu'a donnée le ministre n'a pas eu l'écho que j'en attendais, le propos n'était pas du tout d'annoncer des mesures spectaculaires. J'ai trouvé une situation qui s'inscrit dans la continuité et je souhaite que mon action soit, sur bien des points, le prolongement de ce qui a été fait depuis la création de cette fonction, il y a 22 ans, par Marcel Landowski.

Il y avait une conjoncture budgétaire un peu difficile que j'ai assumée en resserrant nos moyens autour de l'essentiel et en me fixant des objectifs les plus précis et les plus professionnels possibles pour 1988. Attendait-on des modifications révolutionnaires, de grands changements, ou bien encore une série de mesures...d'affichage ?

Ce n'était pas du tout mon propos, qui était de dire : «on a fait le bilan de la situation de la musique et de la danse, et voici nos options». J'estime que ces options sont riches professionnellement.

Labourer profond

J'ai proposé au ministre, qui en a accepté le principe – et c'est courageux de sa part parce que rare dans le milieu politique – de labourer profond, c'est à dire d'envisager des actions à long terme qui n'auront pas de retombées médiatiques instantanées, mais qui à mon sens sont attendues par les professionnels de ce pays.

A.K. *Pour l'enseignement, pour le développement des carrières musicales ?*

M.B. Dans toutes les directions. En ce qui concerne l'enseignement, ce que j'ai proposé, je le répète, s'inscrit dans la continuité : finir la carte scolaire (je ne vois pas pourquoi j'aurais été d'un avis contraire alors que j'ai contribué à la mettre en place) et renforcer notre contribution à l'enseignement spécialisé.

A.K. *L'enseignement est une priorité.*

M.B. Oui, mais les autres domaines sont tout aussi importants. En arrivant ici, j'ai bien senti qu'il y avait un

danger : ancien inspecteur et directeur du conservatoire, je pouvais être tenté d'accorder une attention exclusive à l'enseignement qui certes est une priorité parce que des choses urgentes restent à terminer : il faut achever une oeuvre commencée il y a 20 ans. Mais nous portons aussi toute notre attention sur la diffusion. Si la diffusion est en danger, l'enseignement le sera à terme : il faut maintenir un équilibre. Je suis attaché au problème que pose l'insertion professionnelle de jeunes musiciens français ; c'est un point qui, à mon avis, a été négligé et manque au dispositif national.

Nous avons trop longtemps été victimes d'une mode «parisianiste» qui consiste à prétendre qu'en France il n'y a rien, que tout est mieux à l'étranger. Je suis désolé, je vois que, ça et là – et j'en suis convaincu au Conservatoire –, dans différentes disciplines, nous avons de jeunes musiciens et chorégraphes français de très haut niveau. Seulement il manque une marche à la formation professionnelle. Le problème est sans doute plus aigu pour les chanteurs.

A.K. *Vous voulez dire que, quand un musicien a son prix de Paris, il se retrouve seul, «lâché dans la nature».*

M.B. Trop souvent il commence mal sa carrière. Il fait sa place parce qu'il y a des débouchés, mais cette insertion pourrait être mieux préparée. Regardez les jeunes solistes : on les conduit jusqu'au cycle de perfectionnement dans d'assez bonnes conditions, mais on ne les prépare pas aux concours internationaux. Et il leur manque toujours un ou deux ans de préparation solide pour y atteindre la réussite suprême. Nos structures de diffusion, notamment nos orchestres, doivent nous à insérer les jeunes artistes dans la carrière, à les préparer mieux à ces confrontations internationales. Ils doivent pouvoir rôder leur programme en concert avec orchestres, comme cela se fait en Russie et aux Etats-Unis. Je suis persuadé qu'une telle mesure offrira à la France des lauréats plus nombreux d'ici quelques années.

Les jeunes chanteurs

Dans le cas des chanteurs, nous avons, c'est vrai, des difficultés techniques, des problèmes d'école que tout le monde connaît ; mais on commence, depuis quelques temps, à voir le bout du tunnel : ça et là apparaissent des résultats très concrets, notamment grâce à l'école de chant de l'Opéra et au conservatoire qui s'est rénové dans ce domaine. Toutefois, le développement qualitatif de cette discipline exigeante requiert la mise en oeuvre d'un dispositif national cohérent qui propose des réponses concrètes aux problèmes qui se posent sur tous les fronts de ce secteur, de la formation à la production en passant par, l'insertion professionnelle. Chacun sait

que je considère ce dossier comme tout à fait prioritaire et je m'attacherai à suivre personnellement l'évolution des mesures qui seront prises en concertation avec les plus éminents représentants de la profession, tant en France qu'à l'étranger. Il y a des voix dans notre pays, nous irons les découvrir ; il n'y a pas de chant sans art, mais l'art ne s'exprime qu'avec la maîtrise de la technique vocale ; nous intensifierons l'effort entrepris pour conforter cet enseignement ; il n'y a pas d'espoir ni de progrès possible pour un jeune chanteur si on ne lui offre pas des occasions d'exercer son art, nous favoriserons son insertion professionnelle.

A.K. *C'est une situation paradoxale puisqu'on a, en France, une très brillante école de jeunes chanteurs baroques qui trouvent du travail.*

M.B. Atys a été un succès et William Christie a permis à certains de ses élèves de participer à cette magnifique production. Nous avons, en effet, d'excellents jeunes chanteurs et le répertoire baroque peut être abordé avant les grands rôles du répertoire classique ou romantique. Les mesures concrètes sont toutes simples. Je souhaite susciter, dès 1988 une ou deux productions françaises avec de jeunes chanteurs français, avec de grands chefs d'orchestre et metteurs en scène, dans des répertoires qui leur conviennent ; nous favoriserons les coproductions avec la R.T.L.M.F., en accueillant à Paris les meilleures productions des théâtres de province.

Former des chefs d'orchestre

Il reste la formation des chefs d'orchestre que le conservatoire de Paris maîtrise jusqu'à un certain point, mais là aussi il manque une marche. Les jeunes chefs doivent être confrontés à des orchestres professionnels. Il nous faut l'aide de nos chefs, qui feront travailler les jeunes avec leur orchestre, c'est indispensable. Pierre Boulez a été le premier à accepter de prendre des stagiaires qui vont travailler avec lui pendant deux ans.

Un plan pour dynamiser la diffusion

A.K. *Les orchestres régionaux vont-ils participer à ce processus ?*

M.B. Nous sommes dans un pays libéral qui se donne une politique régionale. L'état aide ces orchestres et va continuer à les aider. Ce qui intéresse l'Etat, c'est la qualité de cet orchestre, sa progression qualitative, son courage artistique, son éclectisme musical et l'aide qu'il apporte à sa participation supérieure. Ce sont les critères qui seront retenus pour l'attribution de ses subventions. Il faudra du temps pour engager ce processus – et que nos partenaires acceptent les nouvelles règles du jeu. A cet effet, le ministre a désigné trois groupes d'experts, pour les orchestres, l'art lyrique et les ballets. Ils feront des propositions et ensuite nous engagerons une concertation avec nos interlocuteurs régionaux pour organiser ce nouveau partenariat.

Le quatuor

Autre problème d'insertion professionnelle : celui du quatuor à cordes. C'est une question qui a fait sourire

quelques journalistes et beaucoup de mes collaborateurs. On a pu se demander si je n'avais pas vieilli un peu prématurément, parce que j'ai parlé du quatuor à cordes à chacune de mes interventions. Ce n'est pas nouveau, j'en parle depuis que je suis au conservatoire. Pourquoi ? Parce que nous ne faisons rien en faveur d'une formation qui est la plus difficile de toutes et qui a le plus beau répertoire. Nous avons eu une grande tradition en France qui a presque disparu. Les raisons en sont très simples. Un jeune instrumentiste à cordes peut gagner très bien sa vie s'il le souhaite ; et faire du quatuor, c'est entrer en religion ; cela suppose que pendant 5 ans, on vive sobrement en travaillant 6 heures par jour pour commencer à maîtriser cette discipline. Alors il faut aider ceux qui ont le courage de faire ce choix à vivre au début de leur vie professionnelle, afin qu'ils puissent travailler, préparer les grands concours internationaux, compléter leur formation avec les plus grands quatuors internationaux et, à terme, constituer de vrais quatuors homogènes. Tant pis si cela fait sourire les gens. Si ce n'était que mon seul succès pendant mon passage à la Direction de la Musique et de la Danse et que, dans 10 ans, apparaissent deux ou trois grands quatuors français de classe internationale, je n'aurais pas perdu mon temps. Si j'en parle si souvent, c'est parce que j'ai décidé de taper sur quelques clous et que lorsque l'on tape sur les mêmes clous, ils s'enfoncent.

Les débouchés

A.K. *L'insertion professionnelle des jeunes musiciens constitue un problème sérieux. L'enseignement et les orchestres ne peuvent pas offrir de débouchés à tous les jeunes professionnels que nous formons dans les conservatoires et dont le niveau est de plus en plus élevé.*

M.B. Le problème se pose déjà pour certaines disciplines.

A.K. *Pour les cordes, il y a encore de la place, mais pour les vents ?*

M.B. On est dans une situation d'équilibre qui varie selon les disciplines.

J.J.D. *Ce n'est pas le cas de la flûte.*

M.B. La flûte, c'est très dur. Il y a longtemps que je demande à tous les conservatoires de prévenir les élèves et d'être particulièrement exigeants. Les candidats doivent savoir qu'il y aura très peu d'élus et que pour cette discipline – plus encore que pour d'autres – ils auront à craindre la concurrence européenne.

La flûte à bec

Venons en maintenant à la question de la musique ancienne et de la flûte à bec, à laquelle je sais que vous êtes tout particulièrement attachés. Vous m'avez alerté à plusieurs reprises sur le problème de l'enseignement supérieur de la flûte à bec, sur le fait qu'il n'y a pas de classe de flûte à bec au Conservatoire.

A.K. *Où, vous avez dirigé le conservatoire pendant trois ans et vous n'avez pas créé de classe de flûte à bec.*

M.B. J'ai passé trois ans au Conservatoire, je n'ai pas honte de le dire. Les raisons sont tout à fait simples. Dès que je suis arrivé au conservatoire, j'ai pris conscience qu'il fallait répondre à des priorités très précises

de rénovation et que je ne pouvais pas étendre l'enseignement sans risquer de faire tout déraiper. Il n'y a plus la possibilité de faire rentrer une tête d'épingle rue de Madrid. C'est un problème de locaux et non d'argent ni de choix. Nous avons pu organiser un début de département de musique ancienne, d'abord avec les clavecinistes qui étaient là : Laurence Boulay et Robert Veyron-Lacroix. Une classe de chant baroque était confiée à William Christie dont j'ai évoqué la réussite tout à l'heure à propos d'Atys. On a également demandé à Pierre Séchet et Christophe Coin de venir enseigner à raison de trois heures de cours hebdomadaires (c'est vous dire que je n'avais pas de place) parce qu'il faut un minimum de disciplines pour assurer l'équilibre et constituer un embryon de département de musique ancienne. Il est clair que les priorités, quand le conservatoire sera à La Villette, seront la flûte à bec, le luth, et le violon baroque.

A.K. *Il se déroule actuellement le premier C.A. de musique ancienne dont nous parlons depuis des années.*

M.B. Vous voyez que les choses arrivent !

A.K. *Que deviendront les futurs titulaires de ce C.A. ? Va-t-on leur créer des postes ?*

M.B. Il ne faut pas trop faire de certifiés tant qu'on ne régule pas le «marché» si j'ose dire ! Un certain nombre de villes vont ouvrir un département. Ce sera prochainement le cas à Versailles, ce dont je me réjouis beaucoup parce que cette création s'insère dans un grand projet d'animation qui pourrait être très vaste, à la fois sur le plan de la formation et sur celui de la diffusion. Il s'agit tout simplement de «faire Versailles en musique». D'autres conservatoires commencent aussi à envisager la création d'un département de musique ancienne.

A.K. *Nous avons un nombre de plus en plus important de musiciens spécialisés dans les instruments anciens. Envisagez-vous de créer des orchestres régionaux de musique ancienne ce qui leur permettrait de travailler ?*

M.B. Là, nous sommes sur un terrain très sensible. Que recouvre le terme «musique ancienne» ? Personnellement, et non en tant que Directeur de la Musique et de la danse, je ne suis pas très favorable aux instruments d'époque pour Haydn, Mozart ou Beethoven. C'est mon sentiment, mais j'ai peut-être tort. Mais en amont, il y a un fantastique répertoire qui pourrait permettre de magnifiques reconstitutions. Donc rien ne s'oppose à de telles initiatives.

A.K. *Et la musique contemporaine pour instruments anciens ? Nous y sommes très attachés, y êtes-vous favorable ?*

M.B. C'est un problème très controversé. Evidemment ce n'est pas à l'Etat de décider si les compositeurs doivent s'intéresser aux instruments anciens. Les créateurs sont toujours à l'affût de sonorités et de combinaisons nouvelles : les musiciens contemporains ont «réactivé» des instruments de percussion qui sont millénaires et qui viennent de toutes les civilisations ; on a redécouvert des timbres qui ne doivent rien aux technologies nouvelles. Dans cet esprit là, c'est une démarche tout à fait naturelle pour un compositeur de se servir de tous les matériaux qui existent et les instruments anciens font partie de ces matériaux.

A.K. *Il existe en France un excellent quatuor de flûtes à bec et nous aimerions qu'à l'occasion du Symposium de la Flûte qui aura lieu en 1988, l'état puisse passer, pour ce quatuor, une commande à un grand compositeur français. L'oeuvre serait créée dans le cadre du Symposium.*

M.B. Pourquoi non ? L'Etat peut répondre favorablement à une telle démarche.

La danse

Abordons maintenant un autre sujet, si vous le voulez bien, la danse. Je me suis posé des questions en arrivant ici, la danse est un milieu que je connaissais mal mais qui mérite une grande attention. Le ministre est très attaché à ce secteur qui a connu ces dernières années un développement considérable, quantitatif et qualitatif, mais qui souffre un peu d'une situation d'injustice. Les moyens qui lui sont attribués sont très insuffisants. Les danseurs sont moins bien traités que les musiciens qui eux, dans l'ensemble, après vingt ans d'efforts, bénéficient de moyens importants. Le ministre a décidé de créer, au sein de la Direction de la Musique et de la Danse, une Délégation à la Danse. Cela veut dire qu'on va accorder plus d'importance à la danse et prendre des mesures nouvelles. Nous ferons de 1988 une année de la danse. Pour ma part j'ai été très sensible à mes premiers entretiens avec les responsables de ce milieu, et ai pu constater combien ils étaient réalistes, sérieux, bien entendu impatients aussi, mais conscients des difficultés et tout à fait en mesure d'entamer une réflexion de fond, sans la moindre agressivité. Je suis très touché par cette attitude qui m'incite à m'occuper tout particulièrement de ce secteur avec Brigitte Lefèvre, Inspecteur Général qui vient d'être nommée Déléguée à la Danse. Bien des points évoqués à propos de la musique sont à traiter aussi pour cette discipline.

Décloisonner les disciplines artistiques

A.K. *Il y a effectivement un problème. Dans les conservatoires, la danse semble un peu mise à l'écart et les professeurs souffrent de ce cloisonnement qui les sépare des musiciens.*

M.B. Si vous saviez comme je souffre du cloisonnement entre les disciplines artistiques, comme j'en ai souffert au Conservatoire de Paris ! Ce cloisonnement existe déjà à l'intérieur des disciplines musicales : il existe également entre la musique et la danse : c'est pour cela que j'ai demandé au ministre de ne pas séparer la danse de la Direction de la Musique. On ne peut pas continuer à sectorialiser les arts. Je rêve d'une école - est-ce de la fiction ? - de haut niveau qui regrouperait, comme au temps de la Pléiade, des créateurs de disciplines différentes. La Villette, avec ses équipements, permettra ces échanges. J'ai même prévu des lieux d'exposition parce que les jeunes musiciens et les jeunes danseurs n'ont pas toujours le temps, ni quelquefois l'envie ou la curiosité, d'aller voir des expositions, de se nourrir d'autres expressions artistiques. Je voudrais que viennent, à La Villette, des artistes et des créateurs les plus divers possibles pour aiguïser la curiosité des élèves du C.N.S.M. et étendre leur champ d'intérêt.

Quand je suis allé à Moscou pour diriger l'orchestre du cycle de perfectionnement de l'école Tchaïkovsky en décembre 1985, j'ai vu des élèves qui avaient infiniment plus de disciplines complémentaires que je ne pouvais en mettre en place à Paris, mais qui travaillaient sans compter en se consacrant entièrement à la musique et aux arts. En France, nous manquons de rigueur, nos étudiants, et je le leur ai dit, ont des appétits de confort, d'assistance, un tout petit peu exagérés. Bien sûr, certains d'entre eux doivent faire face à des problèmes de bourses, de logement, etc... mais d'une façon générale, quand on fait la comparaison avec d'autres pays, je crois qu'ils n'ont pas à

se plaindre. C'est un des rares pays où il y a un enseignement supérieur de ce niveau qui soit gratuit ; partout ailleurs l'enseignement est très coûteux.

L'art sacré

Je dirai un mot, enfin, sur quelque chose qui me tient aussi très à cœur : le problème de l'art sacré. C'est d'ailleurs un dossier que Maurice Fleuret avait commencé d'instruire, et fort bien. Ce sujet aussi a provoqué quelques sourires...mais cela m'est complètement égal car il y va de la préservation d'un vaste et riche patrimoine. Par exemple, le Grégorien doit-il disparaître ? Une classe de Grégorien a été créée au Conservatoire. Le plain chant a-t-il été exclu de l'Eglise par Vatican II ? Je ne le crois pas du tout. Je ne dis pas que ce soit la seule expression musicale pour la liturgie, mais n'est-ce pas une des grandes références qui doit être conservée ? Il ne faut pas oublier non plus le vaste répertoire polyphonique.

En ce qui concerne l'orgue, on a commencé un inventaire des orgues et nous agissons en faveur de leur rénovation. Nous allons aussi proposer notre aide technique, pour la sonorisation et l'acoustique des monuments religieux, aux responsables des lieux de culte.

A.K. *C'est quelquefois le seul endroit où une partie de la population entend de la musique.*

M.B. Bien sûr. Chaque semaine des millions de personnes assistent à un office. Tant qu'à faire, que ce qu'ils y entendent soit de qualité.

J.J.D. *Avez vous pris des contacts ?*

M.B. Tout à fait, je peux même vous dire que le Centre de Pastorale Liturgique est extrêmement bienveillant ; nous avons commencé à travailler avec cet organisme et nous entamons ensemble une grande réflexion pour voir comment les choses peuvent évoluer et selon quelles procédures. L'autre élément important pour l'art sacré est de réconcilier les compositeurs et la liturgie pour le grand bien de tous, parce qu'actuellement ils sont à dos depuis une vingtaine d'années, ce qui est dramatique. En effet les créateurs oublient une des fonctions de la musique : faire chanter une foule de fidèles. C'est un exercice difficile et qui n'est pas sans vertu pour un créateur.

J.J.D. *On n'écrit pas de la même façon pour faire chanter mille personnes dans une église que pour un chœur professionnel.*

M.B. Exactement. C'est un problème auquel le créateur doit être confronté, c'est très fructueux pour sa formation et sa réflexion, plutôt que de rester enfermé dans sa tour d'ivoire et de ne travailler que pour des super professionnels comme en laboratoire. On va commencer à réfléchir à ce sujet avec de jeunes compositeurs, des membres du Centre de Pastorale Liturgique et des représentants des diverses Eglises, et nous proposerons aux compositeurs d'écrire de la musique sacrée, pour que la musique contemporaine retrouve une de ses fonctions originelles.

A.K. *Vous réconciliez l'Eglise et l'Etat, et l'Eglise et sa musique.*

M.B. C'est aussi le rôle de l'état, même si on n'est pas pratiquant ou pas croyant. L'enjeu est ailleurs.

J.J.D. *Il y a la sauvegarde d'un patrimoine.*

M.B. Absolument, et son évolution. J'ajouterai sur ce sujet que rien ne sera fait sans le plein accord des

responsables des églises qui doivent conserver leur indépendance absolue.

Utiliser l'audio visuel

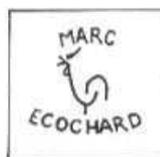
Voilà les grandes directions. Tout cela s'inscrit dans les priorités que le ministre a données : les enseignements artistiques, le patrimoine et le rayonnement de la France à l'Etranger. Le nouveau paysage audio-visuel peut nous offrir une opportunité. Et je dis souvent à M. Léotard : «Si le Ministre de la Culture ne demande pas au Ministre de la Communication de l'aider, l'action du Ministre de la Culture sera limitée». J'ai rendu visite à tous les patrons des chaînes de télévision et radio pour leur dire : «je viens sans armes, avec ma seule conviction ; je ne peux rien faire si vous ne m'aidez pas, si nous ne déterminons pas ensemble nos objectifs, si nous n'avons pas une politique cohérente et si l'audio-visuel n'accompagne pas l'effort national entrepris». Je crois avoir été entendu par chacun d'eux et j'ai beaucoup insisté pour que ce prodigieux outil que constitue l'audio-visuel appuie la politique mise en oeuvre. Il faut réunir nos forces pour gagner et ne pas se contenter de quelques initiatives isolées.

A.K. *Comment cela a-t-il été perçu ?*

M.B. Bien, je l'espère ; mes interlocuteurs ont compris que je ne venais pas en représentant du «pouvoir» mais en qualité de responsable d'un secteur de la Culture qui souhaitait unir ses forces à d'autres acteurs du paysage culturel national.

HAUTBOIS BAROQUES

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



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

LES DIAPASONS A L'EPOQUE DE JEAN-SEBASTIEN BACH: L'APPORT DES INSTRUMENTS A VENT

(1ère partie)

BRUCE HAYNES



Maarten Brinkgreve - Photographie

La version originale de cet article est parue dans le *Journal of the American musical international society* (1985 n°11), qui nous a aimablement donné l'autorisation de le publier. Marc Ecochard s'est chargé de le traduire et de l'adapter, et sa version a été revue par l'auteur.

En 1752 encore, 2 ans après la mort de Jean-Sébastien Bach, J.J. Quantz écrivait dans son important ouvrage sur la flûte (1) :

« La diversité du ton dont on se sert pour accorder, est très désavantageuse à la musique. Elle y cause pour les voix l'incommodité que les chanteurs, si on leur a composé des airs dans un endroit où le ton est haut, ne peuvent presque pas faire usage de ces airs à un autre endroit où le ton est bas, ni de ceux qu'on a ajustés au ton bas dans un endroit où il est haut. C'est pourquoi il serait fort à souhaiter qu'on introduisît partout le même ton pour accorder les instruments. »

Durant la vie de Bach, on reconnaissait généralement deux diapasons moyens en Allemagne du Nord : l'un était connu sous le nom de «Chorton» (diapason de chœur ou de chapelle) et l'autre était appelé «Cammerton» (diapason de chambre). Il ne s'agissait pas

de diapasons absolus comme notre la actuel à 440 Hz, mais plutôt d'un rapport de hauteur : quelle que fût la hauteur du «Chorton», le «Cammerton» se trouvait un ton entier ou une tierce mineure plus bas. Le Chorton s'appliquait généralement au diapason des orgues et souvent des instruments en cuivre, alors que le Cammerton était associé aux autres instruments, particulièrement les bois. Lorsqu'un compositeur écrivait une musique qui faisait intervenir l'orgue et les voix ensemble, il lui fallait décider quels instruments devaient jouer au «diapason de concert» et ceux qui devaient transposer (comme les cors et les clarinettes dans l'orchestre moderne). Presque toute la musique d'église de Bach a été originellement écrite dans deux tons différents, afin de pouvoir concilier les instruments au Chorton et au Cammerton. De nombreux auteurs allemands de l'époque de Bach parlent du système «Chorton-Cammerton» ; ainsi Johann Gottfried Walther (1732) :

LES APPENDICES SERONT PUBLIES AVEC LA FIN DE L'ARTICLE DANS LE N°23 N.D.L.R.

1. Johann Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* : fac-similé de l'édition française. Berlin 1752 (Editions Auguste Zurluh, Paris 1975), p. 245.

«Le ton de chambre veut dire qu'une pièce de musique concertante est jouée non pas à l'ancien diapason de Chœur ou de cornet, mais plutôt un ton entier ou même une tierce mineure plus bas, surtout pour tenir compte des sopranistes qui ne peuvent pas chanter correctement dans le registre le plus élevé, et également pour la sauvegarde des instruments dont les cordes peuvent ainsi mieux tenir l'accord.» (2)

Johann Mattheson (1713) :

«Pourquoi maintenant tel ou tel diapason est appelé a ou b, ton de chambre, de chœur ou d'opéra, n'a pas de fondement réel : le Chorton se trouve 9 à 14 commas (soit une seconde majeure à une tierce mineure) plus haut que le ton d'opéra et le Cammertone.» (3)

Enfin, Jacob Adlung (1768 et 1758) :

«Les orgues sont accordés au «Chorton» (ton de chœur) comme on l'appelle maintenant, qui se trouve un ton ou un ton et demi au-dessus du «Cammerton» (ton de chambre).» (4)

«En certains endroits, le Chorton et le Cammertone n'ont qu'un ton de différence ; en d'autres, un ton et demi.» (5)

«Dans cette région, il est normal d'appeler ce diapason «hoher Kammerton» : il se trouve une seconde majeure en-dessous du Chorton ; le «tiefer Kammerton» est un ton et demi en-dessous du Chorton.» (6)

On peut constater, par ces commentaires, le rapport constant qui existe entre les diapasons, ainsi que la possibilité d'une hauteur variable pour chacun d'eux.

Comment et pourquoi l'usage du Chorton et du Cammertone s'est-il développé ? Il s'agit en fait de la rencontre de deux courants historiques : d'une part la tradition de l'orgue allemand qui prend ses racines en pleine Renaissance et qui se perpétue dans de glorieux et précieux instruments ; et d'autre part, les dernières pratiques musicales importées de France et avec elles les nouveaux instruments à vent. Depuis des siècles, les orgues allemands étaient accordés haut, alors que les instruments français étaient déjà bas au XVII^e siècle (10). L'usage simultané de deux diapasons différents représentait l'un des compromis possibles au cours d'un inévitable processus d'assimilation, qui

a duré plusieurs générations (en fait, presque exactement la durée de la vie de Bach).

Les origines du système «Chorton-Cammerton»

Michael Praetorius, dans son «De organographia» de 1619, se servait déjà des deux termes «Chor-Ton» et «Cammerton» (7). Bien qu'il y ait de considérables divergences d'interprétation à propos des commentaires de Praetorius sur le diapason, Herbert W. Myers (8) a montré récemment que Praetorius met les deux termes en relation d'une manière consistante. Malgré certaines ambiguïtés, Myers pense que les hauteurs absolues de ces deux diapasons peuvent être établies avec une quasi-certitude. Dans son étude, qui remet d'ailleurs en question les recherches précédentes de Arthur Mendel (9) et W.R. Thomas et J.J.K. Rhodes (10), Myers montre que la principale référence de hauteur de Praetorius était «le diapason des orgues d'Allemagne du Nord, d'une hauteur à peu près constante et généralement connu dans ces régions sous le nom de «Chor-Ton» (11). Le texte de Praetorius et les illustrations à l'échelle fournissent de nombreux indices sur le niveau exact de ce diapason moyen. La comparaison de ces éléments avec des instruments qui subsistent permet à Myers de conclure que le la du Chorton de Praetorius était autour de 460 Hz, soit un petit peu moins d'un demi-ton au-dessus du la 440 Hz (12). Cette conclusion se trouve en désaccord avec les résultats de quelques auteurs précédents.

Au cas où des chanteurs et des instrumentistes à cordes trouveraient ce diapason trop haut pour un usage liturgique permanent, Praetorius recommande une transposition de l'orgue vers le bas, d'une seconde majeure et d'une tierce mineure. En fait, il aimerait que l'on adoptât la pratique de «Prague et de quelques chapelles catholiques» où son Chorton moyen (d'Allemagne du Nord) était le Cammertone et le Chorton une seconde majeure en-dessous (13). Il n'y a cependant aucune certitude de l'adoption générale de cette terminologie en Allemagne du Nord. Ainsi que le fait remarquer Myers, «il faut noter qu'en aucun cas Praetorius lui-même ne mentionne l'existence d'un Cammertone d'Allemagne du Nord, et encore moins d'une quelconque relation qu'il aurait pu y avoir avec le Chorton (d'Allemagne du Nord) (14). Il semble donc que le diapason moyen

2. Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732 ; édition fac-similé Richard Schaal (Bärenreiter Verlag, Kassel 1953), p. 130.

3. Johannes Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hambourg 1713, p. 74.

4. Jacob Adlung, *Musica mechanica organoedi*, 1726, en deux volumes ; édition Johann Lorenz Albrecht avec des additions de Johann Friedrich Agricola, Berlin 1768 ; édition fac-similé Christhard Mahrenholz (Bärenreiter Verlag, Kassel 1953), t. 2, p. 55.

5. Ibid., t. 1, p. 194.

6. Jacob Adlung, *Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 ; édition fac-similé Hans Joachim Moser (Bärenreiter Verlag, Kassel 1953) pp. 14 à 18.

7. Michael Praetorius, *Synagma musicum*, vol. 2: *De organographia*, Wolfenbüttel 1619 ; édition fac-similé Willibald Gurlitt (Bärenreiter Verlag 1958), pp. 14 à 18.

8. Herbert W. Myers, «Praetorius's pitch» in *Early Music*, vol. 12 n°3, août 1984, pp. 369 à 371.

9. Arthur Mendel, «pitch in the 16th and early 17th centuries», in *Musical Quarterly*, vol. 34, 1948, pp. 28 à 45, 199 à 221, 336 à 357, 575 à 593 ; idem, «On the pitches in use in Bach's time», *Musical Quarterly* vol. 41, 1955, pp. 332 à 354, 466 à 480 ; idem, «Pitch in Western music since 1500 : a re-examination », *Acta Musicologica*, vol. 50, 1978, pp. 1 à 963, 328.

10. W.R. Thomas et J.J.K. Rhodes, article «Pitch» (diapason, N.D.T.) dans *The New Grove Dictionary of music and musicians*, t. 14, pp. 779 à 785.

11. Myers, *Praetorius's Pitch*, p. 369.

12. Ibid., p. 370 ; Myers se base sur les diapasons d'instruments d'époque qui subsistent, parmi lesquels se trouvent des flûtes à bec, saqueboutes, chalemies, dulcians, cornets et cervelas, qui donnent tous à peu près ce même La.

13. Ibid. p. 369.

14. Ibid.

de Praetorius «soit celui qui a survécu durant le XVIIIe siècle sous la forme du Chorton de Kuhnau et Bach» (15). Le concept du Cammerton comme un diapason bas n'est apparu que dans les années 1680, avec l'arrivée en Allemagne des nouveaux instruments à vent français (16).

Quelques années après la publications de l'ouvrage de Praetorius, le compositeur et organiste franco-allemand Georg Muffat (1653-1704), se trouvait à Paris pour étudier avec Lully et d'autres musiciens au moment où le hautbois, récemment inventé, faisait ses premières apparitions en concert sous le patronage de Lully, dans les années 1660 (17). Muffat a joué lui-même dans l'orchestre de Lully et a écrit plus tard :

«Le ton auquel s'accordent les français est ordinairement d'un ton, et mesme pour les *Opéras* d'une tierce mineure plus bas, que celui d'Allemagne, dit du *Cornet*, qu'ils trouvent trop haut, trop piaillant, et trop forcé. Pour moy, s'il m'étoit libre de choisir, lors qu'aucun autre égard n'y mettroit obstacle, je me servirois du premier, qu'on nomme en Allemagne l'ancien ton du chœur, avec des cordes un peu épaisses, ne manquant pas de vivacité avec sa douceur» (18).

Ce commentaire pose d'ailleurs le problème de savoir pourquoi «l'ancien ton du chœur» de Muffat n'est pas le même que le Chorton de Praetorius. Muffat écrivait à Passau, en Allemagne du Sud. Or, Praetorius se sert du terme Chorton pour désigner plusieurs hauteurs de diapason, et il implique que le Chorton d'Allemagne du Sud est un diapason bas, un ton en-dessous du Chorton d'Allemagne du Nord (*De organographia*, pp. 14, 15). Ce Chorton «bas» pourrait être le même que «l'ancien ton du chœur» de Muffat. Un autre habitant de Passau, le Kapellmeister de la cour Benedict Anton Aufschneider, publia en 1728 une œuvre demandant deux «hautbois in tono gallico» ; les parties de hautbois sont notées en ut majeur, alors que les cordes et les trombones sont en si bémol, ce qui indique que les hautbois, au diapason français, étaient accordés un ton entier en-dessous des autres instruments. (19)

Johann Kuhnau (1660-1722), prédécesseur de Bach comme Kantor à Leipzig, écrivait en 1717 :

«A partir du moment où j'ai pris la direction de

la musique d'église (à la Thomaskirche en 1702), j'ai supprimé l'usage du ton du cornet et introduit le Cammerton, qui se trouve plus bas d'une seconde ou d'une tierce mineure, suivant les circonstances.» (20)

Donc, si le « ton du cornet » de Kuhnau est le même que le Chorton moyen de Muffat et de Praetorius, ses deux hauteurs de Cammerton devraient être à peu près les mêmes que les deux diapasons utilisés en France à l'époque de Lully, comme le décrit Muffat. Ceux-ci auraient été amenés en Allemagne en même temps que les nouveaux instruments à vent français.

Quantz lui aussi discute l'histoire du diapason :

«Le ton dont on se sert ordinairement dans un orchestre, a toujours été bien différent suivant les lieux et les temps. Le désagréable ton de chœur a régné en Allemagne pendant quelques siècles, ce que les anciennes orgues prouvent, et on y a aussi réglé les autres instruments, comme les violons, les violes de basse, les trombones, les flûtes à bec, les chalemies, les bombardes, les trompettes, les clarinettes, etc. Mais après que les français eurent changé, selon leur ton plus bas et plus agréable, la flûte de travers allemande en flûte traversière, la chalemie en hautbois et le bombardino en basson, on commença aussi en Allemagne de changer le haut ton de chœur dans le ton de chambre, qu'on trouve aussi déjà actuellement dans quelques unes de nouvelles orgues les plus célèbres».

Les différents diapasons dont nous venons de parler peuvent être classés sous la forme du tableau suivant :

| | | |
|-------------------------------|------------|-------------------------------|
| 1 - Chorton (ton du cornet) : | 460 Hz | si ^b mod. : 466 Hz |
| 2 - | 440 Hz | 1/2 ton en dessous: la |
| 3 - Cammerton «haut» : | 410-415 Hz | ": la ^b |
| 4 - Cammerton «bas» : | 392 Hz | ": sol |

Musiciens et instruments français en Allemagne

Les instruments à vent que Bach a connus étaient encore à son époque une invention récente de musiciens français attachés à la Cour de Versailles (22). Pour autant que nous le sachions, le hautbois a été

15. Ibid., p. 371. Il a également survécu comme diapason normal à Venise et à Crémone (cf. infra, appendice C).

16. Les conclusions de Myers concordent avec celles de Nicholas Bessaraboff. *Ancient european musical instruments* (Harvard University Press, Cambridge Mass., 1941). Adlung, *Musica mechanica organoedi* (vol. 2, p. 55) cite également ce passage de Praetorius.

17. Susan Wollenberg, article Georg Muffat dans *The new Grove Dictionary*, t. 12, pp. 760 à 762.

18. Georg Muffat, «Florilegium secundum», Passau, 1698; préface en latin, allemand, italien et français; *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 4, Vienne 1895, édition Heinrich Ritsch (réédition Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz 1959, p. 48).

19. Hans Oskar Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der Deutschen Musik von späten 17 bis zur Mitte des 18 Jahrhunderts*; (Thèse, Heidelberg, 1980) pp. 44, 236.

20. Cité par Johann Mattheson, *Critica musica*, vol. 2 (Hambourg 1725), p. 235. L'affirmation de Charles Stanford Terry selon laquelle «à Leipzig, pendant le cantorat de Kuhnau, prédécesseur de Bach, les flûtes et hautbois étaient accordés au Cammerton «bas», un demi-ton en dessous du Cammerton «haut», n'est donc pas tout à fait exacte. (*Bach's orchestra*, Oxford University Press, Londres 1932, p. 97).

21. J.J. Quantz, *Essai...* p. 245.

22. Philip Bate, *The oboe* (Ernest Benn Limited, Londres 1975), p. 40.

le premier de ces instruments à apparaître à la fin des années 1650. Il est arrivé en Allemagne à peu près au moment de la naissance de Bach (23). Comme la plupart de ses contemporains, Bach l'appelle par son nom français, «hautbois», probablement pour le distinguer de la chalemie allemande pré-existante (Schalmey) (24). Le terme «hautbois» est utilisé dès 1690 par Kusser et Steffani (25). Quatre ans avant la nomination de Kuhnau comme Kantor à Leipzig, le hautbois y était appelé «französische Schalmey» (26). La cantate anonyme «Sich in Glück und Unglücksfällen», écrite à Schwerin, demande pour la même pièce à la fois un «oboe» et un «hautbois».

Johann Mattheson écrit en 1713 (27) : «Le hautbois agile, oboe en italien, représente pour les Français, et plus tard également pour nous, ce que les chalemies étaient autrefois en Allemagne (appelées aussi piffari par les vieux musiciens), bien que leur construction soit quelque peu différente».

En 1732, l'instrument apparaît toujours sous le nom français de «hautbois» dans le *Lexicon* de Walter.

La plupart des témoignages que nous avons sur la première génération de hautboïstes en Allemagne (ainsi que la deuxième génération d'ailleurs) indique qu'ils étaient français. A la fin du XVIIe siècle, il y eut un grand exode de musiciens et artistes français vers d'autres pays d'Europe. On se passionnait en Allemagne du Nord pour le style français, non seulement dans des Cours catholiques comme Dresde, mais aussi dans les nombreuses petites principautés protestantes, où les huguenots ont pu trouver refuge après la Révocation de l'Edit de Nantes par Louis XIV en 1685. (28)

L'Italie, à l'exception de Turin, n'a pas bénéficié d'une aussi forte influence française, et c'est peut-être pour cette raison que des écoles indépendantes d'instruments à vent s'y sont développées relativement tard ; Giuseppe Sammartini (1695-1750) fut le premier grand hautboïste à se produire hors d'Italie, et ce n'est probablement pas un hasard si son père et professeur n'était autre qu'Alexis Saint-Martin, un hautboïste français (29). Sammartini commença à être célèbre vers 1715-1720. Quantz, qui l'entendit en 1726, le distingue comme le seul instrumentisme à vent notable à Venise, bien qu'il mentionne égale-

ment une rencontre avec Alessandro Besozzi, qui plus tard deviendra un grand virtuose. (30)

Comme l'écrit Jesse Read : «Le hautbois français s'est répandu en Allemagne dans les années 1680 lorsque des villes comme Celle, Darmstadt et Hanovre s'orientèrent vers la culture française à la suite du mariage de princes allemands avec des femmes françaises et des visites fréquentes de musiciens français engagés par les Cours et les villes. Les hautboïstes se rassemblèrent rapidement en ensembles et réussirent à s'établir sous la forme de «bandes» indépendantes de Cour et de ville». (31)

Parmi les hautboïstes français connus qui furent actifs en Allemagne à partir des années 1680, on peut citer les noms suivants : F. Beauregard et P. Potot (Berlin de 1681 à 1701) (32), C. et J.B. Henrion (Dresde 1709) (33), Labuissière (Berlin de 1693 à 1700) (34), le célèbre F. Lariche, professeur de plusieurs grands virtuoses allemands du hautbois au début du XVIIIe siècle (à Londres en 1685 et à Dresde de 1700 à 1730) (35), J.A. Marchand (à Munich en 1715), (36), P. Maréchal, professeur de J.E. Gaillard (Celle) (37), C. Aubry (à Dresde jusqu'en 1728) (38), C. Prevost, Liénar, Jean (à Arolsen depuis 1699) (39), Normand (à Munich jusqu'en 1726) (40), J. Loeillet (à Munich de 1715 à 1732) (41), et enfin J. Minié. Les musiciens français étaient en position dominante également pour d'autres instruments : Quantz étudia la flûte à Dresde avec P.G. Buffardin (1690-1768) (42), et le bassoniste de Bach à Cöthen était J.C. Torlée. On envoyait aussi en France les musiciens allemands pour se perfectionner. Quatre musiciens de la Cour de Munich ont étudié à Paris avec l'un des Hotteterre en 1684-1685 (43). Dans le dernier quart du XVIIe siècle, les instrumentistes à vent français dominaient aussi la vie musicale d'autres pays. Le «french hoboy», comme l'appelait James Talbot (vers 1692-1695) (44), fut introduit en Angleterre par James Paisible (45). On trouvait également en Angleterre d'autres musiciens français comme Boutet (1675), M. de Bresmes (1675), J.P. Bressan (à partir de 1691) (46), P. La Tour (au début du XVIIIe siècle) et J.B. Loeillet (47).

L'orchestre royal de Dresde sous Auguste II est un exemple de l'influence française en Allemagne à cette époque. A partir de 1710, cet orchestre devient

23. A.D. McCredie. *Instrumentarium and instrumentation in the North German opera* ; (thèse, Hambourg, 1964), p. 148.

24. Pour les termes employés par Bach pour désigner le hautbois, voir Bruce Haynes. «Question of tonality in Bach's cantatas : the woodwind perspectives», dans *Le Tie-Toc* Choe 6, n°3 et 4 (mars et mai 1985, Montréal).

25. McCredie. op. cit., p. 159.

26. Arnold Schering. «Die Leipziger Rastmusik von 1650-1775», dans *Archiv für Musikwissenschaft* 3, 1921, p. 47 ; voir aussi Reine Dahlqvist. «Taille, oboe da caccia and corno inglese», dans *Galpin Society Journal* 26, 1973, p. 70 ; voir aussi Koch. op. cit., p. 57.

27. Johann Mattheson. op. cit., p. 268.

28. On peut voir un exemple significatif de cette influence dans les travaux des orfèvres huguenots qui, après 1685, «diffusèrent les nouveaux canons du goût et de leur métier partout où ils s'installaient» : John F. Hayward. «Metalwork. Renaissance to modern», dans *Encyclopedia Britannica*, 15e éd., t. 11, p. 1106.

29. Bathia Churgin. «Giuseppe Sammartini», dans *The New Grove Dictionary*, t. 16, p. 457.

30. J.J. Quantz. «Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf von ihm selbst entworfen», dans Friedrich Wilhelm Marburg. *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*, vol. 1, Berlin 1754/55 ; (ed fac-similé Georg Olms, Hildesheim 1968), pp. 232-235.

31. Jesse Read, introduction au recueil *Music from the court of the Sun King* ; pièces choisies pour quintet à anches (Nova Musica, Londres 1981).

32. Louis Schneider. *Geschichte der Oper und des Königlichen Opernhouses in Berlin*, Berlin 1852, pp. 48, 52 ; Curt Sachs, *Musik und Oper zur Kurbrandenburgischen Hof*, J. Bard, Berlin 1910, pp. 61-62, 172.

33. Moritz Fürstnau. *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861 ; édition fac-similé Georg Olms (Hildesheim 1971), p. 50.

34. Sachs, op. cit., p. 182 ; Werner Braun. «The Hautboist : an outline of evolving careers and functions», dans *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century*, éd. Walther Salmen (Pendragon Press, New York 1983), p. 129.

35. A propos des biographies de Lariche et de ses étudiants Böhm, Glösh et Richter, auxquels Georg Philip Telemann a dédié sa «Kleine

probablement le meilleur d'Europe et il comprend la plupart des très grands musiciens alors vivants (48). Le goût d'Auguste II étant tourné vers l'art français, c'est naturellement ce style musical que l'on cultivait à l'orchestre, sous la direction de musiciens venus de France (49). Quantz, qui entra au service de cette Cour en 1716, écrivit plus tard à propos de l'orchestre de Dresde (50) :

«Par son uniformité de style d'exécution française, que Volumier, le Concertmeister à cette époque, avait introduit, il (cet orchestre) se distinguait déjà de la plupart des autres.»

En 1714 encore, J.C. Richter (1689-1744), premier hautbois de cet illustre ensemble, fut envoyé à Paris pour parachever ses études (il avait d'abord étudié avec l'ancien premier hautbois, François Lariche).

En 1752, Quantz considère toujours «le ton de chambre très bas des français» comme étant «le plus avantageux pour la flûte traversière, le hautbois, le basson et quelques autres instruments» (51). On peut raisonnablement penser que lorsque les musiciens français arrivèrent en Allemagne, ils se sont servis des mêmes instruments que ceux qu'ils avaient joués en France : ils n'auraient eu d'ailleurs aucune raison de jouer d'autres instruments, étant donné qu'ils montraient et enseignaient cette dernière mode musicale venue de Paris. Il semble également probable que les facteurs allemands qui se mirent immédiatement à copier ces instruments le firent à leur diapason original, au moins au début (52). Johann Christoph Denner (1655-1707), le plus célèbre facteur allemand de cette époque et probablement le premier à faire des instruments français, en est un exemple. Denner commença sa carrière à Nuremberg vers 1678, juste avant l'arrivée des nouveaux instruments à vent (53). En 1694, la seule facture qui nous reste de lui décrit deux «frantzesische Fletten» qui, au verso de ce même document, sont aussi appelées «Opera-Flöten» (54). Il devait s'agir probablement de flûtes à bec au diapason français d'opéra (apparemment, J.C. Denner ne fit pas de flûtes traversières) (55). En 1696, lui et son collègue Johann Schell sollicitèrent le privilège («Meisterrecht») de fabriquer et de vendre... «des instruments de musique français... qui furent inventés il y a environ 12 ans en France». (56) 1696 moins 12 ans donne 1684 ; si la date

avancée par Denner est exacte, il doit s'être référé à l'époque du développement de la flûte à bec ou de l'introduction du hautbois en Allemagne (57).

On accorda aux deux facteurs ce privilège (défiant en cela une longue tradition) apparemment en reconnaissance de l'importance de ce nouveau type d'instrument. Denner, Schell et de nombreux autres maîtres facteurs en Allemagne comme Gahn, Walch, J.H. Eichentopf, Poerschaann, Sattler, Kinigspurger, Kress, adoptèrent les nouveaux modèles et firent des instruments français durant le reste de leur vie active. Les flûtes à bec réalisées par ces facteurs et qui subsistent ont un la qui varie en diapason moderne entre le sol et le si bémol (58).

Etant donné le succès des nouvelles influences musicales française, pourquoi n'avoir pas tout simplement réaccordé les orgues au nouveau diapason bas de chambre ? L'orgue, instrument religieux symbolique, joué ordinairement par le directeur de la musique, occupait une place privilégiée. L'art des facteurs d'orgue était aussi, comme le fait remarquer Mendel «une tradition vénérable, avec des méthodes conservées avec ténacité depuis des générations» (59). Indépendamment de la rigidité de ces traditions de facture, la raison la plus importante pour laquelle le diapason des orgues n'était pas descendu tenait probablement à la dépense que cela impliquait. La baisse de diapason d'un orgue signifiait la construction supplémentaire «de deux ou trois très gros tuyaux (d'un prix évidemment en proportion) pour les notes les plus graves» (60) de chaque registre, ce qui en outre posait toujours un problème de place à l'intérieur du buffet. Il revenait moins cher et il était plus simple d'appointer un organiste capable de transposer à vue ou d'écrire une partie transposée.

On commença cependant à adapter quelques orgues au diapason bas durant la vie de Bach. Un certain nombre d'orgues nouveaux furent construits au Cammerton, notamment par Gottfried Silbermann (1683-1753), dont deux à Dresde sur lesquels Bach a joué. Six ans après la mort de Bach, le nouveau positif installé à la Thomaskirche de Leipzig fut accordé au Cammerton (61). La possibilité sur certaines orgues d'accorder quelques registres au Cammerton représentait une autre solution au problème (62) ; Adlung en parle, de même que des claviers que l'on déplace

Cammermusik» (Francfort 1716), voir la préface de Bruce Haynes à l'édition en fac-similé de cette oeuvre (Musica musica, La Haye 1983).

36. Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (Murgaria n.d. New York) t. 6, p. 313.

37. David Ronald Lasocki, *Professional recorder playing in England 1500-1740*; thèse, université d'Iowa, 1983, p. 155.

38. Marcelle Benoît, *Versailles et les musiciens du Roi, 1661-1733* (thèse Sorbonne 1971) p. 332, 374; Roberte Machard, «Les musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau», dans *Recherches 11* (Picard, Paris 1971).

39. Diether Rouvrel, *Zur Geschichte der Musik am fürstlich Waldeckischen Hofe zu Arolsen* (G. Bosse, Regensburg 1962), p. 10.

40. Hans Joachim Nösselt, *Ein ältestes Orchester 1530-1980*, (sans nom d'éditeur, Munich 1980), p. 80.

41. Id., p. 233.

42. Buffardin fut également pendant peu de temps le professeur du Hautboïste Johann Jacob Bach, (1682-1722), frère de Jean-Sébastien

(Christoff Wolff, article «Bach» dans le *New Grove Dictionary*) t. 1, p. 779.

43. Nösselt, op. cit., p. 64.

44. Manuscrit conservé à Oxford, Christ Church music, sous la cote Ms 1187. Voir aussi Anthony Baines, James Talbot's manuscript dans *Galpin society journal 1* (1948), p. 9 à 26. Ce manuscrit semble maintenant pouvoir être daté de 1692-95. Voir aussi Maurice Byrne, «Pierre Jaillard, Peter Bressan», dans *Galpin society journal 36* (1983), p. 5.

45. Lasocki, op. cit., p. 93.

46. Byrne, op. cit., p. 2 à 28.

47. Lasocki, op. cit., p. 131.

48. Charles Burney, *A general history of music*, 2 vol., Londres 1776-89, éd. Franck Mercer (Dover Publications inc., New York 1957) t. 2, p. 949-50.

49. Wolfram Steude et Ortrun Landmann, article «Dresde» dans *The New Grove dictionary*, t. 5, p. 619.

50. Quantz, *Herrn Johann Joachim Quantzens lebenslauf*, p. 506.

en bloc vers le haut ou vers le bas, à la manière des claviers transporteurs des clavecins modernes (63).

Le développement d'un Cammerton allemand moyen

«Je ne veux pas défendre le parti du ton de la Chambre des François qui est si considérablement bas, quoiqu'il soit le plus avantageux pour la flûte traversière, l'hautbois et quelques autres instruments ; mais je ne saurais non plus approuver le ton de Venise si considérablement haut, parce que les instruments à vent accordés suivant lui, sont trop désagréables. Je crois donc que ce ton de Chambre, qu'on appelle communément le ton de Chambre Allemand d'A, et qui est une Tierce mineure plus bas que l'ancien ton de Chœur, est le meilleur. Il n'est ni trop haut ni trop bas, tient le milieu entre le ton François et celui de Venise, et les instruments à cordes et à vent étant accordés suivant lui, peuvent faire l'effet désiré.» (64)

Ce texte de Quantz est conforté par les commentaires de Johann Friedrich Agricola d'après qui «l'ancien diapason français (comme il l'appelle) est plus bas que ce qu'il est convenu d'appeler le ton de chambre d'A qui a été introduit en de nombreux endroits en Allemagne» (65). Parlant des chalumeaux, Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer fait aussi une comparaison indirecte entre diapason français et allemand : ...«certains au diapason français, d'autres au diapason allemand» (66). Enfin Johann Andreas Silbermann, dans une lettre datée de 1772, écrit que le «Kammerthon» semble être généralement et complètement accepté, tous les instruments de musique étant accordés sur lui... En France, le diapason était encore 1/2 ton en dessous du Cammerton et était appelé diapason français, mais il n'est que rarement utilisé maintenant» (67). Silbermann ignore en fait l'autre diapason français relevé par des sources plus anciennes, comme Georg Muffat. Vraisemblablement, le diapason plus bas dont il parle était le plus répandu. Selon Quantz («Essai», p. 245), le diapason français a commencé à monter probablement entre 1726 environ (lorsqu'il vint à Paris) et 1752.

Tous ces commentaires suggèrent la possibilité qu'une majorité de musiciens allemands aient été délibérément d'accord sur un diapason moyen, à partir de la deuxième décennie du XVIIIe siècle, comme nous le verrons plus loin. La période précédente a évidemment connu une certaine confusion des diapa-

sons, confusion née de l'introduction des nouveaux instruments français. Pour citer Georg von Dadelsen : «La différence de diapason entre les instruments à vent, accordés au Cammerton, et l'orgue au Chorton - une seconde ou une tierce mineure plus haut - a constamment empoisonné l'existence des Kantors des XVIIe et XVIIIe siècles. Ce problème était résolu de différentes manières : soit en réaccordant les cordes au Chorton et en utilisant une notation transposée pour les instruments à vent ; soit en transposant la partie d'orgue pour la mettre d'accord avec les autres instruments au Cammerton» (68).

La situation à Weimar durant la période où Bach s'y trouvait en poste (de 1708 à 1717) offre un bon exemple d'une absence de diapason unifié. De même qu'à Mülhausen et à Leipzig, Bach écrivit à Weimar les parties d'instruments à vent de ses cantates en fonction d'un diapason plus bas que celui de l'orgue. Mais à la différence des autres endroits, à Weimar l'intervalle entre les parties était d'une tierce mineure alors qu'il sera normalement d'une seconde majeure ailleurs. Nous verrons plus bas que le Chorton y était de l'ordre de la = 460 Hz (l'ancien diapason allemand), et par conséquent que les instruments à vent devaient donc toujours se trouver au diapason français bas, une tierce mineure en dessous.

Weimar n'était pas la seule ville, cependant, où des témoignages indiquent que le Chorton et le Cammerton se trouvaient à une tierce mineure d'écart plutôt qu'une seconde majeure. Les cantates de Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) composées pour Halle entre 1684 et 1712 étaient normalement écrites de cette manière (69) ; il en est de même pour deux cantates de Vincent Lübeck (1654-1740), Kantor à Stade, près de Hambourg, où il resta jusqu'en 1702, dont les parties de cordes et d'instruments à vent se trouvent à un ton et un ton et demi d'écart (70). Kuhnau à Leipzig écrivit ses parties d'instruments à vent un ton, ou un ton et demi au-dessus des parties au Chorton, en fonction des tonalités qui leur étaient les plus favorables.

Bach également, lors de son arrivée à Leipzig, tira parti de la présence d'instruments à vent au diapason français dans les cantates 23 et 194. La cantate 194 fut écrite pour l'inauguration de l'orgue de Störnthal près de Leipzig à partir d'une cantate maintenant perdue (194a) composée à Cöthen, où le diapason était probablement plus bas, ce que sug-

51. Quantz, *Essai...*, p. 245.

52. Guy Oldham, «Cammerton», *The New Grove Dictionary*, t. 3, p. 652 ; idem, «Pitchpipe», *ibid.*, t. 14, p. 789.

53. Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichstadt Nürnberg*, (Musikverlag Katzbichler, Munich 1971), p. 206.

54. *Id.*, p. 199.

55. Philipp T. Young, «Woodwind instruments by the Denners of Nürnberg», dans *Galpin society journal* 20 (1967) p. 9. Plusieurs flûtes à bec, au diapason très bas, ont subsisté : voir appendice A.

56. Ekkehart Nickel, *op. cit.*, p. 206.

57. Edgar, Hunt, *The recorder and its music*, (Herbert Jenkins, Londres 1962), p. 38-39 ; voir aussi Jane Bowers, «A catalogue of french works for the transverse flute, 1692-1761» dans *Recherches* 18 (éd. Picard, Paris 1978) p. 9 ; voir aussi Mc Credie, *op. cit.*, p. 137.

58. Voir appendice A.

59. Mendel, «Pitch in western music since 1500», *op. cit.*, p. 91.

60. *Id.*

61. Terry, *Bach's orchestra*, *op. cit.*, p. 19.

62. Mendel ; *op. cit.*, p. 39.

63. Adlung, *Musica mechanica organoedi*, t. 1, p. 193-194, 260.

64. Quantz, *Essai...*, p. 245.

65. Johann Friedrich Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (Berlin 1757), éd. fac-similé Erwin R. Jacobi (Moeck Verlag, Celle 1966), p. 45.

66. Joseph Friedrich Caspar Majer, *Museum musicum theoretico practicum* (Schwäbisch Hall 1732), éd. fac-similé Heinz Becker (Bärenreiter Verlag, Kassel 1954), p. 32.

67. Cité par Mendel, «Pitch in western music since 1500», *op. cit.*, p. 34.

68. Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs* (Hohner Verlag, Trossingen 1958), p. 37.

69. F.W. Zachow, *Gesammelte Werke*, éd. Max Seiffert, révision Hans Joachim Moser, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, vol. 21-22 (Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1958).

70. Information aimablement fournie par Pieter Dhont, Utrecht, P.B.

gère le registre exceptionnellement haut des parties vocales (chœurs et solistes) ; elles sont en moyenne 1/2 ton au-dessus de la normale (71).

Bach se servit de la cantate 194 pour des exécutions postérieures à Leipzig : l'une d'entre elles quelques mois après le concert de Störmthal, d'autres en 1726 et en 1731 (72). Certaines des parties de la première de ces exécutions de Leipzig sont annotées de la main même de Bach «tief-Cammerton» (Cammerton bas). Un fragment de basse continue en sol (une tierce mineure en dessous des autres parties en si bémol) subsiste également ; on peut penser que l'expérience de Störmthal avec le registre élevé des voix l'amena à recourir à l'expédient de baisser l'ensemble d'un demi-ton en demandant à l'orchestre de s'accorder plus bas, ce qu'apparemment les instruments à vent pouvaient toujours faire en 1723 et 1724. Mais les exécutions postérieures se firent de toute évidence au Cammerton haut, puisque les parties d'orgue de la version de 1726 se retrouvent en la bémol. L'ensemble fut d'ailleurs modifié pour en rendre les parties vocales plus faciles (73). On peut donc affirmer par cet exemple que le Cammerton haut devint le diapason normal quelques mois après l'arrivée de Bach à Leipzig. La remise en état de l'orgue de la Thomas-Kirche en 1721 a-t-elle influencé cette démarche ? (74).

Un autre exemple de l'évolution du diapason nous est fourni par les œuvres de Friedrich Wilhelm Zachow dont nous parlions plus haut. L'une des cantates, «Nun aber gibst du Gott», composée en juin 1712, deux mois avant sa mort, est écrite avec toutes les parties dans le même ton (à la différence de toutes les autres). La date de composition de cette œuvre correspond avec le début des travaux pour l'installation d'un nouvel orgue à la Liebfrauenkirche. Il est donc possible qu'à Halle également, une expérience d'unification du diapason de chambre ait été faite (75).

C'est donc au tout début du XVIII^e siècle que l'on remarque l'utilisation d'instruments à vent au diapason français bas : Weimar jusqu'en 1716, Halle jusqu'en 1712, Stade jusqu'en 1702 et Leipzig jusqu'en 1723. C'est à partir de cette période que se dessine en Allemagne un mouvement pour l'adoption d'un diapason de chambre unifié, ce qui est nettement visible dans le matériel des œuvres de Bach

composées à Weimar. Alors que les parties d'instruments à vent sont normalement écrites une tierce mineure au-dessus de l'orgue (ce qui implique un diapason de ces instruments situé une tierce mineure au-dessous) les parties de hautbois de cinq cantates toutes composées apparemment en 1714 sont notées seulement une seconde majeure au-dessus. Il s'agit des cantates 12, 21, 172, 185 et 199, qui toutes comprennent une seule partie de hautbois (76).

Si l'on admet que le même orgue a servi pour ces cantates comme pour toutes les autres (77), et qu'il n'a pas pu être réaccordé un demi-ton plus bas, il apparaît que le hautboïste solo de Bach possédait pour ces œuvres uniquement un instrument au Cammerton haut (environ 410 Hz) (78).

Nous ne sommes pas sûr de l'identité de ce hautboïste de Bach à Weimar (79), mais parmi la liste des membres de la Chapelle pour les années 1714-16, on trouve un «Johann Georg» Hoffmann, violoniste et «musicien» : il «vit à Iéna, mais quand il est ici, il prend pension à la Cour» (80). On sait qu'un certain Gerhard Hoffmann était étudiant à Iéna (à 21 km de Weimar) à cette époque et qu'il était instrumentiste à vent. Deux ans après le départ de Bach, en 1719, Hoffmann fut nommé à la Cour de Weimar comme «ingénieur-géomètre». De toute évidence doué d'un esprit inventif, Hoffmann est connu pour avoir apporté d'importantes améliorations à la flûte et au hautbois. On doit cependant envisager avec réserve de nos jours le mérite qui lui a été attribué par certains auteurs de l'adjonction des clefs de sol dièse et si bémol au hautbois, aucun instrument qui subsiste de cette époque ne possédant de telles clefs, celles-ci étant d'ailleurs les premières à avoir été ajoutées quelque trois quarts de siècle plus tard. Les spéculations sur ce sujet, inspirées à plusieurs auteurs successivement, commencent en 1732 avec Walther (81) qui vivait à Weimar, était un ami proche de Bach, et a probablement eu connaissance directement des travaux de Hoffmann. Les sources que nous possédons sont toutes malheureusement ambiguës sur la nature précise des améliorations apportées par Hoffmann, encore qu'elles semblent comporter des changements dans l'intonation particulière du sol dièse et du la bémol (sic) aux deux octaves. Cette intonation n'est en fait pas améliorée par l'adjonction de clefs. Lorsque celles-ci furent rajoutées bien plus

71. Mendel, op. cit., p. 347.

72. J.S. Bach, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, série 1, vol. 15, «Kritischer Bericht», éd. Alfred Dürr (Bärenreiter Verlag, Kassel 1968), p. 23.

73. Mendel, op. cit., p. 78.

74. Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, vol. 2, «von 1650 bis 1723» (Kistner und Siegel, Leipzig 1926) p. 108.

75. Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs*, 2^e éd. (Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1977) p. 62 ; voir aussi Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, en 3 vol. (Leipzig 1873-1880).

76. La date de composition de ces cantates n'est pas certaine, mais si l'on se réfère à Dürr (*Studien über die frühen Kantaten*, p. 64-65), la cantate n°12 fut écrite pour le 22 avril 1714, suivie par les n°172, 21, 54 (?), et 199. Bien que l'on soit sûr que la cantate 185 ait été jouée le 14 juillet 1715, il en existe deux versions originales, l'une à une tierce mineure et l'autre à une seconde majeure d'écart (même chose pour la cantate n°172). Il est possible que la cantate 185 ait été jouée avant cette date, probablement le 4 mars, lors de la réception de Bach comme Concertmeister, ce qui expliquerait la présence de parties dans 2 tonalités différentes.

77. Dürr, id., p. 71.

78. Ibid., et Mendel, op. cit., p. 354.

79. La seule indication que j'ai pu trouver d'un éventuel hautboïste autre que Gerard Hoffmann à Weimar est un David Hoffmann, nommé à la cour en même temps que Bach en 1703, et qui avait d'abord été «Pfeiffer unter der Garde» en 1699 (Reinhold Jauernig, «Johann Sebastian Bach in Weimar», dans *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, éd. Heinrich Bessler et Günther Kraft, Thüringer Volksverlag, Weimar 1950, p. 52).

80. Hans T. David et Arthur Mendel, *The Bach reader* (W.W. Norton and company inc., New York 1945) p. 70.

81. Il s'agit de notes manuscrites destinées à une deuxième édition de son *Musicalisches Lexicon*, utilisées comme base d'un article sur Hoffmann par Ernst Ludwig Gerber dans *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig 1790-92), et utilisées à leur tour par Gustav Schilling dans *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* (Stuttgart 1835-38). Si l'on se réfère à George J. Buelow, «Johann Gottfried Walther», *The New Grove Dictionary*, t. 20, p. 193, les notes manuscrites de Walther se trouvent maintenant dans les archives de la Gesellschaft der Musikfreunde à Vienne.

tard au hautbois, leur rôle essentiel fut de faciliter, pour l'instrumentiste, l'exploration de tonalités plus extrêmes (82). Bien qu'une clef supplémentaire, analogue à l'invention de Quantz pour la flûte, qui permet la différenciation du ré dièse et du mi bémol, ait pu faciliter la technique de doigt du hautboïste, elle n'aurait pas résolu un problème d'intonation plus fondamental comme par exemple le fa dièse grave ou le mi bémol ; il semble donc qu'il s'agisse là d'une interprétation erronée du libellé de Wather.

Il apparaît plus raisonnable d'associer les travaux de Hoffmann sur les instruments à vent à des changements de diapason (sol dièse et la bémol se trouvent bien sûr un demi-ton en dessous du la, note traditionnelle sur laquelle on s'accorde (83). Dans cette perspective, Hoffmann pourrait très bien être le hautboïste qui inspira à Bach ses expériences de diapason avec les cantates dont nous parlions plus haut. Les mêmes sources mentionnent un dispositif inventé par Hoffmann pour résoudre un problème analogue sur le violon : il permettait à l'instrumentiste de passer instantanément du Chorton au Cammerton.

De toute façon, les expérimentations de Hoffmann n'étaient pas isolées : la deuxième décennie du XVIIIe siècle a vu des innovations radicales apportées aux instruments à vent en Allemagne. C'est à cette époque que la flûte traversière est passée de sa forme originale française en trois morceaux à la division en quatre pièces (84), plus pratique bien que moins esthétique, et qui permettait ainsi de jouer à des diapasons différents (85). C'est également à partir de cette période que Bach commença à se servir régulièrement de la flûte traversière ; il lui préférait auparavant la flûte à bec. Le nouveau hautbois d'amour et le hautbois de chasse (oboe da caccia) apparaissent aussi durant cette même période (86).

Au total, il semble évident que le souhait des instrumentistes comme des théoriciens tendait vers l'adoption d'un unique diapason moyen. Les instruments français eux-mêmes, comme Muffat l'a fait remarquer, n'étaient pas tous au même diapason ; des instruments au la proche du la bémol moderne coexistaient avec des instruments au la correspondant au sol moderne. Ainsi, les tentatives pour établir un diapason allemand moyen ne passaient pas par une nouvelle invention technique, mais plutôt par un consensus sur le diapason à adopter. Pourquoi alors,

si l'on pouvait faire des instruments à différents diapasons, ne pas les avoir tout simplement accordés sur les orgues au Chorton ?

Quantz a beaucoup de choses à dire à ce sujet : «Un ton plus haut ferait, que quoique la figure des instruments restât, la flûte traversière deviendrait de nouveau une flûte de travers Allemande, l'hautbois une chalemie, le violon un «violino piccolo», et le basson un «bombardo». Les instruments à vent qui sont d'un si grand ornement à un orchestre y souffriroient trop. C'est au ton bas que nous devons l'origine de l'agrément qu'ils ont. S'il fallait forcer à la hauteur par le raccourcissement des anches et des portes voix les hautbois et les bassons qui sont construits suivant le ton bas, ces instruments seroient rendus tout à fait faux par ce raccourcissement. Les octaves s'étendroient, leur ton inférieur deviendrait plus bas et le supérieur plus haut ; de même qu'au contraire quand on tire dehors l'anche et qu'on diminue la porte voix, les octaves s'approchent et le ton inférieur devient plus haut et le supérieur plus bas. Il en est comme de la flûte, quand son bouchon est pressé trop dedans ou tiré trop dehors. Car au premier cas les octaves s'éloignent de la manière que je viens de le dire, et au second elles se rapprochent. On pourroit bien pour l'amour du ton haut faire faire des instruments plus petits et plus étroits ; mais la plupart des faiseurs d'instruments travaillent selon leurs modèles accoutumés, lesquels ont leurs proportions suivant le ton bas ; la moindre partie des ouvriers seroient en état de raccourcir la mesure dans une si juste proportion que l'instrument devenant haut gardât encore sa netteté. Et quand même quelques uns réussiroient, il serait une question, si ces instruments ajustés au ton haut, feroient encore le même effet qu'ils font dans leur mesure présente, laquelle leur paroît être la plus naturelle» (87).

Ces réflexions de Quantz nous amènent à poser le problème du timbre et de la puissance de diffusion des instruments, en relation avec le diapason. Même dans l'orchestre symphonique moderne, relativement standardisé, on trouve des clarinettes en si bémol et en la ainsi que des cors en fa et en si bémol. Les instrumentistes modernes ne souhaitent pas abandonner cette habitude quelque peu malcommode, car une importante différence de diapason a une incidence remarquable sur la qualité de timbre des instruments à vent (88), comparable à celle que l'on obtient entre

82. Bruce Haynes. *Oboe fingering charts*, p. 79.

83. Cf Mendel à propos du diapason (fourche) de Pascal Taskin («Pitch in western music since 1500», p. 82).

84. Jane Bowers. «New light on the developpement of the transverse flûte between 1650 and about 1770» dans *Journal of the american musical instrument society* 3, 1977, p. 32 ; Quantz, *Essai...*, p. 25.

85. Selon Friedrich Von Huene, une flûte de Jacob Denner (1681-1735) possède deux parties centrales, permettant de passer de 392 Hz à 415 Hz environ (Nuremberg, MI 257).

86. Il n'y a pas, à ma connaissance, d'exemples de ces deux derniers instruments jouables à un diapason inférieur à La 410 Hz. La première pièce connue pour hautbois d'amour, écrite par Christoph Graupner probablement pour le hautboïste Michael Böhm, est datée de la fin de 1717 (Koch, *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik*, p. 63).

87. Quantz, *Essai...*, p. 246.

88. une différence même minime de diapason peut être clairement perçue, comme par exemple dans le son des hautbois de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, qui arrivent à jouer au La 446 Hz.

une corde jouée à vide et une corde où les doigts sont posés.

Commentaires de Praetorius en 1619 :

«... Les flûtes et autres instruments à un tel diapason bas sonnent plus doucement qu'au diapason normal, et produisent un effet entièrement différent sur l'oreille (depuis qu'ils sont bas, ils ne sonnent pas aussi fort)» (89).

De Mattheson :

«Le Chorton... (est) beaucoup plus difficile pour les chanteurs et impraticable pour les hautbois, les flûtes et autres nouveaux instruments, que le diapason de chambre et d'opéra, bas et confortable» (90).

Enfin de Quantz :

«Car quoiqu'alors le ton de Rome fut bas et avantageux pour l'hautbois, les joueurs avoient des instruments qui étoient un ton entier plus haut ; de sorte qu'ils étoient obligés de transposer ; et ces instruments hauts faisoient contre les autres qui étoient bas le même effet que s'ils eussent été des chalemies» (91).

Parlant de clarinettes anciennes à différents diapasos, Colin Lawson écrit :

«La différence de qualité de son entre les clarinettes en la, en si bémol et en ut était perçue par quasiment tous les auteurs du XVIIIe et du XIXe siècle. On recommandait au Conservatoire de Paris en 1812 l'usage combiné des clarinettes à différents diapasos, non pour des raisons techniques, ... mais parce que l'usage exclusif d'un seul instrument aurait privé les compositeurs d'importantes ressources sonores» (92).

Selon mon expérience personnelle, le hautbois au la = 392 Hz possède un timbre relativement doux et voilé et se mélange facilement avec d'autres instruments (dont la flûte traversière), il est idéal pour la musique de chambre. Au la = 415 Hz, le hautbois devient plus agressif et plus brillant, mais il porte plus loin et a plus d'agilité ; on peut considérer en général qu'il est mieux adapté à des ensembles importants.

Comme nous l'avons déjà souligné, Muffat remarquait en 1698 que les Français trouvaient le «ton du cornet» trop haut, trop perçant et trop forcé» (93). Voilà peut-être une des raisons pour lesquelles les nouveaux instruments à vent se sont d'abord développés en France, où un diapason bas a contribué à un accueil favorable du public et à son adaptation au jeu avec d'autres instruments.

(à suivre)

Traduction de Marc Ecochard

L'auteur exprime sa plus vive reconnaissance aux personnes suivantes pour leur aide dans la préparation de cette étude : Rod Cameron, Alan Curtis, George Houle, Friedrich von Huene, Cary Karp, Eva Legêne, Gustav Leonhardt, Jesse Read, et particulièrement Herbert W. Myers.

89. Praetorius, *De organographia*, p. 16.

90. Mattheson, *Das neue eröffnete Orchestre*, p. 74.

91. Quantz, *Essai...* p. 247.

92. Colin Lawson, «The authentic clarinet: tone and tonality», dans *Musical Times* 124 (juin 1983), p. 357.

93. Georg Muffat, *Florilegium secundum*, éd. Rietsch, p. 48.

RÉGIONS

En cette période de rentrée, les délégations régionales de l'AFFB adressent à leurs adhérents le détail des activités qu'ils pourront pratiquer tout au long de l'année scolaire. Qu'on me permette de ne pas faire double emploi de par cette rubrique, en m'en tenant à une sélection révélatrice des diverses orientations suivies tant par l'AFFB que par la récente Société pour le Développement des Instruments Anciens.

Un premier regard sur la carte de France de l'AFFB met en évidence l'effort de la région Rhône-Alpes quant à la formation, à travers les quatre cycles mis en place par Chantal Guiraud et Catherine Guinamard. Un effort qui porte tant sur le nombre de places que sur la diversité : pédagogie autour de la flûte à bec, avec «La Pensée Musicale» de Laurence Renault-Lescure ; musique contemporaine avec Robin Troman, et bien sûr reconduction des stages déjà existants avec Claire Michon et un professeur dont le nom ne nous est pas communiqué à l'heure de la mise en page.

Autre région, autre thème : l'AFFB Bretagne propose, outre le stage mentionné dans le dernier numéro, la mise en place de rencontres régulières pour les amateurs jouant sur instruments anciens, comprenant la mise à disposition de locaux, la présence ponctuelle d'intervenants, chargés de les conseiller quant aux oeuvres et à l'interprétation. L'AFFB Ile-de-France devrait rapidement mettre en place un tel service, ces rencontres répondant ainsi à un souhait largement exprimé.

Dans le domaine de la promotion des instruments anciens, l'année scolaire 1987-88 verra se dérouler d'importantes manifestations comme les Rencontres du Piano et du Piano-Forte, d'après une idée de Alain Moysan (voir N°21), le Symposium de la Flûte de Nice, ainsi que le premier concours de composition et d'interprétation de musique contemporaine pour instruments anciens. Il est encore trop tôt pour détailler ces manifestations annoncées sous réserves, leur mise en oeuvre est cependant révélatrice de l'effort actuellement entrepris en faveur des instruments anciens par le groupe musical AFFB.

Yves Cesco

ILE DE FRANCE

Du 15 au 20 septembre, les responsables du groupe AFFB vous renseigneront sur l'association au Salon de la Musique, stand de la Librairie Musicale de Paris

Où enseigne-t-on le clavecin dans ma région ? Avec quels flûtistes pourrais-je jouer ? Où me procurer cette méthode ? ...Autant de questions posées à chaque rentrée méritent de rappeler la possibilité pour chacun d'avoir accès aux informations du groupe AFFB en appelant le (16).99.40.03.21, centre de traitement de l'association, qui vous indiquera les coordonnées de votre correspondant local, les lieux d'enseignement, les organismes spécialisés...rappelons que ces informations sont également disponibles pour les professionnels à la recherche d'un remplaçant, d'un lieu de concert...

PREMIERE LECTURE

Non m'alegra chants ni crits

Propositions de transcription par Anne-Marie Deschamps,
directrice de l'ensemble Venance Fortunat.

«Il ne sait pas chanter, celui qui ne donne pas de mélodies, ni trouver un poème, celui qui ne fait pas de paroles, et il ne sait comment il en va de la rime, s'il n'en comprend pas en lui-même le sens. Ainsi mon chant commence, plus vous l'entendrez, plus vous l'aimerez...» dit Jaufré RUDEL (av1125-ap1148) (1).

On pourrait ajouter : «il ne sait pas interpréter, celui qui fait fi du phrasé». Le mot phrasé évoque, en effet, au plus près, la continuité texte-mélodie, essence de l'esthétique de l'époque. Pour retrouver quelque peu cette esthétique lointaine, force nous est de passer par les données de la voix humaine qui l'ont fondée (2).

PRINCIPES GENERAUX

Il semblerait que la sagesse, même dans le cas d'une interprétation instrumentale, serait de travailler d'abord la musique proposée, telle qu'elle se présente dans l'un ou l'autre manuscrit ou fac-simile, et d'en travailler la structure rythmique textuelle-mélodique, avant de se lancer dans des improvisations qui tendent à donner à toutes les pièces le même caractère, quels que soient la virtuosité ou le choix esthétique plus ou moins orientalisant de l'interprète. C'est en effet par leur structure musico-textuelle que ces pièces se différencient : si celle-ci est noyée dans un flot d'ornementation, les pièces se ressembleront d'autant plus qu'une personne ou un groupe a toujours un système d'improvisation plus ou moins personnel et reconnaissable.

Gérard LE VOT (3) met en regard cinq transcriptions d'une même chanson par cinq musicologues ; dans chaque transcription les valeurs sont distribuées de façon rigide dans un cadre préétabli, soit à 6/4, soit à 3/4 ; ces valeurs sont quelquefois inversées d'une transcription à l'autre : telle longue ici devient brève là. La théorie des modes rythmiques(4), plus ou moins fondée sur la scan-

sion en durée des vers, semble mal s'appliquer à toute la musique des troubadours. Au XIIème siècle on a perdu le sens de la quantité métrique exacte des syllabes : en revanche, l'accent fort du mot et de la phrase prend un sens important : c'est un accent d'intensité(5).

L'accent

Ainsi l'accent prime, et non seulement l'accent du mot, mais celui de toute la phrase. Il faudra le déterminer : il portera volontiers un mélisme(6) ou bien il puisera sa force dans l'aigu de la phrase ou dans sa position sur une note importante du mode (finale, dominante, sous-dominante).

Dans l'exemple suivant :

| | |
|----------------------------------------|--------------|
| <i>crits</i> (1 ^{er} vers) | |
| <i>chantés</i> (3 ^{ème} vers) | mélismes |
| <i>engrès</i> (2 ^{ème} vers) | note modale |
| <i>midons</i> (8 ^{ème} vers) | note extrême |

l'accent tonique est conçu comme un appel, c.a.d. qu'il n'est pas *frappé* mais *soulevé* dans l'interprétation : le son suivant découle du son tonique, il est plus doux ainsi que le mélisme qui l'accompagne, s'il en porte un(7).

NOTES

1. Traduction R. Lafond in *Las cançons dels Trobadors - melodias publicadas per Ismael Fernández de la Cuesta*, textes établis par Robert Lafond - INSTITUT D'ESTUDIS OCCITANS, TOLOSA 1979. OPERA OMNIA, Collection dirigida per Rodrigo de Zayas.

2. Cf P. Zumthor in *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, P.U.F. 1983 : «autant que de dominer les techniques de la philologie et de l'analyse textuelle, la tâche du médiéviste serait de se convaincre des valeurs incomparables de la voix, d'y sensibiliser son attention, mieux de les vivre, car elles n'existent qu'à chaud, indépendamment des concepts dans lesquels force est bien de les emprisonner pour les décrire...»

3. «Troubadours et trouvères» in *Histoire de la Musique*, Ed. Bordas 1982, p. 72.

4. Cellules de longues et de brèves alternées de façon répétitive, ex : ■ (longue) ■■ (brèves) = 3ème mode

5. Il faudra attendre Ronsard et C. Marot pour que des recherches de rapports métriques précis soient faites entre texte et musique, et ce fut de courte durée. Dante Alighieri au XIIIème siècle fait bien mention d'iambes et de trochées (u - , - u) dans la façon de réciter des troubadours de son époque, et quelques théoriciens semblent le confirmer, mais il faut se rendre à l'évidence que pour un interprète du temps une longue n'est ni le double ni le triple exact d'une brève.

Dans la musique des troubadours l'accent tonique des mots prend place:

a/ sur l'avant dernière syllabe (pénultième) des mots terminés par une voyelle (sauf U et I) ou par une voyelle plus «s». Ici : m'alegra

b/ sur la dernière syllabe (ultième) des autres mots.

Les exceptions sont précisées dans l'écriture soit par un accent aigu, soit par un accent grave, ceux ci jouant aussi sur la couleur de la voyelle accentuée:

o = ou ò = o

e = é è = è

Les mots d'une seule syllabe portent tous un accent plus ou moins important selon leur sens : accent d'intention (8).

Avant d'entrer dans le travail proposé, il serait bon de relire le n°20 de cette revue, pp.16 à 18, en corrigeant ainsi la note 4 : «il faudrait tenir compte du fait que en a) le premier mi sera plus soutenu...»

Nous allons suivre l'édition citée en note 1, corpus de ce qui existe comme chants de troubadours avec notation musicale. L'édition comporte au dessus de la transcription «neutre» – sans valeur rythmique – le dessin des neumes du manuscrit. Et lorsque plusieurs manuscrits transmettent la même chanson, les différentes versions sont soigneusement superposées, ce qui montre la richesse des variantes.

Nous commencerons par suivre la version du manuscrit R.

Allongement et ponctuation

Il s'agit du manuscrit FR.22543 de la Bibliothèque Nationale. Il contient 1165 pièces de troubadours, dont seulement 160 sont accompagnées de notation musicale sur portée.

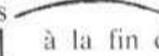
Écrit vers 1300, sans doute en Languedoc, donc 100 à 200 ans après la mort des troubadours cités, il semble transmettre une version assez claire d'une structure ancienne. L'écriture non «mesurée» différencie cependant des longues (donc aussi des brèves).

Le rapport de la musique au texte est évident, les mélismes sur *crits* et sur *chantés* s'imposaient. La reprise de la première phrase avec élargissement, pour être classique, n'en est pas moins bien venue.

Le mode est un mode de finale Sol (8ème mode grégorien). La dominante Ré est exprimée sur le premier accent du texte *Non m'alegra*.

Tout signe chargé d'une haste à droite signale un allongement ou un poids supplémentaire sur le son (9).

Les durées relatives (longues ou plus brèves) dépendent de leur position dans la phrase.

Il faut noter que l'écriture musicale de ce manuscrit comporte à la fin des phrases musico-textuelles une barre **de ponctuation** qui deviendra notre barre **de mesure** : le phrasé que nous notons  est donc représenté graphiquement par | à la fin de chaque ensemble cohérent.

les neumes du manuscrit «R»

a/ neumes de un son : tous en **virga** 

-Probablement assez rapides (fluidité du texte parlé).

-Allongement sur les accents importants (en relation avec la dominante ré ou la finale de mode sol)

m'alegra 1*(10), *cor* 2*, *ni non sai* 3*, *s'ieu* 6*, *tant li sui* 12*

-Pas de **punctum** (plus grave ou plus court) isolé.

b/ neumes de deux sons

-La **clivis** (deux sons descendants) la plus courante à l'époque  n'est pas employée dans presque tout ce manuscrit : on la trouve sous cette forme  qui accentue ce qu'on pourrait appeler le legato entre les sons. Il n'y a aucune raison de ne pas l'interpréter comme un «lié par deux», le premier son portant l'articulation de la syllabe (et donc le coup de langue à la flûte ?).

-Le **pes** (deux sons montants)  a la forme classique: *queris* 11*, *perdons* 12*, il est en relation avec la virga  et peut être interprété de la même manière (lié par deux en montant).

c/ neumes de trois sons

-Le **climacus** (trois sons descendants). Les graphies les plus courantes à l'époque ( ou  , cf manuscrits W ou G) ne sont pas utilisées dans cette pièce du manuscrit «R». Le climacus est dessiné ici  (2*,4*,9*,12*) c'est à dire avec un allongement certain du dernier son que l'on retrouve aussi à la fin des neumes montants 1*, 3* de plus de deux sons. L'allongement de fin de mélisme semble particulier à la tradition languedocienne.

-Le **scandicus** (trois sons montants)  ou  n'est utilisé ici qu'en combinaison avec la clivis  ce qui donne un neume de cinq sons  qui doit pouvoir se donner en relançant le son sur le scandicus sans pour autant couper la coulée du son amorcée à l'articulation de la syllabe (1er son de la clivis).

-Les autres neumes de trois sons:

Le **torculus**  (le 2ème son plus aigu que les deux autres) que l'on retrouve sur W à 5* (*dichs* que l'on prononce ditch).

Le **porrectus**  ou  : W6*,12* G1*,6*,12* (celui-ci combiné à un climacus).

Ces deux derniers neumes ne se trouvent pas dans ce chant en R.

6. Mélisme : plusieurs sons pour une seule syllabe.

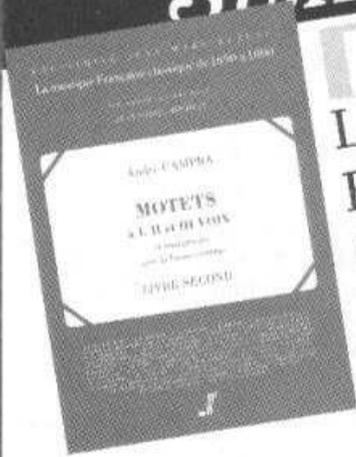
7. «Représente-toi en quelque sorte la voix de quelqu'un appelant un autre qui se trouve à une grande distance ; autrement dit, suppose que quelqu'un se tienne en face de toi à cette distance et interpelle-le. Dès que tu auras commencé à appeler, l'instinct te poussera à prononcer une syllabe avec plus de force que les autres syllabes du mot ; et celle que tu entendras sonner plus fort, c'est celle qui a l'accent». Vème siècle, cité par M. Niedermann dans *Phonétique historique du latin* ed. C. KLINCKSIECK 1953 p. 12.

8. Ceci est un schéma simplifié. Il faudrait pouvoir ajouter : «a» avant dernière syllabe ; la 3ème personne du pluriel des verbes se terminant par «an» ex : parlavan.

9. C'est en quelque sorte la fusion entre l'épisme des premiers signes musicaux – cf n°20, p. 16 – et le signe de montée du son (virga/ ). Autrement-dit,  est plus long (ou plus fort, ou les deux) que  (punctum).

10. Les chiffres suivis de * désignent les numéros des sections musicales de la transcription.

FAC~SIMILE !



LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE de 1600 à 1800

Collection publiée sous la direction de Jean SAINT-ARROMAN

TITRES PARUS

A. CAMPRA (1660-1744)

Motets à I, II et III voix, avec la basse continue. Livre premier. Paris 2^e édition 1699.

A. CAMPRA (1660-1744)

Motets à I, II et III voix, et instruments avec la basse continue. Livre second. Paris, 1700.

J.M. LECLAIR (1697-1764)

Sonates à deux violons sans basse. Troisième œuvre. Paris, 1730.

Partie séparée de second violon.

F. COUPERIN (1668-1733)

Pièces d'orgue consistantes en deux messes (Messe pour les Paroisses). Paris (s.d. = 1690).

F. COUPERIN (1668-1733)

Pièces d'orgue consistantes en deux messes (Messe pour les Couvents). Paris (s.d. = 1690).

J.M. LECLAIR (1697-1764)

Second livre de sonates pour violon et pour flûte traversière avec la basse continue. Paris (s.d. = 1728).

J.M. LECLAIR (1697-1764)

Troisième livre de sonates à violon seul avec la basse continue. Œuvre V. Paris, 1734.

S. DE BROSSARD (1655-1730)

Promodus musicalis, ou élévations et motets à voix seule, avec la basse continue. Paris, 2^e édition, 1702.

J.M. LECLAIR (1697-1764)

Quatrième livre de sonates à violon seul avec la basse continue. Œuvre IX. Paris (s.d. = 1738).

F. COUPERIN (1668-1733)

Quatrième livre de pièces de clavecin. Paris, 1730.

M. DE LA BARRE (1675-1743)

Premier livre de pièces pour la flûte traversière, avec la basse continue. Paris, 1710.

M. DE LA BARRE (1675-1743)

Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière, avec la basse continue. Paris, 1710.

G.G. NIVERS (1632-1714)

Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'église. Paris, 1685.

17 AUTRES TITRES A PARAITRE COURANT 1987

aux



ÉDITIONS J.M. FUZEAU S.A.
TÉL. 49.72.22.13 - B.P. 6, 79440 COURLAY

OU CHEZ VOTRE REVENDEUR HABITUEL

d/ neumes spéciaux

-La **plique** ■ ou ▽ (très petites hastes de chaque côté) est une évolution de l'ancienne liquescence. Ce signe indiquait une vocalisation particulière sur une difficulté d'articulation tendant à adoucir par exemple le choc de deux consonnes. Il s'interprète comme un son important (celui de la syllabe auquel se rajoute un son très léger descendant quand la haste est descendante. ■ - *mercés* (R8^o) - ou montant quand la haste est montante

▽ - *perdès* (W4^o) - Ce second son est une petite note de passage, à peine effleurée.

C'est au départ un effet purement vocal, effet de gosier lorsqu'il est sur une voyelle - *perdris* (W5^o) - il est passé dans la notation musicale courante et sert souvent de «joker» aux transpositeurs, qui lui font compléter les valeurs quantitatives selon le besoin.

e/ Tous les autres neumes sont des combinaisons des premiers et peuvent s'interpréter comme le scandicus (cf c/ ci-dessus) : exemple G 7^o *valgués* : pes

■ combiné avec un climacus ■ et une virga | Bien soulever l'accent sur *gués* : sentir que ce grand mélisme coule vers la fin de cette phrase à la dominante.

Le manuscrit W est le manuscrit FR.844 de la Bibliothèque Nationale ; Il est appelé «Manuscrit du Roi» (fin XIII^e siècle). J. Beck en a présenté un fac-similé édité (Corpus cantilenarum medii aevi, Le Chansonnier du Roi, 1938)

L'usage fréquent des pliques en répercussion dans cette chanson (répercussion : plusieurs sons sur la même note et la même voyelle) semble montrer l'habileté particulière d'un chanteur (cf introduction 3^e paragraphe) qui essaierait par ailleurs de faire entrer ce chant dans le cadre d'un mode de Ré.

Le manuscrit G est à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan. Écrit au XIV^e siècle dans le nord de l'Italie, il présente ici des combinaisons hardies de formules neumatiques : modalement il est mal défini, et la phrase finale sans texte (postlude instrumental ?) semble une improvisation du chanteur pour retomber sur la finale sol oubliée.

Les collègues troubadours de Gaucelm Faidit l'accusaient d'être piètre chanteur, mais il faisait, disaient-ils, de «bonnes mélodies et de belles poésies». Cette chanson en «R» pourrait bien être assez directement de sa façon. «E cantava peiz d'ome del mon ; e fetz molt bos sos et bos motz» - il chantait pis que personne au monde, mais il composa beaucoup de bonnes mélodies et de beaux vers

(«Les vies de troubadours», textes réunis et traduits par Margarita EGAN coll 10-18 n°1663).

A.M. Deschamps

Les dates des manifestations citées en rubrique régions sont déjà fixées, sauf modification imprévue, alors à vos agendas !

Le Symposium de Nice se déroulera du 4 au 7 juillet 1988, les Rencontres du Piano et du Piano-forte du 17 au 22 Juillet dans la Loire, le Concours de musique contemporaine fin octobre 88, sans oublier les 4^{èmes} Pâques de la Musique Ancienne, prévues du 2 au 10 avril.

9. - Non m'alegra chants ni crits

G 30; R 43v; W 202.

1 2

G
R
W

Non m'a - le - gra chants ni crits d'au - sès

3

mon fèl còr en - grés, ni non sai per qué'm

4 5

chan - tès ni per - dès mos dichs,

6

car ben los per - dri - a s'ieu di - si -

f

a que'm val - qués vas mi - d'òns pres ni

g 10

mer - cés que no's tanh ges que'lh si - a per mi

11

12

que - rits per - dons, tant li sui fa -

13

lhits.

lhits.

No m'alegra chants ni crits
d'ausèls mon fèl còr engrès,
ni non sai per qué'm chantés
ni perdés
mos dichs, car ben los perdria
s'ieu disia
que'm valgués
vas midòns près ni mercès,
que no's tanh ges
que'lh sia per mi querits
perdons, tant li sui falhits.

Ni chant ni cri d'oiseau ne réjouit mon cœur affligé,
irrité, et je ne sais pourquoi je chanterais ou perdrais
mes discours, car je les perdrais bien, si je disais
que prière ou requête me fussent de quelque profit
auprès de ma dame, car il n'est pas convenable que
je requière son pardon, tant j'ai péché envers elle.

G

R

W

NON VALE GRAMMIS NI CRIS D'AU. SÈLS JON PEL CÒR EN GRÉS, NI NON SAI PER QUÈM CHAN. TES

G

R

W

NI PER. DES MOS DICHS, CAR BEN LOS PER. DRI. A SEU DI. SI. A QUÈM VAL. GRES

G

R

W

VAS NI. DONS PREC NI MERCÉS QUE VOS TAVA GES QUEL SI. A PER MI QUE. RITS PER DONS, TANT

G

R

W

LI SVI FA. LITE

L'ARIA

Jean-Noël Duhot
a rencontré

Philippe LE CORF



J.J.D. : Qu'est-ce que l'ARIA ?

P.L.C. : C'est l'Académie de Recherche sur l'Interprétation Ancienne, que nous avons fondée à Rezé, une commune près de Nantes, en octobre 85. Son orientation peut se définir par trois pôles : les départements d'enseignement, de recherche et de production.

J.J.D. : Vous êtes le fondateur de cette Académie qui fonctionne parallèlement au Conservatoire de Rezé, que vous dirigez.

P.L.C. : Oui. L'idée est la suivante : il y a à Rezé les outils de formation musicale que nous avons mis en place, la structure un peu traditionnelle qui forme le tronc commun de l'enseignement, à savoir l'École de musique. C'est une école bien assise qui fonctionne avec 750 élèves. Parallèlement à cela, se sont développées d'autres structures musicales : un ensemble instrumental, de nombreuses activités d'animation...; et j'ai eu l'idée d'établir en plus - de par mes aspirations personnelles - une sorte de structure de pointe en musique ancienne. C'est de là qu'est née l'ARIA, avec la compréhension de la ville de Rezé qui m'a beaucoup aidé dans ce projet. Nous avons donc créé le département d'enseignement, qui a une vocation régionale, et non municipale comme l'École de Musique. Et cette année le secteur de production a commencé à fonctionner.

J.J.D. : Qu'est-ce que ce secteur de production ?

P.L.C. : C'est tout le travail qu'on peut faire à partir de la réunion des personnalités qui constituent l'ARIA. D'autre part, pour nous la production doit être la diffusion du vecteur de recherche que nous nous imposons. Nous faisons chaque année des choix très précis de recherche, et nous en produisons le résultat en le diffusant.

J.J.D. : Comment s'effectue cette production, par les ensembles ?

P.L.C. : Oui. Nous avons deux ensembles professionnels importants : le Pariser Quartett, dont les quatre membres enseignent à l'ARIA, et un ensem-

ble plus vaste, orchestre de cordes anciennes, Stradivaria. Avec l'ensemble Stradivaria nous avons réalisé cette année un enregistrement autour de Pergolèse, qui est aussi le fruit d'un travail de recherche sur les versions originales. Les deux configurations des ensembles professionnels constituent l'outil privilégié des axes de la recherche. Entre le Pariser Quartett, l'ensemble Stradivaria et un autre élément, le chœur - de très grande qualité - que dirige Paul Colleaux, professeur à l'ARIA, nous réunissons une grande partie des possibles de ce secteur de la musique concertante. Avec Paul Colleaux nous venons d'ailleurs d'enregistrer un autre disque consacré à des inédits de Charpentier.

J.J.D. : Votre principe est donc de ne pas du tout dissocier ces trois secteurs que sont l'enseignement, la recherche et la production.

P.L.C. : Oui, absolument. Au départ, ils sont évidemment dissociés par la force des choses, mais nous les «réassocions», parce qu'un pôle est une structure dynamisante pour l'autre. C'est la globalité qui constitue l'ARIA, du moins telle que j'ai essayé de la dessiner.

J.J.D. : Vos professeurs sont de ce fait concertistes, ce qui suppose un corps enseignant de haut niveau.

P.L.C. : Oui, je crois que ce corps enseignant de haut niveau est réuni.

J.J.D. : Cela veut dire que vous vouliez créer une structure de pointe.

P.L.C. : Oui, tout à fait. Il faut ajouter que tout cela est aussi né grâce au lien d'amitié qui nous lie les uns et les autres, dans une véritable équipe...

J.J.D. : qui existait au départ ?

P.L.C. : Bien sûr, les choses ne se parachutent pas. L'histoire des créativités, c'est quand même l'histoire des hommes. La chose a été possible parce que nous nous connaissons et que nous avons envie de faire cela. Et je rappelle que quatre des professeurs de l'ARIA constituent depuis maintenant trois ans un ensemble qui fait un travail constant. Nous ne voulons pas former seulement une équipe d'enseignants, mais une équipe de musique, en refusant de dissocier l'ensemble de ces vecteurs.

J.J.D. : Ça paraît évident quand on en parle de cette façon, mais en réalité c'est une chose assez singulière parce que les activités musicales sont généralement très compartimentées : les mêmes musiciens sont solistes ou membres d'orchestres et vont bloquer leurs cours ailleurs, dans un Conservatoire, sans établir de relation entre ces deux domaines.

P.L.C. : Oui, bien sûr. Il y a peut-être à cela des raisons. Il fallait réfléchir à des fonctionnements. Effectivement c'est quelquefois un problème en France : l'enseignement ne doit pas paralyser le musicien exécutant en l'obligeant à faire de stricts choix. Ce n'est pas une bonne chose ; d'autres pays



L'ensemble Stradivaria.

s'y sont essayés : on constate alors les faiblesses de l'enseignement, voire de l'exécution. Je pense qu'on ne peut pas séparer les choses comme ça. Un professeur doit pratiquer, c'est évident. A l'ARIA, tous les professeurs ont des pratiques voulues et actives. Derrière tout cela, il y a une profonde volonté de concilier les domaines. Il fallait réfléchir à un système de fonctionnement qui à la fois donne peut-être une nouvelle forme d'enseignement et permettre de concilier les activités du professeur et du musicien. Je crois que nous avons trouvé une formule, qui n'est peut-être pas éternelle, mais qui pour l'instant s'avère assez satisfaisante : nous fonctionnons toutes les trois semaines, en week-ends, et nous avons un stage annuel. Cette formule présente deux avantages : d'abord, par rapport à un stage, qui est ponctuel, elle offre un enseignement régulier et suivi, avec un véritable cursus ; ensuite, la périodicité de trois semaines laisse à chacun, enseignant comme enseigné, une certaine souplesse dans l'organisation de ses activités.

J.J.D. : A quel titre vos professeurs sont-ils engagés ?

P.L.C. : Le département enseignement de l'ARIA est placé sous régime municipal. La ville de Rezé a décidé de créer un département spécialisé. J'ai souhaité cela pour éviter d'avoir un corps enseignant éphémère. En ce qui concerne la recherche et la production, il y a une double gestion, faite par une association sous la loi de 1901, qui s'appelle « Les amis de l'ARIA ». Cette association définit chaque année les objectifs souhaitables pour le rayonnement de l'ARIA ; elle reçoit bien sûr une subvention de la ville de Rezé, mais elle est aussi en quête de partenai-

res particuliers et officiels, de façon à donner vie à certains de ses projets et notamment à répondre aux besoins de ses ensembles professionnels.

J.J.D. : Vos ensembles fonctionnent-ils de façon régulière ?

P.L.C. : L'ensemble Stradivaria est issu d'une volonté un peu antérieure à la création de l'ARIA. Daniel Cuiller et moi pensions qu'il fallait monter un ensemble travaillant de façon régulière sur des objectifs précis. Les musiciens viennent de nombreux endroits différents, même de l'étranger, mais nous nous imposons des périodes que nous voulons de plus en plus régulières. Et pour financer ces périodes, nous n'avons pour l'instant qu'un recours : les concerts. Actuellement nous nous en sortons grâce aux subventions de la ville, mais nous avons de nombreux projets importants qui nécessiteront des aides. Ainsi par exemple, l'année prochaine, nous ferons un autre enregistrement autour d'un « castratto » italien qui est beaucoup intervenu dans la réforme glückiste. Nous voulons montrer cette phase de l'esthétique. Nous travaillons avec une musicologue qui s'appelle Sylvie Mamy, et en collaboration avec la fondation Cini de Bologne, et l'ensemble doit être présenté à la fondation Gulbenkian de Lisbonne et probablement au Festival de Sarrebourg.

J.J.D. : Vous avez donc des projets ponctuels extrêmement précis, avec des points d'aboutissement déjà donnés au départ.

P.L.C. : Absolument. Nos ensembles ne fonctionnent pas à la demande, ils véhiculent un certain nombre de projets et on les prend avec ces projets. En ce qui concerne le Pariser Quartett, l'ARIA est intervenue pour l'enregistrement d'un disque qui va sortir bientôt, et qui est consacré aux quatuors parisiens de Telemann. La maison de disque ADDA, très intéressée par notre idée de faire une intégrale, s'est associée à nous sur ce projet. L'ARIA joue le rôle de producteur artistique, mais non d'organe de diffusion. Nous proposons nos projets.

J.J.D. : Vous essayez de faire le meilleur produit possible, et vous travaillez avec les diffuseurs professionnels.

P.L.C. : Tout à fait.

J.J.D. : Vous travaillez sur des projets très précis, mais comment sont-ils définis ?

P.L.C. : Là, on rejoint ce que nous disions au départ : les choses sont possibles si elles ne sont pas parachutées. Or un de nos grands atouts à l'ARIA est que nous sommes une équipe soudée par les liens de l'amitié. Nous décidons musicalement en rapport avec nos aspirations, après avoir discuté des difficultés en jeu. Il y a des choses que nous ne pouvons pas faire, mais il y en a aussi beaucoup d'autres que nous pouvons faire, et nous voyons si raisonnablement il est envisageable de les appliquer dans le secteur de la production. Jusqu'à présent ça fonctionne bien.

J.J.D. : Avez-vous des projets plus importants ?

P.L.C. : Dans ce secteur de la production, dès cette année nos projets ont été très importants : trois enregistrements, avec le Pariser Quartett, Stradivaria et l'ensemble vocal de Paul Colleaux. On ne va peut-être pas continuer à cette cadence, mais nous avons trois autres enregistrements prévus pour l'année prochaine. Nous avons entrepris un travail de recher-

che sur ce chanteur napolitain, Gaetano Guadagni, qui a joué un rôle important dans la réforme glückiste. Nous bénéficions pour cela du concours de compétences musicologiques internationales, la fondation Cini va nous fournir tous les microfilms dont nous avons besoin pour constituer le fonds. Nous ferons un enregistrement, mais aussi une plaquette, presque pédagogique, sur la question, des conférences, des émissions radiophoniques... Nous ne produisons pas seulement un disque, mais tout un ensemble de données, et je voudrais que l'ARIA soit un peu le moteur de ce type de globalité.

J.J.D. : Vous avez donc une conception globale de la musique, incluant toutes ses dimensions depuis l'enseignement jusqu'à la production de haut niveau.

P.L.C. : Oui. Je crois qu'une des particularités de l'esthétique baroque a été de vouloir réunir des globalités, alors nous essayons humblement de servir les mêmes notions en réunissant d'autres globalités. Une des caractéristiques du baroque était de rechercher l'unité à travers le divers, c'est aussi notre objet.

J.J.D. : Revenons à l'enseignement, comment fonctionnent vos week-ends ?

P.L.C. : Le week-end comprend deux jours de présence effective qui permettent d'assurer une autre globalité, celle de l'enseignement. Le stagiaire ne vient pas seulement prendre un cours : il doit être là pour comprendre tous les maillons de l'esthétique et de l'enseignement de la musique ancienne. Nous donnons trois axes : d'abord, évidemment, le cours instrumental, ensuite la pratique collective, qui est absolument essentielle, et enfin un cours théorique. Les stagiaires choisissent les cours de musique de chambre et de théorie, mais nous voulons qu'ils fassent tout cela. Et le stage annuel de Pâques nous permet de souder l'activité des week-ends. On s'inscrit à l'année pour l'ensemble.

J.J.D. : Comment s'organise un week-end ?

P.L.C. : Cela commence donc le samedi matin, le stagiaire a à choisir ses options, et il peut, s'il le désire, compte tenu des emplois du temps de chacun, suivre presque 8 heures de cours samedi et dimanche. Cela permet aussi de satisfaire quelqu'un qui se déplace de plus loin. Nous sommes six à fonctionner en permanence. Les uns comme les autres ne chôment pas. Les stagiaires viennent et sont très demandeurs. On doit leur apporter sur l'ensemble des deux jours une matière conséquente qu'il leur faut bien trois semaines pour digérer.

Ce type de formation exclut évidemment les débutants, nous nous adressons à des adultes ayant déjà une solide base musicale. Certains stagiaires qui habitent près les uns des autres se retrouvent d'ailleurs pour travailler entre eux pendant l'intervalle de trois semaines qui séparent les cours : cela débouche ainsi sur une pratique musicale vivante.

J.J.D. : Quel est le niveau de départ de vos stagiaires ?

P.L.C. : On leur demande une nécessaire formation générale : nous ne donnons pas un enseignement de base. Les cas sont cependant différents selon les classes. Nos disciplines sont : flûte à bec, flûte traversière, violon baroque, viole de gambe et clavecin, à quoi s'ajoutent les cours théoriques et un atelier de jeunes solistes. Dans des classes comme la viole de

gambe nous avons des débutants à l'instrument puisqu'il n'est pas encore très répandu, mais ils ont déjà un bon niveau musical. Il est clair que pour la flûte à bec par exemple, vous êtes bien placé pour le savoir, un travail en profondeur a été fait dans les conservatoires.

Nous avons deux cycles d'études : un cursus amateur et un cursus pré-professionnel. Chacun dure trois ans. On peut donc suivre un cursus complet de six ans.

J.J.D. : La notion de cursus suppose un contrôle des niveaux. Comment procédez-vous ?

P.L.C. : Je n'ai jamais été un fanatique de l'examen en matière d'enseignement musical. La musique est quelque chose de suffisamment à part pour qu'on essaye d'éviter de trop la scolariser. Je préfère le contrôle, je dirais même un contrôle presque permanent. Nous pouvons accueillir une trentaine de stagiaires, cela nous permet de suivre ce que fait chacun. En revanche, nous chercherons à rendre officielle la reconnaissance du niveau obtenu par nos élèves, c'est-à-dire à leur fournir un diplôme.

J.J.D. : Si vous voulez former des professionnels, il leur faut un diplôme.

P.L.C. : Absolument. Alors nous ferons tout pour obtenir une reconnaissance officielle. Je souhaiterais même que, au travers de la carte géographique des académies de musique ancienne, on fasse quelque chose pour s'accorder et éventuellement organiser des échanges en vue de la création de diplômes nationaux.

J.J.D. : Vous avez actuellement une trentaine de stagiaires, et vos structures ne vous permettent pas d'en recevoir un plus grand nombre.

P.L.C. : Non, en ce qui concerne le département enseignement, je ne cherche pas à faire une «macro-structure». Nous envisagerons une extension d'ordre latéral, en créant une ou deux autres classes qui nous apporteront de nouvelles possibilités musicales, mais nous voulons garder un contrôle très précis de notre enseignement.

J.J.D. : Si le succès de votre formule pédagogique se confirme et si vous avez beaucoup de demandes, que ferez-vous, des listes d'attente ou une élévation du niveau ?

P.L.C. : De toute façon le renouvellement s'impose. Le cursus est limité à 3 ans. Cependant si leur motivation et leur travail le permettent, nous avons une sorte d'engagement moral de garder les stagiaires pour le cursus pré-professionnel. Cela dit, on ne pourra effectivement pas répondre à toutes les demandes, cela fait partie des limites de notre structure. Je souhaite qu'il s'en crée d'autres et que s'établisse une véritable carte géographique de l'enseignement de la musique ancienne, car c'est la réponse à une nécessité. Il faut maintenant des structures soudées, fermes et fonctionnelles. Avec l'ARIA nous sommes ancrés sur une grande région, et pour cette

P.L.C. : De toute façon le renouvellement s'impose. Le cursus est limité à 3 ans. Cependant si leur motivation et leur travail le permettent, nous avons une sorte d'engagement moral de garder les stagiaires pour le cursus pré-professionnel. Cela dit, on ne pourra effectivement pas répondre à toutes les demandes,

cela fait partie des limites de notre structure. Je souhaite qu'il s'en crée d'autres et que s'établisse une véritable carte géographique de l'enseignement de la musique ancienne, car c'est la réponse à une nécessité. Il faut maintenant des structures soudées, fermes et fonctionnelles. Avec l'ARIA nous sommes ancrés sur une grande région, et pour cette région nous pouvons raisonnablement répondre à une large demande.

J.J.D. : Si j'ai bien compris, la souplesse de votre double cursus doit permettre éventuellement à un stagiaire de franchir plus rapidement les étapes et même d'accéder directement en fin de cursus s'il est de niveau élevé.

P.L.C. : Absolument. Ces deux cursus fixent des limites de durée et servent à classer les stagiaires pour les ensembles, mais il n'y a aucune rigidité. Quand les stagiaires débutent, ils passent par une période probatoire qui nous sert à évaluer leur niveau.

J.J.D. : L'idéal pour entreprendre des études spécialisées en musique ancienne à l'ARIA est sans doute d'avoir terminé un cycle d'études dans un conservatoire municipal.

P.L.C. : C'est l'idéal, mais on peut faire quelques dérogations. L'essentiel dans ce type d'enseignement

est la motivation. On peut accueillir un stagiaire très motivé tout en lui demandant de compléter par ailleurs sa formation de base si elle s'avère un peu insuffisante.

J.J.D. : Vous terminez actuellement votre deuxième année scolaire, est-il possible de dresser un bilan de ce fonctionnement pédagogique ?

P.L.C. : Oui, ce bilan s'avère très favorable, avec un petit problème que nous essaierons de résoudre : la disparité de niveau entre certaines classes, notamment, comme je le disais, dans le cas des gambistes. Nous aimerions attirer des élèves gambistes déjà formés par différents stages, et à qui nous pouvons donc proposer un enseignement suivi. C'est un domaine dans lequel tout est à faire, et nous nous emploierons au maximum pour que tout soit fait.

Les enseignants de l'ARIA sont : Jay BERNFELD (viole de gambe), Paul COLLEAUX (atelier vocal), Daniel CUILLER (violon baroque), Jocelyne CUILLER (clavecin), Philippe LE CORF (grande basse de violon) et Gérard SCHARAPAN (flûte à bec et flûte traversière baroque).

Le Pariser Quartett : de gauche à droite, Daniel Cuiller, Gérard Scharapan, Jocelyne Cuiller, Jay Bernfeld.



LES PAQUES DE LA MUSIQUE ANCIENNE 1987

Cette année, pour la première fois, je suis allé aux Pâques, en touriste. Les conditions météorologiques tout à fait exceptionnelles m'ont d'ailleurs permis de retrouver une très belle région où je n'étais pas revenu depuis longtemps. Le Manoir de la Vicomté, où se déroule le stage, est un lieu très agréable et fort bien situé, je recommande notamment aux futurs stagiaires la promenade sur le petit chemin qui longe l'estuaire de la Rance en direction de Dinard ; c'est à deux pas du Manoir et c'est superbe. L'organisation du stage ne présente pas la moindre faille, le logement est parfait et la nourriture excellente. J'aurais simplement souhaité voir notre ami Claude Letteron doté d'une surface de vente un peu moins étriquée qui lui eût permis de mettre en valeur notre revue. Et la musique ? J'y arrive. C'est un stage à visage humain : 5 ou 6 stagiaires par classe. P. Chevalier avait prêté plusieurs instruments pour la classe de clavecin et l'accompagnement. L'après-midi commence par une conférence sur l'esthétique ou la facture, et se poursuit avec les cours d'ensemble. Chaque soir a lieu un concert, ce qui nous a permis d'entendre le Pariser Quartett, La Réjouissance, Marianne Muller, Béatrice Berstel et Bruce Haynes, Odile Bailleux, Pierre Séchet, et le Berry Hayward Consort. Avec la présence de l'A.R.I.A., tout cela a fait de cette semaine un lieu exceptionnel de rencontre de la musique ancienne.

J.J.D.

vient de paraître :



**L'ART DE JOUER
LA BASSE
DE VIOLE**
de
Charbonnier
et
Jaquier

suivi de 20 variations de Marin Marais extraites du 1er livre des Pièces pour Viole. En 2 volumes.

Réalisations de J.-L. Charbonnier :

Marin Marais. SUITE EN LA MINEUR
Ortiz. 27 RICERCARE
Bodin de Boismortier. SIX SONATES
pour 2 violes.

Chez votre marchand ou chez

A. LEDUC

175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris Cedex 01



... en cours : ici la classe de Bruce Haynes.



... en concert : de gauche à droite Marianne Muller, Béatrice Berstel et Bruce Haynes ... à la flûte à bec.



... et concert des stagiaires.

Fünfzehnte Lesson des Musici Meisters.

Viola di Gamba, senza Cembalo. 57.

Andante.

Vivace.

Coda

58. Chor, aus der Opera: Calypso;

die Poesie von Herrn Tractorio.

Gedoppelt schön, gedoppelt schön sind die Ergetzlichkeiten, es scheinen
hier die Jahreszeiten, und alles, alles, was wir sehen, gedoppelt schön, gedoppelt
schön, auf Arbeit, so wir überstehn, auf Sorgen, so den Geist besiegen, schmeckt Ruhe,
schmeckt ein süßs Vergnügen gedoppelt schön, gedoppelt schön.

Claveffin. Trotte-Fête. Par M. Goetner.

This page of musical notation is a complex arrangement for guitar, consisting of ten systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation is characterized by intricate rhythmic patterns, including frequent triplets and sixteenth-note runs. Chordal textures are indicated by numbers 7, 9, and 11, often with a slash indicating a slash-chord. The piece concludes with a final system featuring a series of sixteenth-note chords and a final chord marked with a circled 'C'. The page number '59.' is located in the top right corner.

Recitativo.

Arioso.

Andante.

Vivace.

62. Aria aus der Opera Eginhart; gefungen von M^r. Möhring.

Violino.

Gefundheits-Brunnen, warme Bäder, befecht man aus lockendem Triebe zur Wolluft, zum
Spielen, zur Lieb, zur Wolluft, zum Spielen, zur Liebe, viel mehr oft als aus Leibes-Nofit, viel mehr
oft oft als aus Leibes, Nofit; Gefundheits-Brunnen, warme Bäder, befecht man aus
lockendem Triebe zur Wolluft, zum Spielen zur Liebe, viel mehr oft,

A. Clelia.

This is a handwritten musical score for a piece titled "A. Clelia." The score is arranged in three systems, each consisting of three staves. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *sol.* (solo) and *tut.* (tutti) are frequently used throughout the piece. Performance instructions like *fol.* (follow) and *tut.* are also present. The score includes various musical ornaments, such as slurs, ties, and repeat signs. The notation is dense and detailed, with many notes and rests clearly visible. The overall appearance is that of a professional or highly skilled amateur composer's manuscript.

CONCERTS

AQUITAINE

Vendredi 11 septembre, Salies de Béarn, 21h: Studio de Musique Ancienne de Pau : musique renaissance.

BRETAGNE

Vendredi 27 novembre, Brest : Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

CENTRE

Samedi 19 septembre, Loches : Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

Samedi 26 septembre, Dreux: Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

Samedi 10 octobre, Chateauroux: Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

Dimanche 11 octobre, Saint-Benoit sur Loire: Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

Samedi 17 octobre, Coudray au Perche, 20h45: A Dui Liuti, T. Meunier, J-M. Poirier : Milano, Johnson, Corbett, Terzi, Granata, anonymes.

ILE DE FRANCE

Samedi 26 septembre, Pontoise, Eglise Notre-Dame, 20h45: Trio Baroque Néerlandais : Heiko Ter Schegget, Harm Jan Schwitters, Stephen Taylor : Hotteterre, Telemann, Van Eyck, Bach.

Mardi 6 octobre, Saint-Denis: Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

Samedi 10 octobre, Pontoise, Eglise Notre-Dame, 20h45: Musique du Moyen-Age : Catherine Schroëder, Julien Skowron : Machaut.

Mardi 13 octobre, Villiers le Bel, salle Marcel Pagnol, 21h : Chansons des rois et des princes du Moyen-Age, ensemble Perceval.

Samedi 14 novembre, Pontoise, Eglise Notre-Dame, 20h45 : Récital de luth baroque, Bernard Gomar : Gallo, Visée, Weiss, Bach, Mouton.

Dimanche 15 Novembre, Abbaye de Royaumont, Ensemble Venance Fortunat, «Sur les chemins de St Jacques de Compostelle».

Samedi 28 Novembre, Pontoise, Eglise Notre-Dame, 20h45: concert à deux clavecins : Pierre Hantaï, Elisabeth Joyé : Lucchinetti, Scarlatti, Soler, Bach.

Samedi 5 Décembre, Nogent sur Marne : Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

MIDI-PYRENEES

Vendredi 6 novembre, Rodez : Ensemble Venance Fortunat, «Le jardin des miracles ou la vie de Sainte Radegonde»

PARIS

Dimanche 19 octobre, Eglise des Billettes, 17h : Chansons des rois et des princes du Moyen-Age, ensemble Perceval.

Mercredi 20 octobre, Eglise Saint-Louis en l'Île: Ensemble Venance Fortunat, «Le jeu liturgique des trois Maries».

PICARDIE

Mardi 29 septembre, Soissons: Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

POITOU-CHARENTES

Dimanche 4 octobre, Thouars : Ensemble Venance Fortunat, «Le jardin des miracles ou la vie de Sainte Radegonde».

Mardi 10 novembre, Poitiers : Ensemble Venance Fortunat, «Le jardin des miracles ou la vie de Sainte Radegonde».

ETRANGER

BELGIQUE

Mercredi 30 septembre, Gent: Ensemble Venance Fortunat, «Gaudefelix Francia», chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

SUISSE

Vendredi 23 octobre, Genève, Musée des Instruments Anciens, 20h30 Chansons des rois et des princes du Moyen-Age, ensemble Perceval.

Samedi 24 octobre, Genève, Musée des Instruments Anciens, 17h, Chansons des rois et des princes du Moyen-Age, ensemble Perceval.

NOUVELLES PARTITIONS

DUOS DE FLUTES A BEC

Klaus Hashagen, Pan 2-mal, étude pour deux flûtistes à bec et «électronique». Zimmermann ZM2579

Il s'agit de musique électro-acoustique où les deux instruments sont munis de micros qui en déforment le son par l'intermédiaire d'un modulateur à anneaux. On peut utiliser également un synthétiseur.

Laurence Traiger, 7 caprices pour deux instrumentistes. Editions Bärenreiter BA8035

Sept pièces de musique contemporaine de niveau moyen à supérieur écrites en notation classique. Instrumentation : 1 = soprano et ténor ; 2 = sopranino et cromorne alto ; 3 = soprano et alto ; 4 = 2 altos ; 5 = ténor et 2 bongos ; 6 = alto et psaltérion ; 7 = alto et basse renaissance.

TRIOS DE FLUTES A BEC

Collection «Getting together», «Mrs Honeyman's Introductory Ensembles for Junior school Assemblies», Nova music.

Collection de musique scolaire se présentant comme suit : dix exemplaires d'une partition de musique assez courte et facile sur deux pages.

QUATUORS DE FLUTES A BEC

Giovanni Paolo Cima, 3 canzones et 1 capriccio pour ensemble de flûtes à bec (SATB) (arrgt R.P. Block). Collection «Ars Antiqua» (musique de chambre italienne du pré-baroque), Editions Nova Musica AA18.

Tirés de «Partito de ricercari» (Lomazzo, Milan 1606). Contenu : Canzon 1 «La Morosa», canzon 4 «La Pace», canzon 6 «La Vaga» et Capriccio.

FLUTE A BEC SOPRANO ET ACCOMPAGNEMENT

Collection «The division flute» : Green Sleeves to a Ground, avec : A Division on a Ground by Mr Finger. (Arrgt M. Harras). Editions Bärenreiter BA8081.

Il y avait très longtemps (certainement plus de trois semaines) que l'on n'avait pas publié «Green Sleeves»... Quelle joie de constater que le répertoire de la flûte à bec s'enrichit...

Danses anglaises extraites du Fitzwilliam Virginal-Book (1619) pour une flûte à bec soprano et clavecin (arrgt G. Zahn) Noetzel N3588.

Contenu : 1-Pavana ; 2-Alman ; 3-Alman ; 4-Corranto (W. Byrd) ; 5-The King's Morisco ; 6-Rowland (W. Byrd) ; 7-Corranto «Lady Riche» ; 8-Nancie (T. Morley) ; 9-The Old Spagnoletta (G. Farnaby) ; 10-Alman (W. Byrd) ; 11-Sellinger round (W. Byrd) ; 12-A toy (G. Farnaby).

Georges-Léonce Guinot. Pour mon petit oiseau, 6 pièces pour flûte à bec soprano, flûte à bec alto facultative et piano. Leduc AL22724.

Contenu : 1-Pour mon petit oiseau ; 2-Green Sleeves ; 3-Henri II (avec tambourin ad lib.) ; 4-Berceuse russe ; 5-Staccato 6-Petite marche.

Une série de pièces faciles dans une formation où le répertoire est encore réduit. L'accompagnement de piano est également à la portée des pianistes en herbe.

UNE FLUTE A BEC ALTO ET ACCOMPAGNEMENT

Collection «The division flute» : Green Sleeves to a Ground avec : A Division Ground by Mr Finger. (arrgt M. Harras). Editions Bärenreiter BA8082.

Voir «Une soprano et accompagnement»

François Couperin, suite pour flûte à bec alto et clavecin (arrgt Yan Ragossnig). Heinrichshofen N1299.

Cette suite est tirée du troisième livre de pièces de clavecin (1722). Elle comprend : Les Calotins et les Calotines ou la pièce à tretsous, le Rossignol en amour et son double, la Musette de Taverni, les Fauvètes plaintives et les Petits moulins à vent. En fait c'est une édition plus moderne et plus cohérente de pièces parues isolément chez divers éditeurs (notamment Universal Edition et Schott) et qui, depuis, ont souvent été jouées ou travaillées.

EDITIONS CHOUDENS

En extrait de notre catalogue :

M. BLEUSE CAHIER DE FORMATION MUSICALE, 2 recueils.

1er cahier : pièces tonales et modales, monodiques et contrapuntiques. Initiation à l'audition intérieure, les mesures irrégulières, le déchiffrement instrumental, etc.

2ème cahier : 16 leçons (lectures rythmiques, chantées, instrumentales, reconnaissance et mémorisation de fragments mélodiques, etc).

M. PINCHERLE PETIT LEXIQUE DES TERMES MUSICAUX

termes usuels en français, anglais, allemand, américain, espagnol, italien.

D. BREBBIA et P. KOCLEJDA ECOLE MODERNE DE LA FLUTE A BEC SOPRANO, 2 volumes.

A. TRILLON SOLFÈGE PRATIQUE POUR LA FLUTE A BEC, 2 volumes

P. MONTREUILLE 8 ETUDES ET 1250 EXERCICES ITERATIFS, pour flûte à bec soprano et alto.

Vient de paraître :

LE JEU DE ROBIN ET MARION, transcription par J. Chailley de l'œuvre de Adam de la Halle, partition en vente et matériel d'accompagnement en location.

EDITIONS CHOUDENS
38 RUE JEAN MERMOZ - 75008 PARIS
(1) 42 66 62 97 - (1) 42 66 68 75

UNE FLÛTE A BEC ET BASSE CONTINUE

Jean-Sébastien Bach, trois sonates pour flûte à bec alto et basse continue (arrgt M. Nitz). Heinrichshofen N1279.

Vous êtes flûtiste à bec et vous voulez jouer les sonates pour flûte de Bach : deux solutions : la plus simple est d'apprendre la flûte baroque, mais si c'est vraiment urgent, vous pouvez recourir à une transcription comme celle-ci. Les sonates en Ut M (BWV 1033), Mi m (BWV 1034) et Mi M (BWV 1035) passent respectivement en Mi b M, Sol m, et Fa M, ce qui, dans les deux premiers cas, ne facilite pas vraiment les choses.

Anne Danican Philidor, IIème livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue (1714) (arrgt Jean-Pierre Boulet). Edition Moeck 1109 et 1113. Six suites instrumentales de pure musique française.

Charles Dicupart, suite en Fa mineur pour flûte à bec alto et guitare (arrgt Jaggin). Zimmermann ZM2610

Wolfgang Amadeus Mozart, Andante pour flûte et piano (arrgt G. Gatti). Editions Berben 2555. Il s'agit du célèbre andante du concerto pour flûte et orchestre K.315.

MUSIQUE D'ENSEMBLE, INSTRUMENTS DIVERS

Carl Friedrich Abel, sonates pour violon, violoncelle et basse continue. Volume 2 : sonates 4 à 6 (arrgt N. Pyron). Editions Grancino «Early cello series» ECS27b. Ces trios furent écrits à Londres en 1772 et publiés par l'auteur, qui pourrait être le dédicataire des six solos pour violoncelle seul de Bach.

Andrea Cima, Capriccio à 2 pour un instrument de dessus et une basse avec basse continue (arrgt R.P. Block). Collection «Ars Antiqua» (musique de chambre italienne du 17ème siècle). Editions Nova Musica AA16. Extrait des «Concerti Ecclesiastici» (Milan 1610). Peut se jouer pour l'instrument de dessus sur le violon, la flûte, le hautbois, la flûte à bec en do, le dessus de viole, le cornet ou la trompette en do.

Andrea Cima, Capriccio à 4 pour deux instruments de dessus, deux instruments de basse et basse continue (arrgt R.P. Block). Nova Musica AA17. Même collection que ci-dessus, même provenance. Peut se jouer pour les deux dessus sur violons, flûtes, hautbois, flûtes à bec en do, dessus de viole, cornets, trompettes en do.

Robert Lindley, trio pour basson, alto et violoncelle ou deux violoncelles et alto, opus 7 (arrgt N. Pyron). Editions Grancino «Early cello series» ECS39. Voilà de la très bonne musique, propre à intéresser non seulement les instrumentistes, mais aussi les mélomanes.

Peter Phillips, pavane et gaillarde «Pagget» & «Aria del Gran Duca» pour 5 instruments (arrgt B. Thomas). London Pro Musica Edition EML104. Nouvelle collection de cet éditeur de musique ancienne : «Early Music Library» (référence EML). Des partitions à prix réduit dans une restitution sérieuse.

Ignace Pleyel, trois grandes sonates. Edition en fac-similé. Edition : Société de Musicologie du Langue-doc. «Trois grandes sonates pour le piano-forte ou clavecin

dans lesquelles sont présentés pour les adagios et les derniers mouvements des airs écossais choisis, avec accompagnement de violon et de violoncelle, imprimé et vendu à Londres par Preston et Fils»

Michael Praetorius, sept gavottes pour cinq instruments (extraites de «Terpsichore») (arrgt B. Thomas). London Pro Musica Edition EML105.

Johann Rudolf Zumsteeg, 3 duos pour flûte et violoncelle (arrgt N. Pyron). Editions Grancino «Early Cello Series» ECS32.

Ces duos de Zumsteeg (1760-1802) ont été publiés au tout début du dix-neuvième siècle.

MUSETTE ET VIELLE

Charles Baton, six sonates pour la vièle, quatre avec la basse continue et deux en duo, quelques-unes de ces sonates peuvent se jouer sur la muzette. Les amusements d'une heure, duos pour la vièle et la muzette. Editions Minkoff ISBN 2-8266-0879-7. Réimpression en fac-similé des éditions de l'auteur, Boivin, Le Clerc, 1748, vers 1740.

De la musique baroque française jouable sur tous les instruments dans une présentation brochée très lisible.

Charles Emmanuel Borjon de Scellery, traité de la musette avec une nouvelle méthode pour apprendre soy-mesme à jouer de cet instrument facilement et en peu de temps. Editions Minkoff ISBN 2-8266-0307-8. Réédition en fac-similé.

Ce traité de la musette, un des rares ouvrages pédagogiques sur cet instrument par ailleurs très attachant, avait déjà fait l'objet d'une édition précédente, toujours chez Minkoff. Cette fois, la présentation brochée de l'ouvrage (l'ancien était relié) le rend plus abordable.

VIOLE DE GAMBE

Jean-Sébastien Bach, trois sonates BWV 1027, 1028 et 1029 pour basse de viole et clavecin (arrgt Hans Eppstein) Bärenreiter BA5186.

Nouvelle édition en notation moderne «Urtext» (c'est à dire respectant l'édition originale).

Jean-Louis Charbonnier et Pierre Jaquier, l'art de jouer de la basse de viole. 2 volumes : N°1 Heugel-HE32.647, N°2 Heugel HE33.674.

Ces deux volumes ne sont pas à proprement parler une méthode. Ils se présentent plutôt sous la forme d'un matériel pédagogique articulé en 5 points principaux : gammes, musculation, études, gammes en accords, pièces choisies. Remarquable documentation graphique, organologique et technique de Pierre Jaquier.

VIOLONCELLE

Giovanni Batista Bononcini «et autres éminents auteurs», 6 solos pour deux violoncelles (arrgt N. Pyron). Editions Grancino. Vol. 1 (sonates 1 à 3) : ECS36a ; vol. 2 (sonates 4 à 6) : ECS36b.

Ces sonates peuvent se jouer soit à deux violoncelles seuls (le second jouant la basse chiffrée), soit à violoncelle solo et continuo (clavecin et violoncelle).

Stephen Paxton, 6 solos faciles pour violoncelle (ou basson), avec la basse continue, opus 3 (arrgt N. Nyron). Editions Grancino; vol. 1 (sonates 1 à 3) : ECS37a; vol. 2 (sonates 4 à 6) : ECS37b.
Stephen Paxton (1735-1787), violoncelliste, a composé ces sonates pour les étudiants et amateurs de l'époque. Mais qu'on ne s'y trompe pas, le niveau requis est déjà élevé et la musique n'est en aucun cas dénuée d'intérêt.

VOIX ET INSTRUMENTS

Anonyme, 4 Villancicos du Cancionero de Palacio pour 4 voix ou instruments (arrgt B. Thomas). London-Pro Musica Edition EML103.
Contenu : «Dindirín, dindirín», «Dentro en el vergel», «Cucu, cucu», «Pase el agoa».

Sébastien de Brossard, «Promodus Musicalis» ou élévations et motets à voix seule avec la basse continue. Livre premier. Edition en fac-similé réalisée à partir de l'ouvrage MUS.205 de la Bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras. Edition Fuzeau 2573.
Cette nouvelle collection de fac-similés publiée aux éditions Fuzeau et dirigée par le musicologue Jean Saint-Arroman s'enrichit donc de ces oeuvres de Brossard typiques du style «décoratif» de l'époque.

Antonio Caprioli, 2 frottole pour 4 voix ou instruments (arrgt B. Thomas). London Pro Musica Edition EML102.
Contenu : «Una leggiadra nimpha» et «Quella bella e bianca mano».

Georg Frideric Händel, «Mi palpita il cor», cantate pour soprano, hautbois et basse continue (arrgt T. Roberts). Collection «Early ensemble series» éditions Brancino EES3.
«Parmi les oeuvres les plus significatives que Händel composa avant l'âge de trente ans figurent 110 cantates italiennes merveilleusement inventives, qui furent écrites pour la plupart durant les années qu'il passa en Italie (1706-7 à 1710). Il s'agit aussi bien de petites oeuvres pour voix solo avec basse continue que d'oeuvres dramatiques de grande envergure avec un orchestre complet. Un certain nombre de ces cantates sont destinées à une petite formation comprenant un ou deux instruments obligés en plus du continuo; mais malgré l'intérêt qu'elles présentent pour les groupes actuels de musique de chambre, la plupart de ces oeuvres ne sont pas disponibles sous la forme de partitions de concert...» Extrait de la présentation de l'oeuvre par Timothy Roberts.

Francesco Landini, 2 ballate pour 3 voix ou instruments (arrgt B. Thomas). London Pro Musica Edition EML101.
Contenu : «Gram piant' agli ochi» et «Caro singnor».

Alessandro Scarlatti, «Tra speranza e timore», cantate pour basse, violon et basse continue. Collection «Early Ensemble Series» Editions Grancino EES4.
Cette cantate suit le même objectif que la cantate de Händel ci-dessus. Il est à noter que les éditions Grancino, encore peu connues en France, seront certainement renommées dans un avenir proche : beaucoup de musique jusqu'alors non publiée, présentée dans une édition regravée que vient toujours doubler l'édition en fac-similé, une grande qualité de présentation qui explique les prix parfois un peu élevés.

Francescantonio Vallotti, «Gratias agimus» pour ténor solo et violoncelle obligé avec basse continue (arrgt N. Pyron). Editions Grancino, «Early cello series» ECS38.

Vallotti (1697-1780) introduit dans l'oeuvre deux longues sections pour le violoncelle qui le mettent en valeur et servent de cadre à la voix.

RE-PARTITIONS

Si dans le N°21 je vous parlais avec plaisir d'une nouvelle édition proposée par un Centre Polyphonique, c'est encore d'un organisme non spécialisé dans l'édition que me vient mon thème du jour : c'est à Musicora que j'ai découvert la publication par la Fondation Royaumont des actes du colloque qu'elle avait organisé en 1985 sur le thème «L'enseignement de la musique au Moyen-Age». C'est toujours un plaisir – pour ceux qui aiment fouiner dans les livres – de découvrir ce genre de petit ouvrage, broché mais de présentation soignée, où l'on peut trouver une mine de renseignements au fil des interventions relatées. Seul inconvénient si vous n'êtes pas trilingue (cela n'aide pas pour l'articulation sur la flûte), une vingtaine de pages (sur plus de 140) sont en allemand et en anglais. Cette année le thème du colloque, fort intéressant (j'y fus, car ces colloques sont désormais publics), était l'Ecole Notre-Dame.... et sans doute suivront d'autres publications du même genre.

Autre type de publications d'un grand intérêt, le fac-similé. En ce domaine Musicora fut riche de découvertes : Les éditions Fuzeau créent une série de fac-similés qui, en mars, comportait déjà 11 titres, et annoncent 20 autres titres à venir pour 1987. Il ne s'agit pas d'éditions de luxe, bien que leur présentation soit très bonne, mais le prix est en conséquence : le meilleur prix relevé dans le catalogue qui m'a été fourni à Musicora : Motets de Campra réf 0615 à 140F pour 152 pages, 1F la page de musique...voilà enfin du matériel de travail à un prix abordable pour l'éternel fauché qu'est souvent le musicien. Si, après cela, vous faites encore des photocopies... Espérons que l'énergie de M. Jean Saint-Arroman, qui dirige cette collection, est loin d'être épuisée.

Découverte aussi, en ce début de mars, des éditions espagnoles Arte Tripharia qui s'étaient déplacées pour Musicora. Il s'agit là encore d'une collection («Musica Facsimil») d'ouvrages de qualité mais de prix modique, comprenant des oeuvres de Telemann, Corelli, Couperin, etc ; c'est ainsi que pour la somme de 140F (prix spécial Musicora, il est vrai), j'ai pu m'offrir un beau fac-similé relié de l'édition de 1722 du Traité de l'Harmonie de Rameau, 450 pages que je n'ai d'ailleurs toujours pas lues, l'éditeur ayant omis de me fournir les heures nécessaires... à ce prix-là il ne faut pas trop en demander.

O G.H.

PETITES ANNONCES

Groupe de musiciens amateurs (niveau moyen de conservatoire, répétitions hebdomadaires, sud de Paris, musique renaissance et baroque), composé actuellement d'une chanteuse et de deux flûtes à bec, cherche cordes renaissances et baroques et clavier (clavecin, orgue...). J.G. Dufour 46.70.35.67 ou C. Jacob 45.31.43.65.

Flûte à bec alto copie Bressan de G. Hulsens, buis, 4 bagues d'ivoire, 415, corps de rechange 410; prix à débattre. Flûte à bec alto copie Bressan de Klaus Scheele, cocobolo, 4 bagues d'ivoire, 415, corps de rechange 410; prix à débattre. Clarinette 2 clefs en ré, buis, copie Zencker de Brian Ackermann; prix 2800F. G. Thomé, rue de Clignancourt, 75018 Paris; tél (1) 42.23.68.12.

A vendre : 4 flûtes à bec : Moeck soprano 100F, alto 400F ; Fehr soprano 50F, alto 200F ; Rens : Trio Baroque d'Ile de France, 43bis Bd Foch 94170 Le Perreux. Tél.48.71.21.41

Flûte traversière Buffet-Crampon, argent massif, numérotée, révisée, avec étui, 8000F. Tél.99.56.03.79 (St Malo).

Flûte à bec Ganassi 460, en sol, de G. Hulsens 1500F. ; Flûte à bec ténor renaissance 460 de G. Hulsens 2000F. ; flûte à bec basse renaissance 460 de G. Hulsens 3000F. ; flûte à bec alto baroque 410 de J. Arpin 2000F. ; flûte traversière Rottenburgh 415 de A. Weemals (1987) 5000F. Clémence Comte, 115 rue Vendôme 69006 Lyon. Tél.72.33.69.97.

Ensemble baroque sur Paris (soprano, deux flûtes, clavecin) recherche musiciens jouant de la basse de viole; répertoire : Couperin, Telemann (cantates), Corelli, Sammartini. Tél.43.07.46.14.

A vendre partitions de flûte à bec (environ 2000) à prix d'occasion. Liste avec description détaillée et prix sur demande à Claude Letteron, tél.(1).42.72.09.92.

A vendre flûtes à bec, diverses marques et modèles dont certaines neuves, à des prix très réduits. Liste avec description détaillée et prix sur demande à Claude Letteron, tél.(1).42.72.09.92.

A vendre viole de gambe ténor avec housse, 12000F. ; clavecin Neupert, modèle Telemann, 2 jeux (1x8' : 1x4' : +luth), décoré, 25000F. Tél.47.81.06.80.

L'ensemble Differencias recrute deux instruments de dessus (violons, flûtes à bec...) Répertoire : XVIIIème ; musique des Conquistadors. Rens : Bertrand Blondet à l'AFFB-Paris

A vendre flûte soprano Moeck Steenbergen La 415, trous simples, 1986, peu jouée :1800F. M. Antoine-Jean Mainetti, Tél.48.55.32.40 (dom.) et 46.34.90.22 (bur.).

Vends luth renaissance sept chœurs Durvie 1985 avec étui ; Ramirez grand concert 1977. Achète fifres anciens. Tél.67.86.07.66 (Lunel).

Vends viole à archet de M. Ardizzone avec archet et boîte, peu servi, très bon état. Prix à débattre. Dominique Thibaudat (1)43.31.63.40.

Vends flûte traversière en buis et ivoire, 8 clés argent, signée Rudall à Londres, 1ère moitié 19ème S.4500F. M. Bordier (16)33.22.06.81 le soir.

COMMUNIQUÉ

Le conservatoire de St Cloud annonce pour la rentrée de septembre 1987 la création d'une section de musique ancienne avec P. Lavail (flûte à bec et ensemble), J. Toussaint (clavecin), A. Pumis (clavecin, basse chiffrée et accord) et J. Bernfeld (viole et ensemble). Rens. : (1) 47.71.08.74.

15ème Festival International de Flûte à Bec à Besançon en mai 1988, pour enfants et adolescents (ensembles), écoles primaires, collèges, lycées, MJC, associations, écoles de musique etc. Rens : Mme Ecochard, 6 rue de Champagne, 25000 Besançon. ; tél : 81.51.10.30.

Les 25 et 26 septembre à Malines (Belgique) symposium sur le thème «Musique à la cour de Marguerite d'Autriche» organisé par le Flemish Centre for Early Music. Renseignements : Musica ; Flemish Centre for Early Music, Post Box 45, B - 3570 Peer ; Tél. 011/63 21 64.

EXPOSITION

Du 23 septembre au 22 octobre, la ville de Bondy (Ile de France) recevra l'exposition sur l'histoire et la facture de la flûte à bec.

Renseignements : Espace Marcel-Chauzy, mairie de Bondy.

STAGES-CONFÉRENCES

Les 26 et 27 septembre à Utrecht (Pays-Bas), stage de hautbois et basson baroque avec Ku Ebbinge et Donna Agrell. Renseignements : STIMU, Postale 565, 3500 AN Utrecht, Hollande ; tél. 030 - 322787.

Du 31 octobre au 4 novembre à l'abbaye de Fontevault (49), stage «La voix, expression privilégiée de l'homme» avec des membres de l'ensemble Venance Fortunat. Renseignements : Abbaye de Fontevault - (16) 41 51 73 52.

Du 3 au 8 novembre à Forges les Eaux (Seine-Maritime) - 100 kms de Paris, stage de Musique des XVIe et XVIIe siècles organisé par le Centre d'Art Polyphonique de Haute-Normandie. Flûtes à bec : Sébastien Marq ; violes de gambe : Marianne Muller ; voix et chant choral : Homero Ribeiro de Magalhaes. Renseignements et inscription au Centre d'Art Polyphonique - Tél. 35 70 30 65.