

FLÛTE A BEC N°3



UN EXTRAIT D'UN LIVRE SUR
FRANS BRÜGGEN

LA FACTURE DE LA FLÛTE A BEC

NOUVELLES DE BELGIQUE

LA FLÛTE A BEC A LA RENAISSANCE

CHRONIQUE DE LA VIE MUSICALE
EN FRANCE

LES STAGES DE L'ÉTÉ

...

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

JUIN 1982

PRIX : 20 F

BOUVIER - PARIS

15, rue d'Abbeville 75010 PARIS Tél. 878.24.88
Métro : POISSONNIERE - GARE DU NORD

MAGASIN DE MUSIQUE

Vente sur place et par correspondance

- * EN IMPORTATION DIRECTE : TOUTE LA MUSIQUE ANCIENNE pour :
 - Flûte à bec
 - Flûte traversière baroque
 - Clavecin
 - Viole
 - Luth
- * TOUTES ÉDITIONS MUSICALES, FRANÇAISES et ÉTRANGÈRES (tous instruments)
- * FLUTES A BEC et INSTRUMENTS ANCIENS M O E C K
- * TOUTES MARQUES en FLUTES PLASTIQUE
- * remise d'usage pour MUSICIENS, PROFESSEURS et COLLECTIVITÉS



Association Française pour la Flûte à Bec
15, rue d'Abbeville
75010 PARIS
Tél. (1) 878.24.88

FLÛTE A BEC, journal de l'A.F.F.B.
Vente au numéro : 20 F
Vente à l'étranger : 25 F
Abonnement 4 numéros : 80 F ; étranger : 100 F

Directeur de publication : Jean-Claude VEILHAN
Rédacteur en chef : Hugo REYNE
Copyright 1982 : AFFB - Commission paritaire n° 64 466 - Dépôt légal : 2ème trimestre

Imprimerie CORIM - 5bis, rue du Louvre - 75001 PARIS

Editorial

A quoi sert l'A.F.F.B. ?

Oui, à quoi sert l'A.F.F.B. ? Quels sont les services et les activités de l'Association ? Pourquoi l'augmentation à 80 Frs de la cotisation 1982 ? Telles sont quelques-unes des questions - justifiées - que posent un certain nombre d'adhérents en envoyant leur cotisation.

Rappelons - cela est important - qu'en ce mois de mai 1982 notre Association a juste un an et demi d'existence. C'est jeune ! Mais les quelques 80 adhérents initiaux sont devenus 800 en 18 mois. C'est déjà beaucoup ! Nous ne reviendrons pas sur l'importance **vitale** qu'a constitué la création d'une Association nationale des flûtistes à bec. Sauf pour répéter que, dans le seul domaine de l'enseignement musical de cet instrument, nous allions à la catastrophe et qu'une représentation générale des flûtistes à bec français s'est révélée indispensable pour :

a) déterminer le Ministère des Affaires Culturelles à créer un C.A. de flûte à bec (mettant enfin cet instrument au même rang que les autres).

b) faire que ce C.A., et par la suite l'enseignement de la flûte à bec dans les Écoles de Musique contrôlées par l'État et les autres, puissent être réalisés en respectant la pluralité des esthétiques et des pédagogies.

Ce n'est pas rien, mais ce n'est pas tout ! Il n'existait, avant l'année dernière, aucun organisme de liaison entre les flûtistes à bec en France. Voici le 3e numéro de "FLÛTE A BEC", une revue de quelques 50 pages uniquement dévolue à cet instrument, à sa vie, à ceux qui en jouent et qui, bien que réalisée et éditée par les membres de l'A.F.F.B., débordent le seul cadre d'un périodique associatif. Nous ouvrons dans ce numéro une rubrique consacrée à la vie de la flûte à bec dans les régions françaises en commençant par nos amis de province qui, répondant à notre appel auprès des Délégués régionaux, ont bien voulu nous écrire en nous faisant part de leurs activités. Nul doute qu'à l'échelon national "FLÛTE A BEC" constitue notre meilleur moyen de liaison et d'information. Et n'oubliez pas que ses pages vous sont ouvertes et que les petites annonces sont gratuites pour les adhérents.

Toutefois, et bien que l'équipe rédactionnelle travaille entièrement bénévolement - profitons-en pour la remercier ici chaleureusement - la composition, l'impression et l'envoi de "FLÛTE A BEC" (gratuitement à chaque adhérent) coûtent cher : plus de 20.000 Frs par numéro (et encore bénéficions-nous de tarifs amicaux... sauf pour l'envoi postal, n'ayant toujours pas obtenu de la Commission Paritaire l'envoi au tarif journaux : 1,60 Frs au lieu de 5,20). C'est dire que la quasi totalité du montant des cotisations subventionne "FLÛTE A BEC" et lui permet d'exister. Il est donc impératif que la publicité dans ce journal puisse se développer et arrive à compenser le coût d'impression de chaque numéro. Faute de quoi, il faudra nous contenter d'un bulletin ronéotypé beaucoup plus modeste et sans envergure. Nous avons envoyé une circulaire à tous les éditeurs de musique et de disques, ainsi qu'aux fabricants et dépositaires de flûtes à bec directement concernés par l'achat d'un emplacement publicitaire dans notre journal. Et si, de votre côté, vous connaissez une entreprise, un magasin, un organisme susceptible de passer une annonce, merci de nous communiquer leurs coordonnées ! D'autre part, et cela est également vital pour le journal : nous avons besoin de chacun de vous pour le faire connaître, acheter, et faire prendre en dépôt par des magasins de musique ou autres de votre connaissance (une remise de 35% est accordée aux dépositaires).

SOMMAIRE

Éditorial	p. 1
Frans Brügger et la rhétorique	p. 3
Les bois dont on fait les flûtes	p. 13
Les étapes de la facture d'une flûte à bec	p. 16
Entretien avec Annie Sturbois et Daniel Bariaux	p. 18
Rencontre avec Claude Monin	p. 21
La situation de la flûte à bec en Belgique	p. 23
Lettre ouverte à un amateur de musique ancienne (chapitre III)	p. 25
Mots croisés	p. 30
Musée Instrumental du conservatoire de Paris - Les flûtes à bec Renaissance	p. 31
Notes sur les facteurs de flûtes à bec du XVIème siècle	p. 33
La flûte à bec dans la musique italienne Propositions d'interprétations	p. 34
Un répertoire pour demain	p. 36
Chronique de la vie musicale en France	p. 38
Solution des mots croisés	p. 42
Les stages de flûte à bec en France cet été	p. 43
Nouvelles partitions	p. 47
Nouveaux disques - Information ...	p. 52
Programme des cours de fin d'année	p. 53
Petites annonces	p. 55
Liste des délégués	p. 56
Bulletin d'adhésion	p. 57

Voici donc, jusqu'à présent, quelle a été l'utilisation de la plus grande partie du montant des cotisations. Parce que "FLÛTE A BEC", organe de liaison et d'information, est indispensable à la vie de l'Association et à sa représentation, et parcequ'il draine et répond à la majeure partie des services que l'on peut attendre d'une telle Association.

Pourtant ce n'est pas tout. De nombreux adhérents nous écrivent et nous demandent conseils, aide, renseignements et documentations sur tel ou tel point. Nous leur répondons et essayons de satisfaire leurs demandes au mieux de nos possibilités, les mettant également en contact, lorsqu'ils le souhaitent, avec d'autres membres de l'Association. Cela fait aussi partie des services de l'A.F.F.B. ! Et n'oubliez pas que Claude Letteron est à votre disposition (Ets. Bouvier, 15 rue d'Abbeville Paris 10ème - Tél. 878.24.88). Vous pouvez venir le voir ou lui téléphoner.

Enfin l'A.F.F.B., comme je l'indiquais dans le dernier numéro, continue sa tâche "souterraine" en vue de l'institution future d'un enseignement supérieur de la flûte à bec en France. Nous aurons bientôt des informations à vous communiquer à ce sujet...

Plusieurs adhérents, par ailleurs, nous font part de leurs souhaits quant aux différentes activités auxquelles pourrait s'ouvrir l'A.F.F.B. Merci de vos suggestions, de vos idées et de vos encouragements : cela constitue un vivier dans lequel nous puiserons. Merci aussi des critiques que vous pouvez formuler qui, lorsqu'elles sont constructives, permettent de mieux orienter l'Association selon notre désir commun. N'hésitez donc pas à nous écrire... et à nous aider !

Jean-Claude VEILHAN

Le prochain numéro de **notre revue** paraîtra à la rentrée scolaire 82-83 et sera suivi d'un numéro de fin d'année. Nous arriverons donc ainsi au total prévu de 4 numéros par an (Février, Mai, Septembre, Décembre) que vous recevrez si vous avez cotisé avant la parution du présent numéro c'est à dire à partir du N°2. Les personnes qui adhèrent à l'association en cours d'année reçoivent automatiquement le numéro le plus récent, puis, par la suite, les 3 autres numéros.

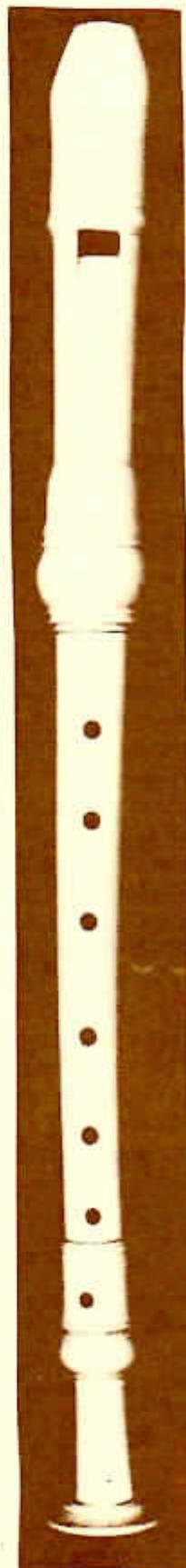
Selon l'état financier du moment, les journaux subiront certaines modifications, soit de pagination, soit de type d'impression, soit encore des deux.

Quoi qu'il en soit, j'exhorte tous ceux et celles qui veulent exprimer leurs pensées, faire découvrir leurs travaux, présenter leurs œuvres, écrire des compte-rendus de leurs activités locales, faire passer des annonces... enfin tout ce qui procède à la vie de la flûte à bec, à m'envoyer leurs articles, au minimum un mois avant la date de parution, directement à mon adresse : 10, rue Vandrezanne - 75644 Paris Cédex 13.

En plus de la revue, le **fichier géographique** de l'A.F.F.B. fonctionne. Il peut vous être utile de savoir qui enseigne et qui joue de la flûte à bec dans votre région. Vous pouvez dans ce cas vous renseigner en écrivant ou en téléphonant au secrétariat de l'association.

Votre dévoué rédacteur,

Hugo REYNE



Frans Brüggen et la rhétorique

Voici le 4ème chapitre d'un livre qui, selon le propre mot de son auteur, a été "réalisé" - non pas écrit - par Jacques Drillon en 1977 sur Frans Brüggen. Conçu comme une émission de radio, c'est-à-dire "monté" et bâti à partir d'interviews diverses, il tente de cerner la personnalité du grand flûtiste hollandais, mais aussi de définir le phénomène qui s'est cristallisé sur sa personne. Il fait donc appel également à des témoignages tout à fait involontaires. Le reste du livre est et restera inédit.

Le musicien spécialisé dans la musique baroque, s'il n'est lié à elle par aucun contrat d'exclusivité...

Je n'écoute jamais de musique baroque chez moi, puisque j'en joue toute la journée. Je préfère Beethoven, Schubert et Mendelssohn.

Walter van Hauwe

... fait preuve, simplement d'un état d'esprit qui ne peut être que différent de celui des autres musiciens. Cela tient au "baroque", dont tout le monde s'accorde à dire qu'il repose sur un principe de base mais sans parvenir à s'accorder sur le principe. Voilà comment, en ajoutant une définition à une définition, et ainsi de suite, on finit par avoir une idée assez juste de ce qu'il est.

L'aspect principal de la musique baroque, c'est que c'est une musique rhétorique. Une musique qui est axée sur les mots, aussi bien dans la musique vocale, où en principe il y a des mots, que dans une sonate pour flûte, où il n'y a pas de mot mais où tout part de l'idée du texte. C'est un texte musical. S'il n'y a pas de mot, il y a du moins idée. Mais comme les mots sont très importants, et qu'ils ne coïncident pas forcément avec un système métrique comme celui de la mesure, il s'agit de visualiser le texte, même s'il n'y a pas de texte. C'est le principe fondamental.

Philippe Herreweghe

A la fin du dix-huitième siècle, il suffit d'ouvrir un manuel de littérature pour le savoir, l'opéra était un genre littéraire.

Philippe Beaussant

Je n'aime pas les acteurs qui ne jouent qu'une sorte de rôle. De même, il est plus intéressant de jouer plusieurs sortes de musiques. On peut dire, par exemple, que les ornements sont les mêmes pour les musiques de toutes les époques, du moins pour ce qui concerne ceux que l'interprète réalise lui-même. Ce sont les mêmes au XVIème, au XVIIIème, dans le jazz : on joue plus tôt, ou plus tard, on file les sons, on joue des notes inégales. Et l'effet est différent. Stéphane Grappelli fait la même chose que ce que l'on fait dans Telemann. Les notes sont les mêmes, parce que notre cerveau est la même. Ce qui a été régulier l'est encore. Mais l'élégance de Schumann est différente de l'élégance de Telemann ou de Ravel. Quelle est la différence, exactement ? Là commence l'intérêt de la musique.

Anner Bijlsma

Tout notre art actuel est fondé sur le subconscient. C'est notre religion à nous. L'art baroque, lui, est fondé sur l'esprit, l'intellect, la clarté, dans les choses, les sentiments, et même dans l'ordre social. La hiérarchie était institutionnalisée à l'extrême. Et psychologiquement, il y avait le type du père, le type de l'enfant, de la mère, le type de l'ivrogne, le type du jaloux... Il y avait des schémas, et l'art consistait à broder sur ses schémas, et non pas à trouver des explications psychologiques subtiles, ou inconscientes. Il fallait surtout diversifier.

Philippe Herreweghe

Ce qui fait le propre de la musique baroque, c'est la basse. La Basse Continue. "Generalbasszeit". Je le dis à tout le monde, mais c'est vrai. L'idée selon laquelle la mélodie est plus importante que la basse est une idée relativement récente. Au dix-septième siècle, on écrivait parfois des sonates pour clavecin ou orgue, dans lesquelles seule la basse est écrite. C'est Bernard Pasquini, à Rome et à Bologne, qui a écrit de telles sonates, avec basse chiffrée. Tout le monde savait les jouer, plus ou moins bien. Il a aussi écrit des sonates pour deux basses, que l'on jouait à deux orgues. Dans

Anner Bijlsma

la musique contemporaine, on retrouve cette liberté à l'interprète d'improviser. Maurizio Kagel a écrit une pièce qui s'appelle **Generalbaß**. Justement, pour un instrument soliste, ou deux instruments. Toutes les notes sont écrites, les nuances aussi, mais pas les couleurs. Et il faut jouer avec fantaisie : sur le chevalet, sur la touche, en tremolo, en pizzicato... C'est une bonne chose pour le pauvre musicien qui a perdu la faculté d'improviser et de suivre sa fantaisie.

Les artistes dans le temps, n'étaient pas subventionnés. Ils devaient payer la location de la salle. Pour pouvoir payer, il fallait qu'ils aient du succès. Il leur fallait donc nécessairement prendre le succès des autres. Ce qui fait que lorsque la basse joue un sixième degré, ce qui est d'un très bel effet harmonique, le mélodiste -qui le sait bien- prend cet effet en compte, en jouant plus tôt, ou en faisant quelque chose de plus intéressant. Et tout le monde pense : quelle jolie mélodie !

F.B. «S'il me faut séduire une américaine, puis une française, je ne m'y prendrai pas de la même façon pour les deux. Je commencerai par parler en anglais à la première et en français à la deuxième. Ensuite, ce que je dirai sera différent. Mais dans les deux cas le but est le même. Et moi, je suis le même. Le bon séducteur parle le bon langage.»

Le discours, qui ne s'adresse qu'à l'intelligence de l'âme, n'est pas même considéré quant aux mots qui le transmettent à l'âme par les sens, un corps proprement dit.

F.B. «Je parle le langage de la musique. Je l'ai appris et je l'aime. Si cette langue était le turc, je chercherais à aller en Turquie, à parler avec des Turcs, à apprendre d'eux les expressions propres, la syntaxe. Mais je n'imites pas. Je parle à ma façon. Je parle mon turc. Avec la musique, c'est pareil. Elle n'est pas ma maîtresse et je ne suis pas son maître. Mais je fais de Vivaldi ce que je veux. J'ai beaucoup appris de lui et sur lui ; je connais son langage propre.»

Dans la civilisation traditionnelle balinaise, il y a trois langues qui n'ont rien à voir entre elles. Syntactiquement, grammaticalement, morphologiquement, ce sont trois langues. Suivant ce que l'on est, et à qui l'on s'adresse, l'on emploie l'une ou l'autre. Il y a une langue noble, une langue moyenne et une langue vulgaire. Si vous êtes un paysan qui revient de sa rizière et que vous parlez à un rajah, vous lui parlez en langue noble. Si vous êtes le rajah et que vous parlez à un paysan, vous lui parlez une langue vulgaire. Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que le rajah parlait toujours en langue vulgaire puisqu'il s'adressait toujours à un inférieur ! Si vous parlez à un égal, vous parlez en langue moyenne, et à un inconnu, en langue noble, par politesse. Vous parlez d'abord en fonction de votre position sociale, et de l'instant précis auquel cela se passe.

F.B. «Mais Vivaldi est mort et moi, je suis vivant. Donc, si je le joue, c'est moi qui suis plutôt son maître. Le style, dans cet ordre de considérations, ne m'intéresse absolument pas. Je pourrais très bien faire de Vivaldi un musicien plus intéressant ou moins intéressant qu'il n'est en réalité. Mais je sais parfaitement ce que je fais. Je sais parfaitement qu'une sonate en trio de Telemann devait être jouée dans un tempo modéré, comme l'aurait fait un bon bourgeois de Hambourg qui joue de la musique chez lui, avec une flûte à bec, une gambe -jouée par une femme, bien sûr- et un clavecin... Mais si je joue cette sonate, je la joue un peu plus vite, avec quelques ornements, pour la rendre intéressante... Et je sais que je fais cela.»

«Il faut comprendre le langage qui est parlé dans telle ou telle pièce. Pour préparer un morceau, je le lis, je note les passages importants mélodiquement et harmoniquement, l'amplitude de la tessiture, les dissonances et consonances, le rythme, le choix du tempo, et le reste suit. Le but est de reconnaître le langage.»

P. Fontanier
(Commentaire sur les Tropes
de Du Marsais, 1821)

Philippe Beaussant

Si la littérature pour flûte à bec est si moyenne en qualité et en quantité, on peut se demander sur quoi Brüggen a fondé sa renommée, et comment. Sur quoi sinon sur le style, et comment, sinon par le travail.

"Ingenio et labore."

On dit : les romans de Céline, c'est agaçant, c'est crispant etc., parce que ça n'est pas dans le style du bachot, dans le style admis, le style du journal habituel, le style de la licence. (...) Le style, il est fait d'une certaine façon de forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, de les sortir des gonds, pour ainsi dire, les déplacer et forcer le lecteur à lui-même déplacer son sens. (...) Je suis un homme à style ; le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là ! Parce que c'est un boulot très dur. Il faut que ça soit fait très finement, très délicatement.

Il en est des musiciens comme des écrivains ; il y a ceux dont la phrase est bien filée, mais sans émotion, et ceux qui ont un courage, une foi telle qu'ils filent leurs phrases autrement, et que l'émotion passe. Mais, en tout état de cause, il ne faut pas confondre le style dont parle Céline, qui lui tient tant à cœur, et celui dont Brüggen déclare abruptement qu'il ne l'intéresse pas. Ce qui est sous entendu, c'est "style d'époque". Bien évidemment, la "reconstitution stylistique authentique" ne l'intéresse pas. Elle n'a jamais intéressé personne. Elle n'est qu'un mensonge inventé par une critique sourde et sans imagination, dont la mauvaise foi n'a d'égale que l'ignorance. De la calomnie pure et simple.

Bien sûr, Brüggen a un style, comme Céline ! Et les voilà d'accord.

L'art est ce par quoi les formes deviennent style, a dit quelqu'un. Or le style, c'est l'homme. Donc l'art est ce par quoi les formes deviennent humaines.

L'histoire, je la conforme absolument au style, de même que le peintre ne s'occupe pas spécialement de la pomme. La pomme de Cézanne, le miroir de Renoir, ou la bonne femme de Picasso, ou la chaumière de Vlaminck, ils ont le style qu'ils lui donnent. L'objet disparaît plus ou moins...

En d'autres termes, la musique est moins importante que le souffle qui la produit. Bach devient ce que j'en fais. Et Brüggen confirme :

F.B. «La musique, la beauté, la musique ancienne, ne m'intéressent pas du tout. Je ne peux pas emplir ma vie avec Dieu-part, Couperin, Bach, Telemann et les autres. Mais je peux emplir ma vie en les jouant.»

«Ce n'est que de la musique. J'ai un talent, celui de souffler. C'est un grand problème : style/talent, talent/instrument, instrument/style. Mais tout commence avec ce qu'on appelle talent.»

C'est-à-dire style, comme dirait Céline.

F.B. «La combinaison idéale, pour un instrumentiste, c'est d'être une bête et un penseur. Avoir un talent de nature, le talent parfait.»

La nature travaillée, rectifiée, par soi, par le style. "La nature perfectionnée par l'art". Combien de clavecins ont été ornée de cette devise : "Ars sine scientia nihil est" ? Sans la science, l'art n'est rien. "Ingenio et labore".

L'éloquence, pour eux, c'était retrouver le naturel. C'était un rite qui touchait à la pensée (qui doit être structurée, où tous les rapports logiques et chronologiques doivent être exprimés et non pas simplement suggérés), au maintien et au geste.

Ils avaient une sensibilité particulière aux rapports entre les idées. Notre tendance étant davantage à une simple juxtaposition, plus directe, des choses. Finalement, qu'est-ce qu'une phrase de Cicéron, sinon un petit chef-d'œuvre de construction,

*L.F. Céline
(Céline vous parle, 23.X.57)*

*J.L. Godard
(2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1966)*

*L.F. Céline
(entretien avec J. Zbinden, 26.VII.57)*

Philippe Beaussant

et de structuration, dans le temps et dans l'espace, dans les liaisons logiques et chronologiques, entre les faits et les énoncés. C'est à cela que tend la rhétorique de l'homme du dix-septième.

C'est dans la langue que l'on voit se dessiner cette évolution caractéristique. Nous sommes en train, langue anglaise en tête, de nous diriger vers une suppression totale du lien de subordination, dans la syntaxe. Or, l'absence de subordonnant, que les rhétoriciens et les grammariens appellent "parataxe" est le propre des langues peu évoluées, archaïques, comme le style biblique, par exemple : "Tous dirent alors : "Tu est donc le fils de Dieu !" Il leur déclara : "vous le dites bien, je le suis" etc. Signe d'une sorte de relâchement du lien "logique et chronologique" au profit, bien entendu, de toute la force que parvient à prendre l'ellipse, et le "montage sec". Mais cette force ne peut s'exercer qu'en certains lieux et places de l'être, mais jamais sur son esprit.

L'éloquence est un art de dire les choses de telle façon 1) que ceux à qui l'on parle puissent les entendre sans peine et avec plaisir ; 2) qu'ils s'y sentent intéressés, en sorte que l'amour propre les porte plus volontiers à y faire réflexion. Ce qui suppose qu'on aura bien étudié le cœur de l'homme pour en savoir tous les ressorts.

*B. Pascal
(Pensées)*

F.B. «Jusqu'à la Révolution Française, à peu près, les musiciens se considéraient comme des gens instruits, des gens qui avaient reçu un certain enseignement qui leur permettait d'exercer leur art. Quel qu'il soit, d'ailleurs. A ce moment-là est né le type de l'artiste sauvage et associal, qui a abandonné son rôle : être au service de quelqu'un. Avec Beethoven, l'artiste prend son indépendance sociale, et morale. Avant lui, il fallait apprendre son métier, et savoir exactement quoi faire. C'est en ce sens que l'on peut parler d'Ars Musica. Une science, comme celle du jeu d'échecs, et non pas comme la géométrie. Les échecs ne sont pas vraiment un jeu...»

La musique de Berlioz est insupportable parce qu'elle est mal faite. Il avait des idées intéressantes, mais il ne savait pas faire de musique. Il n'était pas musicien. C'est pour cela que Debussy est intéressant. Et c'est pour cela que les musiciens intéressants sont intéressants. Non parce qu'ils étaient riches intérieurement -il y en a beaucoup, mais parce qu'ils ont une technique.

Philippe Herreweghe

F.B. «Les échecs sont au jeu ce que la musique est à la science.»

Mais quoi ? dira-t-on, ces accents si plaintifs, si douloureux, (...) ce n'est pas le sentiment actuel qui les produit, ce n'est pas le désespoir qui les inspire ? Nullement. Et la preuve, c'est qu'ils sont mesurés ; qu'ils font partie d'un système de déclamation ; que plus bas ou plus aigus de la vingtième partie d'un quart de ton, ils sont faux ; qu'ils sont soumis à une loi d'unité ; qu'ils sont, comme dans l'harmonie, préparés et sauvés ; qu'ils ne satisfont qu'aux conditions requises que par une longue étude ; (...) que, pour être poussés juste, ils ont été répétés cent fois.

*Diderot
(Paradoxe sur le comédien
1773)*

F.B. «La musique était une combinaison parfaite entre la science et la pratique de cette science.»

Elle avait une fonction pratique. C'est le drame de tout l'art actuel de n'en pas avoir. Souvent les compositeurs actuels sont des musiciens ratés. On peut regretter le temps des compositeurs musiciens.

Philippe Herreweghe

F.B. «Les gens n'étaient pas spécialistes comme aujourd'hui. Ils savaient faire plusieurs choses. Ils pouvaient se le permettre. Il y avait moins de monde, plus de place et la hiérarchie était claire. Mais cela n'est plus possible.»

C'était quand le temps n'avait pas de barbe.

*Lichtenberg
(Aphorismes)*

F.B. «L'ennui, évidemment, c'est le prix qu'ils payaient pour cela :
»la pauvreté. Les temps modernes nous ont apportés trop d'améliorations
»de toutes sortes pour que l'on puisse humainement regretter le temps
»d'avant la Révolution. Évidemment, tout dépendait du côté de la barrière
»où l'on était placé !»

«Mais pour un musicien qui joue, et qui joue pour un public, il n'y a
»pas de différence entre la musique contemporaine et la musique baroque.
»Il doit séduire, c'est tout. Que cela soit avec Schubert, Corelli ou
»Stravinsky. Mais la nature de la musique requiert une recherche, un but,
»des moyens différents. Dans une musique comme celle de Schubert, qui
»elle aussi est codée, un expert comme Fischer-Dieskau sacrifie tout à la
»séduction, au moment où il chante. Les langages sont différents, il faut
»apprendre celui de Berio comme celui de Haendel, mais il est possible de
»parler plusieurs langues.»

Quel supplice que d'entendre déclamer pompeusement un froid discours, ou
prononcer de médiocres vers avec emphase !

La musique était fortement localisée : Bach jouait avec des gens qu'il connais-
sait très bien. Ce qui s'est dit en répétition, nous l'avons oublié. Boccherini -c'est mon
héros- a joué en quatuor à Madrid avec les mêmes musiciens pendant plus de trente
ans ! Ils avaient une connaissance de cette musique que nous n'avons plus.

Ce qui peut être dit peut être dit clairement

F.B. «Wanda Landowaska ou Pablo Casals n'étaient pas n'importe
»qui. Ils avaient souvent des idées fausses, sur le style par exemple, mais ils
»avaient *quelque chose*. Malgré tout ce qu'il est possible de savoir sur le
»style, tous les documents, tous les instruments nécessaires (fonction du
»temps où l'on vit, donc question de chance), il reste une chose, en fin de
»compte qu'il s'agit de posséder, c'est la "force de dire". Le pouvoir de
»convaincre. C'est le cas d'Alfred Deller, par exemple. Sa voix a baissé, ces
»dernières années, mais il reste le meilleur, pour ce qui concerne
»l'expression.»

Mais cela ne veut pas dire qu'il ne faille pas essayer de la retrouver. Je peux
dire : Bach est un musicien immense, il savait infiniment plus de choses sur sa propre
musique que moi ; donc je dois travailler, travailler, chercher ce qu'il a bien pu penser de
sa musique. Mais on peut jouer exactement selon son propre style, également. Dans
ce cas, cela passe, ou non. Rostropovitch joue dans un style qui n'est pas le mien, et je
n'aime cela que parce que j'aime sa façon de jouer. Et pas son style.

F.B. «On ne devrait jamais rien faire qui ne soit que la marque
»d'une certaine obéissance au style. Du moins style compris dans le sens
»historique du mot. Ce n'est pas cela qui fait une bonne exécution.»

Quand on lit les traités, on constate. Mais pas autrement. On ne peut pas lire
d'abord, et dire ensuite que l'on va faire comme il est décrit. On ne peut que **reconnai-**
tre. Tout partait donc de la clarté. Il fallait être clair et compris. La polyphonie était assez
complexe, évidemment, mais jamais complexe au point de ne pouvoir être audible,
comme cela avait été le cas à la fin de la Renaissance.

Il n'y a qu'une façon de dire les choses : les dire.

Et ce dont on ne peut parler, il faut le taire.

*Brüggen, lui, en tant que musicien, se sent une obligation presque morale
d'être convainquant. La musique est là, écrite, perdue parmi d'autres musiques,
d'autres livres, on l'exhume, on l'ouvre, on la lit, on invente un rapport entre soi et elle,
on la travaille, on l'appivoise, on lui fait rendre gorge parfois, et on la joue.*

La Bruyère

(cité par P. Fontanier
op. cit.)

Anner Bijlsma

Wittgenstein

(Tractatus logico philoso-
phicus 1921)

Anner Bijlsma

Philippe Herreweghe

J.L. Godard

Wittgenstein
(op. cit.)

F.B. «Nous ne faisons pas notre propre musique. Nous ne sommes pas compositeurs. Nous ne pouvons que jouer des pièces qui n'ont pas été écrites pour nous, mais pour tout le monde, pas aujourd'hui, mais il y a deux ou trois siècles. Ce fait à lui tout seul, est déjà si gênant que nous devons savoir avant tout pourquoi nous jouons cette musique.»

Jouer de la musique... Ce n'est pas la musique qui compte, à la limite. L'important, c'est ce qui se passe pendant un concert, entre les musiciens entre eux, s'il y en a plusieurs, entre chacun des musiciens et le public, et le compositeur, lui, se glisse là-dedans, quelque part...

Barthold Kuijken

Le public, qui n'a pas mûri la musique qu'on va lui jouer, à qui la musique n'a pas fait sa cour, est là, face à elle, et ils sont comme deux étrangers dans une salle d'attente. Le musicien doit alors parler pour elle. Être son avocat. Il n'a pas toujours le temps de faire les présentations. Il faut que cela marche. Aussitôt. Et le temps qui sépare la première de la dernière note, est le seul temps qu'elle ait à vivre. Il faut donc que le musicien commence par s'oublier. La musique doit pouvoir parler par sa bouche, comme Dieu par celle du prophète. Puis, cela veut dire qu'il faut oublier ce que l'on sait, ce que l'on croit savoir.

On ne crée pas en ajoutant, mais en retranchant.

*Tout ce que l'on sait n'est qu'un obstacle à la compréhension. Tous ces effets que l'on veut produire, ces espèces de perpétuelles vocalises, toute cette gloire, il faut les oublier. Il faut gommer les liaisons, les accents, toutes ces indications qui n'en sont pas, mettre la musique à nu, la tourner en tous sens, la mettre sous tous les éclairages, et lentement, lambeau par lambeau, pan par pan, l'habiller. En respectant ses défauts, sans les vouloir cacher. D'une certaine manière, l'exprimer, la dire. Voici la RHÉTORIQUE. Et là, se place l'ornement. Des critiques imbéciles écrivent encore que les trilles ne servent qu'à prolonger le son trop court du clavecin, et les ornements, en général à faire paraître somptueux un son prétendument maigre. La raison d'être d'un ornement est d'ordre rhétorique, ce qui ne veut pas dire artificiel, mais "qui à rapport au discours". Ce qui veut dire qu'il est un moyen à la disposition de l'orateur interprète pour faire passer mieux son **texte**. Le coulé mettra telle note en valeur comme les griffes un saphir, le flattement lui donnera un caractère passager, jubilatoire, acidulé, épanoui, tous les ornements, pincés, grupetti, battements, décrits avec tant de minutie par les CPE Bach, Quantz, les Français, ont une fonction stylistique comparable à celle de la métaphore, de la litote, ou de tout autre figure. Et pareils à ceux des "effets rhétoriques" qui ne sont propres qu'à la langue parlée, impossibles à noter puisqu'il y manque précisément l'intonation, les ornements sont notés schématiquement.*

R. Bresson

(Notes sur le cinématographe, 1975)

On dit par "métaphore" les **figures** du discours. Mais cette métaphore ne saurait être regardée comme une vraie figure parce que nous n'avons pas dans la langue d'autre mot pour la même idée.

P. Fontanier
(op. cit.)

*Voilà pourquoi cet art des ornements, cultivé par Brüggen, trouve son origine dans la musique-même, et non dans les traités. Tel type de musique requerra tel ornementation, non parce qu'elle a été écrite à telle ou telle époque, ou dans tel ou tel pays, mais parce que sa **nature** est telle. Le bon musicien, pourrait-on dire, en l'occurrence, est celui dont les interprétations recourent des traités théoriques ou historiques qui auraient été perdus, ou qu'il n'aurait pas lus. Dans ce cas, il est possible d'être convainquant.*

C'est sur ce plan que se situe le choix de l'instrument ancien.

«Il est plus important d'avoir une tête originale, qu'un instrument original.»

L'éloquence est une peinture de la pensée ; et ainsi, ceux qui, après avoir peint, ajoutent encore, font un tableau au lieu d'un portrait.

B. Pascal
(op. cit.)

F.B. «A partir du moment où l'on joue une pièce, il faut réunir ces trois conditions :

»- la pièce ne doit pas pouvoir être jouée sur un autre instrument, sinon, il n'y a pas de raison de la jouer sur l'un plus que sur un autre.

»- savoir pourquoi cette pièce est ce qu'elle est, et non pas une autre ou une pièce identique.

»- savoir qu'elle a été écrite par tel compositeur et non pas un autre.»

Peu de musiciens, peu de chanteurs pourraient répondre à ces questions. Parce que, d'un côté, ils disent que la musique est plus importante que tout le reste, et d'un autre, qu'il faut la jouer comme on la sent. La musique n'est pas si respectable qu'on ne puisse réfléchir à son sujet !

L'art baroque a poussé la rhétorique beaucoup plus loin que cette technique d'expression qui est le sens dans lequel on l'entend généralement. Elle est devenue l'essence même de la musique. Dans le baroque, **est** ce qui paraît. Cette rhétorique est devenue quasiment une religion dans l'art baroque. Cela n'est plus seulement un moyen, c'est devenu un style.

Philippe Herreweghe

*Voilà pourquoi la Champmeslé, tragédienne formée par Racine, était un modèle pour Lully, qui se mettait à son école, et qui écrivait le **chant** comme il avait entendu **dire** ; et voilà pourquoi le récitatif lulliste représente pour le tragédien et le chanteur actuels, la meilleure formation possible. Le travail rhétorique du tragédien ne se distingue plus, dans ce cas, du travail d'un Lully, celui du metteur en scène, de celui de Julia Bartet, qui, au début de ce siècle, avait intuitivement retrouvé l'éloquence **tragique**, autrement dit la musique vocale rhétorique de la tragédie baroque.*

*Le travail du tragédien moderne ne doit pas pouvoir se passer de la portée, de la blanche et de la noire, du quart de soupir, de l'accent, de la modulation, du **tremblement**... Le metteur en scène battra la mesure.*

Ainsi, le cercle se ferme, de la musique qui mort la queue du texte, qui mort la queue de la musique.

Se révoltent spontanément et simultanément le problème de la tragédie, et celui de l'opéra. Là est le nœud : dans la rhétorique.

Car, entre rhéteurs..., et entre rhétoriques..., on a les mêmes problèmes d'articulation.

C'est un des principes de la rhétorique. Articulation des mots, des idées, des plans psychologiques. Il n'y a jamais un seul esprit, dans un chœur, mais une juxtaposition d'esprits différents, ou une superposition : les affects, que le baroque a classé, répertorié.

Philippe Herreweghe

*Autant de certitude, autant de règles. Autant de règles musicales, autant de règles mentales. La norme, sur son piédestal, taillé dans le bloc de la peur viscérale de l'inconnu : **allégorie baroque**.*

Philippe Herreweghe

Le principe musical, c'était la variation. Une harmonie assez simple, et un jeu sur cette harmonie.

Mais le moteur, c'était la tension. Et la détente. Systole, diastole. Avec maladie cardio-vasculaire y afférente. La nature...

Après une progression par degrés, on arrive à coup sûr à une dissonance très forte. Après l'intérêt se perd, parce que la consonnance n'est pas intéressante. D'ailleurs, il n'y a qu'à lire les journaux !

Anner Bijlsma

*Aller de ce point à l'autre, et recommencer, voilà le jeu baroque. Plus les chemins sont tortueux, étonnants, élégants, de bon goût, plus le plaisir est grand. Avec toute liberté pour l'interprète de combiner **son** art de passer de l'un à l'autre avec celui du compositeur. Voilà ce qu'est l'amour du détail.*

F.B. «Seuls les détails m'intéressent. Des coups d'œil, de petites choses... Et tout, dans mon esprit, mon éducation, ma vie, me porte vers les détails. Je vais d'un détail à l'autre. Mes joies sont dans les détails, et mes peines.»

Lorsqu'aujourd'hui, on parle d'un interprète de Mozart en disant qu'il met de la légèreté, ou de la profondeur, on parle en utilisant des termes généraux. En musique baroque, seuls les détails comptent. A cette époque, il fallait être différent ; pas disparate, comme aujourd'hui, mais différent dans un schéma commun.

Philippe Herreweghe

Mais peu de gens font encore la différence entre un pincé et un autre pincé. Heureusement que les notes elle-mêmes sont écrites !

Oui, mais ce qui est écrit n'est pas écrit... Aujourd'hui tout le monde est jaloux de tout le monde. C'est à dire qu'on joue ce qui est écrit pour que personne ne puisse dire qu'on n'a pas joué ce qui était écrit. Mais cela n'est pas de l'art. C'est de la peur. Il faut savoir ce que le compositeur pensait au moment où il a écrit. Il y a des choses qui ne seront jamais écrites.

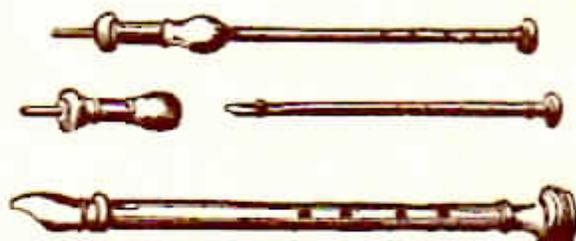
Anner Bijlsma

F.B. «Nous ne nous entendons jamais sur les ornements. Mais il nous arrive, Leonhardt et moi, de faire le même ornement à l'unisson. Là, on est obligé de couper. Nous n'enregistrons que pour des raisons de conservation. Pour que les morceaux existent une fois pour toutes. Mais nous savons très bien que ce n'est là qu'un moment et que tout change. Si tel ornement est enregistré, c'est parce qu'on a pensé, à tel moment, que cet ornement était le meilleur, pour toutes sortes de raisons. Mais nous ne faisons pas des dizaines de prises, sous prétexte de trouver la perfection! S'il n'y a pas de faute technique, nous passons à la suite.»

La musique baroque a été inventée pour l'enregistrement, semble-t-il, tant la fixation définitive de ce qui n'a été qu'un moment M de la vie d'un musicien lui va bien ! Ce côté insolent de la seconde qui fait la guigne à l'éternité, ce côté un peu vain... Ils n'ont pas l'air du tout de croire à leur bonheur ! Cette totale dictature de l'esprit sur les sens, cette conscience aiguë de tous les ressorts psychologiques, affectifs, et souvent pathologiques, des buts esthétiques, et philosophiques que le baroque se fixe à lui-même, il ne faudra pas grand chose pour qu'elles ne fassent se figer les sourires, et la gangrène se mettre dans les membres.

Le baroque correspond à la période finale de l'évolution dans le raffinement. Après lui, on a trouvé autre chose que le raffinement. Si le clavecin a connu un certain déclin, à un moment donné, ce n'est pas seulement à cause de son incapacité à faire des crescendos, mais aussi et surtout, parce que l'on ne pouvait plus faire de clavecins plus beaux que ceux que l'on avait. On a donc fait autre chose.

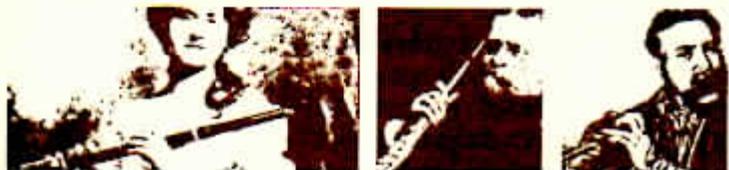
Philippe Herreweghe



Vient de paraître
Un outil de travail pour professionnels



Bernard PIERREUSE FLÛTE LITTÉRAIRE



Catalogue Général des œuvres
éditées et inédites depuis la flûte
seule jusqu'à 13 instruments, plus
les concertos. Index des éditeurs
et bibliothèques. Index des compo-
siteurs. 672 pages. 22 x 30 cm.

ÉDITIONS JOBERT PARIS * ÉDITIONS MUSICALES TRANSATLANTIQUES PARIS

BON DE COMMANDE à retourner au * Éditions Transatlantiques
50, rue Joseph de Maistre 75015 Paris France - tél. 228 21 40

Veuillez m'expédier par retour exemplaires de flûte littéraire au prix de 280 FF
l'exemplaire (taxes, frais d'envoi compris)

ci-joint chèque de 280 FF * = FF

Nom/Prénom _____

adresse _____

_____ date _____ signature _____



philippe bolton

FACTEUR DE FLÛTES A BEC

Place Grande Fontaine
Villes sur Auzon
84-570 Mormoiron

Flûte à bec alto
d'après Rottenburgh

- diapason 410 (original) ou 415
- doigtés Hotteterre avec doubles trous
(trous simples sur demande)
- sonorité des flûtes du 18^e siècle :
graves riches et amples, aigus
clairs, attaques très faciles.

Œuvres de LOEILLET

restituées et réalisées
par Pierre Poulteau

Parmi les grandes redécouvertes de notre époque, le nom de LOEILLET figure au premier rang. Dans les œuvres signées Lœillet, l'instrument soliste est toujours admirablement mis en valeur, dans un dialogue constant avec une basse qui est bien plus qu'un simple soutien harmonique.

Le flûtiste et musicologue POULTEAU a contribué depuis vingt ans à la renaissance des Lœillet par ses enregistrements et ses éditions, la plupart de celles-ci constituant des premières mondiales. Ses qualités de compositeur se manifestent dans la réalisation des basses, parfaitement fidèle à l'esprit de l'époque et qui allie la simplicité et le raffinement dans l'écriture harmonique et contrapuntique.

"Jean-Baptiste Lœillet de Gant"

SONATE op. III n° 7 en mi majeur pour flûte à bec alto (ou flûte traversière, ou hautbois, ou violon) et basse continue.

SONATE op. IV n° 4 en sol majeur, pour flûte à bec alto (ou flûte traversière, ou hautbois, ou violon) et basse continue.

SONATE op. IV n° 6 en sol mineur, pour flûte à bec alto et basse continue.

SONATE op. IV n° 9 en sol majeur, pour flûte à bec alto (ou flûte traversière, ou violon ou hautbois) et basse continue.

SONATE op. V n° 1 pour deux flûtes à bec alto (ou deux flûtes traversières ou deux hautbois, ou deux violons) sans basse (à majour).

SONATE op. V n° 2 pour deux flûtes à bec soprano (ou deux flûtes traversières, ou deux hautbois ou deux violons), sans basse.

SONATE op. V n° 3 en ré mineur pour hautbois (ou flûte traversière, ou violon, ou flûte à bec soprano, ou flûte à bec alto) et basse non continue.

SONATE op. V n° 4 en sol mineur pour deux flûtes à bec soprano (ou deux flûtes traversières, ou deux hautbois, ou deux violons) sans basse.



"Mr. John Lœillet"

Six sonates pour flûte traversière
et basse continue :

- Op. III N° 7 à 12
- N° 7 en mi mineur
- N° 8 en sol majeur
- N° 9 en ré majeur
- N° 10 en si mineur
- N° 11 en ré majeur
- N° 12 en sol majeur



- SONATES EN TRIO
- Op. I N° 3 en sol mineur, pour flûte à bec alto, hautbois, et basse continue.
 - Op. II N° 8 en si mineur, pour deux flûtes traversières (ou deux hautbois, ou deux violons, ou flûte et hautbois etc.) et basse continue.

Catalogue complet sur demande

Éditions ALPHONSE LEDUC
175 Rue Saint-Honoré, 75008 PARIS CÉDEX 01

K

Facteur de Flûtes



- flûtes à bec Renaissance en 443
Sopranino, Soprano, Alto
- flûtes à bec pré-baroques en 443-465
d'après H.F. Kinsecker (17^e), Soprano, Alto.
- flûtes à bec dérivés de Kottenburgh en 443-415
Sopranino, Soprano, Alto
- Traversière Renaissance, Tenor en re, 443

|| Roland Kraemer

17, Av. de La Division Leclerc 78210 St Cyr l'Ecole

W. Schreiber



FLUTE A BEC SCHREIBER : Produites dans les ateliers ultra-modernes Schreiber à Nauheim (Allemagne Fédérale), ces flûtes bénéficient d'une très haute qualité technique et d'un contrôle acoustique permanent pour chaque instrument. Idéales pour l'étude comme pour l'interprétation de solistes ou de groupes, existent en doigté baroque ou moderne, de la sopranino à la basse. Essences de bois disponibles : poirier, érable, noyer, palissandre et ébène. Présentées en étui standard avec accessoires, peuvent être livrées avec étui grand luxe Wicono.

Consultez tous nos spécialistes (adresses sur demande) ou BUFFET CRAMPON 5, rue Maurice-Berteaux, 78200 MANTES-LA-VILLE. Tél. (3)477.57.87.

Flûtes de concert en bois

(Diapason Moderne)

ARIEL

Dans la production des flûtes de concert, de haut de gamme, nous avons sélectionné les flûtes ARIEL pour leurs très nombreuses qualités :

- Leur timbre est à la fois ample, très « boisé » et riche en harmoniques
- Elles sont très homogènes dans toute leur étendue.
- Les aigües « sortent » particulièrement bien et sont facilement émises, sans rupture avec les médiums.
- Est-il besoin d'ajouter qu'elles sont très justes ?

SOPRANINO

- 03 00 14 - Sopranino Erable
- 04 00 14 - Sopranino Bois de Rose
- 05 00 14 - Sopranino Ebène

SOPRANO

- 06 00 14 - Soprano Erable
- 07 00 14 - Soprano Bois de Rose
- 08 00 14 - Soprano Ebène

ALTO

- 09 00 14 - Alto Erable
- 10 00 14 - Alto Bois de Rose
- 11 00 14 - Alto Ebène



Distributeur Excluid

EXTRAIT DU CATALOGUE

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT : P. LOTTE

- Premiers pas en solfège et rythme par la flûte à bec 13,30
- Seconde étape 13,30
- Troisième cahier 13,30
- Solfège-rythme 14,80

MUSIQUES POUR FLÛTES A BEC :

- 32 airs anciens populaires pour SS A. SAUZÈDE 12,50
- 10 chorals de J.S. Bach pour flûtes SA F. ROSSE 17,00

L'expression par la technique

- Duos pour flûtes à bec soprano K. BEHRMANN 40,00
- 12 études rythmiques pour flûtes à bec alto 18,50
- Musiques en duo pour vieilles à roue
(25 pièces qui conviennent très bien pour 2 flûtes alto)
M. FROMENTEAU - G. CASTEUBLE 40,00

DOCUMENTATION COMPLETE SUR SIMPLE DEMANDE



éditions musicales et instruments j.m. fuzeau s.a.

Boîte Postale n° 6
79440 COURLAY
Tel. (49) 72 22 13

LES BOIS DONT ON FAIT LES FLÛTES

Philippe Bolton

Comme l'explique Michèle Castellengo dans son article paru dans le numéro 2 de la revue, la fonction du bois semble secondaire dans la flûte à bec, comme dans les autres instruments à vent.

Dans la théorie son influence devrait même être nulle car ce n'est pas le bois qui vibre, mais la colonne d'air contenue par l'instrument. Son rôle devrait donc se limiter à contenir, à modeler cette colonne d'air mise en mouvement par le souffle du musicien.

Le rôle du matériau est beaucoup plus important dans les instruments à cordes car là ce sont des pièces en bois qui transmettent les vibrations des cordes à la caisse de résonance qui les amplifie. Nous comprenons pourquoi les luthiers accordaient autrefois une grande importance à la récolte de leur bois qu'ils choisissaient souvent sur pied et coupaient eux-mêmes.

Revenons à notre flûte. Si en théorie le bois ne devrait influencer aucunement sur le caractère de l'instrument, il en est autrement dans la pratique. En effet chaque essence possède son individualité et n'a pas le même équilibre que les autres entre sa densité, son élasticité et l'état de surface qu'elle présente. Cette diversité agit principalement à deux niveaux dans la flûte à bec :

1) Sur le timbre - Le son de l'instrument est composé d'une note fondamentale à laquelle se superposent des vibrations secondaires que nous appelons les harmoniques et qui caractérisent le timbre.

Un instrument en bois tendre ou fibreux aura tendance à absorber une partie de ces vibrations plutôt que de les restituer à l'air extérieur.

Une flûte en bois dense et serré, aux surfaces plus lisses, fera entendre davantage ces harmoniques.

La richesse en harmoniques donne une impression de brillance et de volume.

Ceci suppose évidemment que la facture des deux instruments soit identique, car il est possible au niveau de la fabrication de régler l'embouchure de telle sorte que la flûte produise peu ou au contraire beaucoup d'harmoniques. Le bois ne peut que mettre en valeur (ou étouffer) ce qui est donné au départ par le facteur.

2) Dans l'embouchure elle-même. Si celle-ci est bien conçue, un matériau plus serré, permettant d'obtenir des surfaces plus polies et des angles plus propres, produira des attaques plus nettes et un son plus clair car le souffle "coule" mieux dans le conduit et le long du biseau. Ici encore, le bois ne peut rien pour corriger des défauts de conception ou de réalisation (le degré de précision nécessaire dans l'embouchure est par endroits bien inférieur au dixième de millimètres, ce qui est difficile à atteindre lorsqu'il s'agit d'un morceau de bois, matière vivante et relativement instable).

Les essences utilisées ont varié suivant les époques.

Au XVI^e siècle, l'érable et les fruitiers (poiriers, prunier, etc) semblent prédominer. Ces bois de densité moyenne conviennent bien à la réalisation d'instruments destinés à jouer en ensemble homogène. De plus ils sont disponibles en dimensions suffisantes pour permettre la construction d'instruments très graves.

A l'époque baroque l'on recherchait des instruments pouvant jouer en soliste. Leur conception avait radicalement changé. L'utilisation de bois denses aida les facteurs à obtenir des instruments très brillants. Les flûtes de taille petite et moyenne étaient réalisées le plus souvent en buis, parfois en ébène ou encore en ivoire. Pour les instruments les plus graves l'érable et les fruitiers restaient toujours les mieux adaptés pour des raisons de disponibilité en gros diamètres, mais aussi parce que des flûtes ainsi faites étaient moins lourdes à tenir.

Le XIX^e siècle a également vu un changement important dans la conception des instruments à vent, avec l'avènement des mécanismes Böhm. Ces systèmes complexes de clés et de tringleries ne pouvaient être posés que sur des bois absolument stables, sinon ils risquaient de se fausser ou de se gripper. Le buis ne possède pas de stabilité suffisante. Il a été définitivement abandonné à cette époque au profit de bois tropicaux risquant moins de "travailler" (palissandre, bois de violette, ébène, etc.)

Au XX^e siècle, nous fabriquons des flûtes à bec dans beaucoup de bois différents. Il est possible de faire une distinction entre la fabrication industrielle qui emploie beaucoup les bois du XIX^e siècle, stables, ne nécessitant pas trop de réglages, ainsi que l'érable et les fruitiers, et la fabrication artisanale qui emploie les bois des siècles précédents (buis et ébène pour les XVII^e, et XVIII^e siècles, l'érable et les fruitiers pour les renaissance), afin de retrouver les couleurs sonores que possédaient les plus beaux instruments conservés dans nos musées.

Le bois est une matière vivante. Il ne peut pas se comparer à un bloc d'acier ou de matière plastique. Son emploi dans la fabrication d'objets aussi précis que des instruments de musique nécessite beaucoup de précautions quant à sa préparation, en particulier le séchage.

Lorsqu'un arbre vient d'être coupé il est gorgé de sève, qu'il va progressivement perdre pendant une période assez longue qui suit son abattage. Ce n'est que lorsque ce processus sera terminé que le bois pourra être utilisé. Des tensions apparaissent pendant le séchage entraînant des déformations, voir des fissures. Le bois retrouve ensuite un nouvel équilibre. Cela nécessite en général plusieurs années. La durée est cependant variable en fonction de l'épaisseur des pièces. Pour accélérer le séchage il est possible de débiter l'arbre. Pour des planches il faut généralement compter une année de séchage par centimètre d'épaisseur.

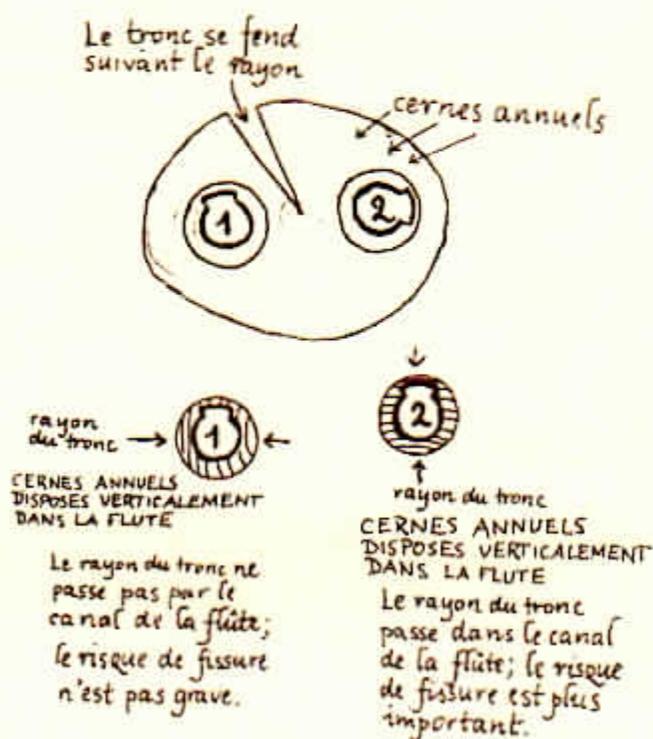
Les anciens menuisiers accordaient de l'importance à la période d'abattage des arbres, qui contiennent moins de sève en hiver qu'en été. De plus en période de lune descendante, la sève semble descendre vers le pied. Le bois coupé en "vieille lune" se conserve mieux. Ce fait n'a jamais été vérifié scientifiquement, mais simplement constaté empiriquement par ceux qui exerçaient les métiers du bois. Aujourd'hui de nombreux luthiers et facteurs accordent cette même importance à la période de coupe.

Le séchage nécessite des conditions particulières. Il se fait généralement dans un local aéré à l'abri du soleil et de la pluie. Lorsque l'on fait sécher des troncs entiers (c'est généralement le cas du buis) ceux-ci sont stockés verticalement. Les planches et les carrelets sont par contre disposés horizontalement, séparés par des lattes afin de permettre la circulation de l'air.

Pour diminuer le risque de déformations ultérieures, le facteur prend soin de débiter son bois de telle sorte que les fibres suivent le plus possible l'axe de l'instrument. Lorsqu'il s'agit de troncs de petit diamètre (par exemple le buis) ce travail se fait de préférence à la hache qui suit naturellement le sens des fibres.

Après le perçage, le futur instrument aura encore une fois une tendance à "travailler", car l'évidement du centre aura modifié son équilibre. L'ébauche de la perce se fait donc plusieurs semaines à l'avance afin que la pièce trouve son nouvel équilibre avant d'être transformée en flûte.

Le facteur prendra soin, au moment de tailler l'embouchure de l'instrument de faire en sorte que les cernes annuels (les "anneaux" caractéristiques que l'on observe sur tout tronc de bois qui a été sectionné, et qui délimitent les années de croissance) soient disposées verticalement afin de diminuer le risque de fissure spontané. L'explication est la suivante : un tronc de bois se fend toujours du cœur vers l'extérieur suivant le rayon. Le fait de tailler le canal dans une flûte affaiblit celle-ci sur un côté. Il est préférable que ce côté ne se trouve pas placé là où le bois peut se fendre spontanément. Ce principe n'est pas toujours respecté dans les flûtes industrielles, car le bois se coupe plus difficilement à la machine lorsque les cernes sont verticales. Par contre la quasi totalité des instruments anciens étaient faits comme la flûte 1 de la figure suivante :



En conclusion, nous pouvons dire que le facteur est obligé d'accorder une assez grande importance au bois qu'il utilise tant au niveau du choix de celui-ci que de sa préparation. Même si ce sont les détails de facture qui prédominent pour déterminer les qualités sonores d'un instrument, le bois est au service du facteur pour mettre en valeur et pour conserver ces qualités de façon durable.

Intentionnellement nous n'avons pas abordé ici l'utilisation du bois en fabrication industrielle, car les problèmes posés et les techniques mises en œuvre sont très différents.

Pour ceux qui voudraient en savoir davantage sur les différents bois utilisés pour fabriquer les instruments à vent, voir :

1) le premier chapitre de l'ouvrage de Hildemarie Peter *The Recorder - its traditions & its tasks* qui contient un tableau analytique des caractéristiques techniques des différentes essences.

2) les deux articles de Michael Zadro parus dans la revue *EARLY MUSIC*, numéros 2 et 3 de 1975, comportant une rétrospective historique ainsi qu'une description de la plupart des essences utilisées aujourd'hui.

LES ÉTAPES DE LA FACTURE D'UNE FLÛTE A BEC

Propos d'Henri GOHIN recueillie par Laurent HAY

Cet article ne prétend exposer que les grandes étapes de la facture d'une flûte à bec. Dans ses détails, il n'a rien d'impératif et il est bien évident que chaque facteur de flûte possède sa manière de procéder.

I - LES QUALITÉS DU BOIS ET LES PREMIÈRES PRÉPARATIONS

Le bois doit nécessairement être sec avant que l'on ne commence à le travailler. Il doit donc sécher au moins cinq ans sous forme de bûches ; puis on le débitera en tronçons que l'on fendra dans le sens de la longueur afin de connaître l'orientation de la fibre, ce qui est indispensable pour les tourner.

Un premier tournage a lieu : il donne au tronçon sa forme cylindrique. De même une première perce facilitant le séchage est faite ; elle sera ajustée par la suite. Après une seconde période de séchage (plusieurs mois), le tronçon va maintenant devenir tête, corps ou pied de flûte à bec. A ce stade, il est possible de l'imprégner d'huile de lin chaude.

II - PROFIL ET SYSTÈME ACCOUSTIQUE DE LA FLÛTE A BEC

Précisons d'abord qu'avant de travailler son bois, le facteur de flûte à bec aura préalablement fabriqué les outils dont il a besoin et qui correspondent aux mesures de la flûte qu'il copie ou qu'il conçoit.

– La première étape de la facture consiste en perce et emboîtages des différentes parties de la flûte. Il est possible de procéder de deux façons différentes pour réaliser cette perce ; soit le tronçon de bois est fixé au tour à bois et le facteur tient la perce (outil) dans ses mains, soit le contraire.

– On donne ensuite à la flûte ses formes extérieures (moules, renflements empreintes).

La flûte est prête maintenant à subir le travail le plus délicat : la création du sifflet et "le travail du son". La première de ces deux opérations peut se faire avant que les cheminées (trous) ne soient percées. Néanmoins, étant donné qu'il faut tailler le biseau pour "faire le son" de la flûte, il est préférable, si cette dernière doit être teinte (les teintures étant généralement à base d'acides), de percer les cheminées et de teindre avant de tailler le biseau (afin qu'il ne subisse pas l'effet de la teinture).

a) La création du sifflet de la flûte à bec

La première opération est la taille du biseau. On perce pour cela trois trous d'un diamètre inférieur à l'ouverture de la fenêtre ; ils permettront de se repérer. On délimite les bords du biseau en incisant le bois avec une lame, puis on le taille avec un bédane (fig. 1).

On creuse ensuite une première fois le canal, au dessus de l'emplacement du bloc, et son prolongement sous le biseau.

L'ouverture de la fenêtre est achevée : elle devient rectangulaire. On finit le canal. A ce stade on peut ajuster la quatrième pièce de la flûte à bec : le bloc ou bouchon (on utilise le cèdre rouge pour ses propriétés d'absorption d'humidité). La partie supérieure de ce bouchon délimite avec la voûte, le porte-vent (fig. 2).

Il ne reste plus qu'à tailler les chanfreins aux extrémités du bouchon et de la voûte aboutissant au biseau (fig. 2).

Le travail du sifflet est alors terminé. Le facteur peut entreprendre le "travail du son".

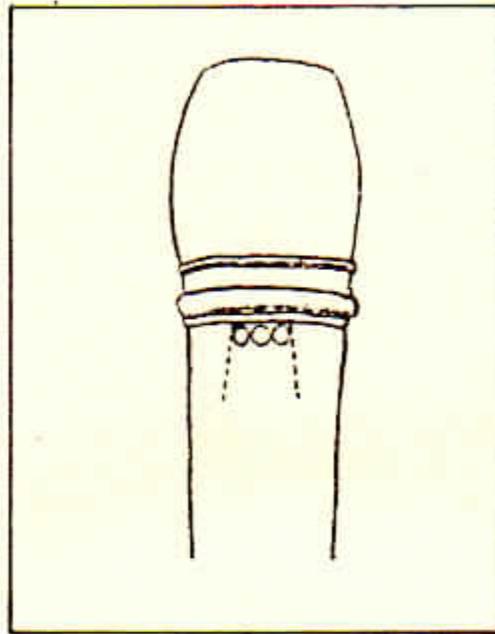


Fig. 1

b) Le travail du son

C'est le travail le plus minutieux et le plus précis. De lui dépendront les qualités de la flûte. Nous ne nous étendrons pas sur ce point, il est aisément imaginable.

Régler le son, cela veut dire ajuster tous les paramètres qui font la complexité du sifflet (angle d'incidence du biseau, forme de la voûte, *extrémité du canal*, hauteur et forme du bouchon, chanfreins) jusqu'à ce que ce son proprement dit soit stabilisé.

Ce travail très long, qui donne donc à la flûte à bec son timbre, sa puissance et ses possibilités d'attaque, peut se faire à l'aide d'un corps de flûte déjà accordé, pour peu que l'on en ait un à sa disposition.

III - L'ACCORD DE LA FLÛTE

Les cheminées sont percées d'après le modèle que possède le facteur de flûte.

L'accord a lieu devant l'accordeur électronique. Après l'avoir approchée globalement sur l'ensemble de la tessiture, on ajuste parfaitement la première octave tout en contrôlant la seconde. L'espace entre chaque cheminée, leurs diamètres et leurs formes (une cheminée est conique, sa partie la plus large étant du côté de la perce), et la largeur de la perce sont les éléments sur lesquels le facteur peut agir.

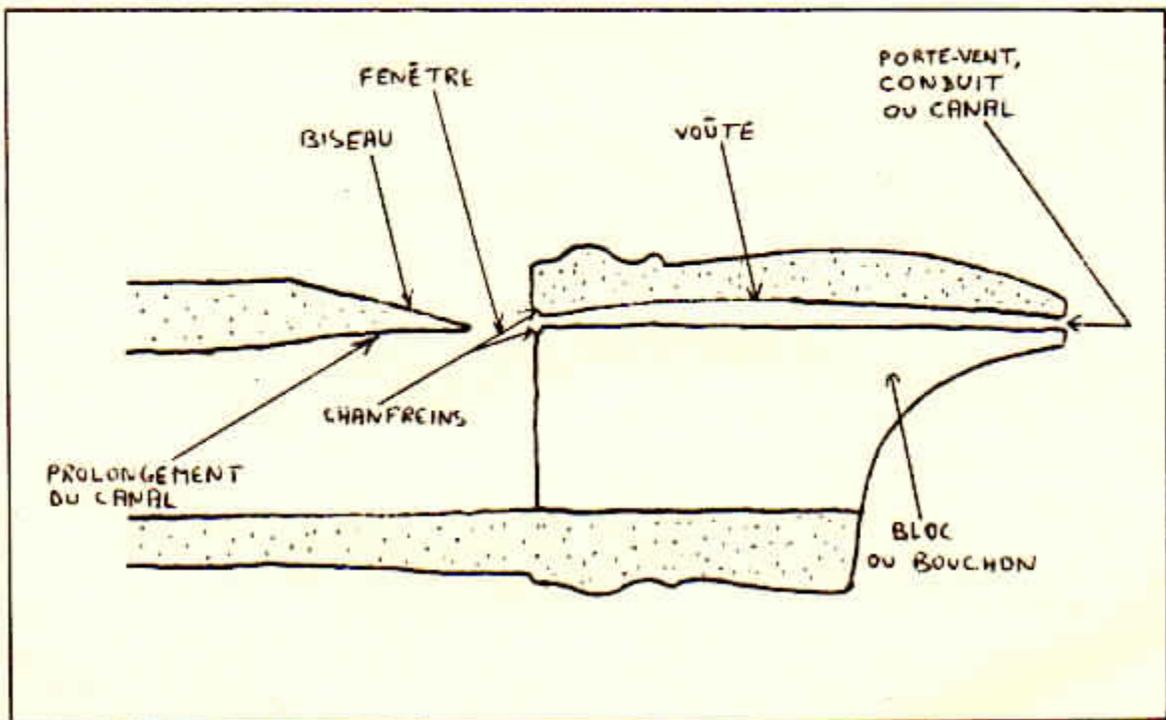


Fig. 2

Entretien avec Annie Sturbois et Daniel Bariaux par Jacqueline Ritchie

1) *Depuis combien de temps vous consacrez-vous à la facture des flûtes à bec, et combien d'années se sont passées avant d'avoir un résultat ?*

Il y a maintenant dix ans que nous avons commencé nos premières expériences de facture de flûte à bec. Comme toute personne qui se livre à la facture instrumentale, nous avons eu des résultats très rapidement : nous avons obtenu en effet un objet qui produisait du son. Quant à créer un instrument de musique, ce fut une autre affaire. Si l'on considère qu'un instrument de musique doit permettre à un musicien une expression sensible, alors nous ne construisons des flûtes à bec que depuis quelques mois !

2) *Qu'est-ce qui vous a amené à ce métier, est-ce une vocation ?*

C'est l'aspect total de la facture instrumentale qui nous a tout d'abord séduits. Il nous semblait que pour construire un instrument de musique il fallait maîtriser un grand nombre de connaissances dans beaucoup de domaines : pratiquer un minimum de musique bien entendu, connaître l'histoire de l'instrument, connaître les bois, leurs traitements, le travail du bois, apprendre le métier de tourneur sur bois, maîtriser un minimum de taillanderie, comprendre les lois acoustiques de l'instrument, etc... Mais c'est aussi l'aspect humain de la facture instrumentale qui a été essentiel pour nous. Pouvoir transformer la matière de ses mains afin de permettre à un autre (ou à soi-même) d'exprimer sa sensibilité musicale a été pour nous une véritable "harmonisation personnelle".

3) *Comment avez-vous appris le métier ; avez-vous été apprentis chez un autre facteur ?*

Nous n'avons pas été apprentis chez un autre facteur car nous avons eu la chance de connaître quelques musiciens professionnels qui possèdent des flûtes originales du XVIII^e siècle et qui ont eu l'occasion d'essayer eux-mêmes beaucoup d'instruments dans les musées. Ce fut une chance car ils nous ont montré par leur pratique les possibilités d'expression très riches, d'une bonne flûte à bec. De plus, en ayant nous-mêmes soufflé dans de tels instruments, nous avons pu nous rendre compte que la flûte à bec avait été un instrument de musique à part entière sans commune mesure avec la production industrielle et les "copies" actuelles.

Nous avons donc décidé de réapprendre le métier à partir de l'observation attentive et sans préjugés des instruments anciens.

Au Musée Instrumental de Bruxelles se trouvent cinq flûtes à bec alto de Jean-Hyacinthe Rottenburgh : c'est lui qui fut notre maître. Par l'étude de ses instruments, nous avons pu dégager progressivement une méthode et des principes de facture.

Nous avons été aussi puissamment aidés, pendant des années, par les critiques constructives de ces musiciens que nous avons connus, qui nous ont tant de fois obligés à remettre sur le métier notre ouvrage et qui furent aussi en quelque sorte nos maîtres.

4) *Vous construisez donc des copies de Jean-Hyacinthe Rottenburgh ?*

L'observation de ces cinq instruments nous a montré que les facteurs anciens ne se copiaient pas eux-mêmes en reproduisant fidèlement un même modèle. Bien que marqué par la personnalité du facteur, chaque instrument n'en possède pas moins son propre caractère. Comme nous avons pu le constater, cette observation s'applique aussi à d'autres facteurs tels que Bresson, Denner, Stanesby, etc... Ce caractère propre est la conséquence du processus d'harmonisation.

5) *Qu'entendez-vous par harmonisation ?*

Une flûte à bec "normalement constituée" doit posséder un nombre maximum de qualités pour répondre aux besoins du musicien : posséder une couleur sonore intéressante, être juste, jouir d'une dynamique suffisante, répondre aussi bien dans l'aigu que dans le grave, etc... et tout cela sur un tube de bois percé de huit trous latéraux. Il est évident que pour obtenir un tel résultat, il faudra que l'instrument soit parfaitement réglé, équilibré, etc... c'est-à-dire harmonisé.

6) *Comment réalisez-vous cette harmonisation ?*

Nous pouvons agir sur beaucoup de paramètres lors de la fabrication d'une flûte : la position, la grandeur et la forme des trous latéraux, la forme de la perce, la direction et la forme du jet d'air, etc... chacun de ces paramètres intervient toujours sur la totalité de l'instrument. Le biseautage d'un trou latéral agira sur la hauteur et la couleur des notes que ce trou gouverne ; mais ce même biseautage, en élargissant la perce à cet endroit, modifiera aussi le comportement général de l'instrument en donnant plus d'ampleur dans l'aigu par exemple.

Apprendre le métier, c'est apprendre à connaître les relations entre ces paramètres au niveau des résultats sonores ; le maîtriser c'est pouvoir concrétiser sa propre idée sonore ou celle du musicien par une action consciente sur ces paramètres, par une harmonisation originale. Dans une de ces lettres, Frederic II demande à Quantz de lui construire deux nouvelles flûtes, mais spéciales : l'une avec un son puissant et l'autre facile à jouer avec un registre aigu doux. Toutes les bonnes flûtes témoignent de cette démarche.

7) Dans ces conditions, cela a-t-il encore un sens de parler de copie ?

Pour nous, cela n'a pas de sens. Les facteurs qui copient actuellement des instruments anciens choisissent en général un instrument d'un musée ou d'une collection privée. Ils prennent un grand nombre de mesures géométriques : hauteur de la fenêtre, grandeur des lumières, structure de la perce, positions et dimensions des trous latéraux, etc... Ils fabriquent ensuite un instrument qui correspond le mieux possible à l'ensemble de ces mesures, de manière absolue. Il est exact qu'un instrument de musique est une réalisation de haute précision, mais nous pensons que ce qui compte avant tout c'est la précision relative, c'est-à-dire les valeurs relatives des grandeurs géométriques entre elles. Deux instruments aux mesures géométriques différentes pourront atteindre un même degré de qualité sonore parce que la relation entre les différentes mesures aura été conçue dans le même esprit, mais ils auront un caractère différent parce qu'il est matériellement impossible de reproduire un tel ensemble d'interrelations. Voici redéfinie en d'autres termes l'harmonisation telle que nous l'entendons. Cela implique pour nous, tout naturellement, que la copie est impossible. Tout au plus, peut-on construire un instrument qui appartient à tel ou tel style de facture, chaque style étant bien entendu celui du facteur.

8) Quels sont vos contacts avec les flûtistes ?

Les nombreux flûtistes avec qui nous avons des contacts et qui ne sont malheureusement pas propriétaires d'une flûte originale du XVIII^e siècle, nous aident beaucoup en nous exposant les nombreuses prouesses qu'ils doivent faire pour parvenir à s'exprimer sur la plupart des instruments modernes. Il est regrettable que la plupart d'entre eux se sentent ainsi limités par les instruments. Ceci explique peut-être l'évolution du jeu actuel vers un excès de virtuosité au dépend du jeu expressif.

9) Est-ce que les flûtes originales étaient accordées selon des tempéraments particuliers ; changez-vous l'accord de la flûte quand vous exécutez un instrument ?

A notre connaissance, les flûtes originales baroques étaient accordées selon un tempérament très proche du tempérament égal à condition, bien entendu, d'utiliser les doigtés anciens (la tablature de Hotteterre représente un doigté "quasi standard" pour la période baroque). Compte tenu de la grande flexibilité des flûtes originales, l'instrumentiste parvenait sans difficultés à jouer des quintes pures et pouvait ainsi jouer juste selon le tempérament choisi par le claveciniste par exemple. Nous accordons nos instruments selon ce principe. Nous avons commencé par construire des instruments au diapason 410 Hz, identique à celui des flûtes originales de Jean-Hyacinthe Rottenburgh. Depuis peu, nous les construisons aussi à 415 Hz. Pour cela, nous avons dû réétudier les perces afin d'obtenir des instruments aux qualités équivalentes.

10) Est-ce que le bois actuel, de la façon dont il est traité, qui n'est probablement pas la même que dans le passé, permet de retrouver un son assez proche des flûtes anciennes, et donc une esthétique semblable ?

Le problème du bois et de son traitement est un problème difficile. Nous disposons de quelques sources anciennes) L'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, Dom Bédos de Calles, Roubo, etc...) mais aucune ne discute le cas particulier de la corporation des facteurs d'instruments à vent.

Le bois intervient au niveau sonore par ses vibrations propres et par l'état de sa surface : le buis est résonnant et prend un beau poli brillant sous l'outil tandis que le poirier est plus sourd et produit une surface soyeuse. Le facteur pourra donc faire intervenir la nature du bois et son type de traitement comme paramètre supplémentaire au niveau de l'harmonisation : un instrument en buis par exemple demandera une harmonisation douce alors que pour obtenir une sonorité semblable avec du fruitier il faudra une harmonisation plus nerveuse.

11) De quelles sortes d'outils vous servez-vous ?

Sans entrer dans des considérations trop techniques et spécialisées, nous pourrions dire que l'outillage doit d'abord permettre de travailler le bois sans brutalité. Un alésoir doit couper le bois et non l'arracher par grattage ; la coupe s'effectue sans peine à la main et produit un état de surface alors que le grattage nécessite beaucoup d'efforts, produit un échauffement du bois ainsi qu'une surface rugueuse qu'il faudra repolir au papier de verre.

Cet outillage doit permettre ensuite de pouvoir travailler de manière libre et nuancée : un alésoir qui a le profil de la perce ne peut donner qu'une seule perce ; un jeu d'alésoirs différents permettra d'intervenir dans la perce de manière variée lors de l'harmonisation. Une fraise produit un biseau-tage constant et à symétrie cylindrique tandis que le canif donne toute liberté.

L'outillage moderne est pensé en vue d'une production mécanique rapide ; il ne peut donc que reproduire machinalement des objets toujours identiques. On obtient ainsi un modèle d'instrument de musique que l'on reproduit à un grand nombre d'exemplaires.

L'outillage ancien a été pensé en vue d'une production manuelle rapide et efficace. La main permet de choisir une infinité d'interventions celle que l'on considérera optimale au moment voulu. Chaque instrument est alors unique et vivant.

12) Selon vous, l'esthétique de la flûte à bec au XVIII^e siècle était-elle plus tournée vers la puissance sonore ou vers la recherche de coloris nuancés et variés ?

Il nous semble tout d'abord important de faire une distinction entre instruments puissants et instruments qui "portent". Un instrument puissant est un instrument qui est capable de produire un niveau sonore élevé : on l'entend loin car il produit des ondes sonores de grande amplitude. Par contre, un instrument peut très bien "porter", et donc s'entendre très loin même à niveau sonore faible, à condition que sa sonorité soit riche et personnelle. Tout instrument bien harmonisé devrait donc bien porter ! Si un hautbois et une flûte à bec jouent ensemble une œuvre avec basse continue, le flûtiste ne devrait pas être effacé par le hautboïste s'il pouvait parvenir, grâce aux qualités de son jeu et de son instrument, à développer une sonorité très personnalisée. L'expression musicale est liée à la qualité et non à la quantité. Nous tentons, pour cette raison, de construire des instruments aux sonorités riches et personnelles.

Par essence, la flûte à bec n'est pas conçue pour tenir un rôle soliste dans une grande salle moderne de 2.000 places. Il en aurait été d'ailleurs de même pour les autres instruments baroques s'ils n'avaient pas subi des changements fondamentaux. La flûte traversière à une clé par exemple est devenue flûte Boehm pour gagner en puissance, tessiture et "rationalisation du doigté" afin de répondre aux exigences des grandes salles et du répertoire romantique. Compte tenu des particularités, du mécanisme excitateur de la colonne d'air, la flûte à bec est un instrument qui n'a pas pu se métamorphoser et qui, par là, est "condamnée" à développer la qualité du son et non la quantité pour rester un instrument de musique à part entière.

13) Quels sont les différents modèles d'instruments que vous construisez ?

Nous avons travaillé très longtemps pour concrétiser nos conceptions philosophiques et musicales sur la facture instrumentale. Jusqu'à présent, nous avons mis au point des altos baroques à 410 et 415 Hz ainsi qu'une soprano renaissance à 440 Hz et à perce relativement étroite pour pouvoir jouer des pièces telles que celles de Jacob van Eyck. Nous comptons élargir rapidement notre fabrication à l'ensemble des flûtes baroques et renaissance.

Nous avons déjà réalisé beaucoup d'expériences au niveau des flûtes traversières baroques et nous souhaitons en fabriquer également... mais nous sortons ici du domaine d'intérêt de votre revue et peut-être de celui de vos lecteurs.

Pour ceux qui souhaitent contacter Annie STURBOIS et Daniel BARIAUX, voici leur adresse : 38 Avenue Buysdelle, B - 1180 BRUXELLES.

RENCONTRE AVEC CLAUDE MONIN

En 1968, Claude Monin fut en France le premier à se lancer dans la facture de flûtes à bec, artisanat alors très méconnu dans notre pays. A cette époque, les flûtes Dolmetsch, Coolsma, Fehr étaient les plus recherchées par les connaisseurs et la tentation de copier ces flûtes lui parut une possibilité intéressante mais il s'engagea dans une démarche plus passionnante. Le choix d'une recherche personnelle lui a permis de mieux comprendre et d'analyser les influences des différents et nombreux éléments liés à la réussite d'une bonne flûte à bec. Ses premières flûtes furent tournées à l'aide d'un matériel peu orthodoxe et même "incroyable", suivant sa propre expression : un moteur de perceuse, une tige filetée, deux boulons et un roulement à billes. Plus tard, Jean Henry lui procura un tour déjà utilisé en 1920 pour des flûtes soprano, et ayant appartenu à Monsieur Léglise à La Couture-Boussey, pays des Hotteterre.

Pendant cette première période, le diapason 440 était généralement accepté, et l'esthétique sonore dite "baroque" avec ses diapasons 410, 415 etc... encore peu recherchée. Sa facture a suivi la demande des flûtistes.

En 1974, sous l'impulsion de Pierre Sechet et Alain Kerusoré, commence sa véritable recherche sur la reconstitution des instruments baroques. Avec son expérience et une documentation puisée auprès des facteurs français du XVIIIème siècle comme : Hotteterre, Rippert, Bizet, il fabrique actuellement une gamme d'instruments baroques de la sopranino à la ténor. Conscient des difficultés inhérentes à la flûte à bec rencontrées par les exécutants, il s'est attaché à analyser et à cerner la nature même de ce moyen d'expression musicale.

Il y a deux catégories d'instruments, précise-t-il : les instruments avec un son "amorti" dont le volume sonore s'éteint de lui-même comme les cordes pincées et frappées (piano, clavecins, xylophones, guitares, etc...) et les instruments avec un son "entretenu" ou l'instrumentiste accède directement au mécanisme qui produit le son (tous les instruments à archet et tous les instruments à vent). Les mécanismes qui mettent en jeu les sons à vibration entretenue sont plus subtils et compliqués que ceux qui produisent des sons amortis. Sur tous les instruments à vent, à l'exception de la flûte à bec, l'instrumentiste intervient directement sur l'émission du son au moyen de ses lèvres. Il pourra, par la modification de la tension et de la position des lèvres passer du grave à l'aigu et du piano au forte, et par l'expérience faire fonctionner l'instrument dans toute son étendue et avec ses nuances personnelles. Le flûtiste à bec n'a que son souffle et sa langue pour émettre des sons. Là, intervient l'expérience et l'habileté du luthier, elle aura une grande responsabilité et sa collaboration étroite avec les artistes sera indispensable.

La délicatesse et la subtilité avec lesquelles doivent être réalisées un porte-vent expliquent la difficulté rencontrée pour la réalisation d'une copie d'instrument ancien. La qualité et le caractère d'une bonne flûte réside pour une grande part dans le porte-vent. L'instrument de mesure, le pied à coulisse, ne peut donner qu'une indication grossière, un point de départ. Il est de première importance pour un facteur de fabriquer un porte-vent capable d'émettre un jet d'air de grande qualité, rapide, sans aucune turbulence, et qui ne s'altère pas avec les différentes pressions d'air apporté par le flûtiste.

D'autre part ce jet doit être dirigé sur le biseau à une certaine hauteur et sous un certain angle. La marge de cette hauteur et de cet angle est très réduite pour que l'instrument fonctionne facilement et garde un timbre riche et intéressant. Une partie de l'art du facteur de flûte à bec consiste à mener à bien simultanément ces deux opérations. Car en voulant modifier la qualité du jet, on modifie son orientation et réciproquement. Le flûtiste qui veut interpréter de la musique baroque n'a que les traits d'époque pour l'aider. Il doit y ajouter sa propre personnalité et se fier à son goût. Pour les facteurs la situation est identique. Les documents et les instruments de musée ne sont qu'une indication. Ils leur faut s'imprégner de l'esthétique d'une époque. Le son se fabrique ensuite en le contrôlant par l'oreille, la personnalité et le goût du facteur intervenant au premier plan.

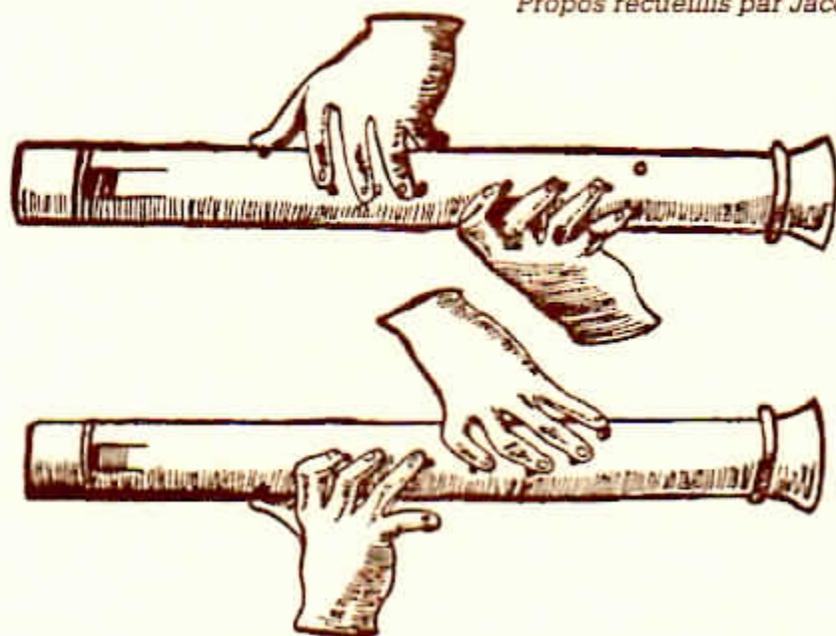
Claude Monin insiste beaucoup sur sa relation directe avec son client et attache beaucoup d'importance aux premières impressions de l'acheteur. Il peut ainsi satisfaire rapidement et facilement les goûts et exigences du musicien. Il estime avoir un engagement moral vis à vis de ses clients, car il lui incombe de leur donner toutes les possibilités fonctionnelles pour s'exprimer. Le flûtiste doit éprouver un "coup de foudre" aux premiers sons émis.

Pour reconnaître une bonne flûte les critères essentiels sont les suivants : la justesse (octaves justes), l'émission (graves et aigus sortent facilement), la qualité sonore (le timbre d'une flûte doit se rapprocher le plus possible de la prononciation allemande du "ö" telle qu'elle est émise dans "blockflöte"), la couleur du son (la couleur du DO médium ne doit que peut varier par le flâtement des doigts 6 et 7).

Il est important que les flûtistes à bec sachent que les défauts d'une mauvaise flûte ne sont pas rattrapables, tandis que de petites modifications et mises au point sont possibles si au départ les critères essentiels sont présents. Néanmoins, la délicatesse du porte-vent nécessitera, à l'usage, une ou plusieurs révisions, de même, quant à la justesse. Quelques notes peuvent être modifiées au goût ou pour l'aisance de l'instrumentiste.

"Le métier de facteur de flûte à bec est une vocation difficile", dit Claude Monin, "car l'amour du travail bien fait et la rentabilité sont difficilement conciliables, mais l'une des plus grande joie que puisse apporter ce métier est la découverte des moyens qui permettent de maîtriser tous les éléments afin d'égalier nos ancêtres luthiers".

Propos recueillis par Jacqueline Ritchie



Voici un petit complément à nos listes des facteurs de flûte à bec dans le monde des n° 1 et 2 :

Wales Christian Ledgerwood 26070 Newbridge Road
Los Altos Hills
California 94022
U.S.A.

Robert Bignio 30 Sunny Garden Road
Heudon
London NW4 1RX
Angleterre

LA SITUATION DE LA FLÛTE A BEC EN BELGIQUE

Dans le numéro 2 de notre revue "FLUTE A BEC", Jean-Claude VEILHAN, président de l'A.F.F.B. écrivait dans son article "Une longue aventure : le CA de flûte à bec" : "Nous ne rougissons plus face à nos voisins immédiats, et pour ne citer qu'eux, les Belges, les Hollandais, Suisses, Anglais, Allemands..." Hélas, c'est bien trop d'optimisme pour "les Belges" !

Depuis que notre pays s'est octroyé l'autonomie culturelle pour chaque communauté linguistique, celles-ci l'ont employée diversement. C'est ainsi que seuls, nos compatriotes flamands sont à envier. Les Belges d'expression française n'ont actuellement pas encore la possibilité d'étudier la flûte à bec dans un établissement d'enseignement musical ! La communauté de langue allemande n'a pas encore, elle non plus, les moyens de faire beaucoup entendre sa voix et les cours de flûte à bec sont pour elle, chose inconnue.

La sensibilisation à la musique ancienne a été très tôt opérée en pays flamand suite à cette extraordinaire essor de "l'école hollandaise". Ainsi, les trois Conservatoires Royaux de Bruxelles-Flandre, Anvers et Gand sont depuis longtemps dotés de classes de flûte à bec. Les Académies subsidiées et reconnues par le ministère de la culture flamande accueillent de nombreux élèves dans leur classe de flûte à bec.

Voici les conditions d'études dans les Conservatoires royaux flamands :

1) Le nombre d'années d'études n'est pas limité, mais un élève normalement doué obtient son 1er prix en 4 ans.

2) Les cours dits "parallèles" sont : solfège (1er prix exigé), un an d'histoire de la musique, un an de musique de chambre avec d'autres instruments anciens, un an d'harmonie, un an de chant choral, et avoir suivi le séminaire d'interprétation de la musique ancienne.

3) Le Premier Prix de flûte à bec équivaut tout à fait à celui d'un instrument conventionnel.

4) Celui qui se destine à l'enseignement de la flûte à bec, doit présenter le certificat d'aptitude pédagogique instrumentale et entamer l'étude d'un second instrument (accompagnement) (par ex. piano, clavecin, ...)

5) Le barème des traitements des professeurs diplômés est absolument le même que celui des professeurs d'instruments traditionnellement enseignés et subsidiés.

On le voit, ces conditions montrent clairement que la flûte à bec est traitée, en Flandres, avec autant d'intérêt que les autres instruments. Elle y a gagné l'estime et la considération, ce que réclament encore beaucoup d'entre nous pour leur instrument d'adoption.

En revanche, la Wallonie et la région bruxelloise francophone souffre encore et depuis longtemps de l'indifférence ou de l'immobilisme des pouvoirs politico-culturels.

De très rares flûtistes à bec de haut niveau peuvent faire montre d'une certaine activité. De très nombreux amateurs bien esseulés, et ne sachant à quel saint se vouer, sont condamnés soit à suivre des cours chez un professeur de flûte traversière (situation bien connue...) soit de guetter le moindre stage ou cours de week-end par-ci, par-là, sans être pleinement satisfait au bout de quelques courageuses années de persévérance...

Ayant été moi-même de ceux-là, mais ayant la chance d'habiter à deux pas de MAASTRICHT, derrière la frontière belgo-hollandaise, je n'ai eu d'autre recours, pour accéder à un conservatoire, que d'y suivre les cours, tout en complétant ma formation au conservatoire de Liège. Mais combien ont cette possibilité ?

Décidé à contribuer avec mes modestes moyens, à l'effort que l'on pouvait faire pour obtenir que des cours valables soient donnés par des gens qualifiés dans les conservatoires royaux et les Académies du 1er degré, j'ai fait circuler une pétition qui a, il y a maintenant 3 ans, récolté plus de 400

signatures de personnes directement ou indirectement concernées par le problème : professeurs de conservatoires, d'Académies, amateurs ou élèves "sevrés", ... Cette pétition est arrivée au "Conseil supérieur de Perfectionnement", qui est un organisme de consultation entre le ministère de la culture et les établissements d'enseignements musical, organisme composé des directeurs des conservatoires royaux, de quelques directeurs d'académies, et de l'inspecteur de l'enseignement musical en région francophone.

Il semble que cette demande ait été accueillie avec moins d'indifférence qu'on pouvait le craindre mais les lenteurs administratives sont ... lassantes. Aux dernières nouvelles, qui datent d'il y a quelques mois, une "tractation" aurait été conclue :

1) Le Conseil de Perfectionnement juge plus urgent de former des professeurs qualifiés avant de laisser aux académies la possibilité d'instaurer des cours de flûte à bec.

2) Vu la situation économique très grave que le pays traverse, l'on ne peut instaurer ce cours dans les 3 conservatoires francophones.

3) Le conservatoire royal de Mons ayant déjà bénéficié d'une faveur spéciale lui permettant de dispenser un cours d'accordéon (!), le choix d'un cours spécial sera laissé aux deux autres conservatoires royaux.

4) Le conservatoire de Liège ayant choisi une classe de jazz, il ne restait plus à celui de Bruxelles que de "choisir" la flûte à bec.

Monsieur le Directeur FELDBUSCH du conservatoire royal de Bruxelles (francophone), a aimablement répondu à ma lettre lui demandant quelles étaient, à l'heure actuelle, les prévisions en ce qui concerne l'instauration et le fonctionnement d'une classe de flûte à bec, dans son établissement. Il en ressort que sa création reste encore incertaine du fait des restrictions budgétaires qui concernent les subsides de fonctionnement. D'autre part, l'épreuve d'entrée reste encore à fixer, ce qui montre que l'ignorance en la matière semble encore bien grande, d'autant plus que, dans le programme actuellement envisagé pour l'étude de la flûte à bec, outre les cours parallèles de formation générale (solfège, harmonie, musique de chambre, histoire de la musique, analyse musicale) que chacun estime indispensables pour qu'enfin, la flûte à bec ne soit plus méprisée et soi, comme ailleurs, considérée comme un instrument à part entière, l'élève devra également se soumettre au même régime que tous les autres instruments en ce qui concerne les cours de lecture à vue et transposition ! (2 ans !) et la fréquentation d'un an à la classe d'orchestre !! plus un stage de 6 jours à l'orchestre symphonique des jeunes de la communauté francophone !!!

Comme on le voit, de timides manifestations de bonne volonté mais encore, hélas ! trop d'ignorance des particularités, de la singularité de la flûte à bec.

Malgré l'épouvantail de la crise économique que nous vivons, et qui, inévitablement aura ses répercussions sur la vie culturelle tout entière, il nous faut espérer : en effet, les responsables politiques et culturels ne pourront éternellement ignorer que seul, le petit triangle de la Wallonie reste un terrain à conquérir par la flûte à bec. Les efforts et les conquêtes de nos amis français doivent nous encourager à serrer nos rangs et à harceler diplomatiquement les autorités. Nous savons que certaines parcelles de ce terrain sont prêtes à accueillir notre entreprise : certaines académies où la demande serait suffisantes pour la création de classes et où la direction est sensibilisée au problème, n'attendent que les décisions ... et les possibilités financières.

A ceux de nos amis belges qui voudraient contribuer à notre action, dans l'intérêt de l'implantation de la flûte à bec en région francophone, je leur signale qu'ils peuvent me faire part de leur avis, leurs suggestions, leurs informations à ce sujet. De là, des actions concertées pourraient être étudiées et entreprises.

Pour la flûte à bec !

JEAN-PIERRE BOULLET
PROFESSEUR DE FLUTE A BEC
4, rue de Hermée
4480 OUPEYE - Belgique
Tél. 041-64.48.16

Lettre ouverte à un amateur de musique ancienne

CHAPITRE III

"Où notre amateur s'engage dans la recherche"

Stravinsky disait : "Je cherche comme le chien gratte". Il nous faut maintenant gratter cette couche de fausse tradition qui nous fait écran. La recherche ne doit jamais être considérée comme un but en soi ; elle n'est que le moyen de parvenir à la connaissance. Si chaque instrumentiste doit se doubler de temps à autre d'un musicologue, sa fonction intellectuelle ne doit jamais prendre le pas sur sa fonction émotive ; il est même souhaitable que lorsque des générations de musiciens auront cherché et peut être mis à jour les "secrets" des anciens maîtres, un enseignement oral se substitue à une recherche livresque quelquefois fastidieuse.

La recherche doit donc être entreprise avec beaucoup de sincérité. Les deux principaux ennemis d'une bonne recherche sont le parti-pris et l'idée préconçue, l'un et l'autre empêchent de voir la réalité. Pour bien rechercher il faut donc en quelques sortes retourner à l'école et apprendre. La pire des démarches serait de partir avec une idée précise et de chercher dans les textes ce qui pourrait corroborer cette idée, laissant de côté les textes gênants. Cette recherche doit s'appliquer à tous les domaines : aussi bien musicaux : partitions, traités... qu'artistiques en général ; bref tout ce qui concerne l'environnement culturel de l'époque doit être cerné.

Notre amateur sera tout d'abord confronté à la partition . Il faut alors être vigilant car au nom de je ne sais quel esthétisme aujourd'hui désuet quelle entreprise de défiguration n'a-t-on pas opérée !.

Des partitions ont été éditées sans les ornements notés par les compositeurs sous prétexte de restituer la ligne mélodique dans sa pureté primitive ! Des tempi erronés ont été rajoutés aux lieu et place des vrais mouvements. L'instrumentation, quand il en existait, a été entièrement remodelée afin de faire cadrer l'orchestre baroque avec l'orchestre romantique ! Les rythmes inégaux supprimés, les phrasés massacrés... Une gigantesque entreprise de démolition et de falsification s'est opérée et s'opère encore de nos jours. Il faut inciter les musiciens à refuser les défigurations. Quel est l'amateur d'art qui accepterait de voir les tours de Notre-Dame recouvertes de béton et d'acier ou le mobilier de Versailles remplacé par des meubles "Design" ? En matière musicale cette atteinte à la substance même de l'art s'est fait et se fait encore.

Les partitas pour violon seul de Bach ressemblent quelquefois à des Rondos de concerts de Vieuxtemps, et les oratorios de Haëndel aux messes de Bruckner. Au nom de quel orgueil démesuré, un éditeur ose-t-il corriger ainsi l'œuvre d'un créateur ? Personne n'accepterait de voir Molière ré-écrit en langage "moderne" ni les contes de Voltaire style "nouveau roman" !.

Il faut refuser les partitions "revues et corrigées" au profit des éditions établies d'après les originaux ou mieux en fac-similé.

Ainsi placé devant une édition authentique, notre amateur se trouvera en présence d'un certain nombre de signes et de conventions qu'il ne connaît pas : ornements, danses, notations inégales... Devant de telles nouveautés, le musicien doit se rendre à l'école des anciens maîtres ; ses livres de classes : les traités et méthodes, ses cahiers d'exercices : les partitions.

Le foisonnement étonnant des **traités** écrits pendant les deux siècles qui nous intéressent nous amène à en rechercher le **pourquoi**. Durant le Moyen-Age et la Renaissance, musiciens instrumentistes et compositeurs étaient très souvent une seule et même personne. Les troubadours et trouvères composaient leur propre musique qu'ils jouaient eux-même. D'autre part de la même façon que la musique était la plupart du temps enseignée oralement, les traditions d'interprétation se trans-

mettaient par la même voie. La nécessité d'écrire des traités d'interprétation ne se faisait pas sentir surtout si l'on prend en considération les difficultés de les imprimer ainsi que le nombre très restreint de personnes susceptibles de pouvoir ou de savoir les lire. Le développement amena les compositeurs à noter plus précisément leurs œuvres et à les diffuser plus largement. L'enseignement oral devint moins aisé. Le besoin d'un enseignement écrit se fait alors sentir ; chaque pays se mit ainsi à écrire des traités d'interprétations fixant à jamais pour chaque époque une technique particulière. Mais si la notation devenait plus précise, pourquoi ne pas tout inscrire sur la partition ? La réponse est simple : à cause du "goût" ; le "goût", notion subjective essentielle à cette époque, ne pouvait être noté sur la partition. Les signes et conventions n'étaient pas toujours indiqués sur la musique écrite ; et quand bien même l'auraient-ils été, leur réalisation dépendait du compositeur, de l'époque... Ainsi un port-de-voix au cours des 17^e et 18^e siècles pouvait se jouer différemment avant le temps ou sur le temps ; tel ornement de 1680 apparaissait désuet en 1720 ; un tempo de danse pouvait varier selon les époques ou même les genres.

Au 18^e siècle, plus encore qu'à d'autres époques, **le chant** était l'étalon auquel tous les instruments devait se référer. La voix était considérée comme l'instrument le plus parfait. C'est donc par les traités et méthodes de chant que devra débiter toute bonne recherche. Jamais peut-être, la voix n'aura été traitée avec un tel luxe de détails : prononciation de chaque lettre, de chaque syllabe, respiration, technique d'émission du son.

A la lecture de ces ouvrages, la différence profonde qui existe entre une voix "baroque" et une voix "moderne" apparaît nettement. Il ne s'agit pas ici de préférer l'une à l'autre mais de reconnaître leur dissemblance. La voix telle que Montéclair la rêvait était une voix "unie comme la glace". C'est à partir de ce son uni que l'artiste pouvait travailler les sons diminués, gonflés et enflés, les balancements et autres ornements qu'une voix vibrante à l'excès ne peut pas permettre. Ainsi cette voix ressemble à un fil élastique que l'on peut tirer, faire onduler plus ou moins vite mais dont la position initiale est la droite la plus pure. Il devient alors impensable de travailler des pièces anciennes avec une voix toute en vibrato puisque celui-ci ne permet pas un travail de souplesse tel que le style baroque le réclame. L'art du chant, surtout en France, se rapprochait beaucoup de la déclamation ; en effet à tout instant, l'auditeur de l'époque devait pouvoir comprendre distinctement ce qui était chanté sur scène. Toute élocution floue, pâteuse était proscrite. Plus encore, la ponctuation et la prononciation des mots (très codifiées) étaient les supports rythmiques essentiels de la mélodie. L'exactitude de la prononciation était donc indispensable pour être parfaitement compréhensible pour l'auditeur et en harmonie avec la rythmique de la pièce interprétée. Des fautes de prononciation, le mauvais emploi d'un ornement étaient considérés comme des fautes les plus graves : une injure au "bon goût". "Il ne suffit pas pour bien chanter le Français de savoir bien la musique, ni d'avoir de la voix, il faut encore avoir du goût, de l'âme, de la flexibilité dans la voix et du discernement pour donner aux paroles l'expression qu'elles demandent suivant les différents caractères" (M.P. de Montéclair).

Après s'être fait une idée du goût, il faudra se plonger dans les subtilités rythmiques de l'époque. **Les "principes de musique"** sont là pour y répondre. Les problèmes touchant à l'inégalité des rythmes, à l'ornementation, la diminution... y seront traités. L'étude de ces traités fera comprendre bien vite le particularisme du solfège baroque. L'écriture rythmique d'un morceau ne correspondait pas du tout avec son exécution sonore ; ainsi tel rythme noté égal sera joué inégal ; ainsi on apprendra que les notes sont divisées en notes tenues et notes tactées, chacune portant une valeur de son et une valeur de silence correspondant à sa durée. On s'étonnera devant l'exécution des synopes en deux parties : faute grossière de nos jours...

Enfin l'on comprendra que jouer une partition telle qu'elle est écrite revient à jouer les notes mais pas la musique.

Autre élément essentiel pour la bonne connaissance de cette musique : **La Danse**. Au 17^e et 18^e, la quasi totalité de la musique profane, surtout pour la musique Française ou d'inspiration française, possède un support chorégraphique. Au Moyen-Age et à la Renaissance, la musique de danse fournit l'essentiel du matériel musical que nous possédons encore. A l'époque Baroque, ce

genre reste prépondérant ; il devient donc primordial de bien connaître une danse sinon savoir la danser. L'étude d'une danse doit se faire chronologiquement ; en effet une danse évolue au cours du temps ; elle peut se ralentir ou au contraire s'accélérer, évoluer ou bien tomber en désuétude. Lorsqu'on joue de la musique de danse, par exemple un menuet, il faut en connaître les pas, la vitesse, ses points d'appui... Mais surtout savoir l'état de son évolution à l'époque de sa composition. Ainsi le menuet considéré au 17^e siècle et dans la première partie du 18^e comme une danse vive, se ralentira peut-être à l'approche du 19^e. Ainsi un menuet de Philidor ou Dieupart n'aura rien à voir avec un menuet de Haydn ou Beethoven. Il faut d'ailleurs ici prendre comme règle générale que l'introduction d'une danse dans la forme symphonique se traduit presque toujours par un ralentissement de son tempo. Là encore, il ne faut surtout pas partir avec une idée préconçue car les surprises sont grandes. Se tromper de tempo ou de points d'appuis dans une danse doit être considérée comme une erreur musicale mais aussi comme une catastrophe chorégraphique. Imaginez lorsque vous jouez une suite de danse que vous êtes en train d'animer un bal donné dans une cours quelconque de l'Europe baroque. Les auditeurs connaissent tous parfaitement la musique qui leur est jouée et peuvent reconnaître dès la première mesure s'il s'agit d'une bourrée, d'une gavotte ou d'un rigaudon. Et bien ! placé devant un tel auditoire, il vous suffira de presser une gavotte pour que les gens dansent une bourrée, de ralentir une chaconne pour la transformer en passacaille ; ralentissez un menuet, vous assisterez à un effondrement de la salle tentant désespérément de garder le plus longtemps possible un pied levé en équilibre. Supprimez un point d'appui ou une reprise et c'est la déroute ! Revenons à notre époque mais ne poussons pas un ouf ! de soulagement si nos censeurs ne sont pas là pour nous corriger. Amateur, il faut que tu cries rétrospectivement grâce pour les jambes de tes aînés !

Les méthodes instrumentales constituent le dernier échelon de l'étude des traités. Le fossé qui sépare les techniques modernes et anciennes est énorme. Chaque instrumentiste doit étudier toutes les méthodes qui concernent son instrument ; chacune lui apportera à sa manière les enseignements dont il a besoin. C'est une grave erreur de considérer que les techniques sont les mêmes et que seule la musique change ; la technique instrumentale évolue en fonction de l'instrument qui est employé à telle ou telle époque ainsi qu'en fonction de la musique qu'il doit interpréter.

Les instrumentistes à vent devront apprendre de nouveaux coups de langue d'une grande diversité ; des coups de langue adaptés à chaque instrument et variant selon les rythmes... sont essentiels pour bien "coller" à la musique composée.

Les instrumentistes à archet étudieront aussi les coups d'archet très précis à employer pour chaque type de pièce.

Les instrumentistes à clavier se familiariseront avec les doigtés préconisés par les maîtres clavecinistes ou organistes du temps.

Mais il est bien évident que cette étude des techniques instrumentales ne peut être complète que si elle est confirmée par **l'étude d'un instrument ancien**. Cette étude ne doit pas être faite au nom de la mode ou par simple tocade ou snobisme. Elle doit résulter de l'intime conviction que la bonne interprétation de la musique baroque passe nécessairement par l'utilisation d'instruments d'époque ou de copies exactes.

Tout d'abord, il faut préciser une notion fondamentale et irréfutable : **la notion de Progrès n'existe pas en matière de facture instrumentale.**

Chaque compositeur, à une époque donnée, a écrit de la musique pour les instruments qu'il avait à sa disposition. Il ne se sentait pas gêné, bien au contraire, par le côté soi-disant rudimentaire de la facture instrumentale de son époque. Les partisans de la théorie du progrès en matière de facture instrumentale prétendent que si Bach avait connu le piano sous sa forme actuelle, il l'aurait préféré au clavecin ! c'est prêter à Bach des intentions qu'il ne pouvait pas avoir puisque l'instrument n'existait pas. Il ne faut pas supposer aux compositeurs des talents de voyance ; le clavecin que Bach avait sous les yeux était pour lui le plus bel instrument du monde. Ceci nous amène à émettre une autre affirmation importante : **Chaque instrument est parfait pour son époque et pleinement adapté à la musique qu'il doit jouer** ; c'est une notion fondamentale que celle de la parfaite concordance d'un instrument et de sa musique. Il faut donc maintenant substituer à la notion de progrès celle d'évolution. L'orchestre du Moyen-Age avait sa couleur propre ; celui de la Renaissance la sienne, il en est de même de l'orchestre du baroque tout en étant différent des deux précédents etc... Cette couleur,

cette pâte instrumentale évolue en fonction des instruments employés. Si nous acceptons l'utilisation des mêmes instruments pour tous les types d'orchestre, nous obtiendrons une même et unique couleur ; celle de l'orchestre symphonique moderne. Mais les compositeurs des 17^e et 18^e siècles n'ont rien à faire de la couleur d'un orchestre symphonique moderne puisqu'ils ne le connaissent pas. Ces ré-orchestrations ne semblent provenir que d'un certain mépris vis à vis de ces anciens maîtres, somme toute si peu doués ! Bien au contraire, les instruments anciens possèdent une couleur et une richesse jusqu'ici insoupçonnées. A cet égard, l'orchestre baroque est probablement le plus riche en couleurs qui ait jamais existé. Il ne prétend pas à l'interprétation des symphonies de Brahms : que l'orchestre de Brahms nous rende cette politesse.

Il faut remarquer que l'on peut être étonné de ce "chauvinisme", de cet orgueil que les musiciens actuels ressentent pour leurs instruments. En effet, le 20^e siècle est peut être le siècle le plus pauvre en véritable création de facture instrumentale, tous les instruments que nous voyons dans l'orchestre moderne ayant été créés au cours du 19^e siècle. C'est pourquoi lorsque l'on parle avec un instrumentiste moderne partisan de la notion de progrès, il est curieusement impossible de lui faire admettre que son instrument est imparfait puisque le progrès doit être constant ; son instrument lui apparaît tout d'un coup parfait et non susceptible d'améliorations !

Il me semble que c'est bien ce que nous disions au sujet de notre instrumentiste baroque. Bach considérait son clavecin aussi parfait que Ravel son piano. Il est important de faire une distinction entre les instruments dont la tradition de facture et d'utilisation avait disparu et ceux dont l'utilisation a été maintenue ; on s'aperçoit alors que les réactions vis à vis des uns et des autres ne sont pas du tout les mêmes.

La première catégorie concerne les instruments qui ont été abandonnés au cours des 18^e et 19^e siècles ; leur abandon ne provient pas de leur manque d'intérêt mais plutôt de leur inadaptation au nouvel esthétisme romantique. Il serait d'autre part inexact de penser que ces instruments ont été remplacés par d'autres plus évolués qu'eux ; ils ont été abandonnés pour de multiples raisons dont la principale était qu'ils étaient trop dépendants d'un esthétisme précis et que lorsque cet esthétisme s'est transformé, ceux-ci ont été incapables de suivre le mouvement puisqu'ils étaient pleinement adaptés à la musique qu'ils jouaient et en quelque sorte parfaits en eux-mêmes. A cet égard, des explications tenant à leur tessiture, leur puissance, leurs possibilités techniques ne peuvent être évoquées pour les condamner seule la couleur qu'ils exprimaient était en cause.

L'exemple le plus connu est sans doute celui du **clavecin** ; la faute la plus couramment faite à son égard consiste à dire qu'il n'était qu'un ancêtre du piano. Ceci est évidemment faux puisque le clavecin est un instrument à cordes pincées alors que le piano est un instrument à cordes frappés. Seul le clavichord peut être valablement considéré comme l'ancêtre du piano. Lorsque l'on saura que la création du piano remonte aux toutes premières années du 18^e siècle inventé par un facteur Italien et que Bach le connaissait bien sous une forme encore imparfaite, l'argument qui consiste à dire que le clavecin a été supplanté par le piano car celui-ci était en progrès sur son aîné tombe de lui-même. Mozart et Beethoven, eux-mêmes, ont composés et joués à la fois sur l'un et l'autre instrument. Si l'un a supplanté l'autre c'est que ses possibilités de nuances, de couleur, de phasés étaient plus adaptées à un nouveau style de musique. Notre habillement est différent de celui du 18^e et pourtant, il n'est pas en progrès, il est seulement plus adapté à notre mode de vie actuelle. Certains instruments étaient trop liés à un esthétisme particulier pour qu'ils survivent ; il en est ainsi de la vièle à roue ; de la musette, du chalumeau, instruments représentant le courant bucolique, champêtre de la cour de Louis XV.

D'autres étaient arrivés à un degré de perfection tel qu'aucune amélioration ne semblait leur convenir : il en est ainsi des **flûtes à bec** auxquelles il fut impossible d'adapter un système de clefs. Leur puissance n'est pas en cause si l'on considère leur timbre incisif et sonore qui les faisait employer avec les hautbois et trompettes à l'instar de la flûte traversière ; leur virtuosité non plus si l'on considère leur utilisation très poussée par Vivaldi, Bach... etc, et que l'on s'aperçoit que beaucoup d'œuvres jouées encore de nos jours par des flûtes traversières sont en réalité écrites pour flûtes à bec.

La **viole de gambe** fut aussi une des victimes de ce changement d'esthétisme : Rivalisant et même supplantant la famille des violons au 17^e et 18^e siècles, les violes symbolisaient trop un art sonore raffiné, tout en dentelles, pour s'adapter à un encadrement orchestral par trop boursoufflé pour elles.

Pour ces instruments, le problème de leur utilisation se pose moins car leur disparition a favorisé une recherche et une utilisation qui s'est, en partie seulement, fondée sur des bases plus authentiques puisque leur usage ayant été perdu il fallut les ré-apprendre.

Mais pour les instruments auxquels l'histoire a semblé conserver quelquefois une apparente similitude, le problème est plus complexe. Si l'on prend par exemple la famille des violons, rien ne ressemble plus pour un néophyte à un violon qu'un autre violon ; et pourtant le violon baroque n'a qu'un lointain rapport avec son homologue moderne. Les cordes en boyaux, le chevalet moins arrondi, le barrage moins fort, le manche moins long... autant de détails, apparemment, mais en fait autant de différences.

Il en est ainsi pour tous les instruments de l'orchestre actuel : pour les instruments à vent, absence de clefs, perçes et formes différentes pour certains : trompettes, cors.... L'emploi d'instruments anciens n'apparaît pas utile pour certains puisqu'ils existent encore de nos jours. Malheureusement, seul le nom est resté le même. Notons ici encore une fois que l'emploi des instruments anciens n'est pas une tocade, une mode ni une forme particulière de snobisme mais une nécessité.

A cet égard, chaque instrumentiste moderne doit être à l'aise avec son instrument. Qu'il soit moderne ou ancien, il doit aimer l'instrument qu'il joue et non le subir sous prétexte que tout le monde en fait autant ! L'instrumentiste moderne qui se décide à jouer d'un instrument ancien, doit le faire par amour de la musique et de l'instrument qu'il joue, non par obligation. Il doit se dire qu'il lui faut en quelque sorte retourner à l'école, celle des anciens maîtres, et refaire un long chemin de recherche technique et musicale. Aussi bien, adapter une technique moderne sur un instrument ancien est un leurre et une tricherie, mais adapter une technique ancienne sur un instrument moderne l'est aussi.

Une bonne interprétation moderne vaut mieux qu'un ersatz d'interprétation ancienne dicté par le seul but de suivre une mode. L'instrumentiste ne doit pas tout abandonner pour ne faire que de la musique baroque, il doit diversifier ses techniques, il ne doit pas renoncer à une option musicale pour une autre il doit adapter sa technique et son instrument selon les époques. La solution idéale serait bien évidemment qu'un instrumentiste change d'instrument pour chacune des époques musicales qu'il a choisi d'interpréter. La diversification de la technique employée devient ainsi le corollaire de celle des instruments. Notre amateur comprendra bien vite que son premier maître dans l'étude d'un instrument ancien sera cet instrument lui-même. En effet, il s'apercevra qu'il lui est impossible, ou presque, de jouer "moderne" sur un instrument ancien sans le "violier".

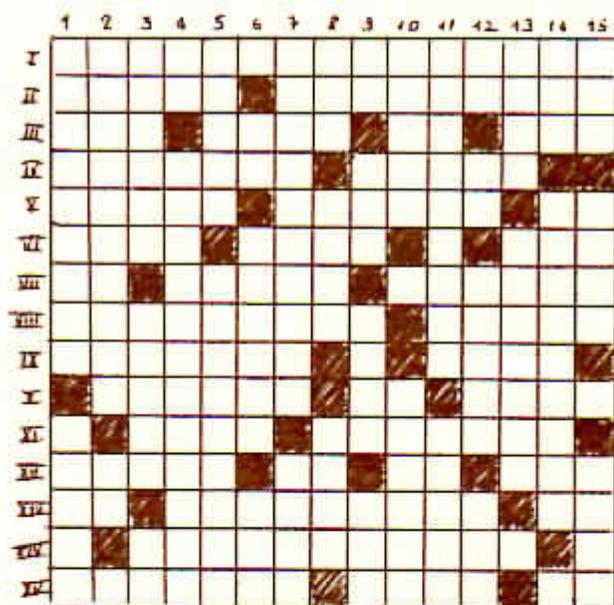
La facture instrumentale au 17^e et 18^e siècles répondait à des critères bien précis imposés par des impératifs musicaux. Il en est ainsi du tempérament inégal et de tout ce qui pouvait concourir à la réalisation des techniques sonores bien particulières.

Notre amateur se rendra compte à cet instant précis que seul l'instrument ancien permet de jouer toutes les particularités techniques du baroque. Comment réaliser des flatterments (ornement essentiel consistant à faire entendre une sorte de vibrato du son par le battement d'un doigt sur le bord d'un trou) sur des instruments à plateaux ? non plus que des gonflements de son sur nos instruments modernes. Quant aux doigtés des tremblements, coups d'archet...

Le musicien devra se laisser guider par l'instrument, l'écouter et sentir ce qu'il accepte ou refuse, ce qui lui va ou ne lui va pas. Le choix d'un bon instrument devient alors essentiel. Les instruments originaux existent mais ils coûtent très chers, nécessitant souvent des "ravalements" et sont de plus en plus rares. Il faudra donc le plus souvent se tourner vers des copies. La facture instrumentale a fait beaucoup de progrès dans la copie d'instruments anciens ; notre amateur devra donc se tourner vers un bon facteur qui lui fera une copie exacte d'un instrument ancien. Il faut à tout prix éviter les "simili" et autres fausses imitations de vrais.

Au terme de cette partie de notre étude, notre amateur devrait avoir en mains tous les éléments lui permettant de travailler sur des bases saines et de commencer à se faire lui-même une opinion baroque. Il ne nous reste plus qu'à émettre quelques avis personnels au moment où notre amateur parvient au "parnasse de la musique".

à suivre
Alain KERUZORÉ



HORIZONTALEMENT - I. Font que les solistes ne sont pas forcément musiciens solitaires.- II. Danse.- Sur un ton qui ne laisse présager rien de bon.- III. Pour boucher des trous.- Peut être aussi difficile à provoquer qu'à contenir.- Lie.- Dure un quart de tour.- IV. Victime de l'usure.- Etendues.- VI. Couvrit un sol trop sec.- Prénom étranger.- Au commencement d'une partition.- VI. Devraient théoriquement être arrivés au sommet de leur art.- Un rythme qui ménage.- Introduit la cause.- VII. Parmi nous.- Qui en tient une couche, au moins.- Une âme bien née.- VIII. Un ton qui laisse songeur.- Les belles ne sont pas toujours les plus accomodantes.- IX. Alcaloïde toxique.- Périodes.- X. Diriger maladroitement.- Note sans

dessus dessous.- Grossièrement charpenté.- XI. Peuplade d'Amérique.- Beaucoup moins honorable qu'un petit trac.- XII. Un certain progrès, dans un certain sens.- Facteur grec.- Article.- Joua.- XIII. Les quatre saisons.- N'a pas de secret pour un vigneron.- Grecque.- XIV. En marge.- XV. Pensent à la gigue moins qu'au requiem.- Quand il se réveille, il fait du bruit.- Donné avant l'ouverture.-

VERTICALEMENT - 1. Mise en valeur par la suite.- Juste.- 2. Brave les difficultés.- Début de série.- 3. Superficiel.- Sa spécialité, c'est la répétition !- Vient d'avoir.- 4. Convertible autrefois.- Lorsqu'elles sont profondes au début, elles permettent de jouer plus longtemps.- 5. C'est un mauvais public: il ne sait que siffler.- Suit souvent le réveil.- 6. Pronom.- Nécessaires accessoires pour de célèbres "vocalises".- Jamais submergé par les événements.- 7. Ajouter quelques petites notes par-ci, par-là, par exemple.- Références pour mal-entendants.- 8. Volonté.- Contre.- Si c'est à l'anglaise, il ne fit pas preuve de civilité.- 9. Expression d'un entêtement puéril.- Nous en défendons et permettent d'en diffuser une certaine forme.- Content de lui.- Et s'il n'en reste qu'un, ça ne sera pas celui-là.- 10. Première approche.- Exprime une certaine confusion.- 11. Avec lui, les temps s'écoulaient avec monotonie.- Peut se concrétiser par une alliance.- 12. Abréviation militaire.- Préposition.- Ne valent pas cher.- On y apprend à diriger.- 13. Sorties du néant.- Mouvement emprunt d'une certaine tendresse.- 14. Abréviation explosive.- : Ses notes préférées.- 15. Précède la patronne.- Visent à l'expression d'une certaine beauté.- Fit venir à lui.-

MUSÉE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE DE PARIS

LES FLUTES A BEC RENAISSANCES

Un précédent article évoquait les flûtes à bec baroques (et assimilées) du Musée Instrumental du Conservatoire de Musique de Paris. Si les flûtes à bec de type Renaissance y sont moins nombreuses (une dizaine) qu'aux musées de Bruxelles et de Vienne, quelques exemplaires étonnants offrent cependant un réel intérêt de facture.

Rappelons que les flûtes à bec supportent difficilement l'épreuve du temps et du non-jeu (celles qui ont été "soufflées" régulièrement au cours des siècles se sont mieux conservées que celles qui ont été abandonnées à la sécheresse). L'on note des disparités entre les pièces qui devraient s'emboîter avec précision, les bois se déforment, se fendent, les becs s'abîment, les parasites creusent les parois de leurs galeries.

Si les flûtes à bec baroques sont parfois signées et marquées au fer, les instruments Renaissance restent souvent anonymes. Leur datation demeure approximative, peu de modèles ayant subi des modifications avant 1650.

Le tableau ci-dessous offre un panorama sommaire de ces instruments qui peut guider une visite éventuelle, en attendant une étude réalisée au centième de millimètre près, par facteurs et conservateurs réunis.

Numéro de catalogue	Type	Longueur sonore approx. (du biseau au pavillon) en cm	Intonation appro. de la note la plus grave au diapason moderne (la : 440)	Marque au fer Signature (siècle)	Remarques
979-2-11	alto ténor	45	ré	néant (XVIIème)	Instrument sans équivalent dans d'autres collections, en 2 morceaux, le corps étant fort gros et cylindrique, le bec très court. Specimen remarquable de la "flûte à 9 trous", autre désignation pour la flûte à bec, le dernier trou étant doublé symétriquement et bouché à la cire, l'instrumentiste de l'époque posait la main gauche ou la main droite en bas de la flûte. Intonation juste, belle sonorité riche et douce. Le bec "retient" le souffle l'articulation peut être au choix fluide ou dure "à bruits". Instrument tout à fait jouable, aux caractéristiques musicales intéressantes.
C 404/E 303	ténor	64	si bémol	 probablement attribuable à Hans Maria Rauch Von Schrott. (1ère moitié du XVIème siècle).	Instrument en une pièce, forme droite et pure, perce apparemment cylindrique. Fontanelle et une clé. Flûte criblée de trous, bec en mauvais état, sonorité très "venteuse". Intérêt historique. D'autres instruments de Von Schrott se trouvent aux musées de Salzbourg et de Munich.
E 2376	petite basse	77	la bémol (sol à 462)	 marque non identifiée (XVIIème)	Flûte en une pièce, à la forme très longue et droite ; fontanelle et clé, garnitures de métal. Porte-vent et biseau très courbes. Malgré une sonorité venteuse, il s'agit d'un instrument intéressant par son étendue et ses possibilités de ronde sonorité.

E 365/C 408	petite basse	77	sol	✚ marque non identifiée (peut-être encore de Von Schratt, XVIème)	Forme simple et belle. Instrument en une pièce avec bonnette (capuchon). porte-vent et biseau courbes. Flûte très intéressante par ses qualités musicales : beaux graves, timbre sonore, étendue très praticable jusqu'aux notes aigües.
E 2139	petite basse	85	sol	IF Hieronimus Franciscus Kynsecker, Nuremberg, début XVIIème siècle. (1630 est marqué sur le pavillon)	Magnifique instrument à décoration d'inspiration sylvestre : moulures en spirales et pied dévissable sculpté en forme de tronc d'arbre. Flûte en 4 morceaux, avec fontanelle et clé. Sonorité grésillante, étendue moyenne (pas de graves, peu d'aigus)
E 301/C 414	grande basse	113 (ré à 462)	do dièse	✚ marque non identifiée (XVIIème)	Belle flûte qui se distingue par sa taille, son corps en 2 parties -coupé au milieu- et sa remarquable tête sculptée représentant un jeune garçon, dans la bouche duquel on insère le bocal destiné au jeu. Grande clé papillon, porte-vent courbe, biseau abîmé mais à pente très forte. Le registre médium est audible, à l'inverse des graves faibles et des aigus inexistant.
E 2141	contre basse	188	mi	néant (XVIIème)	Gigantesque flûte à bec en 3 pièces. Biseau et porte-vent courbes en bon état. Ce sympathique monstre mérite à lui seul le détour par son originalité et propose des notes du registre médium jouables, au beau timbre, même si peu audibles, servant plutôt en ensemble, de "bruits de fond".
E 691/C 409	ténor colonne	longueur totale : 71	si bémol (la à 462)	✚ ✚ Ces deux instruments sont attribuables à Hans Rauch Von Schratt (XVIème)	Deux flûtes exceptionnelles obéissant au même principe. Elles ont la forme de colonnes avec chapiteaux et bases. Le circuit d'air intérieur est replié en deux, un peu comme dans un basson. En effet, deux boutons au dos de ces instruments permettent de descendre plus bas que la note fondamentale habituelle. Selon un principe analogue à celui de la flûte à neuf trous, deux trous de pouce par instrument sont renfermés dans des "armoires", à rapprocher des grilles qui protègent les biseaux et les clés, il faut aussi noter la double clé superposée et les très belles rosaces ornant entre autres les trous d'embouchure.
E 127/C 410	basse colonne	100	mi bémol (ré à 462)		

Ces flûtes à bec Renaissance offrent presque toutes, pour notre plaisir, la gémellité son-décoration, cette dernière qualité ayant souvent l'illustre mérite de les préserver de la destruction. S'il est impossible de jouer aujourd'hui ces instruments en ensemble, en raison de leur diapason différent, des constantes apparaissent de l'une à l'autre, et les comparer avec les flûtes à bec baroques offre de concrets critères d'esthétique.

Les flûtistes d'aujourd'hui aspireraient légitimement à pouvoir lier ces diverses flûtes à telle période ou situation culturelle de l'histoire de la musique ; en attendant de pouvoir résoudre ces énigmes, laissons-les donc jouer l'imagination... et le souffle.

Tous nos remerciements encore à Madame Bran-Ricci et à Madame Abondance de nous avoir laissé explorer en toute tranquillité les flûtes à bec du musée.

Michelle Tellier

Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris : 14, rue de Madrid, 75008 Paris - Tél (1) 292.15.20 poste 372

Ouvert du Mercredi au Samedi de 14h à 18h et, sur rendez-vous uniquement : visites de groupes (Mercredi, Jeudi et Vendredi toute la journée), recherches spéciales et consultation de la Photothèque.

Quelques notes sur les facteurs de flûtes à bec du XVIème siècle

Il est dommage que Ganassi dans son Opéra Intitulata Fontegara de 1535 n'ait pas consacré un chapitre entier pour informer l'"aimable lecteur" sur la facture de la flûte à bec. Toutefois il nous indique dans son chapitre sur les "sept notes de plus", que d'un facteur à l'autre les flûtes varient non seulement dans leurs grandeurs mais aussi dans leurs percées et dans leurs formes et encore dans la position des trous. C'est pourquoi il donne 3 tablatures différentes pour ces sept notes aiguës. En regardant ces tablatures, on s'aperçoit que pour la première la flûte indiquant le doigté est marquée **B**, pour la seconde elle est marquée **M** et pour la troisième elle est marquée **T**. Ganassi utilisait vraisemblablement des flûtes de la seconde marque car on la retrouve seule pour les tablatures des doigtés de l'étendue normale et des trilles.

Alors qui est ce monsieur A ?

Probablement le meilleur facteur de flûte à bec pour Ganassi. Je pense personnellement qu'il y avait peu de facteurs à cette époque, qu'ils se répartissaient sur les territoires d'Italie et d'Allemagne actuels et qu'ils étaient internationalement renommés. Monsieur A était peut-être AFRIANO de Ferrare ou moins probablement ALVISE de Padoue. Quant à Monsieur B c'était sûrement BASTIANO de Vérone. Certains pourraient aussi penser à un ancêtre des frères BASSANO de Bassano. Quoi qu'il en soit, tout ceci demande une étude approfondie sur les lieux, car nous ne savons quasiment rien de tous ces facteurs qui pourtant représentent une période très importante dans la facture et le développement de la flûte à bec...



En ce qui concerne le trèfle, que je n'ai pas oublié, je pense très fort qu'il s'agit de la signature de celui qui nous a laissé les plus belles flûtes à bec du XVIème siècle, Hans Rauch Von Schratt. Une chose est sûre, c'est un contemporain de Ganassi, comme en témoigne un instrument au musée de Salzbourg marqué de deux trèfles et signé HANS RAUCH VON SCHRATT IHESUS MARIA ANNA 1535 (ces derniers mots sont peut-être le nom d'une petite ville du nord de l'Italie). H.R.Von Schratt est aussi l'auteur d'un quatuor de flûtes à bec en forme de colonnes richement décorées ; la soprano est à Frankfort, l'alto à Bruxelles, la ténor et la basse à Paris (voir article ci-dessus). D'autres instruments, plus conventionnels, du même sont conservés à Munich et à Vérone. A Anvers par contre, la grande contrebasse de flûte à bec qui mesure 2m62 et qui est marquée de deux trèfles est de CASPER RAUCHS SCRATENBACH facteur du XVIIème s. descendant peut-être du précédent. En effet H.R.Von Schratt n'a en principe connu que 4 tailles de flûtes à bec (voir article suivant). Les flûtes colonnes sont peut-être de C.R. Scratenbach... les trèfles à trois feuilles ne sont pas rares.

LA FLÛTE A BEC DANS LA MUSIQUE ITALIENNE PROPOSITIONS D'INTERPRÉTATIONS

En 1535, le premier traité instrumental italien imprimé voit le jour à Venise : le "Fontegara", de Sylvestro Ganassi, qui est entièrement consacré à la flûte à bec, dont le jeu, riche et subtil, est décrit très en détail. En Italie, ses possibilités seront étudiées par des théoriciens tels que Cardanus (1546) et assimilées à celles du cornet à bouquin par les auteurs-instrumentistes de la fin du XVIème siècle (Bassano, Dalla Casa, Virgiliano, Rognioni). D'une importance fondamentale à la Renaissance, la flûte à bec fait l'objet de descriptions précises jusqu'à la période baroque, où on trouve encore le "compendio Musicale" de Bismantova (1677) ainsi qu'un traité anonyme qui lui est consacré...

Une technique, un langage propre à la flûte à bec découlent de ces traités ; aujourd'hui, l'étude de ces "anciennes" possibilités, longtemps négligées après la redécouverte de l'instrument au début du XXème siècle, ouvre des horizons nouveaux sur l'interprétation de la musique ancienne et même contemporaine.

Le traité de Ganassi est le plus étonnant. Il décrit les différentes articulations à utiliser pour jouer de la flûte à bec, de même que la manière de souffler et de placer les doigts. Il est le premier à trouver "7 notes de plus" dans l'aigu de l'instrument (la flûte en sol), lui donnant ainsi une étendue de 2 octaves et une sixte. Ganassi parle enfin du "sonare artificioso" qui consiste à produire des "tremoli" ou des ornements sur la note, effets de quart de ton ou de tierce selon que l'expression est "suave" ou "vivace". Ces mêmes effets sont décrits aussi par Cardanus, qui précise qu'ils étaient employés souvent à un ton ou un demi-ton plus haut ou plus bas (flattement !). Cela nous montre comment, à l'époque, on employait une dynamique sonore et des nuances qui étaient déjà propres à la voix et aux instruments bien avant les premières mentions écrites de "piano" et "forte".

Dans son traité, Ganassi nous donne également des règles pour "diminuer", une technique d'ornementation qui consiste à diviser une note en plusieurs notes brèves, technique qui sera développée à l'extrême par les instrumentistes italiens tout au long du XVIème siècle, lesquels diminuent entièrement un madrigal ou une chanson française ou composent avec la même technique des pièces libres : les Ricercate (Bassano, Virgiliano).

Des articulations indiquées pour réaliser ces diminutions ou "passagi" (coups de langue tels que tere tere, lere lere, ter ler) résultent une évidente inégalité rythmique qui se retrouve également dans le jeu des autres instruments et qui, accentuée, sert à interpréter la musique "avec goût". Selon Sancta Maria (1565), ces inégalités peuvent être de trois sortes : la première note longue et la deuxième brève, la première brève et la deuxième longue, et une longue suivie de trois brèves. Ces libertés rythmiques alliées aux différentes articulations, laissent à l'interprète une grande marge d'expression individuelle tout en étant au service de la musique. Pour la première fois, l'homme veut se placer au centre de l'Art. Il est intéressant aussi de constater que l'articulation "tere", comme base du jeu inégal, est décrite par tous les traités d'instruments à vent depuis Ganassi et jusqu'au XIXème siècle, ce qui permet de la considérer comme la plus importante pour la flûte à bec et pour l'interprétation des musiques de la Renaissance et du Baroque.

Historique

D'après les premières sources du XVIème siècle (Virdung 1511, Agricola 1528), les flûtes à bec constituaient une "famille" dont les trois tailles d'instruments s'accordaient par quintes : la basse en fa, la ténor en do et la "superius" en sol. En ajoutant une deuxième flûte ténor pour jouer les 4 voix de la polyphonie, les théoriciens de l'époque nous donnaient le quatuor idéal pour jouer toute la musique de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIème siècle. La flûte soprano en do employée aujourd'hui comme dessus du quatuor n'existait pas, mais l'alto en sol, qui avait une grande étendue grâce aux doigtés décrits par Ganassi, pouvait jouer facilement toute voix de soprano au XVIème siècle. Toutefois, lorsqu'on ne peut pas

jouer les notes aiguës de la flûte en sol, Cardanus propose l'emploi d'une petite flûte à la quinte du dessus : une soprano en ré. Peu après, vers la fin du siècle, la polyphonie s'élargit, et avec elle les familles d'instruments : les grandes flûtes de Vérone sont un exemple du goût pour les sonorités graves ; apparaissent également les grosses basses en do et en fa, mais l'alto en sol reste l'instrument "virtuose" avec lequel on joue les diminutions et les Ricercate.

Au début du XVII^{ème} siècle, un tournant se produit dans la musique instrumentale : toujours imitant la voix, le solo accompagné d'une basse chiffrée consolide l'expression individuelle, et sous l'influence du violon et du cornet, la littérature instrumentale - monte dans l'aigu. C'est alors qu'apparaît le "flautino", probablement une flûte soprano en do ("Canzon alla quarta flautino et basso" Riccio 1620) cette fois une quarte plus haut que le dessus en sol, ce qui permet de jouer plus facilement le répertoire du violon et du cornet. C'est ainsi qu'on arrive au célèbre tableau de Monsieur Praetorius (1619) où l'on trouve toutes les flûtes à bec avant le baroque : des instruments de 9 tailles différentes.

DIAPASON

Les instruments de la Renaissance qu'on trouve aujourd'hui dans les musées sont construits d'une seule pièce et la plupart ont un diapason plus haut que le nôtre : le la se situe aux environs de 460 Hz (la actuel : 440 Hz). Pour retrouver les caractéristiques de sonorité des flûtes du XVI^{ème} siècle, les facteurs copient actuellement les originaux dans leur diapason, avec une perce plus cylindrique dans les flûtes graves, mais aussi avec des trous plus grands, l'ensemble permettant d'obtenir un son à la fois large et plein.

Le diapason dit "baroque" est sensiblement plus bas. Les différentes villes d'Europe avaient des diapasons allant pour le la de 390 à 445 Hz, une moyenne pouvant s'établir à 412 Hz environ. Les flûtes à bec seront alors construites en 3 parties, ce qui facilite déjà l'accord avec d'autres instruments. La perce devient plus conique, et des trous plus petits permettent une meilleure justesse dans une plus grande étendue ; le son est alors plus fin et centré. L'alto en fa est considérée comme l'instrument soliste.

Tempérament

La division actuelle de l'octave en douze demi-tons égaux sacrifie la justesse naturelle (notamment des tierces majeures et mineures) au profit d'un jeu égal dans toutes les tonalités. Déjà connu à la Renaissance et proposé par certains théoriciens pour résoudre les problèmes de l'accord, le tempérament égal où rien n'est juste sauf l'octave, était loin d'être adopté par les musiciens.

Le besoin d'avoir les tierces pures au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles fait abandonner l'accord pythagoricien (où les quintes sont justes mais pas les tierces) au profit de l'accord dit "mésotonique" (ton moyen), lequel était reconnu par les théoriciens comme celui qui "sonnait le mieux" (Zarlino) : les tierces sont justes sans battement et les quintes légèrement plus petites. Pour rendre les couleurs tonales différentes de l'époque baroque, on doit se pencher sur l'accord du clavecin, lequel est décrit abondamment dans les traités de l'époque. On peut alors choisir parmi les nombreux accords non tempérés qui varient selon les régions et les compositeurs, tous cherchant des compromis de justesse plus ou moins importants pour permettre de jouer dans les tonalités avoisinantes. Dérivés du mésotonique, les dièses plus bas et les bémols plus hauts ainsi que les sensibles basses produisent l'effet contraire du climat romantique auquel notre oreille a été habituée.

GABRIEL GARRIDO

Juillet 81

UN RÉPERTOIRE POUR DEMAIN

Pour qu'il existe une véritable littérature de flûte à bec en musique contemporaine, il faudrait changer les rapports passifs qui sont encore de règle entre compositeur et interprète.

Un compositeur ne peut créer que sur une commande sérieuse d'un interprète qualifié et qui se prête à un rôle actif dans la création de l'œuvre. Aucun compositeur n'écrit dans le vide et surtout quand il s'agit de la flûte à bec, instrument ignoré par les traités d'orchestration.

Le compositeur s'étonne en apprenant que les multiphoniques sortent à merveille, que les glissandi et les quarts de ton se produisent sans difficulté. Il s'étonne une deuxième fois en apprenant qu'il n'y a que deux ou trois personnes en France qui aient le courage de maîtriser de telles techniques.

On ne peut plus espérer que les "grands" compositeurs en France s'intéressent à la flûte à bec, mais la jeune génération s'est montrée enthousiaste : Aperghis, Blanc, Kanach, Tosi. En tant que leader du QUATUOR F.A.B.E.R., j'ai pu créer quatre œuvres françaises en 1979-80 et, parallèlement, j'ai pu vérifier que mes recherches compositionnelles pouvaient s'appliquer à des fins pédagogiques.

Ainsi, on devrait faire découvrir cette musique nouvelle aux jeunes dès le niveau préparatoire, car j'ai constaté (aux conservatoires de Romainville et d'Angoulême) qu'une simple ouverture de l'esprit fait surmonter maints problèmes techniques.

Les préjugés esthétiques qui font considérer les recherches actuelles comme des bruits mènent directement à l'impuissance technique. A l'opposé, l'enfant qui accepte tous les sons et le jeu de leurs transformations, est prêt à voyager dans cet univers.

L'on ne peut jouer que ce que l'on entend.

Je crois profondément en la continuité qui lie la musique baroque et la nouvelle musique. Dans ces deux esthétiques une grande place est réservée à l'improvisation ; l'inégalité d'autrefois s'applique aujourd'hui à d'autres paramètres : timbres, tempo, hauteur du son ; le recours aux doigts de substitution est indispensable dans les deux musiques ; les graphismes sont variables et très personnalisés d'un auteur à l'autre... A nous, flûtistes, de démontrer ces points de convergence d'une façon plus convaincante. A nous de collaborer avec les compositeurs pour créer notre répertoire de demain.

Étienne ROLIN

Compositions récentes pour la flûte à bec :

Métamorphoses du feu :

- Haute contre
- Flûte à bec (soprano, ténor, basse)
- Luth

Phénix :

- Flûte alto solo
- pièce pédagogique P2-E2

phénix

modéré

p (irregulier) *f* *p* *f* *p* *f*

Rejouer une mesure de la ligne (A) au choix

p *f* *p* *f* *f* *f*

(l'attaque très sec)

moins le pouce

Rejouer une mesure des lignes (A) et (B) dans l'ordre que l'on veut

mf *mf* *p* *p* *mf*

(pouce) (index main gauche)

accelerando

jouer toutes les notes sans le pouce

Rejouer une mesure des lignes (A), (B) et (C) dans l'ordre que l'on veut

p *f* *p* *f* *p* *f*

sans multiples

(+ pt doigt)

Rejouer une mesure des lignes (B) et (C) dans l'ordre que l'on veut

LIBRE

mf *p* *f* *p* *mf* *pp*

fleg

t kt

bruit du vent

gliss index main droite

en ouvrant le biseau

(ajouter pt. doigt)

CHRONIQUE DE LA VIE MUSICALE EN FRANCE

Moselle (57)

Christian Billet nous informe de différents événements dans sa région:

Depuis le mois de septembre 1981, il s'est créé l'Institut de Musique Ancienne de Metz (IMAM) avec comme Directeur, Monsieur Alain Pacquier. Il propose de nombreux concerts et essaye de mettre en place une structure de formation qui débiterait en septembre 82, avec des cours d'instruments anciens tels que le Cornet à bouquin, la sacqueboute, le luth, la Viole de Gambe, le Violon baroque.

Des week-ends sont organisés cette année pour sonder les besoins des divers instruments.

Ainsi, la flûte à bec ne sera plus le seul instrument ancien pratiqué dans notre région et nous souhaitons que cet enseignement débouche sur la création de nombreux ensembles de musique ancienne tant renaissance que baroque.

Le Conservatoire National de Région de Nancy n'offre pas jusqu'à présent d'enseignement de la flûte à bec alors que de nombreux enfants (et adultes) souhaiteraient apprendre cet instrument ou se perfectionner après l'initiation donnée dans les écoles primaires.

Je viens d'écrire une lettre au nom de l'A.F.F.B. pour solliciter l'ouverture d'une classe dans ce conservatoire et je vous tiendrai au courant de la suite donnée à cette lettre.

Bas Rhin (67)

Une association pour le développement de la pratique de la musique ancienne, l'ADMA, s'est constituée. Cette association se propose de regrouper les musiciens professionnels ou se destinant à la profession, qui pratiquent un instrument ancien. De nombreuses activités sont prévues : repertorier par instrument les musiciens, les ensembles de musique ancienne suivant leur spécialité, les facteurs, organiser des concerts en particulier pour de jeunes professionnels, des stages, des animations, des conférences et des débats, favoriser les échanges entre musiciens de diverses régions... *Alain Sobczak est le président de cette association - Adressez toutes propositions ou demandes de renseignement à : ADMA, 111 Grand'Rue, 67000 Strasbourg - Tél. (88) 32.52.72*

Rhône (69)

Madeleine Mirocourt nous a envoyé le compte-rendu de la réunion de l'A.F.F.B.-Rhône du 26 Février dernier.

Divers points ont été abordés :

1) Financement de notre activité pour la région

Jusqu'à présent nous avons compté sur la générosité et les ressources de la déléguée de la région, elle-même soutenue par Musique-Amitié. Mais les frais, ne serait-ce que pour le courrier s'élèvent rapidement.

Nous allons intervenir auprès de Paris pour savoir ce qu'ils comptent faire pour que les Antennes Régionales puissent vivre.

Nous avons également décidé de demander à tous ceux qui veulent recevoir nos informations de nous faire parvenir 3 enveloppes timbrées à leur nom et adresse.

2) Fichier

Les listes réunies grâce aux A.D.D.I.M. ne reflètent pas complètement les centres actifs d'enseignement et de pratique de la Flûte à Bec. En tout cas elles sont incomplètes en ce qui concerne les noms, il est donc difficile de joindre personnellement les flûtistes.

Chaque participant à la réunion a fourni un certain nombre de noms. M. Mirocourt réitérera auprès du siège de l'A.F.F.B. sa demande d'obtenir communication des adhérents de la région.

3) Activités envisagées par l'A.F.F.B.-Rhône

- . Conférence sur la facture française
- . Séance de rectification de blocs
- . Problèmes des Editions. Pouvons-nous obtenir qu'elles soient traduites en Français ?
- . Etudes comparatives de disques avec support de partitions
- . Documentation sur les instruments anciens
- . Utilisation des percussions pour agrémenter les ensembles de flûtes à bec dans les écoles.

4) Préparation de la prochaine réunion de l'A.F.F.B.-Rhône

20 h 30 : Election du Comité Régional d'Animation

21 h 00 : Soirée Danses Renaissance, le 20 Avril 1982 à la M.J.C. Perrache

Madeline Mirocourt nous informe également des activités passées et futures de son Association, Musique-Amitié.

— 8 décembre 81 : participation de notre Ensemble de Flûtes à Bec aux fêtes de la Lumière, organisées par la ville de Lyon (aubades dans le centre commercial de la Part-Dieu) et mini concert à l'Auditorium Maurice Ravel.

— Fin décembre 81 : trois journées musicales (participation de plus de cent flûtistes)

— Samedi 6 mars 82 : dialogue autour de la Flûte à bec organisé par Bellecour Musique, avec participation des enfants des écoles

— 27-28 mars 82 : concerts à Marignane, Aix en Provence, Marseille. Notre ensemble est reçu par la Maîtrise Gabriel Fauré

— 7 mai 82 : concert à St-Rambert (69) dans le cadre du Mai de Lyon

— 25 mai 82 : concert annuel à l'Auditorium Maurice Ravel (Première interprétation d'une pièce pour Flûtes à Bec et orgue dédiée à notre Ensemble par M. Godard, compositeur lyonnais. Participation de P. Caire, organiste)

— du 22 au 24 juin 82 : accueil et journées de travail avec H. Staeps professeur et compositeur à Vienne (Autriche), auquel nous sommes redevables de plusieurs pièces originales

— Août 82 : animation d'un camp de vacances en Bretagne

Savoie (73)

Patricia Rousselle nous fait partager son enthousiasme pour un stage :

Je tiens tout particulièrement à rendre compte du stage de musique ancienne qui s'est déroulé à Evian du 5 au 11 avril 1982, organisé par l'ADDIM Haute-Savoie.

Ce stage me semble en effet assez exceptionnel à double titre : d'une part par la qualité de l'équipe pédagogique mise au service des stagiaires, d'autre part par l'organisation du stage lui-même. Nous avons, en effet, bénéficié de la présence d'éminents professeurs et pédagogues : Kenneth Gilbert, Laurence Boulay, Georges Kiss, Olivier Baumont pour le clavecin et la basse chiffrée, Montserrat Figueras pour le chant, Michel Holveck pour la viole de gambe, enfin Henri Ganty et Jean-François Alizon pour la flûte à bec.

Les flûtistes ont donc eu le choix entre deux professeurs fort différents mais tout aussi compétent et passionné l'un que l'autre. La confrontation de deux esthétiques différentes a été extrêmement enrichissante pour tout le monde.

En outre, chaque cours quotidien de trois heures a été volontairement limité à 6 stagiaires. Par conséquent, chaque "élève" a pu bénéficier d'une demi-heure par jour de travail personnel avec le professeur, ce qui, à ma connaissance, est assez exceptionnel (j'ai eu l'occasion de participer à des stages où le fait d'avoir joué 5 minutes en cours relevait de la performance !).

Enfin, je dois dire que l'ambiance était sympathique, les conditions d'hébergement excellentes, le tout dans un site paradisiaque, les salles de travail surplombant le Lac Léman.

Il me semble que tout cela valait la peine d'être signalé. Un grand merci aux responsables : puissent-ils donner des idées aux organisateurs de stages.

Paris (75)

Compte-rendu de quelques concerts de flûtes à bec par Bertrand Biette (Mars):

Dimanche 7. à 16 h 30 en l'église Saint Germain l'Auxerrois

Daniel BREBBIA et Luc CATALIFAUD, flûtes à bec

Anne DÛPARCQ, soprano

Sylvie BASCHERA, clavecin

PROGRAMME :

J.C. PEPUSH (1667-1752) :

Extrait de la cantate Corydon

J.S. BACH (1685-1750) :

Extrait "Höchster, was ich habe" de la cantate BWV 39 ; pour soprano, 2 flûtes à bec et basse continue

Extrait "Stein, der Über alle schätze" de la cantate BWV 152 ; pour soprano, 2 flûtes à bec et basse continue

J.B. LOEILLET (1688-1715) :

Sonate op. 1 n°1 en la mineur pour flûte à bec alto et basse continue

BADINGS (1907) :

Adagio, extrait de la sonate pour flûte à bec alto et clavecin

G.P. CIMA (ca. 1570-ca. 1615) :

Sonate en trio en la mineur tirée des "Concerti ecclesiastici" pour 2 flûtes à bec et basse continue.

J.S. BACH (1685-1750) :

Extrait du Magnificat : "Quia, respexit" pour soprano, flûtes à bec et basse continue.

W. CROFT (1678-1727) :

Extrait de la cantate Celladon pour soprano, flûte à bec et basse continue

G.P. TELEMANN (1681-1767) :

Largo et Andante pour flûtes à bec et basse continue.

J.S. BACH (1685-1750) :

Extrait "Schafe können sicher weider" de la cantate BWV 208 pour soprano, flûtes à bec et basse continue.

Ce concert était très intéressant car c'était la première fois que nous entendions Daniel Brebbia et Luc Catalifaud. Les deux flûtistes ont une technique particulière, dite des "positions", ils ne manquent pas de souffle...

Mardi 23. 20 h 30, à l'Ecole Supérieure d'Ingénieurs en Electrotechnique et Electronique.

Dominique BRESSON, soprano

Anne-Carole DENES, mezzo-soprano

Anne-Laure GUERRIN, flûte à bec

Murielle ALLIN, viole de gambe

Gaby-Rodica DELFINER, clavecin

PROGRAMME :

Claudio MONTERVERDI (1567-1643) :

Romanesca a due ; pour voix et basse continue

Francesco MANCINI (1672-1737) :

Sonate pour flûte à bec et basse continue en ré mineur

ANONYME (1600 environ) :

Cantate. Tra pellegrine piante, pour voix et basse continue

Claudio MONTEVERDI :

Non vedro mai le stello - Duo pour voix et basse continue

Antonio VIVALDI (1678-1741) :

Sonate n°6 en sol mineur tirée du "Il PASTOR FIDO" pour flûte à bec alto et basse continue

Johann-Sébastien BACH (1685-1750) :

Sinfonie de la Partita en ut mineur pour clavecin solo

Geor-Friedrich HAENDEL (1685-1759) :

Air extrait de Rinaldo pour mezzo-soprane et basse continue

Conservate, raddopiate (Duetto XI) pour soprano et basse continue

Georg-Philip TELEMANN (1681-1767) :

Sonate en trio en ré mineur pour flûte à bec alto, dessus de viole et basse continue

Georg-Friedrich HAENDEL :

Fronda leggièra emobile (Duetto XIX) pour voix et basse continue

Nous tenons à saluer amicalement la jeune flûtiste Anne-Laure Guerrin qui donnait ici son premier concert à Paris. Avec les autres musiciennes qui participaient à ce concert, elle a formé un groupe qui répète régulièrement depuis le début de l'année. A propos du concert en lui-même, et surtout à propos des œuvres pour flûtes à bec, l'ensemble était très appréciable, ne manquant pas de musicalité, bien que l'on ait regretté l'accoustique déplorable de la pièce (un réfectoire !) qui favorisait plus le clavecin que la flûte.

Espérons donc entendre encore ces artistes et souhaitons à Anne-Laure Guerrin que sa carrière tienne les promesses de ces débuts.

Dimanche 28, 17 h en l'église Saint-Julien-le Pauvre

"LES FOLIES D'ESPAGNE"

Jean-Claude VEILHAN, flûte à bec

Jean-Louis CHARBONNIER, viole de gambe

Terence WATERHOUSE, luth

Danièle SALZER, clavecin

PROGRAMME :

Diego ORTIZ (ca. 1510, ca. 1570) :

2 ribercares (sobre la Folia) pour viole de gambe et luth

ANONYME (tiré de : "The Division Flute" 1706)

Faronels Ground pour flûte à bec alto et basse continue

Paola Benedetto BELLINZANI (ca. 1690 - ca. 1757) :

Sonate op. 3, n°12 (Follia) pour flûte à bec alto et basse continue

Jacques GALLOT DE PARIS, dit GALLOT LE VIEUX (ca. 1630, ca. 1690) :

Folies d'Espagne pour luth

Marin MARAIS (1656 - 1728) :

Folies d'Espagne pour flûte à bec soprano, viole de gambe et basse continue

Jean-Henri d'ANGLEBERT (1628 - 1691) :

Variations sur les Folies d'Espagne pour clavecin

Arcangelo CORELLI (1653 - 1713) :

Variations sur "La Follia" pour flûte à bec alto et basse continue

Il s'agissait du concert de clôture du "festival des instruments anciens", festival au cours duquel on entendit aussi l'ensemble de flûtes à bec de Paris (nous n'étions pas malheureusement à cette prestation de l'EFP ce qui explique l'absence de critique). Ce festival, qui dura du 19 février au 28 mars, était organisé en collaboration avec l'Association Caix d'Herveloix. Nous souhaitons que d'autres festivals de ce genre (peut être plus importants encore !) puissent avoir lieu, car nous croyons profondément à leur importance pour l'accession du grand public à cette "redécouverte de la musique du passé".

Le concert était donc donné sur des instruments anciens ou des copies d'anciens. J.C. Veilhan a joué une flûte différente à chaque morceau : des copies de Rippert et de Bressan par Claude Monin et par Guido Hulsens, ainsi qu'un original de Christian Schlegel (Bâle XVIIIe siècle). L'église était remplie par un public enthousiaste ; un enthousiasme qui a peut-être tourné à la "Follie" à la fin du concert, car la répétition du même thème durant près d'1 h 30 avait sans doute de quoi nous faire tourner la tête !

Var (83)

L'ensemble Musica Antiqua de Toulon sous la direction de Christian MENDOZE a donné deux concerts les 4 et 6 décembre à Toulon, le 2 février à La Valette et en mars, il a participé à des animations en milieu scolaire.

Les 26 et 29 février, un stage de flûte à bec et guitare a eu lieu à Maugins sous la direction de Christian MENDOZE (flûte) et Eric MENDOZE (guitare).

Le stage a été suivi d'un concert de Musica Antiqua.

Reinhilde TASSELLO nous signale qu'à Saint-Tropez quatre classes de l'école primaire ont obtenu un enseignement de la flûte à bec grâce au vote d'un budget intercommunal.

L'école de musique est ouverte aux adultes.

En plus de l'enseignement qui leur est donné, les enfants, groupés en ensemble à Cavalaire Cogolin et Saint-Tropez ont donné des concerts en divers endroits.

Solution des mots croisés
de la page 30

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
I	A	C	C	O	M	P	A	G	N	E	M	E	N	T	S
II	L	O	U	R	E		G	R	A	V	E	M	E	N	T
III	L	U	T		R	I	R	E		E	T		E	T	E
IV	E	R	A	J	L	L	E		A	I	R	E	S		
V	M	A	N	N	E		M	A	R	L	O	N		P	A
VI	A	G	E	S		L	E	N	T		N		C	A	R
VII	N	E		P	E	I	N	T		M	O	Z	A	R	T
VIII	D	U	B	I	T	A	T	I	F		M	E	R	E	S
IX	E	S	E	R	I	N	E		I		E	R	E	S	
X		E	G	A	R	E	R		E	R		O	S	S	U
XI	E		U	T	E	S		F	R	O	U	S	S	E	
XII	X	U	E	I	M		P	I		U	N		E	U	T
XIII	A	N		O	E	N	O	L	O	G	I	E		X	I
XIV	C		A	N	N	O	T	A	T	I	O	N	S		R
XV	T	R	I	S	T	E	S		E	T	N	A		L	A

LES STAGES DE FLUTE A BEC EN FRANCE CET ETE

La liste suivante a été établie par Pierre Ginzburg puis complétée par le rédacteur en chef ayant reçu à posteriori des informations supplémentaires. C'est à vous, chers lecteurs, de rendre exhaustives les listes que nous publions en envoyant la documentation sur les différents stages auxquels vous participez et où la flûte à bec est enseigné, à :

Pierre Ginzburg, 25-29 rue des Lilas, 75019 Paris.

19 et 20 Juin

Paris (Seine)

Marijke Miessen et Pedro Memelsdorff

Catherine Escure, 18 rue Thibaud, 75014 Paris - Tél. (1) 540.62.40

28 Juin - 4 Juillet

Saintes (Charentes-Maritime)

Nicholas Burton-Page

CIRMAR - B.P. 214 17104 Saintes Cédex - Tél. (46) 93.41.35

1er - 10 Juillet

Saverne (Bas-Rhin)

Christian Billet, Jean-Pierre Nicolas

Hemiole, 42 Grand'Rue 57050 Lorry-les-Metz - Tél. (87) 732.68.63

3 - 10 Juillet

Coulon (Deux Sèvres)

Yves Testu - Etienne Rolin

A.D.D.M. Deux Sèvres - 15, rue Ricard 79000 Niort - Tél. (49) 24.87.28

3 - 11 Juillet

Amiens (Somme)

R.M. Beyeler - P.Devanz - Y Jacquet - A.M. Piquamil - L. Ring

8, rue Amiral Lejeune - 80000 Amiens - Tél. (22) 91.64.71

5 - 10 Juillet

Privas (Ardèche)

Stage organisé par l'AFFB et l'APEM (voir numéro 2, page 45)

Jean Lenoble, 22, rue de la Courbe - 63110 Beaumont - Tél. (73) 26.68.35

5 - 10 Juillet

Toulon (Var)

Christian Mendoze

Christian Mendoze, 6, place de la Liberté - 83000 Toulon - Tél. (94) 98.98.39

5 - 10 Juillet

Châtenay Malabry (Hauts de Seine)

Micheline Viennex - Didier Méheust - Loïc Le Guennec

C.M.R. 2 place du Général Leclerc - 94130 Nogent sur Marne - Tél. (1) 873.06.72

5 - 11 Juillet

Desaignes (Ardèche)

Professeurs non communiqués

ADDIM Ardèche - 10, bd de la Corniche - 07200 Aubenas - Tél. (75) 35.46.80

5 - 13 Juillet

Cahors (Lot)

Pierre Montreuille - Pierre Tillous

A.D.D.A. Lot - Préfecture du Lot - 46000 Cahors - Tél. (65) 30.05.01

10 - 17 Juillet

Auray (Morbihan)

Berry Hayward et David Bellugi
Mr Mahéo, Tél. (97) 24.03.10

10 - 29 Juillet

Rivière (Landes)

Enfants à partir de 7 ans (flûte à bec, éveil musical, construction d'instruments)
La Chacone, 10 rue Erard - 75012 Paris - Tél. (1) 770.75.12 ou 547.71.18

11 - 21 Juillet

Foix (Ariège - Pyrénées)

A. et S. Abadie - P. Ayma - P. Ducos - J.F. Itté - L. Perez
Association Gabriel Fauré
Mme Abadie - Résidence Bellevue - 40800 Aire-sur-Adour - Tél. (58) 76.68.85 (après 19 heures)

15 - 28 Juillet

Clisson (Loire Atlantique)

Michel Piguët (du 20 au 26)
Académie de musique ancienne
ADDM - Préfecture de Loire Atlantique - 44035 Nantes cédex - Tél. (40)47.39.80 poste 32.94

26 Juillet - 1er Août

Luxeuil (Haute-Saône)

Marijke Miessen
C.D.A.C., 29 avenue Sarraïl - 90000 Belfort - Tél. (84) 21.22.63

31 Juillet - 11 Août

Clairac (Lot et Garonne)

Véronique Daniels
Association chant et musique
Christian Roubet - La Glacière - 47320 Clairac - Tél. (53) 88.50.56

2 - 12 Août

Cordes (Tarn)

Professeurs non communiqués
A.C.A.D.O.C. Maison Gaugiran - 81170 Cordes - Tél. (63) 56.00.44

2 - 22 Août

L'Escarène (près de Nice)

Manfred Stilz
Tél. (1) 278.77.64 ou (1) 259.22.02
période juillet - août (93) 91.91.14 ou (93) 91.50.04

7 - 22 Août

Bena (Pyrénées Orientales)

Enfants à partir de 7 ans (flûte à bec, éveil musical, construction d'instruments...)
La Chacone - 10, rue Erard - 75012 PARIS - Tél. (1) 770.75.12 ou 547.71.18

13 - 21 Août

Ferrières en Gâtinais (Loiret)

B. Hayward - D. Bellugi - M. Thomas - A. Glodeck
Délégation régionale de la musique en Ile de France
Grand Palais - Porte C - Avenue Franklin Roosevelt - 75008 Paris - Tél. (1) 225.11.40

20 - 30 Août

Arras (Pas de Calais)

J.F. Angeloz - E. Blanc-Wilmotte - B. Charpentier - C. et L. d'Agostino - C. Dubois - Ph. Alain-Dupré - P. Houwelingen - E. Hunt - N. Millot-Kynest - K. Otten-L. Pottier - H. Reyne - G. Tanja - J. et J.L. Turban - J.P. Vaudran
Royaume de la musique - 16, rue d'Arras - 75006 Paris - Tél. (1) 222.19.56

20 - 30 Août

Baye (Nièvre)

Claude Triboulet
A Cœur Joie - 8, rue de la Bourse - 69289 Lyon cedex 1 - Tél. (7) 827.35.77

23 - 28 Août

Lainsecq (Bourgogne)

Catherine Escure
Catherine Escure - 18, rue Thibaud - 75014 Paris - Tél. (1) 540.62.40

24 Août - 1er Septembre

Marminiac (Lot)

Alain Sobczak
A.D.M.A. - 111, Grand'Rue - 67000 Strasbourg - Tél. (88) 32.52.72

25 - 31 Août

Sablonnières (Seine et Marne)

Pierre Ginzburg
M. Roger Schlabach - Boitron 77750 St Cyr sur Morin - Tél. (7) 404.90.38

26 Août - 5 Septembre

Paris (Seine)

Professeurs non communiqués
Thierry Leneveu - Centre d'Échanges Internationaux - 21, rue Beranger - 75003 Paris - Tél. (1) 887.20.94

28 Août - 4 Septembre

Lieurant-Cabrière (Hérault)

Alain Kéruzoré - Gérard Scharapan
Régine Bernard - 34800 Lieurant-Cabrières - Tél. (67) 96.12.59

30 Août - 5 Septembre

Châtenay Malabry (Hauts de Seine)

Francine Grosse - Didier Méheust
C.M.R. 2, place du Général Leclerc - 94130 Nogent sur Marne - Tél. (7) 873.06.72

30 Août - 5 Septembre

Toulon (Var)

Christian Mendoze
A.R.A.C. Toulon - 6 place de la Liberté - 83000 Toulon - Tél. (94) 98.98.39

1er - 7 Septembre

Prieuré du Vivain (Sarthe)

John Tyson
Préfecture de la Sarthe - Délégation départementale à l'action culturelle
B.P. 515 - 72017 Le Mans Cédex - Tél. (43) 84.96.00 poste 32.69

Début Septembre

Serrières (Saône et Loire)

Professeurs non communiqués

Ligue de l'Enseignement de Dijon

29, rue Auguste Comte - 21000 Dijon - Tél. (80) 73.61.81

Nota Bene :

— La liste chronologique ci-dessus regroupe les stages de musique où la flûte à bec est enseignée. En effet, il faut bien préciser que la plupart de ces stages propose aussi l'étude et le travail d'autres instruments.

— Nous avons disposé, pour chaque stage, les informations dans l'ordre suivant : dates, lieu, noms des professeurs de flûte à bec (à l'exception de certains que nous n'avons pu obtenir) et coordonnées de renseignements.

A l'étranger deux stages dans lesquels on pourra trouver entre autres des professeurs français :

Belgique : Académie internationale d'été de Wallonie à Libramont

du 5 au 17 Juillet

Jean-Pierre Boulet - Alain Kéruzoré - Gérard Scharapan - Michelle Tellier

A. Kéruzoré - 74, rue des Cévennes - 75015 Paris - Tél. (1) 558.46.84 ou

Acad. Int. d'été de Wallonie - 15, rue de l'Eglise - 6930 Grupont - St-Hubert - Tél. (19) 32.84.21.38.34

Italie : XVI Corso Internazionale di Musica Antica à Urbino

du 18 au 27 Juillet

Edwin Alton - Andrea Boinstein - Paolo Capirci - Leopoldo d'Agostino - Giorgio Dillon - Marco Di Pasquale - Amico Dolci - Pedro Memelsdorff - Hugo Reyne - Gerdien Tanja - Jean Tempremont...

Società Italiana del Flauto Dolce - Viale Angelico 67, Roma 00195 - Tél. 35.44.41

Gauche pour les Flûtes douces.



NOUVELLES PARTITIONS

I - ANTHOLOGIES

— "FLAUTA DE LOS ANDES" - Arrgt : G. SCHWERTBERGER. DOBLINGER 04 450 Instrumentation : S(T) + Guit. 2 S (2T) + Guit.

Contenu :

— *Donde va mi paloma* (CHILI) - *San Juanito* (ECUADOR) - *Ojos azules* (folkl. andin) - *Descon-suelo, Yaravi* (PEROU) - *Pascua linda, Huayno* (PEROU) - *Tres bailecitos* (BOLIVIE) - *Kachuyaki* (ECUADOR) - *El Humahuacueno, Carnavalito* (ARGENTINE) - *Takirari del regreso* (BOLIVIE) - *Huachi torito* (CHILI) - *Carnaval waleegrandino, carnavalito* (BOLIVIE) - *Llanto del indio* (ECUADOR) - *Carnavalito de la quebrada de Humahuaca* (ARGENTINE) - *A vos te hu'i pesar, Vidala* (ARGENTINE) - *Las estrellas, yaravi* (PEROU) - *Cueca* (ARGENTINE) - *Recuerdos de Calahuaya, huayno* (PEROU) - *Valicha, huayno* (PEROU).

Pour les inconditionnels de la musique sud-américaine, ce choix très judicieux assorti d'une adaptation très correcte.

— "22 CANONS ANGLAIS des XVII^e et XVIII^e siècles à chanter ou à jouer sur toutes sortes d'instru-ments". 2 volumes

Collection "Musique pour les instruments d'autrefois" dirigée par Gérard SCHARAPAN - Ed. HORTEN-SENSIA

"D'une veuve qui épousa un vieux veuf : N'était-elle pas aux petits soins pour ce vieil homme ? Elle l'épousa, elle le nourrit et au lit le conduisit. Pendant sept hivers elle l'y coucha, mais oh ! combien elle le trompa toute la nuit." Ce sont là les paroles du 1er canon (à 3 voix) de Monsieur PURCELL (eh! oui...) qui ouvre le 1er volume. Le ton est donné (sans jeu de mots) pour s'offrir quelques textes savou-reux. Hormis le côté plaisant des paroles (et de la musique), il faut pourtant insister sur l'intérêt péda-gogique qui existe dans la pratique du canon : reconnaissance du thème, maintien d'un tempo, écoute des autres voix... Que d'avantages ! Il s'agit donc d'une excellente initiative sur laquelle s'ouvre cette nouvelle collection et nous concluons en citant le canon 21 du 2ème volume :

"Venez amis fidèles et compagnons de liesse, suivez-moi et chantez ce canon joyeusement."

CONTENU DU VOL. 1 : *D'une veuve qui épousa un vieux veuf* (PURCELL) - *Joan au galop* (BLOW) - *Rappelle George, mon garçon* (HILTON) - *Canon de la querelle* (blow) - *Ecoutez les jolies cloches...* (ALDRICH) - *Venez, suivez-moi jusqu'à l'arbre vert* (HAYES) - *Vieilles chaises à réparer* (ARNOLD) - *J'ai perdu ma maîtresse, mon cheval et ma femme* (GREENE) - *La puissance du temps* (HAYES) - *Saoûlez-vous* (HAYES) - *Jack, j'ai entendu dire...* (LAMPE)

CONTENU DU VOL. 2 : *Le canon de la séparation* (PURCELL) - *Le suffrage libre* (CAREY) - *Carillonons pour l'âme de John COOK* (ARNOLD) - *Huitres fraîches* (WHITE) - *Par pitié, n'oubliez pas les pauvres débiteurs* (ALCOCK) - *Phillis, ma belle...* (HAYES) - *Non, dit un jour Jack à Tom...* (MORGAN) - *Ne houscule pas ma tendre passion* (MULSO - médaille d'honneur 1766 ! *Parce qu'on faisait des concours de canon en ce temps-là ! N.D.L.R.*) - *Chloé a cédé* (BERG) - *Venez amis fidèles* (IVES) - *Bons voisins calmez-vous...* (ARNE) (autre médaille d'honneur ! De 1764 cette fois)

— 4 TRICINIENS DES ENVIRONS DE 1400. Ed. MOECK 512/513

Arrgt : H. MONKEMEYER - Instrumentation : SAA/SAT/AAT/AAA

CONTENU :

- *Par la grant sens d'adriane* (Anonyme)
- *Amours par qui* (Anonyme)
- *Veri almi pastoris* (Conradus de PISTORIO)
- *Quae pena maior agitandi menti* (Bartholamaeus de BONONIA)

Bien que le terme de "tricinien" n'apparaisse qu'à la Renaissance (vers 1550), il peut s'appliquer à ces pièces qui viennent à point remplir une grosse lacune dans l'édition musicale : celle du 15^{ème} siècle. Jusqu'à maintenant, cette période est peu représentée dans les éditions actuelles. Il y a d'ailleurs une raison simple à cela : peu de gens savent transcrire en notation moderne les notations anciennes et leurs ligatures.

— "THE ROYAL WIND MUSIC" Vol. 1.

Pavanes et gaillardes à 5 parties de A. BASSANO. Ed. NOVA MUSIC NM 201

Instrumentation : SATTB/SAATB

CONTENU : 2 Pavanes et 3 Gaillardes à 5 voix

Un petit recueil dont les pièces sonnent dans le style caractéristique de la musique de "consort" anglaise.

II - COMPOSITEURS

— ANDERS (Hendrik) (1657 - 1714)

"Trios, allemandes, courantes, sarabandes, et giges (1696)"

3 volumes - Ed. XYZ 983/987/991

Instrumentation : 3 instruments mélodiques et continuo.

Organiste à Amsterdam, congédié pour ivrognerie (je n'invente rien, c'est la préface qui le dit), puis compositeur de musique théâtrale, ANDERS a publié ces pièces fort agréables à jouer qui conviennent parfaitement à un petit ensemble de musique qui serait composé de trois flûtes à bec, dont une basse ou de deux flûtes à bec avec une basse de viole, dans les deux cas avec un clavecin. A noter que l'on peut supprimer l'instrument de basse, la main gauche du clavier étant identique à cette voix.

— BADINGS (Henk).

Quartet n° 8 - Ed. HARMONIA HU 3206

Instrumentation : AATB (la voix de basse est écrite en clé de sol à l'octave inférieure)

CONTENU :

- 1 - Marcia lieta
- 2 - Arioso serio
- 3 - Valzer strano
- 4 - Tango popolare

Ce quatuor contemporain est composé dans une écriture traditionnelle qui n'exclut ni la recherche d'harmonies inattendues, ni l'humour.

— BERNOLIN (Roger)

"Ecole de flûte à bec : 20 études de style pour la flûte à bec alto d'après Jean-Sébastien BACH". - Ed. AL. LEDUC

Instrumentation : Flûte à bec alto solo.

CONTENU :

- Andante de la sonate pour flûte et clavecin en mi mineur BWV 1034.
- Allegro de la sonate pour flûte et clavecin en Do Majeur, BWV 1033.
- Courante de la Suite n° 1 pour violoncelle BWV 1007.
- Polonaise de la Suite n° 2 en si mineur pour flûte et cordes BWV 1067.
- Menuet de la sonate pour flûte et clavier en do majeur BWV 1033.
- Badinerie de la suite n° 2 en si mineur pour flûte et cordes BWV 1067.
- Largo de la sonate en la majeur pour flûte et clavier BWV 1032.
- Gigue de la partita n° 3 pour violon seul.
- Aria de la suite n° 3 pour orchestre en ré majeur.
- Allegro de la sonate n° 1 en si mineur pour violon et clavecin.
- Largo du Concerto pour clavier et orchestre n° 5 en fa mineur.
- Menuets de la suite n° 1 pour violoncelle BWV 1007.
- Siciliano de la sonate en mi majeur pour flûte et clavier BWV 1035.
- Presto de la sonate en si mineur pour flûte et clavier BWV 1010.
- Siciliano de la sonate n° 4 pour violon et clavier.
- Bourrées de la suite n° 2 en si mineur pour flûte et cordes BWV 1067.
- Largo de la sonate pour flûte et clavecin en si mineur BWV 1030.
- Allegro de la sonate pour flûte et clavecin en mi mineur BWV 1034.
- Sarabande de la 5^e suite pour violoncelle BWV 1011.
- Double de la partita n° 1 pour violon.

La flûte à bec a besoin de littérature pédagogique, toujours et encore. Ici, il s'agit de haut niveau. Ces études viennent se joindre aux sonates pour violon de Bach (chez ZEN-ON, annoncées dans le n° 2 de "FLUTE A BEC"), aux mouvements de partitas de Bach (ZEN-ON), aux suites pour violoncelle seul (LEDUC et ZEN-ON), aux études concertantes de Pierre MONTREUILLE (LEDUC) qui transcrivent pour notre instrument les grandes œuvres du Cantor de Leipzig. (la badinerie de la suite en si, dont la transcription était si souvent demandée fait enfin son apparition pour la flûte à bec).

— CORELLI A. (1653 - 1713)

Sonate en la mineur opus 4 n° 5. - Ed : HARMONIA HU 2091

- 1 - Prélude adagio.
- 2 - Allemande allegro
- 3 - Courante vivace

Instrumentation : A A + B.C.

Sonate en fa majeur opus 4 n° 7. - Ed : HARMONIA HU 2090

- 1 - Prélude largo 2
- 2 - Courante allegro
- 3 - Grave
- 4 - Sarabande
- 5 - Giga allegro

Instrumentation : S S + B.C.

Arrgt. : Hans P. KEUNING.

Ces deux sonates, quoique présentées dans la collection pompeusement dénommée "Speculum musicae antiquae" (il vaut toujours mieux qu'une collection porte un nom latin : ça fait ancien, savant et musicologique, ce qui, malheureusement, n'est pas forcément le cas), ces deux sonates, dis-je, sont d'une provenance inconnue. Aucun texte de présentation ne nous signale où elles ont pu être pêchées. J'ai moi-même essayé de joindre le signore CORELLI pour avoir des explications, mais son numéro ne répond pas.

— DOPPELBAUER J.F. 6 pièces - Ed. : DOBLINGER 04 428
Instrumentation : AAT

Bien que la composition soit récente (1979), ces pièces sont néanmoins écrites dans une écriture classique et très accessible. Changements de mesures, mesures impaires, etc.

— FINGER G. (London 1688)
Sonata settima - Ed. : XYZ 881
Instrumentation : AAA + BC
Arrgt. : Rein VERHAGEN

CONTENU :

- 1 - Adagio
- 2 - Allegro
- 3 - Adagio
- 4 - Allegro

Distraction ? Il faut arriver à la page 2 de couverture où est reproduit le facsimile de la couverture de l'édition originale pour s'apercevoir qu'il s'agit d'une composition de "Godefrido" FINGER. Les 3 voix sont assez concertantes et il s'agit là d'une sonate à priori très intéressante en raison de l'instrumentation : 3 altos avec accompagnement.

— HADER (Widmar)
Suite pour quatuor de flûtes à bec ou autres instruments
Instrumentation : SATB - Ed. : HEINRICHSHOFFEN N3414

CONTENU : 1 - Marche 2 - Feldsberger Menuett (Mozart Menuett) 3 - Polstertanz
4 - Manchest 5 - Borotitze ländler 6 - Linksdeutsch 7 - Treskowitzer Menuett 8 - Schuster Polka 9 -
Menuett 10 - Turmusik 11 - Massawener 12 - Kehrauspolka.

De la musique folklorique allemande, cette fois... Très bien faite, à partir de thèmes entraînants, écrite sans affectation, mais avec précision. Devrait plaire.

— KAUER Ferdinand
Petits duos pour flûtes à bec alto - Ed. : DOBLINGER 04 426

Ces pièces exigeant une technique très moyenne seront appréciées pour l'étude des rythmes et le déchiffrage à 2 voix (excellent exercice, s'il en fut...). De plus, leur écriture, très classique, prépare aux grandes sonates à 2 altos sans basse.

— KEUNING, Hans P.
"Geert teis rhapsodie" - Ed. : HARMONIA HU 3295
Instrumentation : SAT + BASSE (violoncelle, basson, etc)

La seule difficulté de cette rhapsodie prévue sans instrumentation spécifique est la lecture de l'alto et de la ténor ou encore de la voix de soprano. Tout cela n'est écrit que sur deux portées avec des octavations facultatives qui viennent ajouter à la confusion. Il faut pourtant signaler que les parties pour flûte à bec sont disponibles sur demande. Ce n'est pas dommage.

— PAISIBLE (James)
Sonate en mi bémol pour alto et B.C. - Ed. : NOVA MUSIC NM 182

PAISIBLE est certainement connu de beaucoup : des sonates à 2 altos avec ou sans basse, une sonate à 4 altos avec basse (SCHOTT LONDRES) font les délices des niveaux élémentaires et moyens de l'enseignement de la flûte à bec. Cette sonate-ci est un peu plus corsée dans la difficulté avec un presto qui tombe bien sous les doigts.

CONTENU : Adagio/Presto/Allegro/Largo/Presto.

— PICARD Pierre

"En plein Essor". Pièces faciles et progression pour flûtes à bec en do. - Ed. : LEMOINE

38 petites études qui démarrent du tout début, dont certaines avec des paroles mémotechniques ou simplement amusantes. Un recueil de répertoire pour les commerçants.

— VEILHAN Jean-Claude.

"Les Nations en Folies ou l'Esprit des Ecoles" pour flûte à bec solo. - Ed. : AL. LEDUC

N'en déplaise à notre Président, et sa modestie dut-elle en souffrir, il faut bien en parler puisqu'il s'agit d'une nouvelle publication et qu'elle exige quelques explications. Si tout le monde sait qu'il existe des interprétations opposées ou divergentes sur notre instrument ainsi que des pédagogies très différentes, on n'est pas censé tout savoir sur ces points de frictions ou de confrontations. Cette partition est tout simplement un pastiche ou un "à la manière de..." sur ces écoles ou sur des flûtistes à bec connus. Sur quoi, expliquons et glosons : Les Folies Etrangères :

— L'Allemande ou la Folie bien tempérée (hommage à ... où le thème permanent de la Follia de Corelli est transplanté dans la structure du 1er mouvement de la sonate ou partita pour flûte seule).

— L'Anglaise ou the Arnold Family (la Follia se glisse dans un Greensleaves nouvelle manière, rendu célèbre par la famille...).

— La Brésilienne ou le Cotillon de Sao Paulo (transformation en samba pour la plus grande gloire de... professeur de flûte à bec à Sao Paulo !).

— Les Pays-Bas ou les Moulins à vent (Frans Ballet) : ici c'est évidemment... qui est visé ainsi que les "gonflements de son".

— La Vénitienne ou Il Piccolo Rosso (hommage au "Prêtre Roux")

— L'Helvète ou l'Oiseau de Bâle (petit pastiche pour ...).

Les Folies Françaises...

— La céénessème : je vous laisse la surprise de découvrir la partition.

— L'As sans voisin (Transparent...).

— L'Alsacienne ou Il vero modo di diminuir (Hommage à un professeur du CNR de ... "e a suoi amici...")

— Le Petit Trianon ou la positionnée (pastiche sur l'école "positionniste" désignant trois adeptes et enseignants du triangle d'appui et des doctrines de WINTERFELD, Karsten BEHRMANN, etc.)

— La Manfredina ou le Rhin à Paris (pour le professeur de flûte à bec à ... de Musique de Paris).

— Ouverture dans le goût français. Que celui qui, dans cette ornementation, très française d'ailleurs, sur une trame harmonique de l'inévitable Follia, découvrira d'où vient le thème, m'écrive, il aura gagné (et Rouget de l'Isle aussi !).

— WANAUSEK Camillo

10 Miniaturen pour 4 flûtes à bec : AATT - Ed. : DOBLINGER 05 023

Il y a de bonnes choses (notamment une tarentelle) qui méritent d'être jouées, mais je le dis sans trop de conviction. Il faut quand même noter l'instrumentation rarement proposée chez les éditeurs : 2 altos, 2 ténors.

Claude LETTERON

NOUVEAUX DISQUES

— ANTONIO VIVALDI Concertos pour flûte et orchestre :

Concerto en la mineur (P.83) pour flûte à bec soprano

Concerto en ut majeur (P.78) pour flûte à bec soprano

Concerto en ut mineur (P.440) pour flûte à bec alto

Concerto en ut majeur (P.79) pour flûte à bec soprano

MICHAEL SCHNEIDER flûte à bec, CAPELLA COLONIENSIS dir. GABRIELE FERRO.

ARABELLA - EURODISC AE 680

— FLAUTO DOLCE ENGLISH CHAMBER MUSIC

Williams, Händel, Purcell, Matteis, Valentine, Haym

MANFRED HARRAS, MARIANNE LUTHI flûtes à bec, R. SCHEIDEGGER clavecin, H.

MULLER viole de gambe.

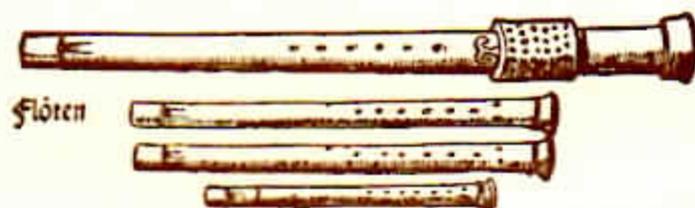
BARENREITER - MUSICAPHON BM 30 SL 1924

— FLUTE A BEC ET BASSE CONTINUE EN EUROPE VERS 1720

Hotteterre, Philidor, Geminiani, Carr, Lœillet

HENRI GANTY flûte à bec, G. KISS clavecin, Ph. MERMOUD viole de gambe

DUCHESNE DD 7120



INFORMATION

Concours pour le poste de professeur de flûte à bec à l'école nationale d'Oyonax :

Pour la rentrée 82-83 recrutement par concours sur titre et sur épreuve d'un professeur de flûte à bec. Rémunération à l'indice national si le lauréat est titulaire du C.A. Les candidats non-certifiés seront engagés à l'année pour 18h de cours par semaine et rémunérés aux indices nationaux moins 15%. Les candidatures seront reçues pour le 1er juin 1982 (délai de rigueur) avec curriculum vitae d'études musicales et générales.

Adresse : Monsieur Gérard Humbert, Directeur du Conservatoire de Musique, Danse et Art Dramatique, 2, rue Molière, 01100 Oyonax. Tél. (74) 77.41.43

PROGRAMMES DES COURS DE FIN D'ANNÉE

Fédération Nationale des Unions de Conservatoires Municipaux de Musique

Commission : Jacqueline Blondin

Pierre Ginzburg

Hugo Reyne

Claude Triboulet

Jean-Claude Veilhan

D.1 Au choix du professeur

- D.2 S. De Lof-zang Marie la variation n 1 VAN EYCK XYZ ou Schott Mz
A. n 1 Air (extrait Einzelstücke und suites) G. BINGHAM Schott Mz OFB 21
- P.1 S. n 11 Rigaudon, (pièces du 18e siècle) ANONYME Zurfluh
A. Les 2 menuets (Sonate La Beaumont) PH. DE LAVIGNE Heinrichshoffen 3272
- P.2 S. Aria 3 (Allegro) (Partita II) TELEMANN Schott RMS1244 ou Hortus Musicus 47
A. Gavotte (Sonate II SOL) B. DE BOISMORTIER Schott Mz OFB 7
- E.1 S. Rumba (Fiesta Pictures n 1) R. DARLOW Boosey 19849
A. Faronels Ground (Division Flûte) jusqu'à p 2, 3e ligne ANONYME Schott Mz OFB 18
- E.2 S. Bravade avec les 2 variations VAN EYCK XYZ ou Heugel ou Schott Mz
A. Adagio (S-natina) L. BERKELEY Schott RMS 34
- M.1 S. Giusto, (Solo) (x 2) VAN DIJK Donemus 3
A. Amoroso (Sonate I en ré) F. MANCINI - Hortus Musicus 220
- M.2 A. Lebhaft mvt 2 (Sonatas MI b) HU. STAEPS U.E. 12 603
A. n° 13 allemande (More Preludes and Voluntaries) N. COSINI Nova NM 195
- D.F.E. S. Exercice n° 1 (12 melodious exercises) J. COLLETTE U.E. 12 643
A. Prélude en FA J. HOTTERRE Zurfluh
- Sup. S. Sonata terza GB. FONTANA Doblingerf DM14
A. 4e étude F. BRUGGEN Broeckmans & Van Poppel 712
- Exc. S. Canzona Passaggiata A. NOTARI Nova 166
A. Concerto en FA TELEMANN Hortus Musicus 130
ou Fragmente M. SHINOHARA Schott TMR 3

Examen inter-conservatoire de la ville de Paris

Commission : Michelle Tellier

Nicolas Burton-Page

Michel Sanvoisin

- D.1 : à choisir dans la liste suivante, soprano et / ou alto. Les 2 instruments ne sont pas obligatoires.
- S. : "Tant que vivray" de Claudin de Sermisy dans **Jouer et apprendre**, vol. 1, soprano, édition Heugel, p 25
- Aria de Telemann dans **Jouer et apprendre**, vol. 1, soprano, édition Heugel, p 54
- "Kemp's Jig", dans **Blockflötenmusik für Anfänger**, édito musica Budapest Z. 7888, p 10
- "Mein kleines Mädchen" de B. Bartok dans **Aus Ungarn und der Slowakei**, 1er cahier, Edition Schott 5216, p 5

- A. : "Fortune my foe", dans **A set of English pieces**, Edition Schott 5775
 "Alte Weise aus England", dans **Solobuch für Altblockflöte**, 1er volume, Edition Schott 4796, RMS 1012, p 4
 "Ungarischer Tanz", dans **Solobuch für Altblockflöte**, 1er volume, Edition Schott 4796, RMS 1012, p 6

Les morceaux proposés dans ce degré sont délibérément de difficulté différente, selon le niveau atteint par les élèves au moment de l'examen.

- D.2 : Dans ce degré, il n'est pas obligatoire de jouer les 2 flûtes.
 S. : "Der Kaffeeeklasch", de J. Haydn, dans **Blockflötenmusik für Anfänger**, edito musica Budapest, Z. 7888, p 20

A. "Wolsey's Wilde" de W. Byrd, dans **Duos pour flûte à bec et guitare**, Edition Heugel p 18

- P.1 : Les élèves doivent en principe jouer des 2 flûte à l'examen.
 S. : "Trotto du XIVème siècle", dans **Premier livre d'ensemble pour flûte à bec**, Edition Heugel p 5

A. : N° 2 "allegro" de R.R. Klein, dans **Schzehn Etüden und Solostücke** (Schule für Altblockflöte II teil, G. Braun) Edition Hänssler, XI, N° 2.

- P. 2 : S. : "Aria 3" de Telemann, dans **Partita n° 2 en sol**, Edition Schott 10949, RMS 1244

A. : "Tambourins 1 et 2" de P. de Lavigne, dans **Sonate La Baussan**, Edition Noetzel, N 3264 (les-jouer si possible dans l'ordre suivant : tambourin 1, tambourin 2, et reprise du tambourin 1)

- E. 1 : S. "Madrigal" de H. Poser, dans **Sonatine 1**, Edition Sikorski n° 381

A. : 1er allegro de la **sonate n° 1 en ré mineur** de F. Barsanti, Edition Schott 10555, RMS 810

- E. 2 : S. : 1er mouvement andante de G. Sammartini, de la **sonate en sol majeur** op. XII, n° 4, Edition Schott OBB 20 (Oboe Bibliothek 20)

A. : 3eme mouvement de la **sonatine** de W. Leigh, Edition Schott 10030, RMS 120

- M. 1 : S. : "Canzon a una" de G. B. Riccio, dans **Canzoni da sonare**, Edition Moeck 2092

A. : "Division to a ground" (n° 2 du recueil), dans **Divisions**, Edition Schott 5737

- M. 2 : Sonate en ré mineur de G. P. Cima (à jouer sur la ténor, sauf impossibilité physique de l'élève), dans **Ludus instrumentalis**, Edition Sikorski 472.

A. : Fantaisie 1 et Scherzo 1 de H. M. Linde, Edition Schott, OFB 46 (Fantasien und Scherzi)

- D.F.E. : Morceau imposé : "Meditation" de R. Hirose, Edition Zen-on

Au choix : S. : Concerto en fa de G. Sammartini, Edition Schott 10614, RMS 896

A. : 5ème suite de P. Philidor, Edition Pelikan 867, précédé d'un prélude de Hotterre dans le même ton (Edition Zurfluh)

- Supérieur : Morceau imposé : Sonate en sol mineur de J.S. Bach, BWV 867, Edition Hofmeister 3002 (éventuellement, pour l'élève, à comparer avec une édition urtext pour rétablir l'octaviation où nécessaire)

Au choix : Sonata sesta de G. B. Fontana, Edition Doblinger, n° 15 3ème cahier

"Muziek voor Altblokfluit" de Rob Du Bois, Edition Schott TRM 1

- Pour l'examen d'entrée en Supérieur (à l'automne) : Sonate en do d'A. Corelli, Edition Musica Rara (couverture noire)

PETITES ANNONCES

VENTES :

Flûte à bec ténor Sebim, coffret bois verni. Le tout 250 F.

Louis Nègre, villa Slavia, chemin de St Maymes - 06600 ANTIBES

Tél. (16-93) 61.07.71.

Cromornes SAT plastique RAHMA avec anches en roseau taillées, peu servis (250 F, 250 F, 450 F ou 900 F les trois)

Flûtes à bec alto Roessler Meisterstück en olivier, très bon état (700 F), soprano et alto Aura (50 F et 150 F)

Françoise REITZ - Tél. (1) 303.52.66 (entre 20 h et 22 h ou dimanche).

Flûtes à bec sopranino (prunier) et alto (grenadil) Kung : 200 F et 500 F, flûte à bec ténor (palissandre, anneaux ivoire, double-clé do-do) Hopf : 700 F

Tél. 589.65.64

Flûte à bec alto 410 Botton, prix à débattre

Laurent Haÿ, 118, rue des Moines 75017 Paris - Tél. (1) 226.01.74

RECHERCHES :

Partitions musique ensemble Renaissance et Baroque avec parties séparées.

Jean Temprement - Tél. (1) 808.06.74

Flageolets, Csakans, Flûtes Harmoniques, Galoubets, Ocarinas, j'achète instruments, méthodes et musiques :

écrire ou téléphoner : Hugo Reyne, 10 rue Vandrezanne, 75644 Paris Cedex 13 - Tél. (1) 589.65.64

Flûte à bec basse, bonne marque ou Renaissance

Louis Nègre, villa Slavia, chemin de St Maymes, 06600 Antibes -

Tél. (16-93) 61.07.71

"Hélène LUCCIONI, 18 ans.

Je voudrais former un petit groupe (4 à 6 partenaires) pour faire de la musique du Moyen Age au 18ème siècle, ainsi que du folklore.

Il est nécessaire d'habiter CHELLES (77), GAGNY (93), VILLEPINTE (93) ou MONTFERMEIL (93).

(Étant cardiaque, je dois pouvoir être transportée pas trop loin de chez mes parents).

Peu importe l'âge, à partir de 13/14 ans.

Écrire ou téléphoner :

Hélène LUCCIONI

55 rue des Moulins - 93370 MONTFERMEIL - Tél. 330.58.85

Étudiante en flûte à bec, licenciée en musicologie, cherche poste de professeur de flûte à bec et/ou de solfège en école de musique, de préférence Paris ou banlieue ou encore Normandie-Maine pour rentrée 82-83.

Sophie Toussaint - Chantefeuille, Les Grandes Loges - 61000 Hesloup - Alençon -

Tél. (33) 26.11.13

Les petites annonces sont gratuites pour les adhérents de l'A.F.F.B.

LES DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX

- 02 AISNE Bernard HUNEAU**
10, rue des Fossés 02210 OULCHY LE CHATEAU Tél. (23) 55 22 62
- 27 EURE Gérard DEROUET**
"Rondemare" APPEVILLE dit ANNEBAULT 27290 MONTFORT SUR RISLE Tél. (32) 57 03 74
- 29 FINISTÈRE Jean-Marc LABYLLE**
10, rue Guilbaud 29200 BREST Tél. (98) 49 19 59
- 31 HAUTE-GARONNE Claude de SAINT MARTIN**
Empalot-Poudrerie G408 31400 TOULOUSE Tél. (61) 53 21 90
- 38 ISÈRE Sabine WEILL**
2, rue Lavoisier 38100 GRENOBLE Tél. (76) 54 61 61
- 40 LANDES Albert ABADIE**
Le Walhall Résidence Bellevue 40800 AIRE sur L'ADOUR Tél. (58) 76 68 85
- 42 LOIRE Pierre POIZAT**
Le Mallet 42170 SAINT-JUST-SAINT-RAMBERT
- 44 LOIRE ATLANTIQUE Daniel GUILLAUD**
5, allée des Harles 44600 SAINT-NAZAIRE Tél. (40) 70 56 42
- 45 LOIRET Yvonne LOUVEZY**
18, allée du clos fleuri 45000 ORLÉANS Tél. (38) 62 34 95
- 49 MAINE ET LOIRE Marie-Paule SEILLER**
123, rue Bressigny 49000 ANGERS
- 51 MARNE Frédéric RICHARD**
La Haute Laine 02130 BEUVARDES Tél. (23) 71 22 93
- 57 MOSELLE Christian BILLET**
42, Grand' rue LORRY LES METZ 57050 METZ Tél. (8) 732 68 63
- 59 NORD Claude DESMARETS**
64, boulevard Pasteur 59500 DOUAI Tél. (27) 87 16 94
- 59 NORD/PAS-DE-CALAIS Guy Robert**
118, rue Paul-Foucaut 59450 SIN-LE-NOBLE Tél. (27) 87 13 80
- 60 OISE Serge VERRIEZ**
Place du Quesnoy 60640 VILLESELVE par BI Tél. (4) 443 25 08
- 67 BAS-RHIN Alain SOBCZAK**
111, Grand' rue 67000 STRASBOURG Tél. (88) 32 52 72
- 68 HAUT-RHIN Erwin WILD**
3, rue de la Saône 67400 ILLKIRCH (Colmar) Tél. (88) 39 36 63
- 69 RHÔNE Madeleine MIROCOURT**
7, rue Henri IV 69002 LYON Tél. (78) 42 77 41
- 71 SAÔNE ET LOIRE Monique BERGER-TEXTOR**
École Nationale de Musique 3, rue de la Préfecture 71000 MÂCON Tél. (85) 38 15 84
- 73 SAVOIE Patricia ROUSSELLE**
162, rue de Bellevarde - Clos Foray 73000 BISSY-CHAMBERY Tél. (79) 62 30 87
- 74 HAUTE SAVOIE Roger BERNOLIN**
Chemin des Granges 74140 VEIGY-FONCENEX Tél. (50) 94 94 24
- 76 SEINE-MARITIME François DROUIN**
Temple du Coudray 76810 LUNERAY (Dieppe) Tél. (35) 85 37 19
- 76 SEINE-MARITIME Jacqueline DUVAL**
12, allée A. Beaucamp 76420 BIHOREL (Rouen) Tél. (35) 60 28 86
- 77 SEINE ET MARNE Gérard SCHARAPAN**
École Municipale de Musique 49, cours Pinteville 77100 MEAUX Tél. (7) 434 68 03
- 78 YVELINES Elisabeth TOUZE** École Municipale de Musique
2, rue Félix Balet 78420 CARRIÈRES SUR SEINE Tél. (7) 914 87 27 poste 82
- 79 DEUX SÈVRES Yves TESTU**
Résidence Montaigne 13, avenue République 79000 NIORT Tél. (49) 24 62 89
- 80 SOMME Francis MOREL**
47, rue Lemerchier 80000 AMIENS
- 83 VAR Christian MENDOZE**
6, place de la Liberté 83000 TOLON Tél. (C.R.E.P.) (94) 92 82 91
- 83 VAR Reinhilde TASSELLO**
Route de la Sarrazine 83240 CAVALAIRE Tél. (94) 72 02 80
- 88 VOSGES Michel THIOT**
81, rue des Aubépines 88800 VITTEL Tél. (29) 08 03 89
- 89 YONNE Ruth JACQUEMART**
28, avenue de la gare 89330 SAINT JULIEN DU SAULT (Auxerres) Tél. (86) 63 22 62
- 90 TERRITOIRE DE BELFORT Pierre GANTNER**
1, avenue Goerich 90000 BELFORT Tél. (84) 21 21 69
- 91 ESSONNE Jean-Jacques BEGOT**
Chemin des Bœufs 13, résidence Gallièni C 313 91120 PALAISEAU Tél. (7) 011 13 08
- 95 VAL D'OISE Gilles THOME**
2, rue Jules Ferry 95600 EAUBONNE Tél. (7) 959 11 94

NON PROFESSIONNELS

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

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

Pratiquez-vous la musique en ensemble ? OUI NON

mettre
une X

Cochez dans la liste ci-dessous

OCCASIONNELLEMENT
EN ENSEMBLE CONSTITUE

les flûtes que vous possédez :

- plastique ▷
 - baroque ▷
 - renaissance ▷
- SOPRANO sopranino soprano flûte du 4 en Si b flûte du 6 en Ré ALTO alto en mi b alto en Sol Flûte de Voix TENOR BASSE contre basse grandes basses

Autres flûtes :

Jouez-vous d'autres instruments ? Lesquels ?

Suivez-vous des stages de flûte à bec ? Lesquels ?

AUTRES CLASSIFICATIONS

- Facteur d'instruments Editeur disque DIVERS
- Animateur socio-culturel Do° musique (précisez)
- Association Marchand Do°
- Collectivité locale Musicien prof.
- Société commerciale Mélomane

SUGGESTIONS & PROPOSITIONS

NE RIEN ECRIRE SOUS CETTE LIGNE

TRESORERIE

ADHESIONS

<input type="checkbox"/>									
1981	82	83	84	85	86	87	88	89	90
<input type="checkbox"/>									

NOM _____ PRENOM _____

ADRESSE _____

GCNS

ASSOCIATION FRANCAISE POUR LA FLUTE A BEC (A.F.F.B.)

STATUTS

Article 1. Il est créé entre les soussignés une association régie par la loi du 1er Juillet 1901 et le décret du 16 Août 1901 dénommée «Association Française pour la Flûte à Bec» (A.F.F.B.). Son siège social est fixé à Paris, dans le 16ème arrondissement, rue Desbordes-Valmore n° 34.

Elle a pour objet de : favoriser l'essor de la flûte à bec et, notamment, promouvoir le plus largement sa pratique, conseiller ceux qui pratiquent cet instrument, aider à l'organisation de sa pédagogie et à la formation de ceux qui l'enseignent, rassembler toutes informations le concernant et les diffuser et ce par tous moyens possibles et légaux.

Article 2. L'Association se compose de membres bienfaiteurs et de membres actifs. Pour être membre, il suffit d'acquiescer auprès du Trésorier de l'Association le montant de la cotisation. Une personne morale peut être membre de l'Association et se faire représenter par un mandataire.

Article 3. Les cotisations annuelles sont fixées par décision de l'Assemblée Générale. Les membres par le fait de leur adhésion à l'Association et par le paiement de leur cotisation acceptent ainsi les conditions du règlement intérieur qui est établie par l'Assemblée Générale et s'applique à tous sans exception. Le titre de Président d'Honneur ou de Membre d'Honneur peut être décerné par le Conseil d'Administration aux personnes qui rendent ou ont rendu des services signalés à l'Association.

Article 4. La qualité de membre de l'Association se perd par la démission ou par la radiation prononcée pour motif grave par le Conseil d'Administration, ou pour non paiement des cotisations, le membre intéressé ayant été préalablement appelé à fournir des explications, un recours à l'Assemblée Générale pouvant être fait par la personne intéressée ou par le Conseil d'Administration.

Article 5. L'Association est administrée par un Conseil d'Administration composé de 12 membres, renouvelable par tiers tous les ans, les deux premiers tiers étant désignés par tirage au sort. Tous sont élus au scrutin secret pour trois ans et choisis parmi les membres dont se compose l'Association. Ce Conseil élit en son sein un bureau composé d'un Président, d'un Trésorier, d'un Secrétaire Général et de deux autres membres.

En cas de vacance, le Conseil pourvoit provisoirement au remplacement de ses membres. Il est procédé au remplacement définitif du poste vacant par le plus prochaine Assemblée Générale. Les pouvoirs des membres ainsi élus prennent fin à l'époque où devrait normalement expirer le mandat des membres remplacés. Les membres sortant sont rééligibles.

Article 6. Le Conseil d'Administration se réunit chaque fois qu'il est convoqué par son Président ou sur la demande de quatre de ses membres. La présence de sept membres sur douze est nécessaire pour la validité des délibérations. Il est tenu procès-verbal des séances. Les procès-verbaux sont signés par le Président et le Secrétaire Général. Ils sont transcrits sur un registre spécial.

Article 7. Les membres de l'Association ne peuvent recevoir aucune rétribution en raison des fonctions qui leur sont confiées. Les employés rétribués de l'Association assistent avec voix consultatives aux séances de l'Assemblée Générale.

Article 8. L'Assemblée Générale de l'Association comprend l'ensemble de ses membres. Elle se réunit annuellement et chaque fois qu'elle est convoquée par le Conseil d'Administration. Elle entend les rapports sur la gestion du Conseil d'Administration, sur la situation financière et morale de l'Association. Elle approuve les comptes de l'exercice clos, vote le budget de l'exercice suivant, délibère sur les questions mises à l'ordre du jour et pourvoit au renouvellement des membres du Conseil d'Administration.

A la demande du quart des membres de l'Association, il peut être convoqué une Assemblée Générale Extraordinaire.

Article 9. Il est tenu à jour une comptabilité par recettes et dépenses.

Article 10. En cas de changement survenu dans l'Administration de l'Association, et pour toutes modifications apportées aux statuts, un membre du Conseil désigné à cet effet fera connaître dans les trois mois à la Préfecture du Département où l'Association a son siège social, tous ces changements et modifications. Les registres de l'Association seront présentés ainsi que ses pièces de comptabilité, sur toute réquisition du Préfet à lui-même ou à son délégué, ou à tout fonctionnaire accrédité par lui.

Article 11. La dissolution de l'Association ne peut être prononcée que par l'Assemblée Générale convoquée spécialement à cet effet.

L'Assemblée Générale désigne alors un ou plusieurs commissaires chargés de la liquidation des biens de l'Association, et attribue l'actif net conformément à la loi. La dissolution doit faire l'objet d'une déclaration à la préfecture du siège social.

Le bureau de l'Association est actuellement composé de :

- Jean-Claude VEILHAN, Président
- Michelle TELLIER, Vice-Présidente
- Claude LETTERON, Secrétaire Général
- Pierre GINZBURG, Secrétaire Adjoint
- Alain KERUZORE, Trésorier

Le conseil d'Administration est actuellement composé des membres du bureau ci-dessus et de : A.P.M.U. (Association des Professeurs d'Éducation Musicale), Christian BILLET, Jean-Noël CATRICE, François DROUIN, Jean-Pierre NICOLAS, Jacqueline RITCHIE et Alain SOBCZAK.

On peut contacter ces différents membres en écrivant au secrétariat de l'A.F.F.B. :
15, rue d'Abbeville, 75010 PARIS

