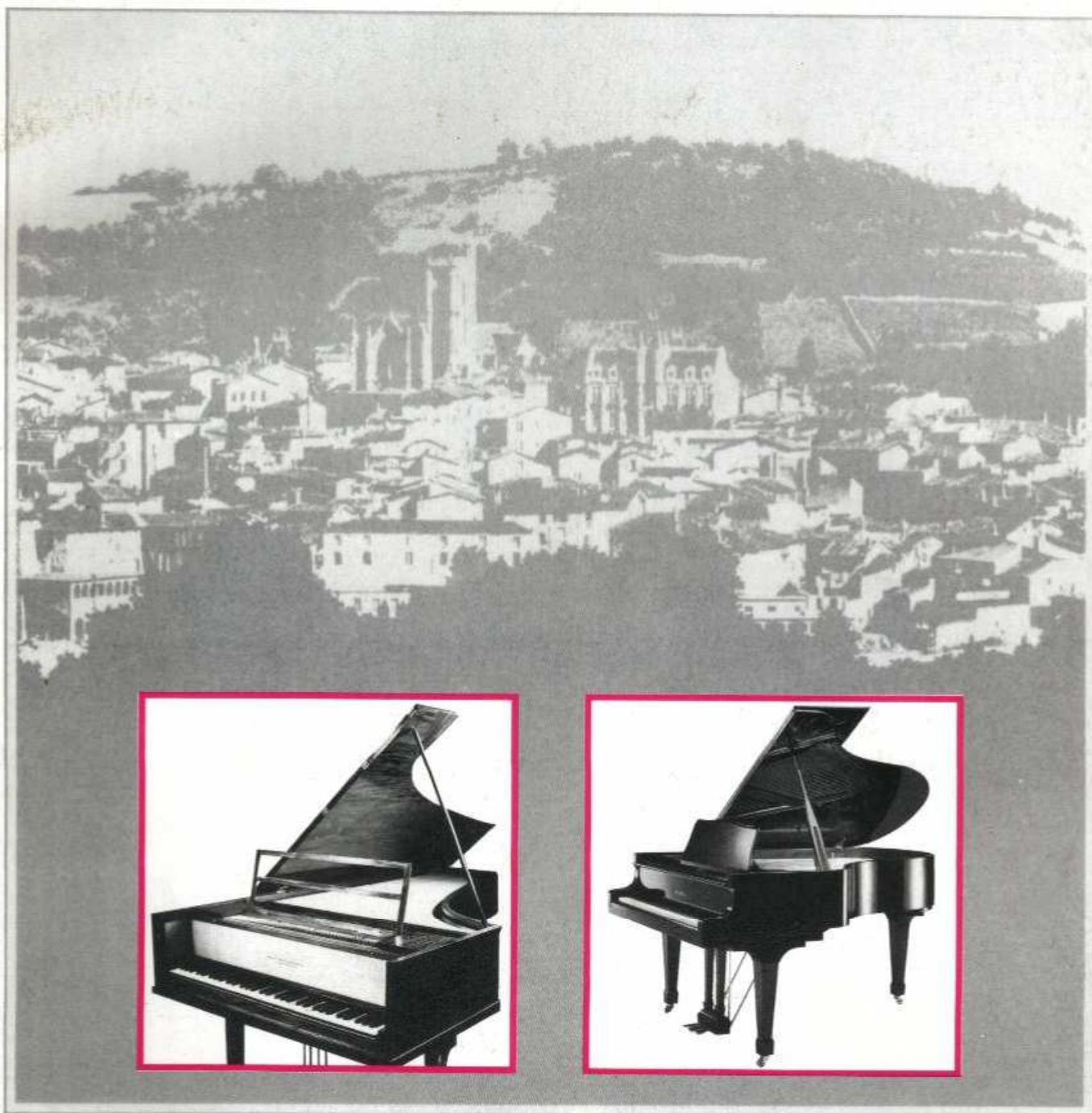


FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

Revue éditée par l'A.E.A. - Groupe Musical AFFB

Revue trimestrielle N° 23 — Prix 32 F — Étranger 37 F — Décembre 87



J. VAN IMMERSEEL - F. R. DUCHABLE
DU PIANO-FORTE AU PIANO MODERNE

DE NOUVEAUX BOIS POUR LES FLûTES ?

LES DIAPASONS DE J.-S. BACH (suite)

ÉDITORIAL

J'ai longtemps résisté. J'objectais le manque de place, l'inutilité esthétique, le coût de l'impression. On me répondait au nom des impératifs de la presse moderne. J'ai dû finir par m'incliner, ça y est ma photo orne désormais la première page, vous l'avez désormais sous les yeux. Elle arrive dans un numéro riche de contenu et de projets. Celui qui occupe la place centrale est la confrontation que nous proposons en juillet 88 les premières Rencontres du piano-forte et du piano moderne. "Un stage de plus", seront tentés de dire certains ; non, un événement exceptionnel parce qu'il rend au piano son histoire et que, loin d'être une affaire d'érudits et de spécialistes, cette histoire est



vibrante de sens et de musique. Qui ne souhaiterait savoir ce que le compositeur a réellement voulu et entendu, pour saisir plus profondément la logique et la dynamique d'un texte ? Le piano historique, ce n'est pas l'autopsie d'un mythe, c'est un instrument rendu à sa vie faite d'évolutions qui ne cessent de se poursuivre. En réunissant pour la première fois facteurs et interprètes autour de pianos "anciens" et modernes, les Rencontres invitent à une approche globale du piano. Deux grands artistes seront les maîtres d'œuvre de cette confrontation : François-René DUCHABLE et Jos van IMMERSEEL, nous avons voulu vous les faire mieux connaître, le premier dans ce numéro et le second dans celui de mars.

D'autres événements importants vont jalonner la vie musicale : Musicora, le Symposium de Nice, le premier Concours du Bourget... Ce sera une année riche de rencontres, de musique et d'approfondissement, qu'elle soit heureuse pour chacun d'entre nous !

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

Magazine du Groupe Musical AFFB

AEA Groupe Musical AFFB
17, rue des Écoles
35400 SAINT MALO
Tél. 99 40 03 21

Directeur de la publication :

Alain KERUZORÉ.

Rédacteur en chef :

Jean-Joël DUHOT.

Rédacteur en chef adjoint :

Olivier de GOER.

Comité de rédaction :

Claude Letteron - Michelle Tellier - Alain Keruzoré

Jean-Joël Duhot - Yves Cesco - Olivier de Goer.

Revue trimestrielle :

Mars, juin, septembre, décembre.

Vente au numéro : 32 F

Vente à l'étranger : 37 F

Abonnement 4 numéros :

France : 125 F - Étranger : 145 F

Sur demande accompagnée d'un chèque à l'ordre de :

"Flûte à Bec et Instruments Anciens"

17, rue des Écoles, 35400 SAINT MALO.

Régie publicitaire :

AEA Régie - 17, rue des Écoles, 35400 SAINT MALO.

Impression :

YELLOW TYPE

Centre Bellevue, 35400 SAINT MALO

Tél. : 99 81 70 05

© 1987 : AFFB / AEA

Dépôt légal : 4^e trimestre 1987

ISSN 0752 - 9916

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

SOMMAIRE

Le Fume Onu, flûte à bec maldivienne	2
Les diapasons de l'époque de J.-S. Bach (suite)	4
De nouveaux bois pour les flûtes ?	9
Les Baroques au Salon	14
Partition : Jean-Baptiste Dupuits	16
Régions : l'Espace Amateur	21
L'amateur de flûte à bec	23
Les Pâques 88	25
De nouveaux plans de flûtes	26
Petites annonces	28
Stages	28
Nouvelles partitions : ça bouge !	29
Concerts	34

EN ENCARTE :

Les Rencontres du Piano et du Piano-Forte à Saint-Galmier

LE FUME ONU FLûTE-A-BEC

MALDIVIENNE

La république des Maldives est constituée d'environ 2000 îles (1) regroupées en 20 atolls (mot dérivé du maldivien **Atholu**) qui s'étendent de part et d'autre de l'équateur, au sud-ouest du Sri-Lanka, dans l'océan indien. Deux cents de ces îles seulement sont habitées ; on suppose que les premiers habitants furent originaires de l'Inde méridionale ou du Sri-Lanka.

Autrefois principalement de religion bouddhique, la population se convertit à l'Islam en 1153. Successivement sultanat puis protectorat britannique, les Maldives sont indépendantes depuis le 26 juillet 1965 et la république a été proclamée le 11 novembre 1968.

La musique folklorique maldivienne se compose de chants et de danses aux origines parfois mal connues comme les chants **Raivaru** et **Langiri**. D'autres, tel le **Gaa odi lava**, sont d'origine arabe. Les plus typiques sont la **Bandia jehun**, danse d'origine indienne accompagnée de tambours et d'un accordéon (**Harmaniyaa**), et le **Bodu beru** constitué de chants et de danses rythmées, à la manière africaine, au seul son des tambours (**Bodu beru** et **Bumberu**). Il existe aussi une danse accompagnée de chansons qui porte le nom du petit tambour servant à la rythmer : le **Thaara**.

Plus rarement enfin, apparaît une petite flûte à bec objet de cet article, le **Fume onu**. A Malé, la capitale, je suis allé rendre visite à KUDA MUREEDHU HUSSAIN FULHU qui fabrique ces instruments et en joue.

Si vous vous rendez dans le quartier de **Galholu**, après avoir poussé la petite porte de la **Gandakoalige**, vous trouverez au fond d'une cour minuscule la maison de KUDA MUREEDHU (prononcer : Kouda mouriidhou). Nombreux sont les maldiviens qui portent le même nom, ils ont donc un surnom et tout le monde connaît HUSSAIN FULHU sous le nom de KUDA MUREEDHU qui signifie : "adjoint au chef d'orchestre" (2).

KUDA MUREEDHU m'a accueilli très gentiment et a accepté de me céder l'une des deux flûtes présentées en figure 1, ce qui me permet de présenter ici cet instrument peu connu. Son nom signifie : "bambou-dans-lequel-on-souffle", de **Fumen**, souffler, et **Onu**, bambou. Le bambou n'appartient pas à la flore originelle maldivienne, mais il est facile de s'en procurer car il est importé en grande quantité du Sri-Lanka. L'instrument mesure 352 mm de long. Il est constitué par la lumière naturelle de la tige, elle n'est pas retouchée. On m'a affirmé qu'il en existait aussi en bois de **Uni** (*Guetardia speciosa*, Rubiaceae), faites au tour. Le bec est situé à l'arrière, comme sur les flûtes européennes graves du XVI^e siècle (basset et parfois ténor). La fenêtre est étroite et longue. Vers le haut de l'instrument, il y a un trou de timbre recouvert d'une membrane (ici un papier adhésif), comme sur les flûtes laotiennes. Il y a huit trous pour les doigts, dont un sous l'instrument pour le pouce de la main gauche, comme sur nos flûtes européennes. Vers le bas de l'instrument, on distingue deux trous d'accord (comparables à celui de la **Kena** d'Amérique du Sud) qui ne sont jamais bouchés

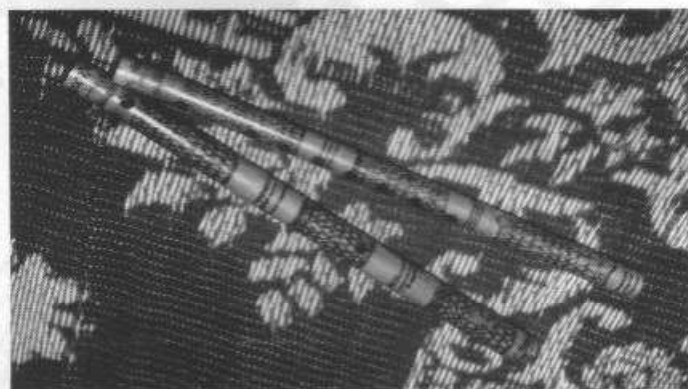


Figure 1

par les doigts. L'instrument est en Ut 4 par rapport au diapason La 3 = 440 Hz. Le son est doux et étouffé. KUDA MUREEDHU possédait aussi un instrument plus grave, au son plus chaud, également en bambou et construit sur le même modèle, mais avec une fenêtre sur le dessus de l'instrument et un bec bien dessiné (fig. 2). Quelle que soit la position, avant ou arrière, de la fenêtre, KUDA MUREEDHU joue de ces flûtes à l'horizontale (fig. 3) alors qu'on pourrait s'attendre à le voir placer la plus petite plus ou moins à la verticale, à la manière des joueurs de **Caval** de Bulgarie.

KUDA MUREEDHU ne parle pas l'Anglais ; notre entretien a donc eu lieu en **Divehi** (langue maldivienne) qui est une langue que je suis malheureusement bien loin de maîtriser. J'ai cependant pu retirer ce qui suit de notre conversation : Le jeu de l'instrument se pratique en soulevant les doigts l'un après l'autre depuis le bas, dans l'ordre logique, sans doigté sophistiqué. Notons cependant que le Fa, trop aigu, serait plus juste en adoptant le doigté 123457 plutôt que le doigté 12345. L'accord des notes est basé uniquement sur l'emplacement et le diamètre des trous. La perce n'est pas travaillée. KUDA MUREEDHU n'utilise pas le trou situé sous l'instrument alors que celui-ci permet, et c'est probablement son rôle, l'octavation des premières notes. KUDA MUREEDHU ne joue donc que sur les sept notes de l'octave fondamentale et il m'en a fait une démonstration fort brillante en jouant une mélodie rappelant fortement, pour mon oreille occidentale, certaines musiques indiennes lancinantes.

Une tentative de recherche de doigtés chromatiques aboutirait à la tablature suivante :

Do 12345678, Do dièse 12345678, Ré dièse 1234567, Mi 1234567, Fa 123457, Fa dièse 1234678, Sol 1234, Sol dièse 123567, La 123, La dièse 12467, Si 12. On notera qu'il s'agit du doigté Baroque dit "Anglais". Les doigtés de Fa et de La dièse indiqués ici sont fréquents, même sur les flûtes des facteurs industriels, bien que ces derniers indiquassent toujours respectivement 1234578 et 1245 dans leurs tablatures.



Figure 2

Le second octave n'est pas très juste et nécessite de contrôler la pression du souffle. Les octavations ne sont pas naturelles et, en particulier, le Ré aigu s'obtient avec un doigté très différent de celui du Ré grave. On pourrait approximativement envisager la tablature suivante :

Do 12345678, Do dièse 12345678, Ré (1) 34567, Ré dièse (1) 34567, Mi 123457, Fa 12345, Fa dièse 12348, Sol dièse 123, La 123567, La dièse 12356, Si 1256. Cette fois, au moins pour le Mi et à partir du Sol, les doigtés sont décalés d'un demi-ton par rapport au doigté Baroque. Ce décalage est très probablement dû au fait que la perce ne présente aucun rétrécissement comparable à ceux des flûtes à bec européennes.



Figure 3

Voici donc encore une nouvelle flûte à bec pour les passionnés ou les collectionneurs. Au-delà de l'anecdote, car on ignore souvent que la flûte à bec appartient à la panoplie des instruments maldiviens, c'est encore une preuve, s'il en était besoin, que cet instrument, parmi les plus anciens qui existent, est universellement répandu. Nous sommes en présence d'une flûte à bec primitive dont la facture n'a pas dû évoluer et qui présente un aspect documentaire intéressant. Elle est à la disposition des personnes désirant l'examiner.

B. de REVIERS

(1) - The Islands of Maldives, Hassan Ahmed MANIKU (1983), Novelty Printers & Publishers, Male, Republic of Maldives, 108 p.

(2) - Celui qui dirige un ensemble musical est nommé **Mureedhu** en Divehi (langue maldivienne). S'il en est le directeur principal, il est nommé **Bodu mureedhu**, s'il n'est que le second, il est nommé **Kuda mureedhu** (**Bodu** signifie "grand" et par extension "principal", en chef, etc... ; **Kuda** signifie "petit" et par extension "sous", vice-, adjoint, en second, etc...). On complète ensuite ce titre de **Mureedhu** en précisant de quelle sorte d'ensemble il s'agit. Par exemple, le **Lava mureedhu** (**Lava** = chant) est le leader d'un ensemble de chanteurs).

NICE FLUTE SYMPO SIUM



4 · 7 JUILLET 1988
A C R O P O L I S

ORGANISATION

O.I.P. Jessie WESTENHOLZ
62, rue de Miromesnil
75008 PARIS - FRANCE
Tél. : (1) 45.62.84.58

Coproduction : CIFM AFFB CODA

Le Symposium de Nice vous est présenté sur son stand de Musicora, du 23 au 28 mars, au Grand-Palais.

LES DIAPASONS A L'EPOQUE DE JEAN-SEBASTIEN BACH

2^e partie

BRUCE HAYNES



Maarten Brinkgreve - Photographie

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

Résumé de la 1^{re} partie :

Bruce Haynes analyse d'un point de vue historique la situation de la pratique instrumentale en Allemagne du Nord à l'époque de Bach. Elle est basée sur la juxtaposition généralisée de deux diapasons qui, quelle que soit leur hauteur respective, se situent toujours à une seconde majeure ou une tierce mineure d'écart. Le plus élevé, qui est aussi le plus ancien, correspond à celui des orgues et des anciens instruments en cuivre ; on l'appelle « Chorton » (diapason de chœur ou de chapelle). Le plus bas, que l'on appelle « Cammerton » (diapason de chambre) a été introduit dans les années 1680 avec les nouveaux instruments à vent français (hautbois, bassons, flûtes traversières). Dans les années 1720 se dessine un mouvement pour l'adoption d'un diapason de chambre moyen situé un peu au-dessus de celui des premiers instruments français : on l'appelle « Cammerton A », diapason de chambre de la ; sa hauteur se situe aux environs du la 410 Hz.

A l'époque de Bach, il n'y avait évidemment pas de raison particulière de laisser à la postérité un témoignage irréfutable du diapason absolu utilisé. Par bonheur cependant, nous sont parvenus un certain nombre de descriptions écrites d'inter-relations entre des diapasons, et aussi quelques instruments originaux qui ont un rapport direct avec la question. La chance nous a également permis de profiter des études d'un éminent universitaire qui a consacré sa vie à ce sujet, Arthur Mendel (1905-1979). Parmi les travaux de Mendel se trouve une étude de 1955 sur le diapason de Bach (1) et une synthèse finale publiée en 1978 (2). Tous les travaux postérieurs sur les diapasons anciens, celui-ci y compris, tirent profit de ses écrits, même s'ils ne sont pas toujours d'accord avec ses conclusions.

J'ai eu le privilège de fournir une petite partie des données instrumentales dont le professeur Mendel s'est servi dans sa dernière étude (encore que je sois moins sûr maintenant des informations que je donnais alors ; voir « hautbois et bassons anciens », ci-dessous, annexe A). Malgré la tentation d'attribuer à l'ensemble de son travail une valeur définitive sur le sujet du diapason, mon expérience personnelle du jeu et de l'étude des instruments anciens m'amène à suggérer qu'on ne peut retenir toutes ses conclusions concernant le diapason de Bach. Ceci m'a conduit à la tâche épineuse de défaire sa brillante construction logique puis de la reconstruire en y ajoutant quelques éléments nouveaux, issus essentiellement d'un examen attentif d'instruments originaux.

LES INSTRUMENTS ORIGINAUX, PREUVES DE L'UTILISATION DES DIAPASONS ANCIENS

Il y a davantage de preuves historiques utilisables que Mendel ne le pensait. Bien entendu, toutes n'ont pas un rapport direct avec Bach, bien qu'elles puissent être utiles comme matériaux d'étude de base pour la période.

Nous allons, dans ce chapitre, examiner les données instrumentales les plus importantes, à savoir les diapasons de flûtes traversières, flûtes à bec et cornets à bouquins originaux (particulièrement ceux qui sont en relation avec Bach), ainsi que l'expérience d'instrumentistes modernes qui jouent des instruments originaux et des copies fidèles. (Je donnerai de plus amples informations sur les instruments dans les annexes A et B.)

J'ai envisagé un moment pour cette étude le cas de deux autres types d'instruments originaux : les clarinettes et les instruments mécaniques comme les boîtes à musique. Bien que la clarinette ait pu être utilisée à l'époque de Bach, elle n'en était encore qu'à ses débuts. On ne connaît pas de clarinette originale fabriquée par des facteurs de Leipzig, et apparemment Bach n'écrivit pas de musique pour cet instrument. Quant aux instruments mécaniques, s'ils conservent bien leurs diapasons originaux, ils n'ont pas normalement été prévus pour être joués avec d'autres instruments et leur diapason est donc plus probablement déterminé par des facteurs tels que leur dimension et leur méthode de construction. Dans une lettre du 31 mai 1984, le professeur David Fuller, qui a fait une étude particulière de ces instruments, me confirme que leur valeur pour la présente étude est douteuse.

Avant d'en venir aux informations fournies par les instruments eux-mêmes, nous devons examiner la façon dont ils étaient accordés au début du XVIII^e siècle. Les instruments à clavier étaient accordés suivant des tempéraments variables lorsqu'ils étaient joués en solistes (3), du fait qu'ils ne pouvaient, comme Quantz l'explique (4), faire de distinction entre les notes enharmoniques (ré dièse/mi bémol ou sol dièse/la bémol) à la différence de la plupart des autres instruments ; sur quelques clavecins anciens, on trouve des « feintes » qui résolvent partiellement ce problème. Pour les instruments autres que les claviers, l'accord le plus couramment utilisé durant tout le XVIII^e siècle était une forme de tempérament mésotonique généralement connu sous le nom de « 1/6 de comma » ; il se caractérise par une différence de 1 comma (environ 22 cents) entre les notes enharmoniques. Comme dans tous les accords mésotoniques, les quintes sont un peu étroites (dans le cas précis, 3,773 cents de moins que pour la quinte pure) de manière à obtenir des tierces majeures à peu près justes. Le tempérament est un facteur néces-

saire qu'il ne faut pas perdre de vue lorsqu'on se penche sur des cas originaux de relations d'accord et particulièrement lorsqu'on mesure les rapports d'intervalles sur des instruments à vent anciens. En fait, ces instruments ont une tendance naturelle vers le tempérament mésotonique, en raison des inégalités physiques de leurs gammes. Les tonalités les plus courantes sont généralement celles qui sont les plus justes. On trouve un exemple de cette inégalité naturelle dans le demi-ton extrêmement étroit qui existe entre fa et fa dièse sur la flûte traversière et le hautbois. Le fa en tempérament mésotonique au 1/6 de comma est environ 2 cents plus haut et le fa dièse 11 cents plus bas qu'en tempérament égal ; en d'autres termes, le système d'accord adopté pour l'instrument (et les caractéristiques physiques de celui-ci) amènent à cette hauteur de la gamme un demi-ton très étroit. Jugées en fonction des règles du tempérament égal, ces notes seraient évidemment fausses. Nous devons donc prendre garde de ne pas généraliser à l'ensemble d'un instrument à vent original le diapason déterminé sur la base d'une seule note. Par exemple, le la sur tous les instruments anciens aura tendance à sonner légèrement plus bas que le diapason moyen, spécialement sur les instruments en fa comme la flûte à bec et le basseton, sur lesquels cette note est la troisième de la gamme fondamentale (5).

1. Les instruments à vent en général

En raison des déformations subies par le bois dans différentes directions, les perces des instruments à vent originaux sont de nos jours plus ovales que rondes, et de ce fait de section générale un peu plus petite que lorsqu'elles ont été fabriquées (6). Des essais ont été faits pour reconstituer les perces originales à partir de celles qui existent, mais on a que peu d'expérimentations sur la signification pratique de ces déformations (7). En quoi affectent-elles le diapason ? Les quelques résultats que nous avons ne sont pas concluants. A tout le moins, peut-on dire que les instruments à vent ont probablement joué à l'origine un peu plus bas qu'ils ne jouent maintenant. Il y a plusieurs années, deux flûtes traversières identiques (apparemment neuves) du facteur belge G.A. Rottenburgh (vers 1750) furent découvertes. Avant de les jouer, des mesures précises de leur diapason et de leurs perces furent établies. Des années plus tard, il fut difficile de discerner un changement dans le diapason, malgré l'usage considérable qu'en a fait leur propriétaire, Frans Brüggem (8). Cependant, de son côté, Fred Morgan écrit :

« Afin de me trouver le plus près possible du diamètre vraisemblable de la perce lorsqu'elle était neuve, je prends toujours le grand diamètre d'une section ovalisée

1. A. Mendel, « On the Pitches in use in Bach's time », dans *Musical Quarterly* 41 (1955).

2. A. Mendel, « Pitch in Western music since 1500 : a re-examination », dans *Acta musicologica* 50 (1978).

3. Voir David et Mendel, *The Bach Reader*, p. 290 et 443 ; Oldham, « Pitch-pipe », et John Hind Chestnut, « Mozart's teaching of intonation », dans le *Journal of the American Musicological Society* 30, n° 2 (été 1977), p. 254-271.

4. Quantz, « Essai... », p. 245.

5. On trouvera une étude intéressante de l'accord propre de plusieurs flûtes à bec anciennes dans le rapport écrit par Eugène van Eijken pour le diplôme de flûte à bec, Conservatoire Royal de La Haye, 1982 : « Een onderzoek naar getempereerd spel op houtblasinstrumenten in de 17^e en 18^e eeuw, in het bijzonder op de blokfluit ». Chestnut (« Mozart's teaching of intonation »)

cite Tosi, Telemann, Silbermann, Sauveur, Türk, Quantz, Leopold Mozart et Wolfgang lui-même comme des partisans du tempérament mésotonique au 1/6 de comma pour les instruments autres que les claviers.

6. Une ovalisation et donc un léger rétrécissement de la perce se produisent dès que l'instrument commence à être joué. Cette ovalisation s'accroît avec l'âge et peut s'accompagner de déformations longitudinales qui n'ont que peu d'influence sur le timbre et le diapason, et de déformations transversales locales, plus accentuées que l'ovalisation générale, au niveau de points de faiblesse (tenons), qui peuvent, elles, affecter la justesse de certaines notes (n.d.t.).

7. Cary Karp, « Woodwind instrument bore measurement », dans *Galpin society journal* 31 (1978), p. 9.

8. Cette information nous a été aimablement transmise par le facteur de flûtes Rod Cameron, de San Francisco. Bob Marvin, facteur de flûtes à bec, fait état « d'un léger changement de diapason avec le vieillissement (du bois) et d'une déformation uniforme de la perce » (lettre à l'auteur, juin 1984).

comme dimension de référence pour les alésoirs destinés à une copie... Les alésoirs établis suivant le grand diamètre de la perce originale feront sonner la copie légèrement plus bas que l'original avec sa perce ovalisée, mais ce diapason plus bas sera plus près du diapason de l'instrument original lorsqu'il était neuf qu'il ne l'est de son diapason actuel. J'ai pu moi-même expérimenter ce phénomène avec la magnifique flûte à bec alto de Jacob Denner conservée au Musikhistorisk Museum de Copenhague. Suivant mes mesures de diapason, cet excellent instrument sonne exactement au la 415 Hz. Après un relevé précis, j'en fis une première copie qui sonnait au la 410 Hz, du fait d'une perce un tout petit peu plus large (9). »

Aucune étude générale du diapason d'instruments à vent originaux n'ayant été faite, les données en notre possession sur ce sujet sont beaucoup plus fragmentaires que nous ne l'aurions désiré.

2. Les flûtes traversières

Les différentes techniques de souffle des instrumentistes peuvent faire varier le diapason d'une flûte ancienne de 10 à 15 cents (2 à 4 Hz au la 440 Hz). On peut cependant facilement détecter les altérations destinées à remonter le diapason des flûtes traversières originales ; la plus fréquente consiste à agrandir le trou d'embouchure, mais cela détruit les qualités sonores de l'instrument ; on peut aussi raccourcir le corps supérieur, mais cela affecte par contre directement sa justesse. Une telle retouche peut être détectée plus tard par l'absence, sur un corps raccourci, de la petite zone sans cannelures au bout du tenon.

Le développement vers 1720 des corps de rechange nous donne une indication sur le manque relatif de flexibilité du diapason des flûtes comparées à d'autres instruments. Les plus anciennes flûtes traversières étaient en trois morceaux, avec un long corps central ; sur le nouveau modèle, ce corps central est divisé en deux parties, ce qui permet pour le corps supérieur d'avoir des corps de rechange de différentes longueurs. On obtenait donc une grande variété de diapasons, normalement espacés, selon Quantz (10), d'un cinquième de demi-ton, avec un intervalle total, du plus grand au plus petit corps, d'un grand demi-ton. Une flûte faite par Quantz pour Frédéric le Grand (11), par exemple, possède six corps de rechange différents, le plus long montrant le plus d'usure (12). Ce dernier corps donne à l'instrument un diapason de presque un ton entier au-dessous du la 440 Hz, alors que le plus court le fait jouer à environ un demi-ton au-dessous de 440 Hz. Avec une flûte de ce type, seuls un ou deux corps de rechange, le plus souvent de longueur moyenne, permettent à l'instrument d'avoir sa meilleure intonation ; sur les flûtes fabriquées par Quantz, c'est généralement le corps

le plus long qui donne les meilleurs résultats (13).

La stabilité du diapason des flûtes favorise bien sûr notre étude des diapasons historiques. On trouvera en annexe A une liste de diapasons pour des flûtes en trois morceaux. On peut donc considérer le diapason de la flûte traversière comme une preuve historique relativement précise. Alors que l'on a pu montrer le diapason de certaines flûtes, il est impossible de le descendre ; nous sommes donc à peu près certains que le diapason actuel de spécimens anciens ne peut pas avoir été plus haut, bien qu'il ait pu à un moment être plus bas. Les flûtes traversières peuvent aussi servir de contrôle et de référence pour d'autres instruments, comme les flûtes à bec, s'agissant du même facteur.

3. Les flûtes à bec

De tous les instruments à vent, les flûtes à bec sont les moins flexibles en diapason et de ce fait se trouvent être les plus utiles à notre propos. Comme pour les flûtes traversières, on ne peut faire varier la pression de l'air que dans une faible proportion, et il n'y a pas à prendre en compte d'anches séparées, comme pour le hautbois. Une flûte à bec dont la gamme est raisonnablement juste ne peut pas avoir été raccourcie. Une fenêtre agrandie peut faire monter le diapason d'une flûte à bec, mais un tel travail peut être aisément détecté par un spécialiste. Enfin, d'un point de vue historique, il n'y avait aucune raison d'essayer de monter le diapason d'une flûte à bec, du fait que cet instrument est tombé en désuétude dans le cours du XVIII^e siècle. On peut donc considérer les flûtes à bec, ainsi que Friedrich von Huene l'a souligné, comme des diapasons-témoins crédibles du XVIII^e siècle, en admettant qu'elles se trouvent dans les conditions originales de jeu. Toutes les flûtes à bec issues des ateliers de facteurs de Leipzig à l'époque de Bach seront donc de première importance pour cette étude ; nous les examinerons plus bas. On trouvera en annexe A une liste de diapasons de quelques flûtes à bec anciennes.

4. Les cornets

Le cœur de l'orchestre de Bach à Leipzig était constitué par les quatre « Stadtpfeiffer » (instrumentistes à vent municipaux) et les quatre « Kunstgeiger » (violons) de la ville ; ils se trouvaient sous les ordres directs de Bach, lui-même « Director musices Lipsiensis » (14). Un règlement de leur corporation stipulait que les « Stadtpfeiffer », parmi d'autres instruments à vent, devaient aussi être aptes à jouer du cornet. On sait que le premier hautbois de Bach, le Stadtpfeiffer Johann Caspar Gleditsch (1684-1747) a possédé un cornet (15). Bach s'est servi du cornet dans un certain nombre de cantates (16), et dans la cantate 95 avec des hautbois (17).

9. Fred Morgan, « Making recorders based on historical models », *Early music* 10, n° 1, janvier 1982, p. 17, 18. Voir aussi C. Karp, « Woodwind instruments bore measurement », *op. cit.*, p. 18 : « On ne peut extrapoler le diapason original d'un instrument à vent déformé sur la seule base de l'analyse des mesures de perce. Je soupçonne malgré cela que les niveaux généralement admis pour les diapasons anciens, tels qu'ils ont été établis à partir des caractéristiques des instruments subsistants, peuvent, à la lumière de recherches futures, nécessiter une révision vers le bas ».

10. Quantz, « Essai... », p. 25.

11. Michael Seyfrit, *Musical instruments in the Dayton C. Miller flute collection at the Library of Congress : a catalog, vol. 1 - Recorders, fifes, and simple system transverse flute of one key* (Library of Congress, Washington D.C., 1982), p. 210.

12. A. Mendel, « Pitch in Western music since 1500 », p. 20.

13. Cary Karp, conservateur du Stockholm Musikhistoriska Museet, dans une lettre à l'auteur, 1984 : « ... sur toutes les flûtes traversières que j'ai vues avec de nombreux corps de rechange destinés à jouer à des diapasons variés, seul l'un de ces corps montre toujours des signes évidents d'usure. »

14. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, T. 2, p. 261 ; Terry, *Bach's orchestra*, p. 7 à 22.

15. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, T. 2, p. 34.

16. Werner Neumann, *Handbuch der Kantaten Joh. Seb. Bach's* (VEB Breitkopf & Härtel Verlag, Leipzig 1971), p. 278.

17. Dans Neumann (*op. cit.*, p. 118), les cornets sont remplacés par des cors ; mais selon Nikolaus Harnoncourt, dans les notes d'accompagnement de son enregistrement de la cantate 95, il s'agit réellement de cornets (Das Kantatenwerk, vol. 24, 1979).

Parmi la collection de cornets actuellement en possession du Musée d'instruments de musique de l'Université Karl Marx de Leipzig, on trouve trois cornets sopranos courbes du type de ceux joués par les Stadtpfeiffer à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle ; peut-être même s'agit-il des instruments joués par Bach (18). Il est significatif de noter qu'ils se trouvent tous trois au même diapason, la 466 Hz, ce qui correspond étroitement à notre hypothétique Chorton bas. Selon le Dr Herbert Heyde, les trois instruments ont été fabriqués à l'origine pour aller ensemble, avec 4 autres cornets actuellement dans d'autres musées (19) ; ces derniers ont des diapasons respectifs de la 465, 460, 465 et 465 Hz.

Comme l'a écrit Edward Tarr, le diapason d'un cornet peut varier notablement d'un instrumentiste à l'autre (20). Ceci nous oblige à prendre avec circonspection toute information concernant le diapason de cet instrument. On peut cependant remarquer que les diapasons mesurés plus haut dénotent une remarquable consistance, puisqu'ils ont été établis par 3 instrumentistes différents.

5. Instruments originaux en relation avec Bach

Nous n'avons aucun élément concernant les orgues dont Bach se servait. Nous savons de façon certaine que les deux orgues de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas à Leipzig étaient au même diapason (21). Il est possible que Kuhnau les ait accordées exactement un ton au-dessus du Cammerton en usage à Leipzig, de manière à ce que l'orgue se trouve au diapason des autres instruments en transposant d'un ton vers le bas (22). Sur la base des diapasons des flûtes traversières et des flûtes à bec originales faites à Leipzig à cette époque, ce Cammerton était entre la 410 et 415 Hz, ce qui devrait mettre les orgues au la 460 à 466 Hz. Nous avons vu plus haut que plusieurs cornets de Leipzig (traditionnellement accordés au Chorton) ont exactement ce diapason. Nous connaissons également le diapason original de l'orgue de Störmthal, près de Leipzig, où Bach a donné la cantate n° 194 pour son inauguration : il est au la 464 Hz (23). On peut s'attendre, pour des raisons pratiques, à ce que le diapason en usage dans une petite ville se conforme à celui d'une ville plus importante de la région, et donc que le diapason à Störmthal soit le même que celui des orgues de Bach à Leipzig. Tout indique par ailleurs que les instruments à cordes étaient accordés au Chorton. Nous savons, par la notation des parties de cordes, que c'était le cas de la bande des violons de Bach à Weimar. Il est également à peu près sûr, d'après les tessitures de voix et l'écriture, que le Chorton était le même à Weimar et à Leipzig (24). Si l'on admet pour le Cammerton de Leipzig un diapason plus élevé que la 415 Hz (ce que suppose A. Mendel), on élève d'autant le Chorton, puisque ces deux diapasons se trouvent toujours à un

ton de différence ; on peut alors se demander si les cordes auraient pu jouer régulièrement beaucoup plus haut que la 460 Hz. Cela aurait été théoriquement possible en déplaçant vers le haut les chevalets (25), mais cela n'aurait été agréable ni à faire, ni à entendre (26). L'idée que le Cammerton ait pu se situer au la 440 Hz aurait mis le Chorton au la 494 Hz, ce qui est un demi-ton plus haut que le diapason pour lequel les instruments à cordes avaient été construits à l'origine (27). Walther, dans le texte cité au début de cet article, explique que le Cammerton est utile en partie pour le confort des sopranis et aussi « pour la sauvegarde des instruments dont les cordes peuvent ainsi mieux tenir l'accord ».

Tout ceci montre que le Chorton de Weimar était de type bas, c'est-à-dire la 460 Hz (l'ancien Chorton moyen de Praetorius) ; s'il en était ainsi, on peut penser que le Chorton de Leipzig était à peu près le même.

Pour ce qui concerne les instruments à vent, nous avons vu que la flûte traversière comme la flûte à bec sont des indicateurs utiles des diapasons anciens. Au début du XVIII^e siècle, Leipzig possédait une importante communauté de facteurs d'instruments à vent, connue bien au-delà de ses propres frontières (28). Les archives nous indiquent une liaison de quelques-uns de ces facteurs avec J.-C. Gleditsch, qui a certainement joué de la flûte à bec et quelquefois de la flûte traversière dans les cantates où il ne jouait pas de hautbois. On peut donc admettre que toutes les flûtes à bec et traversières de ces facteurs auront un rapport direct avec notre étude ; il se trouve justement qu'un certain nombre de ces instruments subsistent ; plusieurs d'entre eux — notamment ceux de J.-H. Eichentopf, J. Poerschmann et J.-C. Sattler — sont en assez bon état pour donner des diapasons assez sûrs. Bien que l'on puisse souhaiter disposer pour cette étude d'un éventail plus large d'instruments originaux, tous ceux qui se trouvent mentionnés dans la liste de l'annexe A donnent à peu près le même diapason, autour de la 415 Hz.

6. L'usage actuel des instruments anciens

La dernière génération d'instrumentistes a vu le développement sur une grande échelle de musiciens professionnels jouant sur des instruments originaux ou des copies fidèlement exécutées. Les diapasons auxquels ces musiciens se sont fixés ont quelque chose d'arbitraire, mais se trouvent néanmoins orientés par les tendances naturelles des instruments eux-mêmes et leur relative inflexibilité à des variations excessives. Ils doivent donc donner une idée de leurs niveaux originaux. Les musiciens actuels et les facteurs reconnaissent généralement les diapasons suivants : a) La 425 à 430 Hz : depuis quelques années, cette hauteur est acceptée comme un diapason moyen pour la musique classique postérieure à 1770.

18. Cotes nos 1563, 1564 et 4030. Il s'agit d'instruments saxons, dont la date de fabrication est incertaine ; voir Edward Tarr, « Ein katalog erhaltener Zinken », dans *Basler Jahrbuch* n° 5 (1981), p. 136 à 138.

19. Brunswick, Städtisches Museum, n° 62 ; Bâle, Historisches Museum, n° 160 ; Sigmaringen, Hohenzollern Museum, nos 4958 et 4959.

20. Tarr, *op. cit.* p. 12.

21. Arnold Schering, *J.-S. Bachs Leipziger Kirchenmusik* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1936), p. 58 ; Terry, *Bach's orchestra*, p. 156.

22. Selon Thomas et Rhodes, « Pitch », p. 784. Aucune autre source ne mentionne ce fait, à moins que l'accord n'ait été compris dans les réparations effectuées en 1702. Voir Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, T. 2, p. 108.

23. Mendel, « On the pitches in use in Bach's time », p. 478.

24. Mendel, « Pitch in Western music since 1500 », p. 77.

25. Ephraïm Segerman, « On german, italian and french pitch standards in the late 17th and 18th centuries », *FOMRHI Quarterly* 30 (printemps 1984), p. 28.

26. Il s'agit là de l'opinion de Sigiswald Kuijken et de Lucy van Dael (discussion avec l'auteur en mai 1983). Praetorius se prononce contre un diapason un demi-ton plus haut que la 460 Hz pour exactement les mêmes raisons : « ... Les cordes ne peuvent se maintenir à un tel diapason ; et c'est pourquoi il arrive souvent au milieu d'un morceau que les quintes se désaccordent, et l'on se retrouve dans un drôle de pétrin » (!)

27. Cf. annexe C.

28. Paul Rubardt, « Johann Heinrich und Andreas Eichentopf » dans *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität* 15, n° 3 (1966), p. 411 ; Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, 2, p. 393.

29. Mendel, « Pitch in Western music since 1500 », p. 90.

b) La 410 à 420 Hz : de loin le diapason « baroque » le plus courant, le la 415 Hz étant la moyenne générale.

c) La 405 Hz : diapason dit « anglais », il est associé à des instruments à vent fabriqués par des facteurs du début du XVIII^e siècle, surtout anglais, bien que des preuves attestent de son utilisation également en d'autres endroits. Ce diapason est rarement utilisé de nos jours.

d) La 392 à 400 Hz : connu comme le « diapason français », il est de plus en plus utilisé à cause de son caractère et des qualités de timbre uniques qu'il confère aux instruments.

Le diapason au la 415 Hz, soit le la bémol actuel, s'est imposé dès l'origine comme le niveau moyen le plus courant du fait de son écart d'un demi-ton par rapport au la 440 Hz et de sa commodité d'emploi avec un clavier « transpositeur » moderne, dont le clavier peut être déplacé vers le bas d'un sautereau. Les sources dont nous faisons état dans cette étude montre que le Cammerton le plus élevé — correspondant historique de ce diapason — se trouvait à l'origine un peu plus bas, au la 410 Hz. Il peut paraître en effet d'une simplicité pour le moins équivoque qu'un diapason courant au XVIII^e siècle se trouve exactement à un demi-ton d'intervalle en tempérament égal au-dessous d'un diapason arbitraire du XX^e siècle ; le la 440 Hz est en effet une moyenne relativement récente sur laquelle on s'est mis d'accord juste avant la Deuxième Guerre mondiale. Une moyenne analogue, mais 5 Hz plus bas — le la 435 Hz — existait depuis 1859 et était connu comme le « Diapason Normal » (29). Le hautbois moderne le plus courant de nos jours dans les orchestres symphoniques, le Lorée A6, modèle Conservatoire, a été étudié en fonction de ce diapason un peu plus bas.

A mon avis, les instrumentistes modernes, lorsqu'ils jouent des instruments anciens, ont une tendance naturelle à utiliser plus de pression et de tension que nécessaire (cordes trop tendues, ou souffle trop fort, embouchures serrées et anches trop dures). Plus les instrumentistes travaillent sur des instruments du XVIII^e siècle, et plus leur technique se détend.

C'est à cette « décontraction », je pense, que l'on mesure la distance qu'un musicien peut prendre par rapport à sa formation sur des instruments modernes. Ceux-ci ont une fonction différente ; on attend d'eux qu'ils projettent le son et se définissent d'une manière que ne recherchait pas une musique plus ancienne.

On remarque en général qu'une tension et une pression accentuées se traduisent par une montée du diapason. On en conclut logiquement qu'à partir d'une formation moderne, les musiciens contemporains auront tendance à jouer les instruments anciens plus hauts qu'il n'était prévu à l'origine de les jouer. Si le la 415 Hz est devenu un diapason « baroque » courant, cela veut donc probablement dire qu'il était au moins à cette hauteur à l'origine, mais certainement pas plus haut.

Avec l'intérêt actuellement grandissant pour les instruments anciens, on peut espérer que l'avenir nous apportera des données plus complètes et valables sur les diapa- sons des instruments à vent originaux. Les données actuelles peuvent cependant être utilisées pour comparer et corroborer les descriptions anciennes de diapason, que nous examinerons dans le chapitre suivant.

BOUVIER BARENREITER

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

*

MAGASIN DE MUSIQUE

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

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

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

En notre Magasin : STUDIO de 32 m² pour répétition.



ALPHONSE LEDUC

Éditions musicales
à Paris depuis 1840

représente
LES ÉDITIONS

HEUGEL (Paris)
HUG / FOETISCH, PELIKAN (Suisse)
SCHIRMER (U.S.A.)
SIKORSKI (R.F.A.)
THÉODORE PRESSIER (U.S.A.)
INSTRUMENTA ANTIQUA PUBLICATIONS
(U.S.A.)
Importants catalogues d'œuvres des XVI^e,
XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles ainsi que d'œuvres
contemporaines.

Demandez les catalogues
à votre marchand ou :
175, rue Saint-Honoré
75040 PARIS CEDEX 01

DE NOUVEAUX BOIS POUR LA FACTURE DES FLûTES A BEC

Sélection d'essences exotiques & Réalisation d'une flûte en Kuredhi

De tous temps des matériaux très variés, comme l'os (1 et 2), les bois tendres (1), la canne de Provence (3), les arbres fruitiers ou l'érable (1, 4 et 5), le noyer ou le chêne (6), les bois durs, locaux (buis) ou exotiques (ébène), ou l'ivoire (5, 6 et 7), ont été utilisés pour la facture des flûtes à bec.

De nos jours, on reconstitue ces flûtes dans du plastique ou même du métal et dans une grande variété de bois : bois fruitiers, érable, buis et ébène, bien sûr, mais aussi olivier, grenadille, bubenga, cocobolo, buis du Vénézuéla, palissandre, bois de rose, etc... Cf. les catalogues des facteurs industriels et la bibliographie donnée par P. BOLTON (5).

Le rôle joué par le matériau utilisé pour faire l'instrument est considéré comme relativement mineur envers les qualités de ce dernier. Pour des spécialistes de l'acoustique (8), le rôle du matériau serait "très secondaire, sinon négligeable". Des facteurs comme C. SOUBEYRAN (9), B. MARVIN (10) ou P. BOLTON (5 et 11), ont une position plus nuancée. Pour ce dernier (11), "le bois utilisé a une certaine influence sur la sonorité de l'instrument. Un bois très dur, dense et lisse restituera la majeure partie des harmoniques émises par la flûte, donnant une sonorité brillante. Un bois de densité moyenne, plus tendre, plus fibreux, aura tendance à absorber une partie des harmoniques et donnera une sonorité plus moelleuse. Outre ses propriétés physiques, le bois intervient aussi par l'état final des surfaces travaillées (5, 12). Enfin, parallèlement à ces aspects techniques, il faut considérer l'aspect esthétique de l'instrument ; l'élégance est un critère important et, dans ce domaine, la nature du bois est fondamentale.

Ayant vécu sur une île de la République des Maldives située dans un atoll très à l'écart de la zone touristique, j'ai pu m'intéresser, de manière approfondie et dans un contexte privilégié, à l'environnement local, en particulier à la flore et à l'artisanat (cf. article sur le Fume onu dans ce même numéro - 13 -).

La population maldivienne fabrique un nombre important d'objets en bois et certaines essences m'ont paru tout à fait appropriées à la facture des flûtes à bec. J'ai donc rapporté en France des échantillons de différents bois que nous avons testés et sélectionnés. Puis, C. MONIN, facteur de flûtes à bec, a accepté d'essayer de faire des instruments dans ceux qui avaient été choisis.

Notre but était bien sûr, d'abord, de trouver un bois nouveau, mais aussi de contribuer modestement à encourager la recherche d'une exécution aussi authentique que possible de la musique ancienne en choisissant de fabriquer une flûte alto baroque en sol.

Sélection des espèces testées

Le tableau 1 rassemble les noms scientifiques et maldiviens des 26 espèces d'arbres les plus couramment utilisées

pour l'artisanat. Il y est aussi indiqué l'appartenance botanique (famille) des différentes espèces et les utilisations principales pour lesquelles leurs bois sont utilisés par la population maldivienne (N.B. : le "u" se prononce à l'anglo-saxonne, I.E "ou").

Le tableau 2 indique les densités approximatives des échantillons en notre possession et permet leur comparaison avec celles des bois d'ébène, de buis et d'érable.

Huit des bois testés ont été éliminés immédiatement pour leur seule texture fibreuse qui les rend impropres au tournage ou au polissage. Il s'agit des **Kan'dhu**, **Kunnaaru** (jujube), **Ban'bukeyo** (arbre à pain) **Kin'bi**, **Madoshi**, **Funa**, **Midhili** (badamier) et **Magoo**. Trois seulement de ces bois sont plus lourds que l'érable. Deux autres ont été éliminés pour leur légèreté. Ce sont les **Boashi** (veloutier) et **Niya'duru**. Ils se travaillent cependant assez bien. Douze autres n'ont pas été sélectionnés pour des raisons plus particulières : le **Ahi** ne peut être trouvé qu'en très petites bûches et sa couleur jaune, s'oxydant par la suite en brun-orangé, n'est pas très belle. En outre, son poli n'est pas excellent.

Le **Dhigga** ne se tourne pas très bien. Une fois poli, il est très beau, mais sa couleur gris-vert s'accorde mal avec les exigences esthétiques d'une flûte à bec.

Les **Dun'buri** (jaune, plus laiteux que le buis), **Hirun'du** (rose devenant brunâtre en se patinant) et **Kaani** (brun-foncé dont l'aubier, de même que le précédent est blanc), sont des bois de densité légèrement supérieure à l'érable et à grain serré. Ce ne sont pas des bois inintéressants, d'autant qu'ils peuvent être obtenus sous la forme de très grosses bûches. Mais leur supériorité par rapport à l'érable n'est pas évidente, à moins de rechercher une couleur particulière.

Les **Féeru** (goyavier) et **Hannru** (grenadier) conviendraient par leur texture, grain, poli et densité (à mi-chemin entre le buis et l'érable). Mais leur couleur grisâtre n'est pas très attractive et ils ne peuvent fournir que de petites pièces.

Le **Kan'doo** (un palétuvier) est un bois très dur, très dense, à grain très serré, blanchâtre ou, le plus souvent, d'un beau rose qui se patine en brun-rose pâle. Ce bois, disponible en très grosses bûches, aurait pu convenir, mais les bûches éclatent et se fendent indéfiniment, rendant tout travail impossible.

les **Bokeyo** (*Pandanus*) sont des bois très lourds comparables à celui du cocotier (**Wakaru**) quoique moins beaux et plus difficiles à se procurer en morceaux de taille intéressante. Il faut en effet de très vieux spécimens pour avoir du beau bois. Nous les avons éliminés par comparaison avec le cocotier que nous avons, lui, sélectionné (cf. ci-dessous).

Le **Kudilin'bo** (citronnier, lime) est un bois blanc légèrement jaune, très pâle, qui pourrait être utilisé pour les petites flûtes ou les garnitures si l'on veut obtenir des effets parti-

Tableau 1 - Espèces maldiviennes d'arbres dont le bois est le plus couramment utilisé pour l'artisanat local.

NOMENCLATURE BOTANIQUE	NOM MALDIVIEN	UTILISATION
APOCYNACÉES <i>Ochnosia oppositifolia</i>	DUN'BURI	Charpente des pailotes.
BORAGINACÉES <i>Cordia subcordata</i>	KAANI	Meubles (très beaux, une fois vernis) ; maquettes de bateau.
<i>Tournefortia argentea</i> (veloutier)	BOASHI (a)	Petits objets.
COMBRETACÉES <i>terminalia catappa</i>	MIDHILHI (b)	Huissieries, construction navale et objets usuels.
GODENIACÉES <i>Scaevola taccada</i>	MAGOO	Manches d'outils (très recherché pour les couteaux à découper le poisson, Maskanda valhi).
GUTTIFÈRES <i>Calophyllum inophyllum</i>	FUNA	Meubles.
HERNANDIACÉES <i>Hernandia ogifera</i>	KAN'DHU	Manches, très longs, de couteaux typiquement maldiviens qui servent à découper les légumes ; écope des bateaux (Diaikaafai) ; tabourets spéciaux pourvus d'une rape servant à raper la noix de coco (Unigun'dhi) ; récipients servant à préparer le lait de coco (Tagari) ; maquettes de bateaux, etc...
LECITHIDACÉES <i>Barringtonia speciosa</i>	KIN'BI	Objets usuels.
LÉGUMINEUSES <i>Adenanthera pavonica</i>	MADOSHI	Meubles.
LYTHRACÉES <i>Pemphis acidula</i>	KUREDHI (OU KURADHI)	Manches d'outils, surtout ceux des hachettes nommées Furo . Chevilles pour la construction navale.
MALVACÉES <i>Hibiscus tiliaceus</i> <i>Thespesia populnea</i>	DHIGGA (c) HIRUN'DHU	Construction navale, en particulier le safran. Construction navale (membrures des Dhooanis, embarcations maldiviennes traditionnelles).
MÉLIACÉES <i>Xylocarpus moluccensis</i>	MARU (d)	Construction navale, par exemple la barre. Objets divers. Bois assez rare qui confère un caractère prestigieux à l'objet.
MORACÉES <i>Artocarpus altilis</i> (Arbre à pain)	BAN'BUKEYO	Objets divers, meubles, huissieries.
MYRTACÉES <i>Psidium guajava</i> (goyavier)	FEERU	Petits objets.
PALMACÉES <i>Cocos nucifera</i> (Cocotier)	WAKARU (e)	Charpente. Construction navale (coque).
PANDANACÉES <i>Pandanus karikeyo</i> · <i>Pandanus maldivicus</i> <i>Pandanus hartmanii</i>	BOKEYO (f)	Charpente des pailotes (piliers), petits objets.
PUNICACÉES <i>Punica granatula</i> (grenadier)	ANNARU	Petits objets.
RAMNACÉES <i>Zizyphus mauritania</i>	KUNNAARU (g)	Petits objets.
RHIZOPHORACÉES <i>Bruguiera cylindrica</i> (Palétuvier) <i>Rhizophora mucronata</i> (Palétuvier)	KAN'DOO (h) RAN'DOO	Divers objets usuels. Rouleau (Fundaadhaa) et plateau (Foi) permettant de préparer les galettes (Roshi) maldiviennes. Divers objets usuels.
RUBIACÉES <i>Guetardia speciosa</i>	UNI	Artisanat en bois tourné et laqué à la manière traditionnelle. (boîtes, vases, cendriers, support pour bâtons d'encens, objets décoratifs, etc...)
<i>Morinda citrifolia</i>	AHI (i)	Petits objets.
RUTACÉES <i>Citrus aurantifolia</i> (Citronnier)	KUDHILIN'BOA	Petits objets.
<i>Citrus decumana</i>	NIYA'DHURU	Petits objets.
VERBENACÉES <i>Premna obtusifolia</i>	DHAKAN'DHAA	Petits objets.

(a) - Les graines du **Boaski** sont parfois mâchées en même temps que le bétel (**Bilai**), la noix d'arc (**Fo**) et la chaux (**Uni**) obtenue par calcination du corail, parfois accompagnés de clous de girofle (**Karan'fu**), d'écorce de cannelle (**Foni toshi**) ou de graines de cardamome (**Karfuloli**).

(b) - L'enveloppe charnue et l'amande (**Midhilhi madu** ou **Kanamadu**) du **Midhilhi** sont comestibles.

(c) - L'écorce, découpée en lanières, puis tressée, est utilisée pour faire des petits cordages.

(d) - Le fruit, naturellement fractionné, doit être reconstitué le plus vite possible et constitué une sorte de puzzle.

(e) - On nomme "**Ruh**" le cocotier et "**Wakaru**" le bois qu'on en tire (les autres parties du cocotier ont une multitude d'utilisations qu'il serait trop long de décrire ici). Chez les autres espèces d'arbre, on précise qu'il s'agit du bois en ajoutant "gas" au nom,

et qu'il s'agit du bois en ajoutant "Lakudi" ; exemple : **Uni gas** est l'**Uni**, l'arbre : **Uni Lakudi** est le bois tiré de l'**Uni**.

(f) - Le nom de **Bokeyo** regroupe trois espèces de petits *Pandanus*. Il en existe d'autres : *P. forbergii* (**Ma-kashikeyo**) et *P. odduensis* (**Medu-kashikeyo**), plus grands et dont les fruits sont consommés. Leurs feuilles servent à confectionner des nattes après tissage de fibres. Les fleurs des **Bokeyo** (**Kashimaa**) est utilisée pour parfumer les chambres.

(g) - Le jujube produit une drupe qui ressemble extérieurement à une pomme miniature. Elle est consommée par les autochtones.

(h) - Les fruits du **Kan'doo**, après avoir été cuits et pelés, sont comestibles.

(i) - Le fruit est comestible et la racine, cuite, produit une teinture rouge.

culiers. Il possède les propriétés physiques nécessaires (densité, grain, poli...). Il ne présente pourtant pas de qualité spéciale qui lui permettrait de concurrencer les bois actuellement utilisés pour la facture des flûtes.

Le **Uni** est un excellent bois de tournage, blanc, qui se polit admirablement. C'est d'ailleurs celui que les maldiviens utilisent principalement. Il est disponible en grande quantité et en très grandes bûches bien droites. Sa densité est un peu supérieure à celle de l'érable mais ce bois reste un bois léger qui pourrait être utilisé pour la facture des grandes basses Renaissance. Il ne nous a cependant pas paru justifié de le préférer à l'érable qui est disponible localement et plus "authentique".

Même remarque pour le **Dakan'dhaa** qui se polit, lui aussi, admirablement, mais qui ne serait, en revanche, disponible qu'en petites bûches.

Bon nombre de ces bois seraient utilisables et certains sont très beaux. Mais leur avenir en matière de facture instrumentale ne paraît pas assuré. Nous n'avons donc retenu que les quatre espèces qui font l'objet du paragraphe suivant.

Espèces sélectionnées

a) Le **Maru**, c'est un arbre dont l'aubier est blanc et le bois est rosé, parfois franchement rouge et alors d'une cou-

Tableau 2 - Densités comparées des bois des différentes espèces échantillonnées par rapport à celles de l'érable, du buis et de l'ébène.

ÉBÈNE	1,24
WAKARU (COCOTIER)	1,20
KUREDHI	1,17
RAN'DOO (PALÉTUVIER 1)	1,10
BUIS	1,06
KAN'DOO (PALÉTUVIER 2)	0,99
MARU	0,85
BOKEYO	0,84
FEERU (GOYAVIER)	0,84
AHI	0,83
ANNAHRU (GRENADIER)	0,81
KUDILIN'BOA (CITRONNIER)	0,75
MAGOO	0,69
DHIGGA	0,68
UNI	0,68
KAANI	0,67
MIDHILHI	0,67
DAKAN'DHAA	0,66
HIRUN'DHU	0,66
DHUN'BURI	0,62
FUNA	0,62
ÉRABLE	0,58
NYA'DURU	0,56
MADOSHI	0,56
BOASHI	0,56
KIN'BI	0,53
BAN'BUKEYO (ARBRE A PAIN)	0,47

Les densités des bois de **Kand'hu** et **Kunnaaru** (jujube) n'ont pu être mesurées. Le premier est probablement le moins dense de tous les bois récoltés.

N.B. : Les valeurs des densités correspondent chacune à une seule mesure effectuée sur un seul échantillon. Elles n'ont donc aucune valeur de référence autre que ponctuelle et comparative.

leur extrêmement vive lorsque le bois vient d'être fendu. Après tournage, il se patine et devient d'une belle couleur brun-rouge sombre tout à fait appropriée pour une flûte à bec. C'est un bois lourd, dur, légèrement veiné et peu sujet aux fentes, qui aurait mérité qu'on réalise un instrument. Hélas, les échantillons en ma possession ne le permettent pas. Affaire à suivre, donc, pour cette essence qui, malgré cette impossibilité actuelle de fabrication d'un instrument, mérite incontestablement d'être sélectionnée.

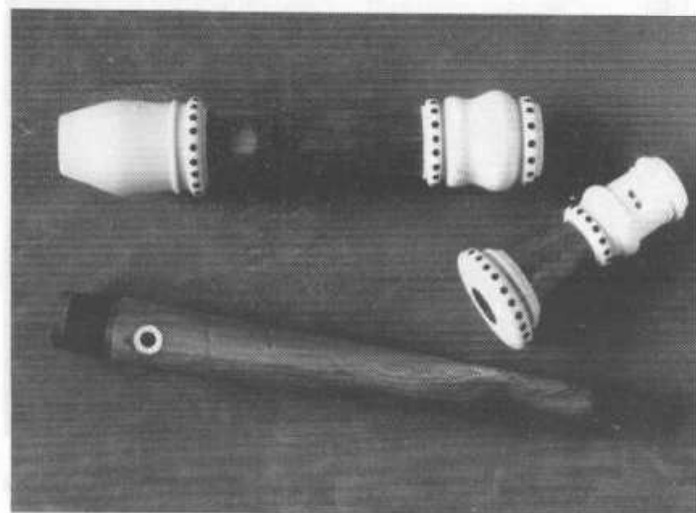
b) Le **Wakaru** (bois du cocotier). C'est un bois aussi dense que l'ébène, très dur, très élégant, brun-rouge avec des fibres ligneuses noires d'un très bel effet. Il se tourne bien mais la présence de ces fibres fait craindre de grandes difficultés de facture pour la réalisation du biseau et le poli de la perce. Nous ne savons pas encore si nous parviendrons à réaliser un instrument dans ce bois (en projet, un alto en fa 415) bien qu'il soit particulièrement beau.

c) Le **Ran'doo** (un palétuvier différent du **Kan'doo**) paraît avoir été créé pour la facture des flûtes à bec. Il est disponible en bûches de grande taille, très dense, très dur, à grain très serré, généralement brun-doré, parfois rosé comme le **Kan'doo** mais, au contraire de celui-ci, devenant brun-roux foncé en se patinant. Il est fréquemment ondé, ce qui produit au tournage des effets de transparence chatoyants, moirés. Les échantillons à notre disposition et en cours de séchage, déjà prêtournés, sont brun-dorés et ondes. Nous espérons réaliser très prochainement un instrument soprano en ut 415 à partir de ces derniers. Ce bois semble peu sujet aux fentes. Nous tiendrons, bien évidemment, les lecteurs de "Flûte à bec et instruments anciens" au courant de la fabrication de cet instrument par le biais d'un second article.

d) Le **Kuredhi** enfin, est un petit arbre trapu, halophile, qui vit sur le littoral des atolls coralliens. A l'île de la Réunion, où il est rare, il est connu sous le nom créole de "Bois mate-lot". Son bois est très dur, très dense, à grain très serré. L'aubier et le bois sont finement veinés, roses à bruns-roses, l'aubier étant nettement plus clair. Le bois fonce en se patinant et devient un peu plus violacé. Son poids et la petitesse des arbres dont il provient ne permettent probablement pas d'envisager d'en faire des flûtes plus grandes que les ténors. Une fois tourné, le lissé du bois est tel qu'on le croirait verni.

Avec les échantillons que j'avais rapporté, C. MONIN a réalisé une flûte à bec alto baroque, en sol par rapport au diapason la 3 = 415 Hz.

La présentation (ci-dessous) de cet instrument sera l'objet de la quatrième et dernière partie de cet article.



La flûte en Kuredhi.

a) Pourquoi une flûte en sol 415 ?

Parmi les nombreuses flûtes à bec dites : "intermédiaires", c'est-à-dire dont la tonalité n'est ni en do ni en fa, les flûtes en sol ont une place prépondérante.

Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'alto en sol est l'instrument de dessus du quatuor renaissance (15, 16, et 17). Le basset en sol est, lui, le dessus de l'ensemble "de huit pieds" (18) qui sonne à l'octave inférieure. Ce basset peut aussi constituer la basse des bicinies ou tricinies adaptées aux instruments de tonalités ré et sol qui sont aussi celles des flûtes traversières de cette époque (19). Parfois, on utilise aussi dans le "grand ensemble" où sont réunies toutes les tailles de la famille des flûtes à bec, le sopranino en sol (exilent).

Des flûtes en sol originales du XVI^e ou du XVII^e siècle (exilent, alto et basset) ont été retrouvées et figurent en bonne place dans les collections privées ou les musées spécialisés (cf. par exemple E. HUNT - 6 - ou A. ZANIOL - 20 - qui cite p. 5 la présence de quatre bassets en sol au musée de l'Academia Filarmonica de Bologne).

L'alto en sol, ou tout au moins certains instruments, semblait être utilisable dans un registre d'une étendue inhabituelle, en utilisant un doigté particulier exposé par S. GANASSI en 1535 (21). Un original correspondant à ces caractéristiques a effectivement été retrouvé et reconstitué par F. MORGAN (in ZANIOL, loc. cit.) au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Les flûtes en sol existent toujours au XVIII^e siècle et on en possède aussi de nombreux originaux (6, ou encore la collection du Musée de la Musique du C.N.S.M. de Paris). Or, si les flûtes prébaroques en sol sont fréquemment reconstituées par les facteurs actuels, les reconstitutions de leurs équivalents baroques sont beaucoup plus rares. Pourtant, leur emploi facilite l'exécution de certaines œuvres. J.-C. VEILHAN (22, p. 40 et 41) recommande l'emploi d'un alto en sol dans la partie de flûte I du quatrième concert brandebourgeois de J. S. BACH (23). Cet instrument est également adapté à l'exécution d'autres œuvres comme le concerto en ut majeur de G.-P. TELEMAN (24). Ces deux pièces nécessitent fréquemment l'exécution, délicate, du fa dièse aigu. L'emploi d'une flûte en sol permet d'éviter cette difficulté. En outre, le registre sol 3 - sol 5 convient parfaitement à la tessiture de cet instrument.

Il existe au Musée de la Musique du C.N.S.M. de Paris une très belle flûte en sol au diapason français de l'époque, la



En fleurs et en branches

3 = 398 Hz (23) ; il s'agit de l'alto de DUPUIS (Paris, vers 1680, N° E.368/C.388) en buis teinté, décoré de quatre ornements d'ivoire incrusté d'une matière noire qui pourrait être de l'ébène. Cette flûte est présentée dans l'article de M. TELLIER (26) et, en photographie couleur, dans l'ouvrage de R. GALLERAS (27) p. 25 et 29. L'ornementation de cet instrument me paraissant bien adapté à la mise en valeur du bois de **Kuredhi**, j'ai demandé à C. MONIN de s'en inspirer. Mais nous avons choisi de la faire par rapport au diapason La 3 = 415 Hz qui est le diapason baroque actuellement le plus largement adopté par les facteurs d'instruments de cette période.

b) - Présentation de l'instrument

Le résultat du travail de C. MONIN est un instrument merveilleux, tant sur le plan esthétique que sur le plan technique.

Le haut de la tête au niveau de la fenêtre, est un peu plus étroit que sur les instruments que réalise habituellement ce facteur. Le bec a été modifié par rapport à celui de l'original, afin d'en améliorer les attaques, le canal et la forme du porte-vent se rapportent entièrement à la conception de C. MONIN. Nous avons adopté les doubles trous pour les deux notes les plus graves. L'original est doté de trous simples mais cette pratique existait au XVIII^e siècle et on possède des flûtes de BRESSAN comportant des doubles trous ; les plus célèbres sont celles conservées au Grosvenor Museum de Chester (6). L'émission et la justesse des notes altérées les plus graves s'en trouvent considérablement améliorées. C. MONIN a reconstitué les ornements d'ivoire et les incrustations d'ébène. Sur le bois de **Kuredhi** cette ornementation est du plus bel effet. La fêlure d'une des pièces de **Kuredhi** nous a obligé à utiliser un petit morceau de buis dissimulé sous l'ivoire pour terminer le porte-vent.

Nous avons choisi un tempérament égal (12 demi-tons égaux) mieux adapté au jeu avec des instruments modernes.

Le son est brillant et homogène sur toute l'étendue du registre, les attaques sont précises et l'octavation, très facile, permet des *legato* fabuleux. A la manière des instruments baroques, la dynamique de cette flûte permet un jeu nuancé. Malgré cela, le son est puissant et "porte".

Le registre chromatique normal est sol 3 - si 5 (2 octaves et une tierce), étendu à ré 6 en *forte* et même à ré dièse 6 et mi 6 en *fortissimo*, ce qui place l'instrument parmi les flûtes capables des meilleures performances dans l'aigu. Si ce n'était sa tonalité (sol bémol par rapport à notre diapason moderne) elle pourrait être utilisée dans les œuvres contemporaines les plus virtuoses ! Mais peut-être un compositeur lira-t-il ces lignes ?



Un exemple de réalisations artisanales locales en bois de "UNI" tourné et laqué

Son doigté est le doigté habituel baroque dit "anglais" (en référence par exemple à celui donné par J.-C. VEILHAN, 28), avec les modifications suivantes dans le suraigu (P = pavillon obstrué) :

Si 5 (= La 5 d'un alto en Fa) 0235p au lieu de 023(4) 56 (7)p
Do 6 (= Si 5 d'un alto en Fa) 0124 au lieu de 01245
Ré 6 (= Do 6 d'un alto en Fa) 01 au lieu de 014
Mi 6 (= Ré 6 d'un alto en Fa) 0135 au lieu de 0135

On peut obtenir le Fa 6 avec le doigté donné par J.-C. VEILHAN mais la note ne peut être tenue. Je n'ai, en revanche, pas pu obtenir le rarissime Fa dièse 6 qui constitue, à ma connaissance, la limite aiguë extrême d'utilisation des flûtes à bec en musique contemporaine (28).

Conclusion

Notre sélection de bois et la réalisation d'un premier instrument a permis de montrer que le **Kuredhi** était un bois remarquablement adapté à la facture des flûtes à bec à vocation d'instrument soliste, par sa dureté, sa densité, le poli de ses surfaces et son esthétisme. Il reste à voir si ce bois aura un avenir commercial en ce domaine.

C. MONIN a créé un instrument inspiré de l'élégant alto français, en sol 398, de DUMAS. La flûte de C. MONIN, en sol 415, se rapproche de l'original par son aspect extérieur et ses principes de facture fondamentalement baroques. Cependant, sa conception est entièrement l'œuvre de C. MONIN et on ne peut aucunement parler de simple copie. Il s'agit plutôt d'une extraordinaire récréation qui prouve que la facture instrumentale française, en matière de reconstitution des flûtes anciennes, se place au plus haut niveau mondial et que nos luthiers n'ont rien à envier à leurs illustres prédécesseurs européens qu'étaient les HOTTETERRE, DENNER, BRESSAN, etc...

Née en France grâce aux recherches des HOTTE-TERRE, la flûte à bec "baroque", dont le principe est celui de nos flûtes modernes, y est redevenue un instrument populaire. Notre espoir est que la flûte à bec en sol présentée dans cet article contribuera à faire revivre des œuvres du répertoire baroque qui avaient été écrites pour elle.

Remerciements : L'auteur exprime sa vive gratitude à Monsieur Claude MONIN (23, rue du Moulin Vert, 75014 PARIS) qui a accepté de fabriquer l'instrument présenté dans cet article et à Mademoiselle Sylvie RENAUD qui a tourné les échantillons de bois rapportés des Maldives, permettant ainsi de les tester.

L'auteur remercie aussi l'Association Française pour la Flûte à bec (A.F.F.B.), en la personne de son président, Monsieur Alain KERUZORÉ, qui a accepté que l'instrument présenté dans cet article soit exposé sur le stand A.F.F.B. du Salon International de la Musique (26).



Kuredhi en place sur le littoral

BIBLIOGRAPHIE

- (1) HOMO, C., 1986 - Les flûtes antiques et médiévales d'après les découvertes archéologiques. Flûte à bec et instruments anciens, 19, 5-6.
- (2) NEGRE, L., 1983 - Une flûte à bec archéologique. Flûte à bec et instruments anciens, 6, 22.
- (3) FOUILLE, E., 1983 - Le Gaboulet provençal. Flûte à bec et instruments anciens, 6, 22.
- (4) ZANIOL, A., 1982 - A chaque musique sa flûte à bec. I - La flûte à bec au moyen âge. Flûte à bec et instruments anciens, 5, 32-35.
- (5) BOLTON, P., 1982 - Les bois dont on fait les flûtes. Flûte à bec et instruments anciens, 3.
- (6) GUIDECOQ, P., 1982 - Les buis de La Couture. Flûte à bec et instruments anciens, 5, 14-18.
- (7) CASTELLENGO, M., 1982 - La flûte à bec. Flûte à bec et instruments anciens, 2, 9-15.
- (8) SOUBEYRAN, C., 1986 - Entretenir une flûte (entretien avec J.-J. DUHOT). Flûte à bec et instruments anciens, 20, 3-7.
- (9) MARVIN, B., 1987 - Faire des flûtes à bec Renaissance. Flûte à bec et instruments anciens, 21, 3-8.
- (10) BOLTON, P., 1985 - La flûte à bec. Flûte à bec et instruments anciens, 13-14, 2-3.
- (11) RITCHIE, J., 1982 - Entretien avec Annie STURBOIS et Daniel BARIAUX. Flûte à bec et instruments anciens, 3, 18-20.
- (12) REVIERS, B. de, 1987 - Le **Fume onu**, flûte à bec maldivienne. Flûte à bec et instruments anciens, 23.
- (13) VIRDUNG, S., 1511 - *Musica Getuscht und Ausgezogen*, Strasbourg et Bâle. Fac-similé édité par L. SCHRABE, Bärenreiter-Verlag, 1931.
- (14) AGRICOLA, M., 1528 - *Musica Instrumentalis Deudsh*. Wittenberg. Réimprimé, Leipzig, 1986.
- (15) PRAETORIUS, M., 1618 - *De Organographia*, 1619 - *Syntagma Musicum*, II. Wolfenbüttel. Fac-similé édité par W. GURLITT, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1929.
- (16) HUNT, E., 1962 - *The recorder and its Music*. Traduction de R. REBOUD : La Flûte à bec et sa Musique, éditions AUG-ZURFLUCH, 186 p., Paris, 1978.
- (17) ZANIOL, A., 1983 - A chaque musique sa flûte à bec. II - La flûte à bec de la Renaissance. Flûte à bec et instruments anciens, 6, 3-14.
- (18) VEILHAN, J.-C., 1980 - La flûte à bec - Enseignement complet. 3a - La flûte à bec baroque selon la pratique des XVII^e et XVIII^e siècles, 70 p., Alphonse Leduc, PARIS.
- (19) GALLERAS, R., 1977 - Histoire de la Flûte. 89 p., Imprimerie Moderne, Pau.
- (20) TELLIER, M., 1982 - Musée Instrumental du Conservatoire de Paris : Les Flûtes à bec baroques. Flûte à bec et instruments anciens, 2, 36-41.
- (21) VEILHAN, J.-C., 1974 - La flûte à bec - Enseignement complet. 2 - Étude approfondie, la technique supérieure. 74 p., Alphonse Leduc, Paris.
- (22) CADET, Th., 1984 - Plantes rares ou remarquables des Mascareignes. Agence de Coopération Culturelle et Technique (diffusion Librairie du Museum, 36, rue Geoffroy Saint Hilaire, B.P. 429, 75233 PARIS CEDEX 05. 132 p. et 48 pl.
- (23) MERSENNE, M., 1636 - Harmonie universelle, paris (Réédition, fac-similé, C.N.R.S., 1963).
- (24) MUNROW, D., 1976 - Instruments of the Middle Ages and Renaissance. Oxford University Press, 96 p. (Hier et demain, 1979, pour l'édition française, traduction L. KIEFE).
- (25) GANASSI, S., 1535 - *Opera Intitulata Fontegara*, Venise.
- (26) TELEMANN, G.P., concerto en do majeur, édition Moeck n° 1065, 1960.
- (27) BACH, J.-S., Brandenburgisches Konzert n° 4 en sol majeur BWV 1049, édition Breitkopf n° 8057.
- (28) Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. communication personnelle d'un document de J.-F. BEAUDIN, 1979. extraits de dessins techniques à paraître sous la forme d'un fascicule édité par la Société des Amis du Musée.
- (29) REVIERS, B. de, 1987 - Botanique et facture instrumentale : le "KUREDHI" (*Pemphis acidula*) Forster J.R. & G.), un nouveau bois pour la facture des flûtes à bec. Communication par affiche au 14^e Salon International de la Musique, 13-20 septembre 1987, grande halle de la Villette, Paris.

LES BAROQUES AU SALON ? LE BON SAUVAGE...

En septembre dernier, et ce pour la troisième année consécutive, votre magazine favori a participé à cette grande foire que l'on nomme le Salon de la Musique. Foire est le mot, et les charpentes métalliques de la grande halle peuvent se remémorer le volume sonore de certains maraîchers et poissonniers : l'ouïe du visiteur renoue avec les traditions !

L'homo sapiens musicus, visiteur de ce salon, a en effet un comportement étrange, aux antipodes de l'harmonie qu'il prétend d'habitude engendrer. A première vue, rien que de très normal : il visite et émet des sons grâce aux instruments qui lui sont présentés. Là où les choses se gâtent, c'est qu'il n'est pas seul, et que la bulle de silence individuelle et portable n'a pas encore été inventée. Ils sont donc plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines à l'heure de pointe, homines sapientes musici à émettre des sons, et cette multitude de sons qu'aucune partition ne réunira jamais, engendre un gigantesque bruit. Salon de la Musique ou Salon du Bruit : le doute est-il permis ? Quoiqu'il en soit, le paradoxe est quant à lui certain.



Le Salon de la Musique a été l'occasion pour l'A.F.F.B. et la Société pour le Développement des Instruments Anciens de présenter leur programme 1988. Ici, Alain Keruzoré expose à Marc Bleuse, Directeur de la Musique, les projets de son Association.

Mais commençons par le commencement, et d'abord entrons.

Depuis quelques années déjà, le Salon de la Musique a quitté Vincennes pour s'installer au Parc de la Villette, dans le cadre original de la Grande Halle, témoignage de l'architecture industrielle, de l'architecture métallique du 19^e. Pour y accéder, vous avez à traverser une large esplanade et longer un trou. Vous me direz, que vient faire ce trou ici ? C'est qu'il ne s'agit pas de n'importe quel trou ! Il s'agit du trou du Conservatoire, du futur C.N.S.M. L'ouvrage devrait être impressionnant, si l'on en juge aux dimensions de cet abîme, au fond duquel s'affairent les ouvriers, et où quelques tiges d'acier déjà dressées révèlent l'oeil attentif et rêveur l'emplacement des futures classes de flûte à bec, de luth et de clavecin.

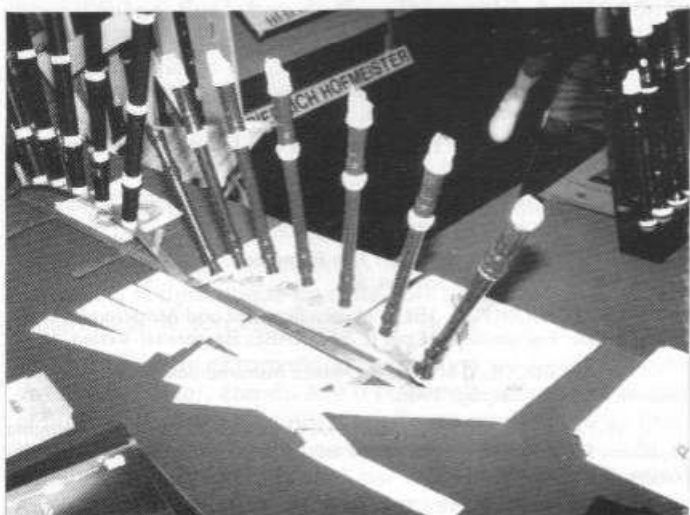
Après avoir longé ce trou, et traversé l'esplanade, vous vous associez à la file de vos patients congénères, afin

d'acquitter l'octroi nécessaire à l'entrée au Temple. Ce seuil franchi, muni du programme de la journée que vous aurez remis de charmantes hôtesse, vous pénétrez selon l'interprétation, soit dans le monde du piano, qui occupe l'antichambre, soit dans un sauna insupportable. Les pianos étant soumis à des variations hebdomadaires de température de vingt degrés centigrades, question de physique générale : quel est le coefficient de dilatation de ce type d'instrument ? Une question que nous avons posée à Piano de France qui présentait son dernier-né, le Cévennes, symbole d'une facture française renaissante. La réponse, quoique subjective, était significative !

Sur tous ces pianos exposés s'acharnent des enfants, sages écoliers ou mélomanes d'un jour. Nous avons testé pour vous la meilleure position d'écoute : assis, le buste incliné, l'oreille à douze centimètres du clavier. Ceci vous effraye ? Ce n'est rien à côté de ce qui vous attend au boulevard du Rock ! Là, c'est le délire. Tiendrez-vous dix mètres, vingt mètres, trente mètres avant de vous ruer sur le premier stand venu afin d'acquérir une paire de baguettes, et de vous mettre à taper sur tout ce qui vous entoure ? Batteries, synthétiseurs, accordéons, tout y est. Nous vous recommandons particulièrement cette machine à imiter les sirènes de police, les chocs, en bref la panoplie du parfait voisin.

Abruti, hagard, sourd peut-être, vous échouez finalement sur le stand Yamaha, qu'il est difficile de rater, celui-ci occupant toute la largeur du salon. Changement de décor par rapport à l'an dernier : absents l'herbe et le petit ruisseau ; la célèbre firme japonaise vous accueille cette année dans un décor uniformément blanc et plat dans la plus pure tradition industrielle nipponne du XXI^e siècle (au fait, parle-t-on de tradition a priori ?). Un futurisme qui ressemble fort à un havre de paix, chaque appareil étant muni de précieux écouteurs. Un dernier détail : pour sortir, il vous faut retraverser tout le salon. Les boules Quiès ne sponsorisent pas le Salon de la Musique.

Soyons sérieux, outre ces débordements sonores tout à fait normaux, le Salon de la Musique est un grand rendez-vous annuel, qui accueille l'ensemble des acteurs du monde musical, éditeurs, facteurs, importateurs, pouvoirs publics et musiciens.



La nouvelle soprano 703 d'Aulos, reconnaissable à sa bague blanche plus importante.

C'est bien sûr avant tout une foire, dans la définition même du terme : lors des journées professionnelles, tous les revendeurs viennent "faire leur marché", découvrir les nouveaux produits qu'ils pourront présenter à leur clients, ces nouveaux instruments, ces nouvelles partitions que vous trouverez chez votre marchand de musique.

Après le côté foire, l'aspect vitrine : des exposants aux visiteurs, le Salon de la Musique révèle l'énorme amplitude du mouvement musical en France. Un exemple ? L'aisance des enfants non seulement curieux, mais parfaitement à l'aise devant les instruments, ou mieux encore les claviers d'ordinateurs, largement présents cette année, munis de logiciels pédagogiques, d'édition musicale, de programmation, reliés à de multiples sources sonores. L'engouement de ces jeunes visiteurs pour la musique permet d'envisager plus sereinement la vie musicale du monde adulte qu'ils créeront.

En définitive, le Salon de la Musique apparaît comme un lieu où se faire rapidement une idée du monde de la musique, de son commerce et de son industrie, ce qui représente un complément non négligeable à la formation des mélomanes et musiciens.

Et la musique ancienne ? Là, nous sommes loin de Musicora. Si Moeck est là, si Aulos présente sa dernière soprano, et Adège sa flûte renaissance, et si quelques facteurs et luthiers ont stoïquement survécu, les instruments anciens n'affichent qu'une présence symbolique. Sans nous répéter, il faut bien reconnaître que le volume sonore ne se prête absolument pas au luth ou à la flûte à bec !

Sur le plan de l'édition musicale, par contre, tous les répertoires sont largement représentés ; Leduc, Lemoine, Choudens, Bouvier Barenreiter, Van de Velde, la Librairie Musicale de Paris présentent leurs collections, et sont à quelques exceptions près heureusement réunis sur une mezzanine, ce qui permet un relatif isolement propice à la lecture des nouveautés présentées.

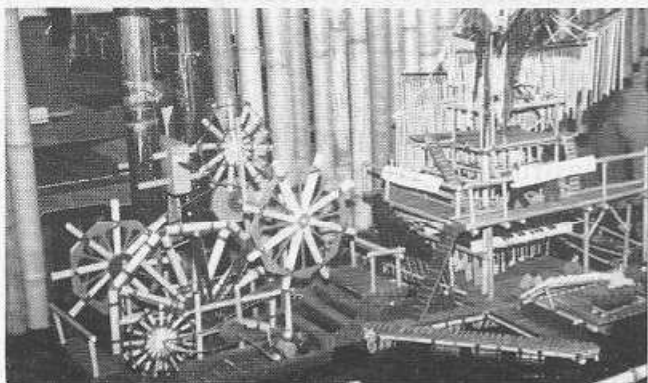
En ce qui concerne le domaine associatif, la présence du Groupe Musical AFFB est l'exception qui confirme la règle. Une présence remarquée, et mise en relief par la nécessité pour le monde des instruments anciens d'être présent sous toutes ses formes au même titre que le jazz et les musiques traditionnelles. Une présence active et positive qui a permis à l'Association Française pour la Flûte à Bec et à la Société pour le Développement des Instruments Anciens de présenter leur programme 1988, et de trouver des partenaires tant institutionnels que privés. Rendez-vous l'an prochain !



Gilles Cantragrel, de France Musique, Isabelle Dapremont et Alain Keruzoré, sur le stand Groupe Musical A.F.F.B., réalisé grâce à l'aide de la Librairie Musicale de Paris.



Au détour d'une allée, l'Orient... à des prix médiévaux !



L'originalité a sa place : ici les maquettes de maisons sonores, réalisées grandeur nature, à partir des matériaux les plus simples.

musiques pour ensembles de flûtes à bec

COLLÈGES - ENSEMBLES MUSICAUX TOUS NIVEAUX

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

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

- Série A **Claude Gervaise**
Etienne du Tertre
- Série B **Chédeville Le Jeune**
Hotteterre le Romain
Joseph-Bodin de Boismortier
Philibert De la Vigne
Charles Buterne
Chédeville Le Cadet
- Série D **Emil Cossetto**
- Série E **André Sauzède**
Guy Casteuble
Michael Bowles



demandez notre catalogue !

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

33.4

Depuis deux numéros, nos lecteurs ont pu constater que "FLÛTE À BEC & INSTRUMENTS ANCIENS" était édité par l'A.E.A. Groupe Musical AFFB. L'Association Française pour la Flûte à Bec n'éditerait-elle plus son magazine ? Non, comme en témoigne le comité de rédaction toujours en place. L'A.F.F.B. a simplement structuré les diverses activités qu'elle a générées, parfois non conforme à son objet original en groupe associatif chargé de la réalisation de ses différents projets. Le Groupe Musical AFFB comprend outre l'Association centrale, une association chargée de ses publications et de la régie publicitaire (A.E.A.), editrice de ce magazine. Rappelons enfin que cette modification structurelle ne modifie en rien les montants de l'abonnement ou de l'adhésion aux associations du Groupe.

LE BOURGET — FRANCE
29 octobre - 1^{er} novembre 1988

1^{er}
**CONCOURS
DE COMPOSITION
ET
D'INTERPRETATION**
de musique contemporaine
pour instruments anciens

La S.D.I.A. (Société pour le Développement des Instruments Anciens) organise en collaboration avec la Ville du Bourget, la Direction de la Musique, la SACEM et bien d'autres partenaires, une double manifestation autour de la création musicale : « ICARE 88 ».

« ICARE 88 » sera chaque année un concours de composition et d'interprétation centré sur la musique contemporaine pour instruments anciens.

« ICARE 88 », par la volonté de ses créateurs, se veut un spectacle total, largement ouvert au public, notamment les jeunes car la musique contemporaine, qu'elle soit classique ou de variété, est avant tout leur musique. En attirant le jeune public vers la musique de notre temps, nous contribuerons à mieux l'intégrer dans l'environnement sonore. Chaque année, « ICARE » associera la création musicale à une autre forme d'art. Cette année, sous le thème de « L'œil écoute », ce seront les collections de la Fondation Vasarely qui se marieront à la musique.

« ICARE », ce sera enfin un salon de la création contemporaine pour instruments anciens dans tous les domaines : édition, facture, disques.

Renseignements, règlement et inscription :

ICARE 88

17, rue des Ecoles
35400 SAINT-MALO
FRANCE
Tél. 99 40 03 21

« SIX SONATES POUR DEUX FLûTES »

JEAN-BAPTISTE DUPUITS, 1741

Le titre exact de l'œuvre publiée ci-après est : « Sonates ou suites à deux vieilles ou autres instruments, dédiées à Monseigneur l'Archevêque de Cambrai, composées par B. Dupuits, Oeuvre IV^e ».

De ce compositeur français du milieu du XVIII^e siècle, nous ne savons presque rien. Le seul ouvrage, à notre connaissance, qui parle de ce musicien est un dictionnaire espagnol qui d'ailleurs porte un jugement bien sévère sur lui. « Compositeur français du milieu du XVIII^e qui se distingue par ses œuvres de musique instrumentale, spécialement pour la vielle, très représentatives du genre de musique pastorale et facile à la mode à son époque. Jusqu'en 1760, il dirige à Paris une école de musique vocale et instrumentale. La majeure partie de ses œuvres se situe entre 1735 et 1741. » L'extrait de l'œuvre publiée ici (et qui paraîtra en intégrale prochainement aux éditions Zurfluh) démentira, nous l'espérons, cette opinion un peu hâtive. Ces sonates nous montrent en effet un musicien possédant un goût mélodique très sensible et raffiné, souvent en avance sur les compositeurs français de son temps, et notamment un sens rythmique nouveau et singulier. Il nous faut ajouter que Dupuits est l'auteur d'un remarquable traité pour toucher de la vielle, qui, outre son intérêt quant à la technique de cet instrument, nous offre une tablature des ornements et des « Observations sur le goût » qui nous renseignent abondamment sur l'interprétation de la musique de son époque. Ces sonates pour la vielle sont tout à fait jouables sur la flûte à bec dont elles respectent la tessiture exacte.

HAUTBOIS BAROQUES

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



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

Des Cadences

La cadence se fait en tenant le doigt dessus la note où elle est marquée, elle est battue par celle d'en dessous. On commence d'abord à la balancer, ensuite on la bat insensiblement de plus vite en plus vite, lorsqu'on ne peut plus la doubler, on continue avec égalité jusqu'à ce qu'on la termine.

Le pince se fait comme on veut cadencer la note d'en dessous excepté qu'on le bat d'abord sans aucune préparation et on reste sur la note où il est marqué. Je distingue 4 sortes de cadences, savoir : le battement qui n'est que deux coups de doigt qu'on donne sur une note, lorsqu'il y en a plusieurs qui descendent conjointement, s'il y en a trois c'est sur la 2^e qui se pratique, s'il y en a quatre c'est sur la 3^e. Fig. 12.

La cadence liée est un tremblement dans lequel on observe de ne pas piquer la note qui le précède, tenant le doigt dessus jusqu'à ce qu'on cadence la suivante. Fig. 13.

La cadence appuyée est un tremblement qui se fait en appuyant une note au dessous de celle qu'on doit cadencer, s'il s'en trouve une on la répète une seconde fois, et on laisse le doigt dessus une partie de la valeur de la note sur laquelle cette cadence est marquée. Elle se pratique dans les finales et beaucoup dans les pièces de sentiment. Fig. 14.

La double cadence se prépare en dessous, se bat en l'air, on pousse une note au dessous de la note cadencée pour aller sur celle qui la termine. Fig. 15.

Il y a aussi une cadence qu'on appelle fermée de laquelle on ne fait pas un agrément ordinaire. Lorsqu'on s'en sert, on l'écrit comme je l'ai fait en plusieurs endroits de ces pièces, et comme il est écrit en la seconde partie de cette figure. Les Italiens s'en servent assez souvent. Fig. 16.

Le port de voix se pratique en empruntant une note au dessous de celle où il est désigné, en observant de bien lier les deux sons ensemble. Fig. 17.

Le pince ne diffère du port de voix qu'en ce qu'on ne reste pas sur la note empruntée, et qu'on la bat subitement deux ou trois fois avec la note d'en dessous. Fig. 18.

L'on joint le port de voix avec le pince ce qui se pratique sur une note un peu longue. Fig. 19.

Lorsqu'il y a des intervalles de tierce en descendant, on le remplit par des notes qu'on suppose entre celles qui sont écrites, en observant de lever les doigts de deux en deux notes, ce qui s'appelle couler. Fig. 20.

Pour faire un agrément il faut piquer la note d'un peu avant, lui donnant qu'un peu plus de la moitié de sa valeur, afin qu'il y ait un petit intervalle de cette note à l'agrément, ce qui se marque quelquefois ainsi (ce qu'on appelle aussi accent qui se pratique de même que lors qu'on pique). Il en est souvent de même à l'égard de celle qui suit l'agrément. Fig. 21.

Il faut observer de ne point ôter le doigt de dessus une touche que celui qui suit ne soit sur la suivante, principalement dans les intervalles pour que le jeu soit lié, à moins qu'il n'y ait quelque marque qui désigne que la note doit être détachée ou piquée. Fig. 22. ou que cela ne gâtât l'harmonie.

III

Fig. 12. Fig. 13.

Fig. 14.

Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.

Fig. 18.

Fig. 19.

Fig. 20.

Fig. 21.

Fig. 22.

Premier Rondeau

Les Originaux

Fin 1^{er} Couplet

2^e couplet

Da Capo

Second Rondeau

39

First system of musical notation for the Second Rondeau, featuring a treble and bass staff with various musical notes and rests.

Second system of musical notation for the Second Rondeau, featuring a treble and bass staff with various musical notes and rests.

Third system of musical notation for the Second Rondeau, featuring a treble and bass staff with various musical notes and rests.

Fourth system of musical notation for the Second Rondeau, featuring a treble and bass staff with various musical notes and rests.

Fifth system of musical notation for the Second Rondeau, featuring a treble and bass staff with various musical notes and rests.

Sixth system of musical notation for the Second Rondeau, featuring a treble and bass staff with various musical notes and rests.

*Da Capo On reprend
le 1^{er} Rondeau*

Dans ce numéro, la rubrique "Régions" et la rubrique "Amateurs" se réunissent sur un thème commun : la pratique de la musique d'ensemble. Claude Letteron nous propose dans les pages suivantes la création d'un annuaire permettant aux musiciens de se retrouver, de compléter leur formation, trouver le flûtiste qui transformera leur trio en quatuor...

Les ensembles de flûte à bec ne sont pas une nouveauté ; cela fait des années que les flûtistes se rencontrent et travaillent, qui les danses d'Attaignant, qui un arrangement de Scott Joplin. Tous ces ensembles constituent chacun un "espace amateur".

L'ESPACE AMATEUR : UN ESPACE VITAL.

La flûte à bec n'est pas un instrument que l'on peut pratiquer éternellement dans la solitude totale. Une grosse partie du répertoire de la flûte à bec est constitué par la musique d'ensemble qu'il serait bien dommage de laisser de côté. D'autre part, pour les flûtistes dont le solfège n'est pas encore très assuré, ou dont l'oreille n'est pas encore très exercée à la justesse, le jeu d'ensemble devient une nécessité : il transcende les possibilités de concentration de chacun par la volonté de faire entendre sa voix dans le concert, d'y jouer juste et en mesure.

Cette nécessité du jeu en ensemble, l'AFFB en est certes consciente depuis sa création, mais elle ne peut rien sans la volonté de tous : trouver des salles pour se réunir, mettre sur pied des programmes de répétition ou de déchiffrage, se mettre d'accord sur des dates et des heures, c'est l'affaire de chacun.

Que chaque flûtiste désireux de jouer en ensemble se manifeste et accomplisse les quelques démarches nécessaires pour que ces réunions se concrétisent et une dynamique naîtra. La vie de la flûte à bec en sera d'autant enrichie, et le plaisir de pratiquer notre instrument en sera d'autant plus grand.

Que naissent un peu partout en France des ensembles de flûtes à bec se réunissant régulièrement, voilà ce qui pourrait arriver de mieux aux flûtistes à bec !

Claude LETTERON.



Bertrand Blondet, Administrateur et co-auteur des Espaces amateurs.

« Plusieurs raisons expliquent mon acharnement à promouvoir la musique d'ensemble, en particulier pour les amateurs. S'il me fallait n'en retenir qu'une, je privilégierais le caractère d'inter-activité de la musique d'ensemble : on peut y échanger des recettes, des conseils, des expériences ».

Pourquoi ne pas faire le point ?

Vous êtes déjà nombreux à avoir constitué des ensembles se réunissant et se produisant régulièrement. Adressez-nous les photos de votre ensemble, les compte-rendus de vos activités ; "FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS" pourra ainsi consacrer quelques pages au tour de France de la pratique amateur.

L'ESPACE AMATEUR :

ASPECTS PRATIQUES

Il n'est pas dans notre ambition de définir ici le mode d'emploi d'un Espace Amateur, mais d'apporter quelques idées qui ont trouvé leur application à Saint-Malo, et permettent désormais les réunions régulières des flûtistes à bec amateurs.

Tout d'abord, il convient de définir les besoins d'une telle activité : un local, un encadrement, et une parthoèque sont les trois éléments nécessaires au bon développement de l'ensemble.

Un local, car la salle à manger est souvent exiguë et implique soit une rotation, avec les inconvénients que cela peut comporter, soit le fait que l'un des membres de l'ensemble connaisse quelques perturbations dans sa vie de famille !

Un encadrement : le déchiffrement entre amateurs est intéressant dans un premier temps, mais devrait s'enrichir de l'intervention, même ponctuelle, de musiciens extérieurs, enseignants et interprètes.

Une parthoèque, afin de sortir des sempiternelles danses d'Attaignant, dont les recueils de plusieurs dizaines de pages peuvent bien sûr alimenter des heures de répétition, mais en négligeant un important répertoire, souvent méconnu des ensembles, car accessible dans quelques librairies seulement.

Pour réunir ces conditions, il est nécessaire de se présenter comme interlocuteur auprès de ceux qui peuvent vous les fournir, à commencer par la mairie de votre ville. Un ensemble de flûtistes est, au même titre qu'une chorale ou qu'un atelier de théâtre, une activité. A ce titre, il peut et doit avoir accès aux mêmes facilités que les autres associations locales : subventions, aides matérielles, ... Quelles formes adopter pour effectuer les démarches nécessaires ? Nombreuses sont les possibilités, selon les cas ; nous en citerons deux ici : l'Association créée par l'ensemble, et régie par la loi de 1901, ou bien encore comme à Saint-Malo l'utilisation de l'A.F.F.B., dont le secrétariat peut alors fournir documents et argumentaires se rapportant aux expériences déjà menées.

Autre partenaire : l'École de Musique. Les établissements d'enseignement musical s'ouvrent aux adultes, dans le cadre de la formation musicale et du chant, mais connaissent des difficultés à les accueillir dans des classes instrumentales. Le professeur de flûte à bec de l'École de Musique peut très bien être intéressé par l'animation d'ensemble, dans le cadre d'une convention à définir entre l'association, la Ville, et l'école de musique. La première apporte sa volonté, la deuxième les finances, et la troisième ses moyens matériels et son audience.

Un appui supplémentaire peut être obtenu auprès du magasin de musique local. En effet, on voit de nombreux commerçants de la musique soucieux de participer au développement des activités musicales, ce qui est tout à fait dans la logique des choses car cela implique le développement du marché. Enfin, si l'ensemble trouve des appuis pour exister et se développer, il justifiera pleinement les aides obtenues en n'hésitant pas à se produire dans le cadre d'animations scolaires, en MJC, Centre Hospitalier... et participera ainsi, sans vouloir rivaliser avec les musiciens professionnels, au développement d'un tissu musical dense, dans cet effort commun à tous les musiciens de voir le public reprendre l'habitude d'aller aux concerts.

MUSIQUES FRANÇAISES DES XVII^e & XVIII^e SIECLES



<i>Françoise PAUT</i>	<i>Chant</i>
<i>Catherine GUINAMARD</i>	<i>Flûte à bec</i>
<i>Sylvie MOQUET</i>	<i>Viole de gambe</i>
<i>Carole PARER</i>	<i>Clavecin</i>

Jeudi 14 Janvier 1988 à 20h30
TEMPLE DES TERREAUX
10 rue Lanterne-Lyon 1^{er}

Chaque lundi soir se réunissent dans les locaux de l'AFFB et du Conservatoire de Saint-Malo, des flûtistes amateurs : nous avons demandé à trois d'entre eux, en une phrase, pourquoi ils se retrouvaient.

Jean-Marc, 42 ans, enseignant : « Au bout de vingt cinq ans d'orchestre et de musique de chambre à l'alto et au basson, j'ai voulu changer d'univers sonore, aborder un répertoire plus ancien, une autre esthétique, sur instruments anciens grâce à la flûte à bec dont j'ai toujours joué (mal) en autodidacte tête ! ».

Josiane B., 41 ans, sans profession : « Pourquoi la musique à mon âge ? Pour concrétiser un désir qui remonte à l'enfance, mais que mes études et mes enfants m'ont empêchée de réaliser jusqu'à ce jour. Et pourquoi en ensemble ? On y découvre le sens des efforts demandés par la pratique d'un instrument, ce qui n'est absolument pas apparent quand on travaille seule ».

Marie-Jeanne L., 53 ans, cadre hospitalier : « J'ai choisi la flûte à bec délibérément pour sa sonorité. Dans la pratique d'ensemble, ce qui m'intéresse, c'est le répertoire, le fait de pouvoir jouer avec plusieurs personnes de mon niveau ».

LES PAQUES DE LA MUSIQUE ANCIENNE

L'AMATEUR DE FLUTE A BEC

REGROUPONS-NOUS POUR JOUER ENSEMBLE !

Cette rubrique prend cette fois-ci une apparence assez exceptionnelle : celle d'un formulaire. Pourquoi ? très simple : l'intérêt des flûtistes, et surtout des flûtistes amateurs, consiste à se regrouper pour pouvoir faire de la musique en ensembles de flûtes à bec. Aussi lançons-nous l'idée d'un grand annuaire des amateurs qui pratiquent un instrument ancien afin qu'ils puissent se rencontrer et former des ensembles. L'idéal serait que les clavecinistes, les luthistes, les violistes, tous ceux qui veulent s'entraîner à faire du continuo puissent se signaler également dans cet annuaire, que les pratiquants de la flûte traversière baroque, du violon baroque, que ceux qui jouent du cromorne, des bombardes ou des chalumeaux puissent se signaler.

UN ANNUAIRE DES MUSICIENS.

Il n'était pas possible, d'un strict point de vue déontologique de publier les noms et les adresses de tous nos adhérents. D'autre part les renseignements auraient été trop fragmentaires ou incomplets. En remplissant le formulaire ci-dessous et en l'adressant à **A.F.F.B. à l'attention de Claude Letteron, 68 bis, rue Réaumur, 75003 PARIS**, il sera automatiquement pris en compte pour le futur annuaire qui paraîtra dans sa première version pour notre numéro spécial de MUSICORA. Remplissez ce formulaire honnêtement (pour ce qui concerne les niveaux) : n'oubliez pas qu'il peut être plus facile de trouver des joueurs de votre niveau, si bas soit-il, que d'un niveau plus élevé où vous aurez plus de mal à vous intégrer.

ANNUAIRE DES MUSICIENS AMATEURS.

NOM :

Prénom :

ADRESSE (facultative si vous donnez votre numéro de téléphone :

CODE POSTAL : VILLE :

TÉLÉPHONE (si vous n'avez pas donné votre adresse, ajoutez le nom de la ville)

VILLE : N° TÉLÉPHONE (Domicile) :

N° TÉLÉPHONE (Travail) :

Poste N° :

Je joue et je possède :

INSTRUMENT PRATIQUÉ	MON NIVEAU			INSTRUMENT PRATIQUÉ	MON NIVEAU		
	DÉBUTANT	MOYEN	CONFIRMÉ		DÉBUTANT	MOYEN	CONFIRMÉ
ARCHILUTH	☐	☐	☐	FLûTE A BEC Contrebasse	☐	☐	☐
BASSON Baroque	☐	☐	☐	FLûTE A BEC Subbasse	☐	☐	☐
BOMBARDE Soprano	☐	☐	☐	FLûTE TRAVERSIÈRE Renaissance Soprano	☐	☐	☐
BOMBARDE Alto	☐	☐	☐	FLûTE TRAVERSIÈRE Renaissance Alto	☐	☐	☐
BOMBARDE Ténor	☐	☐	☐	FLûTE TREVERSIÈRE Renaissance Ténor	☐	☐	☐
BOMBARDE Basse	☐	☐	☐	FLûTE TRAVERSIÈRE Renaissance Basse	☐	☐	☐
CERVELAS Renaissance Ténor	☐	☐	☐	FLûTE TRAVERSIÈRE Baroque	☐	☐	☐
CERVELAS Renaissance Basset	☐	☐	☐	GEMSHORN (Cor de chamois = flûte à bec)	☐	☐	☐
CERVELAS Renaissance Contrebasse	☐	☐	☐	GEMSHORN Soprano	☐	☐	☐
CERVELAS Baroque	☐	☐	☐	GEMSHORN Alto	☐	☐	☐
CHALEMIE	☐	☐	☐	GEMSHORN Ténor	☐	☐	☐
CHALUMEAU Soprano	☐	☐	☐	GEMSHORN Basse	☐	☐	☐
CHALUMEAU Alto	☐	☐	☐	GEMSHORN Contrebasse	☐	☐	☐
CHALUMEAU Ténor	☐	☐	☐	HARPE Ancienne	☐	☐	☐
CHALUMEAU Basse	☐	☐	☐	HARPE Médiévale	☐	☐	☐
CHANT Soprano	☐	☐	☐	HARPE Celtique	☐	☐	☐
CHANT Mezzo	☐	☐	☐	HAUTBOIS d'amour	☐	☐	☐
CHANT Alto	☐	☐	☐	HAUTBOIS Baroque	☐	☐	☐
CHANT Haute-contre	☐	☐	☐	HAUTBOIS de chasse	☐	☐	☐
CHANT Ténor	☐	☐	☐	LUTH Renaissance	☐	☐	☐
CHANT Baryton	☐	☐	☐	LUTH Baroque	☐	☐	☐
CHANT Basse	☐	☐	☐	MUSETTE de cour	☐	☐	☐
CHITARRONE	☐	☐	☐	ORGUE style liturgique	☐	☐	☐
CLARINETTE Ancienne	☐	☐	☐	ORGUE portatif style médiéval	☐	☐	☐
CLAVECIN	☐	☐	☐	ORGUE positif de continuo	☐	☐	☐
CLAVICORDE	☐	☐	☐	PERCUSSIONS ANCIENNES (timbales, etc.)	☐	☐	☐
COR de BASSET	☐	☐	☐	POCHETTE	☐	☐	☐
CORNETTO (cornet à bouquin)	☐	☐	☐	PSALTERION	☐	☐	☐
CONTREBASSE à cordes baroque	☐	☐	☐	REBEC	☐	☐	☐
CORNETO MUTO (cornet droit)	☐	☐	☐	SACQUEBOUTE	☐	☐	☐
CORNETTINO (cornet à bouquin)	☐	☐	☐	THEORBE	☐	☐	☐
CORNEMUSE (cromorne droit) Soprano	☐	☐	☐	TIMPANON	☐	☐	☐
CORNEMUSE (cromorne droit) Alto	☐	☐	☐	TROMPETTE Baroque	☐	☐	☐
CORNEMUSE (cromorne droit) Ténor	☐	☐	☐	TROMPETTE Marine	☐	☐	☐
CORNEMUSE (cromorne droit) Basse	☐	☐	☐	VIELLE à archet	☐	☐	☐
CORNEMUSE Ancienne (Gaetta etc.)	☐	☐	☐	VIELLE à roue	☐	☐	☐
CROMORNE Soprano	☐	☐	☐	VIHUELA	☐	☐	☐
CROMORNE Alto	☐	☐	☐	VIOLA Bastarda	☐	☐	☐
CROMORNE Ténor	☐	☐	☐	VIOLE d'amour	☐	☐	☐
CROMORNE Basse	☐	☐	☐	VIOLE DE GAMBE Dessus	☐	☐	☐
CROMORNE Contrebasse	☐	☐	☐	VIOLE DE GAMBE Alto	☐	☐	☐
DULCIANE (Douçaine)	☐	☐	☐	VIOLE DE GAMBE Ténor	☐	☐	☐
ÉPINETTE	☐	☐	☐	VIOLE DE GAMBE Basse	☐	☐	☐
FLûTE A BEC Sopraninino	☐	☐	☐	VIOLE DE GAMBE Contrebasse	☐	☐	☐
FLûTE A BEC Sopranino	☐	☐	☐	VOLON Baroque : Violon	☐	☐	☐
FLûTE A BEC Soprano	☐	☐	☐	VOLON Baroque : Alto	☐	☐	☐
FLûTE A BEC Alto	☐	☐	☐	VOLONCELLE Baroque	☐	☐	☐
FLûTE A BEC Ténor	☐	☐	☐	VIRGINAL	☐	☐	☐
FLûTE A BEC Basse	☐	☐	☐				

Vous jouez en général dans le DIAPASON ACTUEL (la = 440 Hz) ☐
 dans le DIAPASON ANCIEN (la = 415 Hz) ☐
 dans les 2 diapasons ☐

LES PAQUES DE LA MUSIQUE ANCIENNE

2-10 avril 1988

DINARD - SAINT-MALO

LE FESTIVAL...

Du 3 au 9 avril seront organisés à Dinard et Saint-Malo de nombreux concerts de musique ancienne, au gré desquels on pourra entendre :

- L'Orchestre Stradivaria,
- Léo Meilink et Béatrice Berstel, en duo,
- L'Ensemble Fiori Musicali,
- L'Ensemble Walsingham,
- L'Ensemble BWV,

...

... ET LES ANIMATIONS

Chaque jour, l'Office du Tourisme de Dinard sera le cadre de cours publics de musique de chambre, de 17 h. à 18 h.

D'autre part, le Palais des Congrès et le Manoir de La Vicomté accueilleront des facteurs présentant leurs instruments.

Avec la présence du stage de l'Académie de Recherche sur l'Interprétation Ancienne, de Rezé-les-Nantes, la quatrième édition des Pâques de la Musique Ancienne propose une semaine exceptionnelle autour des instruments anciens.

LE STAGE

Pour la quatrième année consécutive, l'A.F.F.B. et la S.D.I.A. proposent du 2 au 10 avril 1988 à Dinard, en Bretagne, un stage consacré aux instruments anciens.

Durant une semaine, et dans le cadre approprié que constitue le Manoir de La Vicomté, centre d'accueil composé d'un manoir du 16^e siècle et d'un ensemble moderne d'hébergement, les organisateurs offrent un ensemble d'activités, de découvertes, et d'enseignement, axé sur le monde des instruments anciens.

Tous les âges et tous les niveaux sont conviés à ce rendez-vous, animé cette année par :

• Flûte à Bec :

Léo Meilink
Denis Raisin-Dadre
Anne Leleu
Alain Sobczak
Pierre Hamon.

• Anches Renaissance :

Alain Sobczak.

• Hautbois Baroque :

Bruce Haynes.

• Luth :

Xavier Cauthépé.

Vièle de Gambe :

Marianne Muller.

• Clavecin :

Béatrice Berstel.

• Chant Baroque :

Christopher Wells.

Chaque matin, les stagiaires suivent des ateliers de technique et d'interprétation concernant leur instrument. L'après-midi est consacré à la musique d'ensemble. Les animations et concerts sont proposés chaque jour (voir le Festival).

Une garderie permet aux parents de venir avec leurs enfants, et un atelier de flûte à bec est mis en place pour



Xavier Cauthépé qui enseignera le luth aux Pâques.

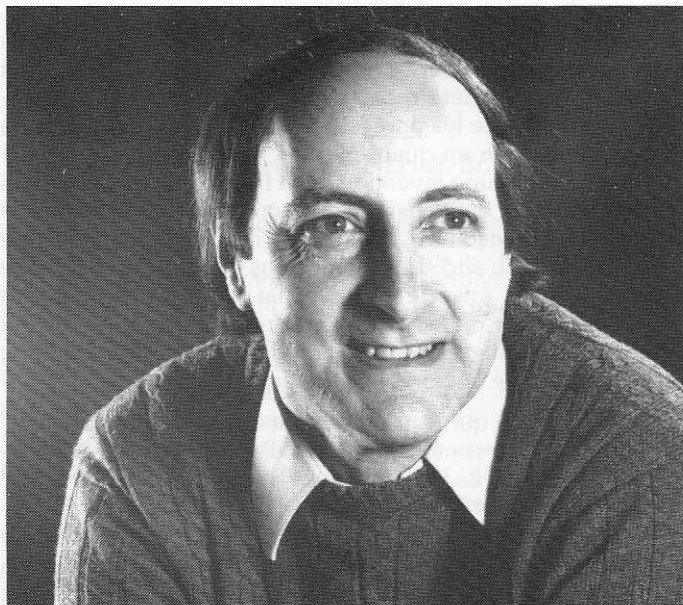
les enfants de niveau débutant 2 à préparatoire 2 (jardin musical).

Le prix du stage est de 1800 F, comprenant l'hébergement, les repas et les frais pédagogiques, ainsi que l'entrée aux concerts du Festival. Réductions diverses selon les âges et les ateliers.

En fonction de la demande, un car assurera l'aller-retour Paris-Dinard.

Pour tous renseignements et inscriptions, téléphonez au 99 40 03 21 ou écrivez à « Les Pâques de la Musique Ancienne », 17, rue des Écoles, 35400 Saint-Malo.

Il est également possible de s'adresser au Département de Musique Ancienne de la Librairie Musicale de Paris, 68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris.



Christopher Wells ouvrira la classe de chant des Pâques de la Musique Ancienne, consacrée cette année à la musique vocale anglaise.

DE NOUVEAUX PLANS DE FLûTES ANCIENNES DU MUSÉE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

Jean-François BEAUDIN

A la mi-mars de cette année, le Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Paris a employé mes services pour réaliser les dessins techniques des flûtes les plus intéressantes de sa collection, en vue d'une publication qui les rendrait accessibles au grand public. Chaque instrument est fidèlement dessiné, grandeur nature, sur une seule feuille de papier. Tous les diamètres intérieurs et extérieurs, au dixième de millimètre, sont inscrits autour des formes de l'instrument. Tous les détails nécessaires, les caractéristiques, les curiosités ainsi que l'accord de chaque note en cents par rapport au tempérament égal, sont indiqués avec le plus de précision possible. Le style et la manière de faire m'ont été enseignés par Frédérick Morgan lors de ma période d'études en Hollande, au Conservatoire Royal de La Haye, en 79, et pendant mon dernier séjour de perfectionnement chez lui, à Melbourne, en avril 86. J'ai aussi accueilli des suggestions d'autres facteurs, et finalement j'ai établi une méthode et une distribution des informations que je me suis proposé de suivre systématiquement pour tous mes plans.

J'ai déposé 27 plans au Musée instrumental : il s'agit de 11 flûtes à bec, 14 traversières, et 2 hautbois. Ce travail a été réalisé durant mes divers séjours à Paris depuis 1979 et, de façon plus intensive, en mars 87.

Ces relevés ne concernent pas seulement les facteurs qui les utilisent pour faire leurs reproductions, mais aussi les interprètes, les musicologues et les historiens. Ils permettent de comparer les dimensions et les diapasons correspondant aux pays et aux villes d'où viennent les instruments. Les formes extérieures sont analysées en termes de mobilier. Présentons quelques instruments à titre d'exemple. Il s'y trouve évidemment la célèbre flûte à bec alto de Stanesby Jr, une des plus copiées du monde. C'est aussi l'occasion de découvrir des flûtes moins connues mais dignes d'intérêt. L'alto en sol de Hotteterre au la à 400 hz est un bel instrument tout en ivoire, en bon état. Il y a deux autres altos en sol : une Ripert magnifiquement tournée et la très belle et ancienne Dupuis, d'un grand intérêt pour ceux qui cherchent à retrouver les flûtes du XVII^e siècle. Pour les spécialistes de la Renaissance, j'ai mesuré une alto en mib au la à 460 hz, tout en ivoire, avec la tête recouverte d'un cuir rougeâtre poinçonné de fleurs de lys dorées. Une autre rareté : la ténor en do de Stanesby Jr en quatre parties, avec les moulures de la flûte traversière, une invention de la fin de sa production, qui illustre son esprit de recherche et de création. Il est intéressant de voir qu'il conçoit la "flûte à bec moderne" comme une ténor et non une alto. Les dimensions et la forme extérieure de l'instrument ont été reprises par Cahusac (un de ses apprentis), dont on a un exemplaire à la Bibliothèque du Congrès à Washington, et par Goulding, dont l'exemplaire se trouve au musée Victoria and Albert à Londres.

Pour ceux qui se préoccupent des problèmes de tempérament, j'ai dessiné deux flûtes d'accord qui donnent les hauteurs précises de 5 ou 6 notes à la = 415 hz et à la = 392 hz. Je donne aussi le plan de celle des deux basses de Hotteterre qui m'est apparue la meilleure, qui est très facile et agréable à jouer. Elle a comme poinçon une ancre de navire, comme l'alto en sol et une des deux ténors en do, ainsi que les deux flûtes traversières qui se trouvent l'une à Berlin et l'autre à Leningrad.

Le Musée a fait récemment l'acquisition de deux flûtes traversières assez rares. L'une en trois parties signée d'un facteur de Rouen, Fortier, avec son embouchure d'origine, a conservé une justesse remarquable au la = 400 hz. L'autre, au même diapason mais plus récente d'au moins 50 ans, de Gilles Lot, est un instrument dont il ne subsiste que 3 ou 4 exemplaires dans le monde. Il est intéressant de constater qu'elles ont toutes deux le même diapason malgré leur bon demi-siècle de distance, cela montre que ce diapason a longtemps été pratiqué en France au XVIII^e siècle.

Deux plans de flûtes traversières en ivoire de Stanesby Jr sont aussi disponibles. La première, qui a les bagues et la clef en or, a son embouchure d'origine, mais la perce de la tête a été abîmée. L'autre, avec les bagues et la clef en argent, a une perce en bon état, mais le trou d'embouchure a été agrandi. Les deux se complètent donc. Après plusieurs comparaisons, je me suis aperçu que cette flûte était d'inspiration française, parce qu'elle a la même perce que celle de Hotteterre, simplement raccourcie à l'endroit du premier trou. Il est aussi intéressant de remarquer qu'elle a des points communs avec les premières flûtes de Bizzy, nommé facteur à Paris en 1716.

La flûte de Bizzy en ivoire, dont j'ai dressé le plan, n'appartient plus à cette première période de production, mais sûrement à la dernière, parce qu'elle a une perce plus fine, un diapason plus haut (la = 410 hz) et un soleil ajouté sous le poinçon du nom.

La flûte à deux clefs marquée C.F. est une copie de flûte Quantz faite en Allemagne au XVIII^e siècle, peut-être par Schultz ou Kirst, mais personne n'en est sûr.

HAUTBOIS BAROQUES

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



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

J'ai aussi mesuré une série de flûtes de facteurs parisiens du XVIII^e siècle, contemporains de Rameau : Thomas, Gilles et Martin Lot, Villars, Charles Bizey et Christophe Delusse. Certaines sont à la = 400 hz, d'autres à la = 415 hz. Très peu connues, elles mériteraient d'être étudiées.

Qui connaît les flûtes à la tierce, en fa ? Pour les facteurs curieux de les expérimenter, j'ai fait le plan d'une bonne Scherer, peut-être serait-ce la solution pour les deux parties de flûtes d'écho du quatrième Brandebourgeois.

J'ai aussi dessiné deux hautbois rares, des tailles en fa, l'une de Bizey et l'autre de Richter, un Hollandais ; chacune a ses caractéristiques et une fonction assez différente, l'une pour les solos et l'autre pour la bande de hautbois.

J'ai eu l'occasion de réaliser le même genre de travail dans deux autres musées : en 83 à Berlin et en 86 à Édimbourg (voir en annexe la liste des instruments dessinés). Cela m'a permis de voir plusieurs collections de flûtes anciennes dans leur ensemble, y compris celles qu'on ne montre pas, moins bonnes, abîmées ou incomplètes. Je me suis aperçu que plusieurs aspects de la facture des instruments à vent de l'époque étaient aujourd'hui méconnus, et peut-être plus particulièrement la facture française. Actuellement tout tend à s'uniformiser, jusque dans le monde de la musique ancienne qui se voulait il y a quelques années innovateur et déran-

ANNEXE

Liste des instruments dont J.F. Beaudin a tiré les plans.

Musée instrumental du Conservatoire de Paris (14, rue de Madrid, 75008 Paris)

Flûtes à bec

Soprano	Naust (tête seule)
alto en sol	Dupuis (buis)
alto en fa	Carandet (buis)
alto en sol	Hotteterre (ivoire)
alto en fa	Stanesby Jr (buis)
alto en sol	Rippert (buis)
alto en mi b	Renaissance (ivoire)
ténor en do	Stanesby Jr (buis, 4 parties)
ténor en do	Hotteterre (buis ou érable)
basse en fa	N. Hotteterre (érable)
flûte d'accord	Delusse

Flûtes traversières

Bizey (ivoire) la 415
M. Lot (buis)
T. Lot (buis)
G. Lot (buis)
Stanesby Jr (ivoire, clef en or)
Stanesby (ivoire, clef en argent)
Delusse (buis) la 415
Delusse (buis) la 430
anonyme, marque C.F. modèle Quantz (2 clefs)
Villars (ébène) la 415
Fortier (ébène) la 402 (française, en trois parties)
Scherer (ivoire) la 412 en fa (tierce)
Naust (buis) la 415 en do
Delusse (buis) flûte basse

Hautbois

Hautbois en sol Bizey (buis) la 415
taille de hautbois en fa Richter (buis) la 405.

Musée de Berlin Staatl. Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz (Tiergartenstrasse 1 1000 Berlin 30)

N° 102 flûte traversière Heinrich Grenser Dresde avant 1807
659, 660, 2 flûtes à bec ténor Allemagne 16^e/17^e s. Wen-zelskirsche, Naumburg
2654 petite flûte en ré (piccolo) marquée J.H. Rottenburgh Bruxelles avant 1757

geant. Il est assez surprenant de voir que chaque facteur avait ses idées bien définies, ses propres innovations, ses formes personnelles et son diapason. Parfois ses trouvailles influençaient les compositeurs, parfois il devait se plier aux nouveaux désirs des musiciens. J'ai rencontré plusieurs fois des instruments peu communs aujourd'hui : flûtes à bec en sib, en ré et en sol, flûtes traversières en do, en sib en fa et en sol, et à divers diapasons. Cela me laisse penser qu'on devait transposer plus souvent qu'on ne fait maintenant.

Une autre constatation s'impose : les deux diapasons les plus fréquents sont la = 400 hz et la = 405 hz. Le la = 415 hz est plus rare et se rencontre sur les flûtes tardives. Les flûtes à bec à la = 415 hz sont anglaises ou allemandes, aucune n'est française. La flûte traversière avait gagné toute sa popularité quand ce diapason s'est installé à Paris. Le dernier facteur français à avoir fait des flûtes à bec a probablement été Bizey, et le seul exemplaire qui nous reste de lui joue au la = 392 ou 400 hz. Idéalement, pour respecter la nature propre des instruments à vent, il aurait fallu choisir, il y a 20 ans, le la à 400 hz comme diapason "officiel" de la musique baroque. Cela aurait fait le bonheur des facteurs, qui auraient disposé d'un plus grand nombre d'instruments originaux à reproduire, et les interprètes auraient découvert et apprécié la chaleur et le velouté des vents à un diapason bas, qualité qui provient plus du diapason que des proportions générales des instruments.

2663 flûte traversière (fibre 16^e/17^e)
2667 flûte traversière Naust Paris ca. 1700
2670 flûte traversière Jean (?) Hotteterre Paris avant 1700
2698 flûte traversière basse France 18^e s.
2799 flûte à bec alto J.-H.-J. Rottenburgh Bruxelles 1^{re} moitié du 18^e s.
2801 flûte à bec alto Pierre Jaillard Bressan Londres 1^{er} quart du 18^e s.
2814 flûte à bec ténor en ré J.-H.-J. Rottenburgh Bruxelles 1^{re} moitié du 18^e s.
3272 flûte traversière (grande flûte de quarte) A. Schütze Breslau 2^e moitié du 18^e s.
4229 flûte traversière avec étui ancien (ivoire) ayant probablement appartenu à Frédéric le Grand Allemagne milieu 18^e s.
4895 flûte traversière Fr. Gabr. A. Kirst Postdam 2^e moitié du 18^e s.
4940 flûte traversière avec 2 corps de rechange Joh. Aug. Crone 2^e moitié du 18^e s.
4986 flûte traversière Fried. Gabr. A. Kirst Postdam fin 18^e s.
5054 flûte traversière Dumont Paris après 1720
5076 flûte traversière J.J. Quantz Postdam ou Berlin 2^e moitié du 18^e s. ayant probablement appartenu à Frédéric le Grand.

Musée d'Édimbourg (Reid Concert Hall, Bristo Square, Edinburgh EH8 9AG)

N° 1037 flûte à bec soprano Haka Amsterdam ca. 1680 type van Eyck
257 flûte à bec alto van Heerde Amsterdam ca. 1720
1231 piccolo en si b à 4 clefs Astor & Co Londres ca. 1799
4 fifre anon. ca. 1800
flûte traversière Rippert Paris ca. 1690
12 flûte traversière Charles Bizey Paris ca. 1720
11 flûte traversière Charles Bizey Paris ca. 1740
flûte traversière Urquhart ca. 1750
15 flûte traversière Paul Villars Paris ca. 1765
17 flûte traversière à une clef Richard Potter Londres ca. 1780
1536 flûte traversière à 4 clefs Clementi Londres ca. 1803
592 flûte traversière Rudall and Rose Londres 1837-47 une clef
60 flûte alto en sol à une clef Caleb Gedney Londres ca. 1760.

PETITES ANNONCES

Vends Épinette SPERRHAKE triangulaire, en noyer, 4 1/2 octaves, un jeu de 8' et luth ; année 1982, avec housse de transport, excellent état : 15 000 F. Tél. 90.71.33.64

A vendre cervelas Mœck, jamais servi : 3 000 Francs. Grandhomme, CES Carnot, 07300 Tournon.

Vends flûte à bec Mœck Rottenburgh : 3 000 F. Jean des Ligneris. Tél. 43.26.61.85.

Vends flûte à bec alto Monin 415 en ébène et ivoire, état neuf 2 500 F. M. Nouri, 55, rue de Paris, 93310 Le Pré St Gervais. Tél. 48.97.83.14.

Vends flûte traversière, copie de Quantz, 2 clefs ré mib, coulisse d'accord, bouchon à vis, ébène et ivoire, diapason 392, marque Folkers & Powell (USA) : 10 000 F. Tél. 42.77.24.83.

Vends clavecin Hubbard grand modèle, année 1971, 2 claviers, 3 jeux 2 x 8', 1 x 4' et luth, (fa-sol). Prix à débattre. Visible chez M. Rouaud, 50, rue des Maronites, Paris. Tél. 46.36.24.64.

Vends flûte traversière moderne argent massif Yamaha, t.b.e. : 20 000 F ; flûte traversière baroque Brian Ackermann, 440, neuve : 2 200 F ; flûte à bec Fehr alto, bois de rose 440, neuve : 2 000 F. Martine Kientzy. Tél. 43.60.55.58.

A l'attention des flûtistes de haut niveau, très bons lecteurs et jouissant si possible d'une autonomie de transport.

Aimeriez-vous faire du jazz, jouer de la musique brésilienne et autres musiques vivantes ?

Alors venez vous joindre à nous et travailler tous les samedis de 18 h à 20 h à l'école de musique de Morsang sur Orge.

Compositions et arrangements inédits accompagnés à la guitare amplifiée par Maurice Lieby, fondateur du groupe et professeur de flûte à bec.

Renseignements : école de musique, Château de Morsang sur Orge. Tél. 69.04.78.00. Poste 279.

A vendre viole de gambe avec housse. Tél. M. Liéby 69 04 69 65

Vends flûte à bec alto copie Bresson de Klaus Scheele, 415, cocobolo, 4 bagues d'ivoire, corps de rechange 410 ; ténor Fehr palissandre 440 ; soprano Fehr buis 440, prix à débattre. Quatuor de chalumeaux d'après Denner. G. Thomé (1) 42 23 68 12.

Cours de clavecin et Basse continue tous niveaux par claveciniste diplômé du Conservatoire Royal de la Haye (Pays-Bas), finaliste de concours internationaux. Contacter M. Schorr au 45 82 06 76 à Paris.

Vends flûte traversière renaissance Moeck, prix à débattre. 67 86 07 66.

Vends Clavecin Flamand 1 clavier - Excellente sonorité - 2 jeux (8', 4' + luth) - Table décorée, piètement à l'ancienne. Prix à débattre. Tél. (16-1) 47 93 14 93, le soir.

Vends accordeur Seiko TBE, traversière Renaissance Moeck, guitare Ramirez Grand concert 1977, luth renaissance 7 chœurs 1985 Durvie. Tél. 67.86.07.66 après 18 h.

Vends Cervelas, basson baroque, moitié prix. Monsieur Girard, 15, boulevard Lefebvre 75015 PARIS. Tél. : 48.28.31.84.

STAGES

15 - 23 janvier, Théâtre Bastille à Paris : Direction Gilbert Bezzina, mise en scène : Pierre Strosser. Henry Purcell, Didon et Énée.

4 - 9 février, Centre de Musique Médiévale à Paris : Guillaume Dufay, Gérard Geay, Emmanuel Bonnardot. Renseignements : C.M.M.P. 6, rue du Volga, 75020 PARIS. Tél. 40.09.00.06.

8 - 13 février, Cordes, Tarn : Enseignement clavecin par Willen Jansen, David Moroney. Renseignements : CIMAC, Maison Fontpeyrouse B.P. 7 - 81170 CORDES. Tél. : 63.56.12.61.

13 - 14 février, 23 - 24 avril, Nice, Alpes-Maritimes : Interprétation Musique Italienne : Nella Anfuso. Renseignements Société Musique Ancienne de Nice, 32, rue Droite, 06300 NICE. Tél. : 93.92.30.53.

5 - 6 mars, Nancy, Lorraine : Chant soliste, Henry Ledroit, Opéra Italien du début du XVII^e siècle. Renseignements : Association de Musique Ancienne de Nancy, 11, Grand Rue, 54000 NANCY. Tél. : 83.30.16.55.

26 - 27 mars, Fontenay aux Roses : Forum de la viole de gambe. Renseignements : Association Caix d'Hervelois, 58, rue Viollet Le Duc 94210.

3 - 9 avril, Dinard, Bretagne : Les Pâques de la Musique Ancienne : flûte à bec, hautbois baroque, anches renaissance, viole de gambe, luth, clavecin, chant. Renseignements : AFFB Bretagne, 17, rue des Écoles, 35400 SAINT MALO. Tél. 99.40.03.21.

4 - 9 avril, Abbeville, Picardie Maritime : Catherine Gaumont : clavecin. Hervé Niquet : Chant, chœur, spécialisation style baroque. Renseignements : Chœurs A. Lauent, 25, rue Maillefeu, 80132 MAREUIL.

23 - 24 avril, Besançon : Rencontres de jeunes flûtistes. Renseignements : Centres Musicaux Ruraux, Maison des associations, 13, av. Ile de France, 25000 BESANÇON. Tél. 81.51.01.06.

9 - 13 juillet, St Omer, Pas de Calais : Flûte à bec, traversière baroque, violon baroque, clavecin, viole de gambe, hautbois baroque, contre basse. Renseignements : Centre de Formation Musicale pour Adultes, 43, rue du 11 novembre, 62100 CALAIS. Tél. : 21.34.91.37.

L'Académie Internationale de Nice (CIFM) dirigée par Alain Marion crée un Département d'Instruments Anciens. Pour la saison 1988, les classes ouvertes seront les suivantes :

Clavecin :
Huguette DREYFUS

Flûte traversière baroque :
Stephen PRESTON
Pierre SECHET

Flûte à bec :
Jean-Claude VEILHAN
Alain KERUZORÉ

Renseignements et inscriptions :

CIFM/CNR
24, boulevard de Cimier
06000 NICE
Tél. : 93 81 61 23

NOUVELLES PARTITIONS

ÇA BOUGE !

Comme vous pourrez le constater, l'activité des éditeurs semble plus vive pour tout ce qui concerne les instruments anciens et la musique ancienne en général. De plus, des ouvrages importants voient le jour. Il n'est déjà pas si fréquent de voir paraître des compositions contemporaines pour luth (voir à Luth), il y a donc lieu d'ouvrir grand nos yeux éblouis lorsque les éditions MOECK sortent le « trombinoscope » des flûtistes virtuoses, « dilettantes » et compositeurs de cet instrument (voir à Flûte). Des réveils soudains et agréables de collections endormies depuis des années comme la fameuse collection « Hortus Musicus » de Bärenreiter prise d'une frénésie soudaine de nouvelles parutions, des transcriptions pour flûte à bec comme les Caprices de Paganini (voir Alto Solo) dont l'audace n'a d'égale que l'ambition, tout cela nous fait dire que ça bouge ! Evidemment, pour ce qui concerne la flûte à bec, le grand événement de la rentrée est bien sûr la nouvelle méthode d'Alain Kérusoré, Gérard Scharapan et Michèle Tellier (voir ci-dessous Méthodes de flûte à bec). L'ensemble forme une rubrique des « Nouvelles Partitions » assez exceptionnelle qui, je l'espère, vous intéressera.

METHODES DE FLUTE A BEC

Alain Kérusoré, Gérard Scharapan, Michelle Tellier. Principes de la flûte à bec. Volume 1 : soprano. Editions Billaudot.

L'événement. La première méthode qui suit fidèlement le cursus des conservatoires, la première méthode qui s'affranchit de la présentation et de la conception traditionnelle des méthodes, la première méthode qui tient vraiment compte de l'environnement culturel et éducatif musical, la première

méthode où la musique contemporaine est abordée comme un jeu et comme n'importe quelle autre musique. Ajoutez à cela qu'elle comporte beaucoup de pièces en ensembles de flûtes à bec et qu'elle est la seule à être conçue par trois professeurs travaillant en étroite collaboration et vous admettrez qu'il s'agit bien d'un événement.

Helmut Monkemeyer. Introduction au maniement (!) de la flûte douce basse. Edition Moeck 2038.

Cette méthode existait déjà, mais elle était très mince. Elle a été considérablement remaniée et augmentée, ce qui en fait maintenant une vraie méthode.

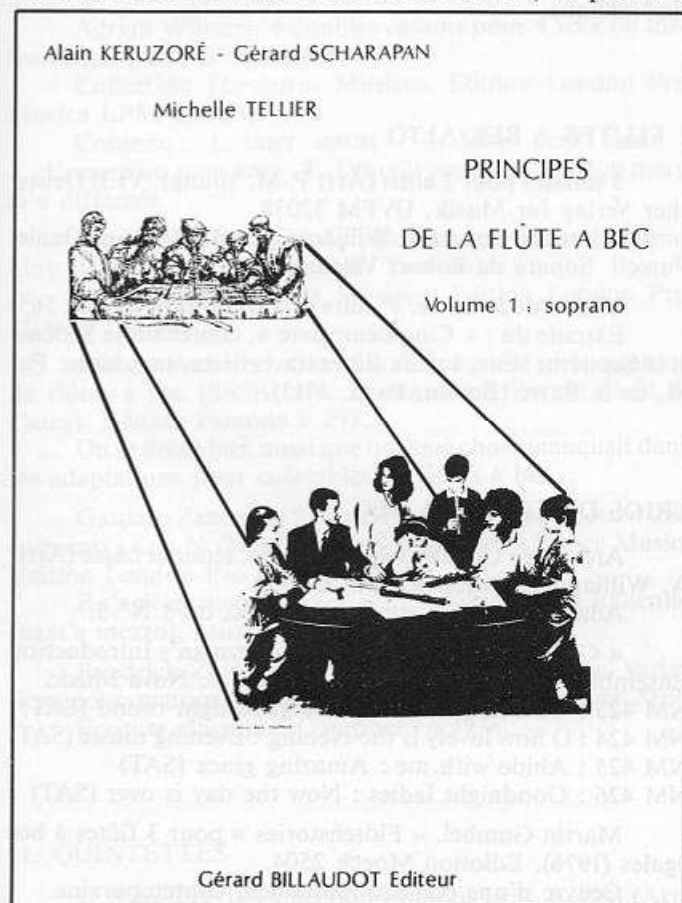
CATALOGUES

Claude Letteron. Catalogue général fac-similés 1988. Répertoire complet des reproductions d'éditions originales d'œuvres musicales. Modal éditions.

La réédition des partitions en fac-similés a pris une telle ampleur que le besoin d'un catalogue général devenait urgent. C'est fait : plus de 1500 titres classés par compositeurs (des manuscrits médiévaux à Debussy), près de 50 éditeurs, des plus célèbres aux plus petits, sur 72 pages.

EXERCICES ET ETUDES

Jacques Barathon. 102 exercices collectifs pour flûte à bec et percussions. Travail d'ensemble. Enchaînement de doigts. Improvisation. Editions Aug. Zurfluh AZ 1297.



Il s'agit d'un ouvrage qui devrait intéresser les instituteurs et professeurs qui font travailler dans une même classe la flûte à bec conjointement aux petits instruments de percussion (xylophone, tambourin, triangle, claves, etc.). Chaque pièce est conçue comme un rondo et, chose importante, peut donner lieu à des improvisations.

1 SOPRANO SOLO

Jean-Louis Dhaine. Livre pour Khé pour flûte à bec (soprano ou alto). Editions Fuzeau 86 110.

Pièces pour enfants avec des dessins de Philippe Leygnac. Contenu : Prélude, Rayon de lune, Dancerie, Complainte, Final (ronde).

1 ALTO SOLO

Jean-Sébastien Bach Première suite pour violoncelle seul transcrite pour flûte à bec (Arrt. G. Desmarests). Edition Fuzeau 86 207.

Herbert Lolkens. Waldeinsamkeit, Impressions pour flûte à bec alto solo. Edition Moeck 559.

5 petites pièces courtes d'une écriture traditionnelle.

Nicolo Paganini 8 caprices de l'opus 1 (Arrt. C. Sokoll). Edition Heinrichshofen N 2000.

Caprices 1, 2, 3, 5, 6 pour une alto solo, caprice 4 pour soprano solo, caprices 7 et 8 pour deux altos. De la haute virtuosité (notes suraiguës, etc.).

Geoffrey Winters Reflections. Pièce en solo pour alto (1^{er} mouvement), ténor (2^e mouvement) et soprano (3^e mouvement).

Trois mouvements de facture très classique.

2 FLUTES A BEC SOPRANOS

« Die Grosse deutsche Volksliedersammlung » pour deux instruments mélodiques. Editions G. Feldkamp.

101 chants populaires allemands parmi les plus connus. D'un intérêt limité pour le public français.

« Greensleeves et autres anciens chants populaires du « Beggars Opera » (Arrt. G. Feldkamp), G. Feldkamp Verlag.

Contenu : 1. « Greensleeves » avec 15 variations (pas une de moins...) - 2. « The modes of the court » - 3. « The turtle thus with plaintive crying » - 4. « Whould I might be hang'd » - 5. « Can love be controlled by advice ? » - 6. « I'm like a skiff » - 7. « Fill ev'ry glass » - 8. « Youth's the season » - 9. « Why how now, Madam flirt » - 10. « 'tis woman that seduces all mankind » - 11. « Through all the employments of life » - 12. « Pretty Polly, say » - 13. « A fox may steal your hens, Sir » - 14. « Were I laid on Greenland's coast ».

« La musique champêtre », danses françaises pour 2 flûtes à bec sopranos (Arrt M. Harras). Editions Barenreiter BA 8083.

Contenu : 1. Allemande de Boismortier - 2. Bourrée I et II de Boismortier - 3. Contredanse de E.-P. Chédeville - 4. Gavotte I et II de E.-P. Chédeville - 5. Gavotte de M. Blavet - 6. Gavotte de E.-P. Chédeville - 7. Gigue de E.-P. Chédeville - 8. Gigue I et II de E.-P. Chédeville - 9. L'Honroise I et II de Boismortier - 10. Le Jaloux de E.-P. Chédeville - 11. Menuet l'Italien de E.-P. Chédeville - 12. Menuet I et II de E.-P. Chédeville - 13. Menuet I et II de Boismortier - 14. Musette I et II de E.-P. Chédeville - 15. Passepied de Boismortier - 16. Tambourin I et II de E.-P. Chédeville.

Gioseppe Giamberti. « Duo tessuti con diversi Solfeggiamenti, Scherzi, Perfidie et Oblighi » (1657). Collection Renaissance music prints. Edition London Pro Musica LPM RM4.

Il s'agit donc de biniens encore inédits, incontestablement intéressants.

3 FLUTES A BEC SOPRANOS

Rose-Marie Jansen. Trios faciles pour flûtes à bec soprano. Editions Leduc AL 27351.

Contenu : Si j'étais un petit oiseau - O Magali - J'ai vu le loup, le r'nard, le lièvre - Choral - V'la l'bon vent - Il est né le divin enfant - Bonne Nuit - Gastoldi : Il Risentito - Arcadelt : Je ne me confesserai point - Arcadelt : Mon plaint soit entendu - Gastoldi : Il Ballerino - Purcell : Fear no danger - Boismortier : Dodo, l'enfant do - Faber : Marche - Weber : Barcarolle - Sor : Tempo di Minuetto - Cornish : A robyn, gentyl robyn - Costantini : Confitemini Domino - Marenzio : Io son amore - Albert : Die Lust hat mich gezwungen - Effrem : Non sia ch'in donna mai - Monteverdi : Qual si puo dir maggiore - Nenna : Quella ch'in suo poter.

Cette intéressante anthologie sera certainement très précieuse car il n'existe guère de répertoire pour 3 sopranos.

1 FLUTE A BEC SOPRANO ET 1 FLUTE A BEC ALTO

Heiner Reitz. 7 divertissements pour flûte à bec soprano et alto (ou 2 flûtes traversières), op. 7. Edition Amadeus BP 2657.

Contenu : 1. Tempo di Minuetto - 2. Tempo di Giga - 3. Tempo di Rumba - 4. Tarantella - 5. Blues - 6. Boogie - 7. Tempo di Gavotte

Dansant. Très dansant. Mais chromatique. Très chromatique.

2 FLUTES A BEC ALTO

3 sonates pour 2 altos (Arrt P.-M. Young). VEB Deutscher Verlag für Musik. DVFM 32038.

Contenu : Sonata de William Gorton. Sonata de Daniel Purcell. Sonata de Robert Valentine.

Michel de la Barre. 7^e suite (1713). Edition Moeck 565.

Extraite du : « Cinquième livre », contenant la Sixième et la Septième suite, à deux flûtes traversières, sans basse. Par M. de la Barre (Boivin, Paris, 1713).

TRIOS DE FLUTES A BEC

Arcangelo Corelli. Trio pour Alto, ténor et basse (Arrt. A. Williams). Edition Ricordi LD733.

Adaptation de la sonata da chiesa op 3 N° 5.

« Getting Together » « Mrs Honeyman's Introduction Ensembles for junior school assemblies ». Nova Music. NM 423 : Golden slumbers : The goodnight round (SAT) NM 424 : O how lovely is the evening : Evening music (SAT) NM 425 : Abide with me : Amazing grace (SAT) NM 426 : Goodnight ladies : Now the day is over (SAT)

Martin Gumbel. « Flötenstories » pour 3 flûtes à bec égales (1976). Edition Moeck 2504.

Oeuvre d'une écriture résolument contemporaine.

ENSEMBLES DE FLUTES A BEC

I. QUATUORS

(The) Band played on. (Arrt J. Koulman). The Loux Music RFS-19.

Folklore pour S(A)ATB.

Consorts Elisabethains (Arrt. A. Williams). Edition Ricordi LD 666.

Contenu : Byrd - Fanfare : Rejoice, rejoice (SSAA) - Bateson - Down from above (SAA(T)B), Phyllis farewell (SATB), If love be blind (SAA(T)B) - Farnaby - Ay me, poor heart (SAA(T)B), The curtain drawn (SATB) - Wilbye - Adieu, sweet Amaryllis (SATB), Thus saith my Cloris bright (SA(T)A(T)B).

Danses de village et de cour pour la scène ou le concert du 16^e au 20^e siècle à 3 et 4 parties (Arrt. A. Sauzède et G. Casteuble). Editions Fuzeau 86 202.

Contenu : Basse Dance, Tourdion, Bransle simple, bransle gay, pavane et gaillarde (« est il conclut ») de Claude Gervaise, Bransle de Poitou (1558) et Pavane (17^e-18^e siècle ! ?), Belle Rivière (du recueil de Boyer 16^e siècle), Gavottes 1 et 2 de J.-S. Bach (de la 6^e suite pour violoncelle), Bourrée de Jean Hotteterre, Menuet de Jacques-Christophe Naudot, Musette en Rondeau de Jean-Philippe Rameau, Menuet d'Exaudet, Menuet de la classe rouge des Demoiselles de Saint-Cyr (18^e siècle), Menuet de Beethoven, Ballet N° 2 de Rosamunde de Schubert, Sicilienne et Pavane de l'Enfant à la viole, ballet de A. Sauzède.

René Clémencic. Chronos II pour quatuor de flûtes à bec (1975). Edition Moeck 1543.

Pour SATB. Pièce contemporaine utilisant une signalétique qui lui est propre.

Deep River (Arrt J. Koulman). The Loux Music RFS-18. Folklore pour S(A)ATB.

Drink to me only thine eyes (Arrt J. Koulman) The Loux Music RFS-20.

Pour S(A)ATB. Folklore.

Adrian Willaert. 4 doubles canons pour 4 voix ou instruments. (Arrt B. Thomas).

Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica LPM TM 65.

Contenu : 1. Inter natos - 2. Mon petit cœur - 3. J'aime bien mon amy - 4. Dito (2^e version) - 5. Mon mary m'a diffamée.

Giorgio Mainerio. 8 danses extraites de : « Il primo libro de balli » (1578) (Arrt. B. Thomas).

Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica TM 66.

Johann Pachelbel. Canon et Gigue en Ré pour quatuor de flûtes à bec (SSSB) avec continuo ad libitum (Arrt J. Carey). Edition Fentone F 295.

On se disait bien aussi que quelque chose manquait dans les adaptations pour ensembles de flûtes à bec...

Gasparo Zanetti. Il Scolare (1645). Volume I pour 4 instruments (Arrt N. Thomas). Collection Early Dance Music. Edition London Pro Musica DM 5.

Il s'agit de danses typiques de la Renaissance Italienne (pass'e mezzo), saltarello, etc.).

Friedrich Zipp, « Der Winter ist vergangen ». Variations pour quatuor de flûtes à bec. Edition Merseburger 2039. Ecriture classique. Composé en 1978.

II. QUINTETTES

12 danses de la Collection Philidor (Rés. F 494) (Arrt

B. Thomas). Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica TM 70.

Un numéro intéressant de la collection pour son contenu : 1. Pavane pour les hautbois fait au sacre du Roy le 17^e octobre 1610 et 2 airs en suite - 2. Pavane pour le mariage de Henry le Grand en 1600 avec 2 gaillardes en suite et Bourrée d'Avignone - 3. Pavane fait au mariage de M. de Vandosme - 4. Pavane du mariage du Roy Louis XIII - 5. Ballet à cheval pour le grand Caroussel à la Place Royale au mariage de Louis XIII - 6. Pavane pour le retour de Pologne.

Anthony Holborne. « Pavans, galliards, almaines and short aeirs » (1599 et 1607) (Arrt Monkemeyer). Edition Moeck 563-564

A 5 voix (SA(S)A(T)B).

Contenu : Paduana « Patencia », Galliard « Hermoza », Paduana « The image of Melancholly », Galliard « Ecce quam bonum », « The honie-suckle », « Heigh ho holiday ».

Luca Marenzio, « Spring returns » (AAA(T)TB). (Arrt J. Koulman). The Loux Music LMP-23.

Thomas Morley, 5 ballets (1595) pour 5 voix ou instruments (Arrt B. Thomas).

Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica TM 63.

Michael Praetorius, Passamezzos et Gaillardes extraits de Terpsichore (1612) pour 5 et 6 instruments (Arrt B. Thomas). Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica LPM TM 69.

Quel éditeur aura donc un jour le courage de publier l'intégralité du « Terpsichore » de Praetorius ? Il est vrai qu'il renferme environ 400 danses, mais est-ce si colossal ?

Samuel Scheidt. Canzone sur un air français. (Arrt U. Volkhardt). Edition Barenreiter BA 6271.

Pour SSATB ou TTB CB et GB.

Johann Hermann Schein. Intradas et Lieder extraits du « Venuskrantzlein » (1609) (Arrt B. Thomas). Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica TM 67.

Geoffrey Winters. Conversations pour quintette de flûtes à bec (SAATB). Nova Music NM 333.

Une musique assez alerte qui demande des exécutants confirmés.

III. SEXTUORS

Valentin Haussmann. 5 intradas (1604) (Arrt B. Thomas). Collection Thesaurus Musicus. Edition London Pro Musica TM 62.

IV. OCTUORS

Costanzo Porta. « Girometta » pour 8 instruments en 2 chœurs (Arrt B. Thomas). Collection « Venetian Instrumental music v. 1600 ». Edition London Pro Musica VM 25.

Le répertoire à double chœur instrumental est si rare qu'on peut saluer avec l'enthousiasme qui convient cette nouvelle parution.

V. ENSEMBLES DIVERS

« Lieder aus Sudsee » (Chants des mers du Sud). (Margrit Gerber). Edition PAN 783

Contenu : 1. Varua Ino (Tahiti) (T/S, T/S/A/B) - 2. Me he manu rere (Nouvelle-Zélande) (STB) - 3. Hoki Hoki (Nouvelle-Zélande) (S A(T)TB) - 4. E rere taku poi (Nouvelle-Zélande) (STB) - 5. Ta'u Tamaiti (Tahiti) (A(S)T(A)TB) - 6. Tahua Ra Ia Vaiete (Tahiti) (ST+B ad lib) - 7. Tamateo (Nouvelle-Zélande) (SAT) - 8. Pa Mai (Nouvelle-Zélande) (ST(A)B) - 9. Faatai Mai nei te vivo (Tahiti) (STB) - 10. A Tia E To Matairea (Tahiti) (STB).

Le folklore s'enrichit ! A notre connaissance, c'est une première !

ORIEL LIBRARY

Cette édition est un peu spéciale. Créée en Angleterre par M. Theo Wyatt, professeur de flûte à bec, elle se veut essentiellement économique et est réalisée par des moyens très simples (un scanner et une ronéo). La présentation en est volontairement simple et les partitions restent très lisibles. Toujours dans l'esprit de pratiquer des prix abordables, ces partitions sont vendues directement en France. Il s'agit uniquement de musique d'ensembles de flûtes à bec. Un exemple de prix : 5 tudor consorts pour SATTB avec parties séparées et conducteur : 24 F. Et c'est le prix le plus élevé du catalogue ! Désormais, ce catalogue est diffusé en France par Mme Claude Haussoulier, 25 bis, rue Decamps, 75116 Paris.

1 FLUTE A BEC SOPRANO AVEC ACCOMPAGNEMENT

Les chansons de Bob Dylan transcrites pour flûte à bec et guitare (Arrt G. Gorni et G. Marazza). Edition Ricordi 132404.

Contenu : Mr Tambourine man - Blowin' in the wind - It Ain't me, Babe - It's all over now, Baby blue - Walls of red wing - North country blues - With God on our side - Farewell Angelina - Love Minus Zero-No limit - If you gotta go, Go now.

François Couperin. Premier Concert pour flûte à bec soprano ou ténor (ou violon, hautbois, flûte traversière) et basse continue (viole de gambe ou basson) (Arrt M. Sanvoisin). Editions Billaudot 4183.

Roland Hollinger, 7 pièces-séquences pour flûte à bec et petites percussions de métal. Editions Billaudot G3549B.

Contenu : Séquence A : pour flûte à bec soprano ou de préférence ténor, cymbale cloutée et triangle. B : pour flûte à bec soprano et percussion seule (à la fin). C : pour flûte à bec ténor et percussions. D : pour flûte à bec alto (main droite) et flûte à bec ténor. E : pour flûte à bec soprano, alto et cymbale. F : pour flûte à bec basse et voix. G : pour flûte à bec basse seule.

Il s'agit là du premier titre de musique véritablement contemporaine dans la collection Sanvoisin chez Billaudot. Et c'est intéressant.

Johann Erasmus Kindermann. Cf : Violon HM 239.

Max Pinchard. Fleurs de Patience pour flûtes à bec soprano, ténor, alto et piano (ou hautbois, flûte traversière et piano). Editions Billaudot 4184.

Ces fleurs de patience pour niveau moyen ou élémentaire, d'une facture très classique et agréable, pourraient bien figurer dans certains examens de flûte. On n'en serait pas autrement surpris.

Robert de Visée. 3 suites pour flûte à bec soprano (ou ténor) et basse continue. (Arrt M. Nitz). Edition Pelikan 2036. Publiées à partir de : « Pièces, de théorbe et de luth,

mises en partition, dessus et basse... » (Paris, 1716).

Dommage : la première suite a déjà été publiée chez Leduc par Jean-Claude Veilhan. Dans une autre tonalité, il est vrai.

FLUTE TRAVERSIERE

Theobald Boehm. 12 Etudes pour flûte seule op 15 (Arrt Rien de Reede). Edition Amadeus, BP 688.

La première édition de ces études de haut niveau date de 1831.

François et Johannes Donjon. Etudes de salon et Solos ou Caprices pour la flûte seule. (Arrt Rien de Reede). Edition Amadeus, BP 431.

Ces flûtistes de Lyon firent paraître ces pièces très virtuoses vers 1890.

Giovanni Andrea Fioroni. Sonata pour flûte traversière et basse (Arrt Dellaborra & Carbotta). Edition Berben 2678.

Apparemment, ce compositeur (1716-1778) ne semble pas inintéressant, mais pourquoi avoir surchargé la partition de parenthèses entre crochets et de toute une signalétique absolument inutile pour signaler des ornements ou des liaisons, éléments qui sont désormais connus des exécutants ?

Adolph Goldberg. Portraits et biographies des flûtistes virtuoses, dilettantes et compositeurs. Moeck 4037.

Emanuele Krakamp. Fantasia op 248 sur la « Traviata » de Verdi pour flûte et piano. Réédition en fac-similé. Edition Ricordi 134110.

Tout à fait hilarant. A jouer pour le plaisir.

Emanuele Krakamp. Fantasia op 157 sur le « Barbier de Séville » de Rossini pour flûte et piano. Réédition en fac-similé. Edition Ricordi 134111.

Même chose que ci-dessus.

Anton Reicha. Variation op 20 & 3 romances op 21 pour 2 flûtes (Vers 1800). (Arrt Rien de Reede). Editions Amadeus, BP 438.

Heiner Reitz. Cf. 1 soprano & 1 alto.

FLUTE TRAVERSIERE BAROQUE

Jean-Sébastien Bach. Sonate en trio en Sol Majeur BWV 1038 pour flûte, violon (ou 2 flûtes) et basse continue. (Arrt G. Kirchner). Edition Barenreiter. Collection Hortus Musicus HM 236.

Nicolas Chedeville. Deux sonates pastorales pour 2 flûtes traversières ou violons ou hautbois (Arrt Upmeyer). Barenreiter Hortus Musicus HM 246.

Extraites des « Galanteries amusantes. Sonates à deux musettes. Vielle. Flûte traversière et violon ».

Francesco Geminiani. 3 Sonates pour flûte (ou violon) et basse continue (Arrt M. Ancillotti). Edition Ricordi 133299.

Sonates en sol mineur, Ré Majeur, Ré Majeur avec une partie séparée de flûte comportant une portée supplémentaire au-dessus du texte pour une version ornementée proposée par le transcripteur.

Michel de La Barre. Premier livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue. Réédition en fac-similé d'après le manuscrit D1535 de la Bibliothèque Municipale de Grenoble (J. Saint-Arroman). Editions Fuzeau 0509.

Michel de La Barre. Deuxième livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue. Réédition en fac-similé d'après le manuscrit D1536 de la Bibliothèque Municipale de Grenoble. (J. Saint-Arroman). Editions Fuzeau 0623.

Jacques Loeillet de Gant. 3 sonates opus 5 n°s 4 et 6 (Priestman XV) pour flûte (ou hautbois ou flûte à bec en do) et basse continue (Arrt R.P. Black). Edition Musica Rara MR 2035.

Johann Joachim Quantz. Sonate en trio en Mi bémol Majeur pour flûte, violon et basse continue (Arrt H Ruf). Edition Barenreiter. Collection Hortus Musicus. HM 235.

John Stanley. Volume 1. Suites 1-3 pour flûte (ou hautbois ou violon) et basse continue op 4 (Arrt E. Hofmann) Edition Barenreiter. Collection Hortus Musicus HM 238.

Il s'agit de l'édition moderne de : « Sis solos for a german flute, violin or harpsichord. Compos'd by John Stanley /.../, London. 1745 ».

HAUTBOIS

Georg Philipp Telemann. Sonate en trio en ut mineur pour 2 hautbois ou flûtes ou violons et basse continue. (Arrt B. Pauler). Edition Amadeus BP 451.

LUTH

Georg-Friedrich Handel. Suite en ré mineur transcrite pour luth baroque (Arrt R. Darsie). Tree-Edition.

Il s'agit d'une des suites pour clavecin adaptée pour le luth baroque en tablature.

Toyohiko Satoh. Méthode de luth baroque. Tree-Edition.

Une grande première, même si cette méthode reste relativement traditionnelle dans sa progression et sa présentation. Présentée en tablature.

Toyohiko Satoh. « a-l-i-c-e » (1985) pour luth renaissance. Tree-Edition.

Encore une grande première puisqu'il s'agit certainement d'une des premières compositions contemporaines écrites pour le luth renaissance (en tablature française).

Toyohiko Satoh. « Tombeau de Mr D. Philips » (1982) pour luth baroque. Tree-Edition.

Une pièce assez courte présentée en tablature et en notation sur une portée.

Marc Tallet. Méthode de basse continue pour guitare et luth. Editions Henri Lemoine.

La parution de cet ouvrage n'est qu'annoncée au moment où nous mettons sous presse. Nous en rendrons compte plus précisément dans le prochain numéro.

VIOLON

Johann Erasmus Kindermann. 2 sonates pour violon et basse continue. Edition Barenreiter HM 239. (Arrt M. Schneider).

Très représentatif du style pré-baroque allemand.

ENSEMBLES DIVERS VENTS ET CORDES

Ignace Moscheles. Grand sculpteur opus 88 pour clarinette, violon, alto, violoncelle, contrebasse et piano (Arrt H. Voxman). Edition Musica Rara MR 2118.

Publiée en 1834, cette œuvre de Moscheles qui fut notamment l'élève d'Albrechtsberger et de Salieri peut figurer en bonne place dans le répertoire de ce genre d'ensemble.

INSTITUT NÉERLANDAIS

Week-end pour joueurs de flûte à bec avancés - Samedi 5 et dimanche 6 mars 1988

Organisation : L'Institut Néerlandais et l'Association néerlandaise Musique au foyer en collaboration avec l'Association française pour la flûte à bec.

Participants : Un nombre maximum de 50 participants actifs, jouant différents types de flûte à bec, peut être accueilli (à partir du niveau moyen des Conservatoires Nationaux). La participation aux deux jours du week-end est obligatoire.

Des auditeurs de tous niveaux sont les bienvenus dans la mesure des places disponibles.

Programme : Le week-end sera animé par les membres de l'ensemble "La Fontegara Amsterdam" : Saskia Coolen, Peter Holtslag et Han Tol. Quatre ateliers sont organisés simultanément (de 10 h à 17 h 30) sur les sujets suivants :

- Les partitas de J.S. Bach
- Les concertos pour flûte à bec
- Les diminutions
- La technique du jeu d'ensemble.

Les participants passeront tous obligatoirement par les quatre ateliers. Le samedi soir "La Fontegara Amsterdam" donnera un concert public à l'Institut Néerlandais, auquel participants et auditeurs pourront assister gratuitement : Au programme : Caserta, van Eyck, van Nieuwkerk, Reich.

Inscription : Inscription à l'Institut Néerlandais. Les frais d'inscription au week-end s'élèvent à 150 F pour les participants, à 80 F pour les auditeurs. La date de clôture d'inscription est le 20 février 1988.

Renseignements complémentaires : Institut Néerlandais, 121, rue de Lille, 75007 Paris (47 05 85 99) - A.F.F.B., 68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris (42 72 30 72).

BULLETIN D'INSCRIPTION à retourner à l'Institut Néerlandais - 121, rue de Lille, 75007 Paris

Nom : _____

Prénom : _____

Adresse : _____

Téléphone : _____

Niveau : _____

Genres de flûtes et diapasons : _____

☐ participant

☐ auditeur

CONCERTS

PROVINCE

Dimanche 10 janvier, Eglise Saint-Louis à Toulon : Ensemble Polyphonia Antiqua, Nicole et Yves Esquieu, Guy Laurent : Musique des XIII^e et XIV^e siècles, instruments anciens.

Jeudi 14 janvier, Temple des Terreaux à Lyon, 20 h. 30 : Cantates Françaises : F. Paut : soprane, C. Guinamard : flûte à bec, C. Parer : clavecin, S. Moquet : viole de gambe, Lambert, Monteclair, Dieupart, Marin Marais.

Mardi 19 janvier, Hôtel de Ville de Nancy, 20 h. 30 : Ensemble vocal Sagittarius. Direction Michel Laplenie. Musiques sacrées en Allemagne et en Italie au XVII^e siècle.

Jeudi 10 février, Temple des Terreaux à Lyon, 20 h. 30 : Quatuors de Mozart : H. d'Yvoire : traverso, A. Keller : violon, A. Chamorro : alto, A. Zweistra : violoncelle.

Mercredi 20 avril, Chapelle des Pénitents Gris à Aix-en-Provence, 18 h. 30 : Ensemble Polyphonia Antiqua, Nicole et Yves Esquieu, Annick Lassalle et Guy Laurent.

Mardi 26 avril, Saint-Dié, Eglise Notre-Dame-de-Galilée : Ensemble Baroque : F. Abadie, I. Fevillie, D. Baeumler, N. Chappe : flûte, hautbois, violes, clavecin.

Jeudi 28 avril, Temple des Terreaux à Lyon, 20 h. 30 : Ensemble vocal et instrumental « Le Tourdion » : Direction Alain Sobczak. Musique de la Renaissance en Angleterre et en Italie.

ILE-DE-FRANCE

1^{er}-2 février, Eglise Saint-Louis à Paris, 20 h. 30 : Gustav Léonardt et la Petite Bande : les 6 concertos Brandebourgeois, J.S. Bach.

Décembre 1987-Janvier 1988, Péniche Opéra à Paris, 21 h. (sauf le lundi : Dominique Visse, Bruno Boterf, Philippe Cantor, Antoine Sicot, Claude Desboves : Les Plaisirs du Palais, Opéra Bouffe.

Vendredi 4 mars, Chapelle Royale à Versailles, 20 h. 30 : La Grande Ecurie et La Chambre du Roy : Chœurs du Nord Pas-de-Calais, W.A. Mozart, Messe en ut.

Samedi 5 mars, Auditorium des Halles à Paris, 20 h. 30 : Barthold Kuijken, Wieland Kuijken, Gustav Léonardt : J.S. Bach, les sonates pour flûte traversière et basse continue.

Dimanche 6 mars, Salon Marie-Antoinette, Hôtel Saint-James, à Paris, 17 h. : Le Pariser Quartett : Daniel Cuiller, Gérard Scharapan, Jay Bernfeld, Jocelyne Cuiller : G.P. Telemann, Quatuors Parisiens.

Lundi 7 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : Les Arts Florissants : A. Melon, M. Zanetti, J.-P. Fouchecourt, J.-F. Gardeil : Cantates, Monteclair, Campra, Clérambault.

Mardi 8 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : Aline Zylberajch, Martin Gester : Mozart, Récital de piano-forte à quatre mains.

Mercredi 9 mars, Eglise Saint-Louis en l'Île, à Paris, 20 h. 30 : Bornus Consort Ensemble vocal de Varsovie : Fink, Zielenski, Szamotul.

Jeudi 10 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : Sigiswald Kuijken, Barthold Kuijken, Wieland Kuijken, Robert Kohnen : J.S. Bach, L'Offrande Musicale et sonates en trio.

Vendredi 11 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : Claire Giardelli, Mirella Giardelli : Frescobaldi, Couperin, Bach, Beethoven, Fauré.

Vendredi 11 mars, Eglise des Blancs Manteaux, à Paris, 20 h. 30 : Nouvel Ensemble Guillaume de Machaut de Paris : Jean Belliard, Jacques Barbier, Dominique Gauthier, Serge Delmas.

Samedi 12 mars, Conciergerie du Palais, à Paris, 20 h. 30 : La Compagnie Maître Guillaume : Musiques et Danses de la Renaissance.

Dimanche 13 mars, Salon Marie-Antoinette, Hôtel Saint-James à Paris, 17 h. : Ensemble Baroque de Nice : Catherine Dune : soprano. Vivaldi, Locatelli, Leclair, Mouret.

Lundi 14 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : L'Eclat des Muses : Airs de Cour et Danses Baroques.

Mardi 15 mars, Eglise Saint-Louis en l'Île à Paris, 20 h. 30 : Chœur National : Claudio Monteverdi, Selva Morale.

Mercredi 16 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : Le Quatuor des Nations : Adrian Chamoro, J.-P. Vasseur, Claire Giardelli, Ageet Zweistra : J.-S. Bach, L'Art de la Fugue.

Jeudi 17 mars, Eglise Sainte-Clotilde à Paris, 20 h. 30 : Les Petits Chanteurs de Sainte-Croix-de-Neuilly : Magnificat de J.-S. Bach et C.P.E. Bach.

Vendredi 18 mars, Salon Marie-Antoinette, Hôtel Saint-James à Paris, 20 h. 30 : Ensemble Amalia : Isabelle Poulenard, Florence Malgoire, Philippe Allain-Dupré, Marianne Muller, Aline Zylberajch : Rameau, Clérambault, Marin Marais, Leclair.

Samedi 19 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : L'Académie Of Ancient Music, James Bowman : Haendel, Scarlatti.

Dimanche 20 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 15 h. : Gérard Rebours : guitare baroque, G. Schmitt, flûte de pan, M. Guis : psaltérion, J.-Ch. Maillard : musette de cour, J.-C. Veilhan, G. Thomé, Lavoignat. Musique du Moyen Age.

Dimanche 20 mars, Auditorium des Halles, à Paris, 18 h. 30 : Ensemble Deya Marshall : Veilhan, C. Schneider, S. Pecot, N. et Cl. Berlioz. Beethoven, Mozart, Scarlatti, Telemann.

Dimanche 20 mars, Eglise de Chevilly-Larue, 16 h. : Ensemble Quattrocento : H. Reyne, P. Hamon, P. Evison Limouse, P. Borag, A. Zweustra, M. Cook : Frescobaldi, Telemann, Schikart.

Mardi 22 mars, Théâtre de Boulogne-Billancourt, 20 h. 30 : La Grande Ecurie et La Chambre du Roy : Mozart.

Mercredi 23 mars, Théâtre de Boulogne-Billancourt, 20 h. 30 : Jorg Demus, piano-forte : Mozart, Beethoven.

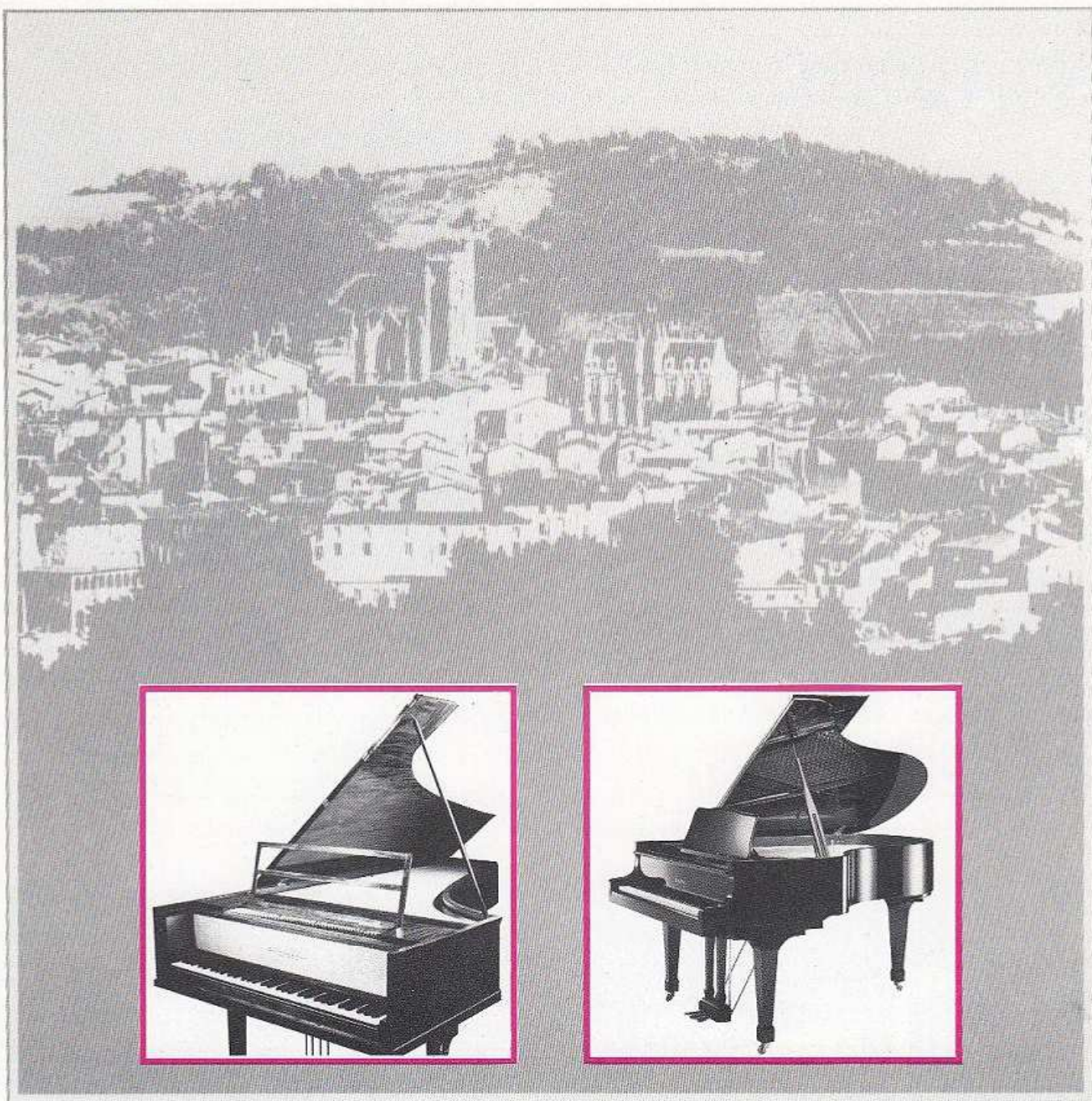
Jeudi 24, Auditorium des Halles, à Paris, 20 h. 30 : Jorg Demus, piano-forte : Mozart, Beethoven.

Jeudi 24 mars, Centre Gérard-Philip, Noisy-le-Grand, 21 h. : Orchestre Médicis : Pergolese, Vivaldi.

FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

Supplément à la revue Flûte à Bec - Instruments anciens - N° 23



« 1^{ères} RENCONTRES INTERNATIONALES
du PIANO et du PIANO-FORTE »

SAINT GALMIER - FRANCE

17-22 JUILLET 1988

Du 17 au 22 juillet 1988 seront réunis à Saint-Galmier, dans la Loire, des facteurs de pianos-forte et de pianos modernes, des pianistes, et des musicologues, pour les Premières Rencontres Internationales du Piano et du Piano-Forte.

Dans cette première édition des Rencontres, le Piano-Forte sera abordé essentiellement par les formes qu'il adopta de la période classique aux portes du romantisme, en parallèle, et non en opposition, avec le piano de facture contemporaine.

Nous avons en effet choisi de considérer "l'instrument piano" dans son ensemble, sans aucun parti pris puisqu'il s'agit de montrer la complémentarité qui existe entre le moderne et l'ancien.

Au travers des master-classes, des diverses conférences et des stages, c'est un voyage qui est proposé à la découverte de l'histoire, de la technologie, du fonctionnement, des recherches des facteurs et des multiples sonorités, en un mot : de l'évolution de l'instrument étudiée sous tous ses angles. C'est également la raison pour laquelle nous avons choisi deux Maîtres de stage : l'un, François-René Duchable, parmi les grands du piano moderne, l'autre : Jos Van Immerseel, parmi ceux du piano-forte. Les œuvres étudiées le seront alternativement sur piano moderne avec l'un et sur piano-forte avec l'autre.

Souhaitant vous faire mieux connaître, au cours de ces Rencontres, les différents aspects du piano, faire aimer aussi l'instrument ancien à ceux qui ne le connaissent pas encore, nous espérons vous faire vivre un moment privilégié d'échanges, de dialogue et de réflexion entre musiciens, facteurs et techniciens.

Philippe / J. Van Immerseel

JOS VAN IMMERSEEL

BIOGRAPHIE ET DISCOGRAPHIE

Claveciniste belge, né à Anvers le 9 novembre 1945

C'est au Conservatoire royal flamand d'Anvers, qu'il reçoit une formation très complète. Il est le premier musicien belge à obtenir un 1^{er} prix pour trois instruments : piano (1963), orgue (1967), clavecin (1971). Ses professeurs sont : Eugène Traey (piano), Flor Peeters (orgue) et Kenneth Gilbert (clavecin). Lauréat de plusieurs concours internationaux : Munich (lecture à vue 1963), Anvers (Prix Mortelmans de composition, 1966), Prix Annie Rutzky d'orgue (1967), 1^{er} Prix au Concours international de clavecin de Paris (1973). Il s'intéresse de plus en plus à la musique ancienne et il se perfectionne dans la classe de clavecin de K. Gilbert où il obtient le diplôme supérieur (1973).

Professeur de clavecin depuis 1973 au Conservatoire Royal d'Anvers, il anime également des Master-classes au Musée Vleeshuis depuis 1982 (Fondation Tuckers) — claviers, rhétorique, improvisation —, en France, Suisse, Hollande, Hongrie, Italie, Etats-Unis, Japon... De 1981 à 1985, il est directeur artistique au Conservatoire d'Amsterdam.

Jos Van Immerseel a enregistré une importante discographie sur clavecin, piano et piano-forte :

CLAVECIN

- Oeuvres de Hubert Renotte
(Musique en Wallonie) MW 15 1974
- Suites de Händel
(Alpha) DB 220 1974
- Pièces de clavecin de Joseph Fiocco
(Alpha) MBM 26 1975
- Pièces de clavecin de Jacques Duphy
(Erato) 70905 1976
- Historical Harpsichords I
(Sweelinck, Bach, Balbastre,
Scarlatti) CBS 73554 1976
- Historical Harpsichords II
(Mozart, C.P.E. Bach, A.L. Couperin,
Haydn, Balbastre). CBS 73748 1978
- Cantates & Canzonetti de Rossi
(avec René Jakobs) EMI Electrola
Harmonia Mundi 1 C 165-99950/51 (2LP) 1982
- Oeuvres de Bull, Philips, Cornet,
Van den Kerckhoven (IBM) 1980/511 1982

En préparation

- Oeuvres de John Bull
- 6 partitas de J.S. Bach

PIANO & PIANOFORTE

- Oeuvres de Schubert (solo)
CBS 73838 1979
- Oeuvres de Clementi (solo)
Accent Acc 7911 1980
- Oeuvres de Mozart (solo)
Accent Acc 8018 1980
- Oeuvres de Donizetti, Schubert, Rossini
(avec René Jakobs), Bellini, Beethoven
Accent Acc 8017 1981
- Concerti de C./th./J. Bach (avec Collegium
Aureum). EMI Electrola-Harmonia Mundi
1 C 067 - 99957 1983
- Sonates de Mozart (avec Jaap Schröder)
EMI Electrola-Harmonia Mundi
1 C 165 - 9997 2/73 (2LP) 1983
- Oeuvres de Schumann, Pixis, Kalliwada
(avec Paul Dombrecht). Accent ACC 8330 1983
- Oeuvres de Beethoven (solo)
Accent Acc 8332 1984



- Mozart & Beethoven : Quintettes
(Avec Octophones). Accent ACC 8538 1986
- Rossini : Petite messe solennelle
(avec le Nederlands Kammerkoor)
Accent ACC 8639/40 (2LP) 1986
- Beethoven : les 10 sonates pour piano
et violon avec Jaap Schröder
EMI Electrola 1987

En préparation

- Sonates de Haydn (solo)
- Sonates de Schubert (solo)
- Oeuvres de Debussy (solo)
- Les concertos de Mozart
avec l'Orchestre dell'Anima Eterna

FRANÇOIS-RENÉ DUCHABLE

BIOGRAPHIE ET DISCOGRAPHIE

Pianiste français, né à Paris le 22 avril 1952

Il a 13 ans lorsqu'il reçoit un premier prix au Conservatoire de Paris. En 1968, alors âgé de 16 ans, il remporte un prix au Concours Reine Elisabeth de Belgique. Puis c'est en 1973, le prix de la Fondation Sacha Schneider. Epaulé par Arthur Rubinstein qui l'a remarqué à cette occasion, sa carrière prend alors un essor international. Il joue depuis avec les plus grandes formations orchestrales sous la direction de chefs tels que H. von Karajan, W. Sawallish, Ch. Dutoit, Armin Jordan, James Conlon, A. Lombard, Ferdinand Leitner, Th. Gushlbauer, Marek Janowski... Sa discographie comprend à ce jour une vingtaine de disques dont l'un a reçu le Grand Prix de l'Académie Ch. Cros, un deuxième le Grand Prix du Disque Français. Cinq autres enregistrements ont également obtenu un Diapason d'Or :

- Berlioz, Harold en Italie ; transcription pour piano et alto de Franz Liszt (avec Gérard Caussé, alto)
Erato 75285 ; ECD 88197.
- Brahms, Variations sur thème de Paganini ; 3 intermezzi & rhapsodie op. 119 ; 2 rhapsodies op. 79
Erato 71401
- Brahms, 2 sonates pour alto et piano op. 120
2 Gesänge op. 91 pour alto, voix d'alto et piano
(avec Nathalie Stutzmann, voix, et Gérard Caussé, alto)
Erato 75261 ; ECD 88180
- Chop.in, Etudes op. 10 & 25 (Grand Prix du Disque 1981)
Erato 75001 ; ECD 88001
- Chop.in, 4 ballades : Polonaise op. 53 (« Héroïque ») ; Polonaise-Fantaisie
Erato 75088 ; ECD 88023
- Chop.in, Sonates pour piano n^{os} 2 & 3
Erato 75168 ; ECD 88083
- Chop.in, Intégrale de l'œuvre pour piano et violoncelle (avec Frédéric Lodéon, violoncelle)
Erato 71454
- Grieg, voir Rachmaninov
- Liszt, Concertos pour piano n^{os} 1 & 2
(London Philharmonic Orchestra/James Conlon)
Erato 75177 ; ECD 88035
- Liszt, Sonate en si mineur ; 2 Légendes ; Bénédiction de Dieu dans la solitude
Erato 75177 ; ECD 88091
- Mendelssohn, Concertos pour piano n^{os} 1 & 2
(Ensemble Orchestral de Paris/Jean-Pierre Wallez)
Erato 75028
- Poulenc, Concerto pour piano, Aubade, Concerto pour 2 pianos (avec Jean-Philippe Collard ; Orchestre Philharmonique de Rotterdam/James Conlon)
(Grand Prix de l'Académie du Disque Français 1986)
Erato 75023 ; ECD 88140
- Rachmaninov, 2^e Concerto pour piano ; Grieg, Concerto pour piano (Orch. Philharmonique de Strasbourg. Th. Gushlbauer)
Erato 75247 ; ECD 88164
- Saint-Saëns, Concertos pour piano n^{os} 2 & 4
(Orchestre Philharmonique de Strasbourg/Alain Lombard)
Erato 71460 ; ECD 88002
- Schumann, Etudes Symphoniques op. 13 ; Etudes Symphoniques posthumes ; Fantasiestücke op. 12
Erato 75046
- Berlioz, Symphonie Fantastique ; transcription pour le piano de Liszt
Emi 069 73 004

- Chop.in, Quatre Scherzos, Fantaisie en fa mineur
Emi 069 12 849
- Dukas, Sonate ; Prélude élégiaque ; la Plainte, au loin, du Faune.
Emi 069 16 288
- Liszt, Méphisto-Valse ; Funérailles ; Campanella
Rêve d'amour ; Feux Follets, etc.
Emi 069 14 011
- Saint-Saëns, Etudes op. 52 & 111
Emi 069 16 423



A paraître prochainement :

- Ravel, 2 concertos (Orchestre de la Suisse Romande/Armin Jordan)
- Liszt, Paraphrases.

SAINT-GALMIER

VILLE HISTORIQUE

Des Thermes découverts en 1884 permettent de supposer que, peu après la conquête des Gaules, le site et les eaux minérales fixent, sur les bords de la Coise, une colonie de vétérans romains.

Le Haut Moyen-Age voit le pays ruiné par les invasions barbares. Dès cette époque, la ville, qui ne tiendra plus avant le XIII^e siècle de place importante dans l'activité commerciale régionale, porte déjà le nom de Saint-Galmier, du nom d'un de ses enfants, Baldomérus ou Galmier, diacre à l'abbaye de Saint-Just de Lyon, mort en 650.

Par la suite, Saint-Galmier, situé dans le Comté du Forez, a pour seigneurs les Comtes de Lyon et du Forez et devient, en 1080, capitale provisoire avant Montbrison. Ces derniers octroient aux habitants appelés les Balmodériens, une charte de franchise, renouvelée puis enrichie en 1270 et 1392.

Au cours des XIII^e et XIV^e siècles, un château-fort, des fortifications, une église, attestent l'importance croissante de la cité. Une période brillante s'ouvre alors, car le Comte du Forez, Guy VII, et sa femme, Jehanne de Bourbon, y séjournent constamment avec leur suite.

En 1531, la ville, passant au domaine royal, connaît une prospérité dont témoignent de nos jours de nombreuses maisons ou détails d'architecture. Les guerres de religion arrêtent cet essor sans toutefois causer de trop graves destructions.

Au cours des siècles suivants, Saint-Galmier connaît une existence tranquille, même dans les périodes troublées de la révolution.

C'est enfin le XIX^e siècle qui voit son développement comme station thermale et, depuis, la renommée de son eau de table, promue par A. Badoit, s'étend au monde entier.



Ce petit village a été choisi par les Premières Rencontres du Piano et du Piano-Forte, pour son caractère, ses infrastructures et sa facilité d'accès.

Autour d'un superbe Hôtel de Ville restauré, sur une colline dominant la Vallée de la Loire et le Forez, aux pieds des Monts du Lyonnais, Saint-Galmier vivra du 17 au 22 juillet 1988 à l'heure du Piano.

Cette source d'eau minérale de Saint-Galmier, est en fait, une source d'eau minérale gazeuse naturelle. Appelée sous le moyen-âge eau de "Fontfort", la source voit ses droits d'exploitation concédés par la commune de Saint-Galmier à Auguste Saturnin Badoit, en 1837. Celui-ci décide de l'embouteiller et de la commercialiser dans toute la France. Outre son image de station thermale, Saint-Galmier voit ainsi sa notoriété liée au développement de Badoit, dont la production passe de 15 millions de bouteilles en 1894 à près de 200 aujourd'hui.

Coproductrice de la Société pour le Développement des Instruments Anciens dans le cadre des Rencontres de Saint-Galmier, l'ADDIM LOIRE (Association Départementale pour le Développement de la Musique dans ce département) a œuvré depuis mars 1987 pour accueillir les Rencontres. Cette volonté concrétisée dans les faits a amené "FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS" à rencontrer son Directeur, François de Becdelièvre.

Y.C (FABIA) : *Les Rencontres du Piano et du Piano-Forte se dérouleront donc à Saint-Galmier, dans votre département. Pourquoi nous avoir proposé ce cadre ?*

F.D.B. (ADDIM LOIRE) : J'ai rencontré Alain Moysan, puis la Société pour le Développement des Instruments Anciens, qui m'ont présenté le projet, le premier dans sa conception artistique, la deuxième par rapport à l'intérêt et aux retombées. J'ai été entièrement séduit par ce projet, entre autres par l'apport de concerts de qualité dans le cadre de notre Festival d'été, ce qui est une volonté de notre programmation, et par le fait que les Rencontres s'inscrivent dans une démarche d'authenticité musicale, démarche que l'ADDIM LOIRE s'efforce elle-même de respecter. J'ai donc fait le nécessaire pour favoriser l'implantation de ces Rencontres dans le Département.

Y.C. : *Vous parlez de votre Festival d'été. N'est-ce pas un festival de plus, dans une période traditionnellement chargée ?*

F.D.B. : Non, car les moyens sont différents, ainsi que les objectifs.

L'Été Musical s'inscrit dans le cadre d'une politique globale de la musique pour le département. Il en est la partie visible pour le grand public, certainement la plus attrayante, car se déroulant dans des lieux historiques, superbes et variés, avec une programmation sans cesse renouvelée.

Y.C. : *De nombreux festivals ont cette démarche. Où est l'originalité ?*

F.D.B. : La vocation de l'ADDIM est départementale ; notre Festival vise deux publics différents et complémentaires, le public de festivaliers, dans le cadre d'un tourisme dont la musique est l'un des éléments moteurs, mais aussi les habitants du département.

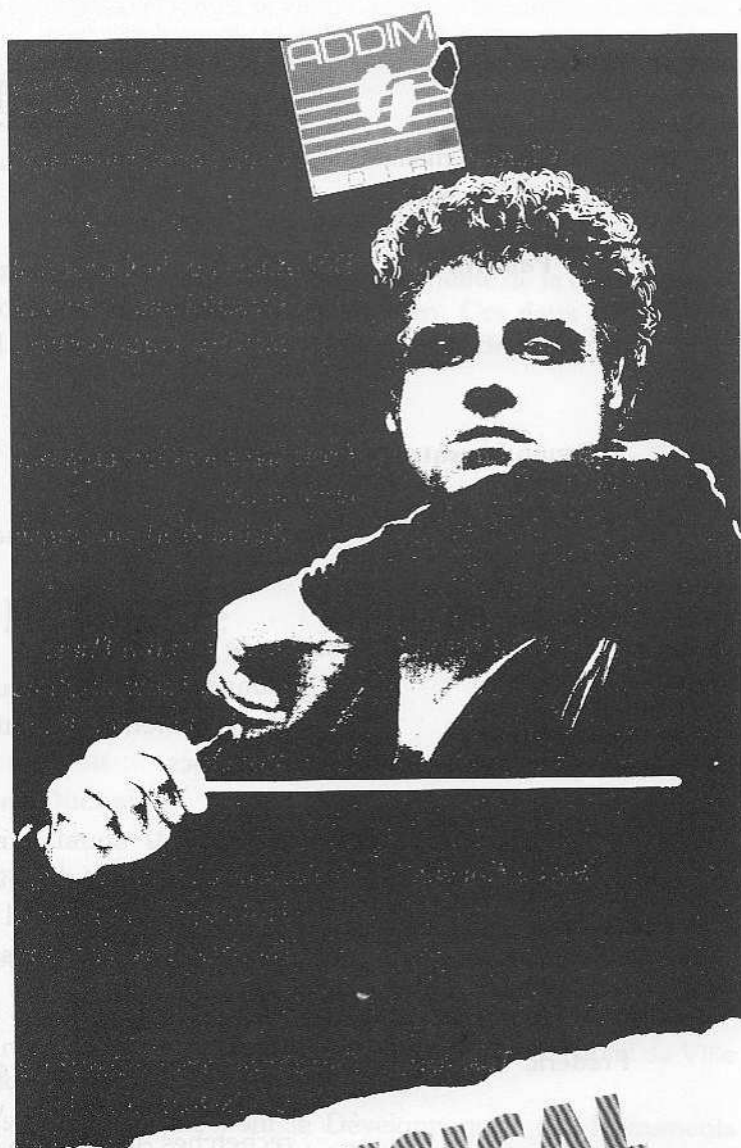
De ce fait, nous avons fait le choix d'organiser des concerts décentralisés étalés sur une période longue (du 9 juillet au 13 août pour 1988) ; la tâche en est plus difficile, certes, mais le département est facile d'accès, et les sites et relais touristiques sont nombreux.

Y.C. : *Les concerts des Rencontres sont programmés dans ce Festival "l'Été Musical en Loire-Foréz". Pourquoi ? Sur quel critère définissez-vous votre programmation ?*

F.D.B. : Plusieurs critères sont retenus dans l'élaboration de la programmation. Je citerai en premier lieu un choix plus orienté vers la Musique de Chambre et les jeunes musiciens ; nous avons ainsi reçu des formations de Musique de Chambre issues du CNSM de Lyon et de Paris, l'Atelier d'Alcine...

Second choix, une programmation issue de la projection de nos activités régulières : L'an dernier, nous avons accueilli l'Orchestre des Jeunes Professionnels de la Radio de Berlin "Le Berliner Konzert Chor", et un Ensemble Choral créé par le Département, le tout pour donner "La Passion selon St Matthieu" de J.S. Bach. Cette réalisation a permis aux choristes du département de concrétiser leur travail permanent.

En ce qui concerne la programmation des concerts des Rencontres, celle-ci relève d'un troisième choix : doter le Festival d'un élément de très haut niveau, très pointu, lieu privilégié de la novation musicale, une dimension qui nous manquait. Saint-Galmier devient ainsi la clé de voûte de notre travail.



**ETE MUSICAL
EN LOIRE FOREZ**

**du 9 JUILLET
au 13 AOUT 88**

1^{ères} RENCONTRES

du PIANO et d

SAINT GALM

17-22 JU

LES CONFÉRENCES :

Chaque matin aura lieu une conférence sur un thème lié à l'instrument Piano. Les Rencontres accueilleront dans ce cadre :

- Paul Raspe** Bibliothécaire du Conservatoire Royal du Musique de Belgique.
Organologie : évolution du Piano de Cristofori au Piano moderne. Différentes factures européennes. Les musiciens et leurs instruments.
- Bruno Lussato** Professeur au Conservatoire National des Arts et Métiers. Président de l'Association pour la Culture.
Authenticité ou purisme.
- Paul Blanc** Facteur de piano à Paris.
Connaissances techniques : réglages et harmonisation, leur importance et incidence sur la sonorité. Entretien, climatisation, etc... pour les Forte-Pianos et Pianos Modernes.
- Serge Cordier** Professeur d'accord et d'acoustique au CNR de Montpellier.
Historique sur l'accord : de Pythagore à l'accord en quintes justes. Théorie sur l'accord. Les diapasons à travers le temps.
- Frédéric Tassard** Facteur de piano, Directeur de Recherches auprès de l'association Arpiano.
La facture du Piano contemporain, ses problèmes, ses objectifs, moyens de recherches, techniques de fabrication, matériaux, etc...

Trois communications sont également prévues, par **Michel Robin**, restaurateur au Musée Instrumental du CNSM, **Catherine Michaud-Pradeille**, et **Michel Roujou**, ce dernier consacrant son intervention à l'harmonisation du piano moderne.

Les pianos-forte des Rencontres de Saint-Galmier sont fournies par :
Claude Kelecom, Christopher Clarke, Johannes Carda, Alain Moysan, Gerrit Klop

INTERNATIONALES du PIANO-FORTE

SAINT-GALMIER - FRANCE

JUILLET 1988

LES MASTERS CLASSES :

François-René Duchable et Jos Van Immerseel donneront des cours publics, sur le thème de la confrontation du piano et du piano-forte, à travers l'interprétation du répertoire de Mozart à Beethoven. Ces deux classes sont ouvertes à des étudiants de haut niveau (supérieur CNR/ENM) et aux enseignants désirant parfaire leur formation.

LES CONCERTS :

4 concerts sont programmés dans le cadre des Rencontres :

17 juillet : Récital de Piano Moderne avec **François-René Duchable**.

19 juillet : Concert de musique de chambre avec **Jean-Claude Veilhan**, clarinette ancienne, **Daniel Saltzer**, piano-forte, **Monique Pouradier Duteil**, chant.

20 juillet : Récital de Piano-Forte avec **Scott Ross**.

21 juillet : Récital de Piano-Forte avec **Jos Van Immerseel**

Outre les conférences, cours et concerts, les Rencontres proposeront le Salon du Piano Forte, (à l'hôtel de Ville de Saint-Galmier) ainsi que des tables rondes et projections autour de l'instrument piano.

Les Rencontres de Saint-Galmier sont organisées par la Société pour le Développement des Instruments Anciens et l'ADDIM Loire, avec la participation du Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la Musique et de la Danse, du Conseil Général de la Loire, de la Ville de Saint-Galmier, des Pianos Kawai, sous le patronage de la Chambre Syndicale de la Facture Instrumentale.

Les pianos modernes des Rencontres de Saint-Galmier sont fournis par :

KAWAI

UN GRAND PIANISTE ROMANTIQUE FRANÇOIS-RENE DUCHABLE

Entretien avec Jean-Joël Duhot

J.J.D. Notre rencontre a quelque chose de paradoxal : le piano et la musique ancienne apparaissent souvent comme les pôles d'une irréductible opposition. Votre instrument a supplanté le clavecin, qui nous est cher, et il constitue, au moins pour une grande partie du public, le véhicule privilégié du Romantisme, contre le monopole duquel les interprètes baroques ont dû et doivent encore lutter pour se faire accepter. Nous avons la chance avec vous aujourd'hui de pouvoir réfléchir sur ce conflit. Comment vous, pianiste romantique lancé dans une carrière internationale, percevez-vous la musique et les instruments anciens ?

F.R.D. Ce que je vais dire n'est pas forcément représentatif de ce que pensent les autres interprètes de musique romantique. Je suis un indépendant, sur le plan esthétique comme sur ceux du mode de vie ou de l'organisation de ma carrière. Je ne me situe pas vraiment dans le moule habituel tant pour le jugement que pour l'approche musicale. Mes positions n'engagent donc que moi, et s'il leur arrive d'être assez tranchées, je suis cependant prêt à les réformer et à m'ouvrir à d'autres styles de musique.

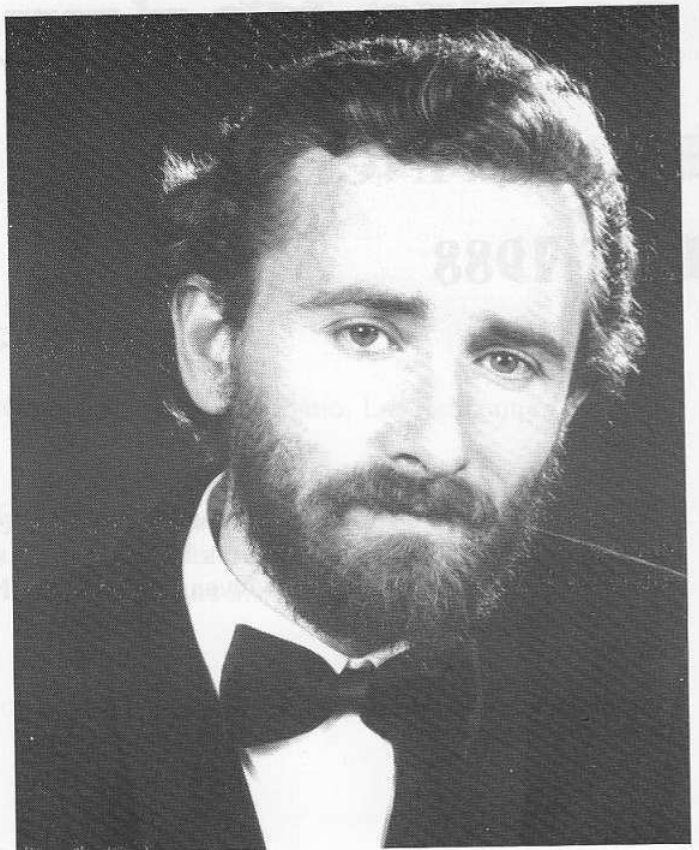
Comment devient-on pianiste romantique ?

D'abord, vous me définissez comme pianiste romantique, je dirai plutôt romantique et classique. Mon répertoire, comme celui de mes confrères Dalberto et Collard par exemple, va de Beethoven et Schubert à Debussy et Ravel. Peu d'entre nous abordent le répertoire contemporain qui reste l'apanage de spécialistes. C'est d'ailleurs un peu regrettable, mais cela s'explique sur le plan intellectuel : l'approche d'une partition contemporaine demande un effort tout à fait particulier, que nous n'avons pas tous la capacité ou l'envie de faire.

J.J.D. A cela s'ajoute un aspect bassement commercial.

F.R.D. Absolument, cela attire beaucoup moins de monde, vous avez raison de le souligner. Le répertoire classique et romantique est plus confortable. Cependant, il y a d'abord le goût personnel : je trouve plus exaltant de jouer Chopin ou Beethoven devant des milliers de personnes. On est comparé à tous les autres interprètes qui se produisent ou se sont produits dans le même répertoire, ce qui est à la fois fascinant et risqué, et on se dit qu'on va peut-être attirer un nouveau public qui jusque-là ne fréquentait pas les salles de concert. Dans la musique contemporaine, on s'adresse en général à des initiés qui connaissent déjà le répertoire classique et romantique. C'est une petite chapelle, j'ai l'impression d'une espèce de ghetto culturel. Si les exigences de la carrière et la rentabilité commerciale jouent un petit rôle dans le choix de mon répertoire, il n'en reste pas moins vrai que je compose essentiellement mes programmes en fonction de mon goût et de ma conviction musicale. Si je choisisais Beethoven parce que ça paye plus, je serais indigne d'être un artiste ! Les raisons commerciales sont donc très secondaires.

Il y a aussi le fait de l'école. J'ai appris au Conservatoire de Paris, en 1964 et 1965, j'ai eu mon prix en 1965, à 13 ans, et ensuite j'ai continué avec le même professeur, et cet enseignement portait sur un répertoire classique et



romantique, j'ajouterai même pas assez classique à mon goût. Dans l'école française, les préludes et fugues de Bach sont imposés dans les concours, mais on ne les travaille que pour préparer ces concours, ou pour se donner bonne conscience ; on ne s'en nourrit pas, alors que c'est le répertoire fondamental ; pour moi, c'est l'apogée de la musique occidentale.

J.J.D. Vous êtes donc d'accord avec Chopin.

F.R.D. Tout à fait, la toilette du matin, le nettoyage, la purification, c'est Bach, c'est l'écoute et l'interprétation de Bach, sur quelque instrument que ce soit. Même parfois transcrit en jazz, cela ne me choque pas, tellement cette musique est ouverte et universelle. Tout est là.

J.J.D. Pour vous, c'est le sommet.

Oui, pour moi interprète plus spécialisé dans le répertoire romantique pour les raisons d'école et de goût, d'amour, que nous venons d'évoquer, ce choix est teinté d'un regret : tout ce qui a été créé après Bach (c'est un peu gros ce que je vais dire), même Mozart et Beethoven, me semble un petit peu... je ne dirais pas décadent le mot est trop fort, mais... pas forcément utile. Bach, c'est vraiment l'apogée. Après, il y a eu plus d'engagement personnel de la part du compositeur, c'est le Romantisme qui arrive, déjà dans Mozart. Cependant, l'éclatement de la forme chez Beethoven, un certain désordre dans l'architecture des œuvres me choquent parfois par rapport à cet équilibre merveilleux qu'il y a chez Bach. Bach est une musique saine.

La musique antérieure à Bach, je l'ai assez peu approchée, seulement en tant qu'étudiant, en classe de contrepoint, et j'avoue avoir été tout à fait fasciné par le langage musical de la polyphonie des XV^e et XVI^e siècles.

La question du baroque

Vous voulez évidemment savoir comment je perçois d'une façon générale la musique plus ancienne que celle que je joue habituellement. Il faut distinguer trois choses : les partitions, les interprétations et les instruments. Je reconnais que je fais partie de ceux qui ont été assez choqués par l'espèce d'inondation récente d'interprétations sur instruments anciens, notamment dans les œuvres que nous avons l'habitude d'écouter sur instruments modernes et jouées selon des techniques actuelles. Dans ce répertoire que j'avais dans l'oreille, Bach, Mozart, la sonorité des instruments anciens m'a un peu déçu, parce que j'avais l'habitude de l'entendre différemment. J'ai aussi trouvé regrettable de voir qu'on rejetait totalement ceux qui avaient une vision classique traditionnelle ou un peu romantique. J'avoue que je ne renie pas Richter ou Münchinger, mon conditionnement romantique fait même que ces versions me causent un plus grand plaisir que celles qui sont réalisées sur instruments anciens selon une esthétique à la fois plus codifiée et plus libre.

Cela m'amène à un deuxième aspect du débat : la liberté rythmique qui se dégage de ces interprétations plus authentiques. C'est quelque chose de passionnant. Le stage de Saint-Galmier m'intéresse justement beaucoup en ce qu'il va me permettre de côtoyer des musiciens qui, au piano-forte, pratiquent cette liberté rythmique, du moins je le soupçonne. Cette approche rythmique fait contraste avec notre rigueur d'interprètes romantiques : nous avons peur d'un rubato dans Bach, alors qu'on prend de bien plus grandes libertés au clavecin ou au piano-forte. Le véritable romantisme existait peut-être longtemps avant l'autre, la rigueur est venue par la suite. A partir de Chopin tout est indiqué sur la partition, souvent même la ponctuation. C'est un véritable paradoxe. En tout cas, de ce point de vue, beaucoup d'interprètes romantiques gagneraient à découvrir la musique ancienne.

J.J.D. Et les instruments ?

F.R.D. Sur le son, j'émetts quelques réserves qui me sont personnelles. J'éprouve un plus grand confort sonore à écouter les instruments modernes. La couleur différente me gêne mais me séduit à la fois ; en fait mes réserves portent surtout sur l'interprétation, en l'occurrence sur la manière de traiter systématiquement les sons en les enflant et en les diminuant.

J.J.D. Il y a effectivement là un problème de style et d'école. Vous souligniez à l'instant la liberté qui caractérise la musique ancienne ; à l'inverse on peut malheureusement déplorer un certain conformisme, issu de la prégnance des écoles, qui aboutit à des interprétations souvent stéréotypées. Une mode a été créée par deux ou trois personnes, et le courant a pris une telle ampleur qu'on a fini par affirmer de façon dogmatique qu'il fallait jouer comme cela, ce que tout le monde s'est mis à faire. Quelques musiciens brillants se sont imposés, ils ont été systématiquement imités.

F.R.D. Je suis très heureux de vous entendre dire cela. On entend effectivement parfois des interprétations très stéréotypées, sclérosées même. Une liberté permanente, des soubresauts constants dans la ligne mélodique, des enfléments de son sur chaque valeur longue, finalement c'est toujours pareil, cela devient plat et ennuyeux.

J.J.D. A mon avis, ce sont d'abord des modes. On en cherche ensuite la justification dans les textes anciens, ce qui n'est pas toujours très difficile parce qu'ils sont pour nous obscurs et ambigus, parfois même contradictoires. Il suffit de sélectionner et de bien découper les passages

qui vont « dans le bon sens », et de passer les autres sous silence, comme par exemple celui du traité de Geminiani qui évoque le vibrato.

F.R.D. Le vibrato me paraît quelque chose d'essentiel. J'en suis sevré et frustré. Ce doit être un grand bonheur d'avoir le doigt sur la corde et de la sentir vibrer. Je veux bien qu'on supprime le vibrato pour quelques effets passagers, mais de façon permanente, cela me paraît regrettable. D'ailleurs les chanteurs sont bien obligés de vibrer, même si c'est un vibrato différent.

J.J.D. Le tout est de trouver le vibrato qui soit dans le style.

F.R.D. Peut-être aussi les interprètes qui ont une très forte personnalité peuvent-ils imposer leur propre style. Prenez par exemple Kathleen Ferrier, dont on ne songerait pas à contester la sincérité de la démarche musicale : dans un répertoire baroque ou classique, elle est tout à fait convaincante tout en étant en décalage parfait avec ce que les écoles affirment aujourd'hui. Et c'est bouleversant, c'est beau, c'est de la musique. Je suis quand même pour l'engagement de l'interprète, ce qui ne signifie pas qu'il doive se mettre en avant de l'œuvre, comme c'est souvent le cas par exemple pour Horowitz au piano.

J.J.D. On entend Horowitz, et accessoirement un peu de Chopin derrière.

F.R.D. Voilà ; il joue Schumann, Beethoven, Scriabine... mais c'est du Horowitz. Callas, c'est magnifique, bouleversant, mais c'est Callas. Or de là à ne pas du tout se mettre en avant et à s'enfermer dans une école, il y a une marge.

Le piano

J.J.D. Parlez-nous un peu de vous-même : on vous connaît comme pianiste, pratiquez-vous aussi le piano-forte ?

F.R.D. J'ai découvert le piano-forte par hasard. J'habite tout près de chez Alain Moysan et nous nous sommes rencontrés. C'est arrivé à pic, à une époque où je commençais à éprouver une certaine indifférence par rapport au répertoire romantique, qui est le mien, au profit d'un répertoire plus classique : Schubert, Beethoven, et puis Mozart, Bach. Je ne joue pas de piano-forte, j'ai essayé celui de Moysan, que je vais peut-être avoir chez moi cet hiver. Comme je dois jouer les concertos de Beethoven en Allemagne l'année prochaine, ce sera un bon entraînement pour entendre l'équilibre entre les graves et les aigus, et c'est très émouvant, d'avoir chez soi la copie du piano de Beethoven. Je ne suis pas du tout spécialiste du piano-forte, mais je ne demande qu'à mieux le connaître, et ces rencontres de Saint-Galmier en seront pour moi l'occasion.

J.J.D. Quelle relation affective entretenez-vous avec le piano ?

F.R.D. Une chose me fascine chez les interprètes d'instruments anciens : l'amour qu'ils ont pour leur instrument. D'abord ils peuvent le tenir dans leurs bras, ce qui crée un lien d'affectivité. Ils y sont attachés physiquement, ce qui n'est jamais le cas avec un piano : le piano, c'est quelque chose de démesuré qui pèse presque 500 kilos, pour un grand queue de concert ; on ne peut pas le tenir dans ses bras. J'aime mieux mes arbres que mes pianos, je peux les prendre dans mes bras. Le piano c'est une

machine à écrire, mais une machine à écrire avec laquelle il faut chanter. Et c'est ce qui est passionnant : arriver à faire chanter l'instrument qui est le moins chantant naturellement.

A la limite, en schématisant un peu, je dirais presque que les instruments à clavier sont le commencement de la fin de la musique... ils constituent un aboutissement parce que c'est la polyphonie dans les mains d'un seul musicien, mais c'est aussi l'annonce du synthétiseur. A partir du moment où il y a un clavier et une mécanique qui introduit de nombreux intermédiaires entre la main et la vibration de la corde, on arrive à l'ère industrielle. Le piano est un apogée grâce à ses possibilités polyphoniques qui donnent à une seule personne un jeu orchestral, mais pour la qualité du son, je ne suis pas du tout persuadé de sa supériorité. En tout cas, je ne suis pas un amoureux du piano.

J.J.D. *C'est un peu un paradoxe : le chant romantique est souvent confié à un instrument qui ne chante pas.*

F.R.D. Il faut évidemment le faire quand même chanter, cependant le plus important dans l'écriture pour piano ne me semble pas être la partie chantante, mais la possibilité de jouer à la fois le chant, l'accompagnement, des parties intermédiaires, un contrepoint, c'est-à-dire des quintettes, des symphonies... Si en revanche j'aborde une ligne mélodique à l'état pur, dans un nocturne de Chopin, un adagio de Beethoven, une sonate de Schubert, je reste tout à fait sur ma faim ; si j'abordais la même mélodie avec une clarinette ou une flûte, je suis absolument convaincu qu'elle serait beaucoup plus satisfaisante à mon oreille et que j'arriverais bien mieux à exprimer ce que j'ai à l'intérieur. Il est vrai qu'on idéalise toujours les instruments des autres.

J.J.D. *Le piano n'est pas votre instrument préféré ?*

F.R.D. J'aime beaucoup mieux la clarinette que le piano. Je fais du piano parce qu'on m'a aiguillé dans cette voie et que c'est tout ce que je sais faire. Je ne suis pas du tout amoureux du piano comme Amoyal du violon ou Portal de la clarinette. Je suis amoureux de la musique, qui est un langage merveilleux. La musique des autres m'apporte beaucoup plus de joie que toute celle que je fais. Et la musique que je fais avec d'autres m'apporte des joies extraordinaires parce que je les écoute. Le piano est ma façon de gagner ma vie, et aussi de m'exprimer, mais je ne suis pas toujours convaincu de la supériorité esthétique de ce moyen d'expression.

J.J.D. *Vous n'avez pas choisi le piano.*

F.R.D. Non, quand mes parents m'ont mis au piano, j'aimais la musique, j'étais fasciné par les sons, mais je n'avais pas assez d'ouverture d'esprit pour envisager tel ou tel autre instrument. Si maintenant j'avais à choisir, c'est, sans la moindre hésitation, la clarinette qui aurait ma préférence.

J.J.D. *Vos parents vous ont-ils poussé vers la carrière musicale ?*

F.R.D. Non, pas du tout. Ils considéraient, comme beaucoup de gens, que ce n'est pas un métier que de faire de la musique. Ils adoraient la musique, mais ne voyaient en elle qu'un divertissement. Mon père jouait du violon, mais je l'ai perdu à l'âge de 8 ans, et ma mère, plus passionnée de musique, m'a orienté vers le piano. J'ai lu récemment dans une revue italienne une étude dont il ressortait qu'en général la mère poussait l'enfant vers le piano, et le père vers le violon ; c'est une constatation qui m'a amusé. Pour les vents, c'est que l'autorité parentale n'entre pas en jeu, ou que tout le monde est d'accord, ou que l'enfant

a pris lui-même sa décision. J'ai beaucoup d'amis instrumentistes à vent, et c'est effectivement par eux-mêmes qu'ils ont choisi leur instrument. Les vents, c'est la liberté ; le violon constitue un carcan terrible qui représente un peu l'emprise des parents, le piano aussi, et en plus c'est une meuble terrien qui est là et qui tient l'enfant à la maison. Le vent, lui, s'en va, libre, dans la montagne avec son roseau. J'adore les vents, ce sont les instruments métaphysiques par excellence, ils symbolisent l'air, l'eau, la terre, le feu. Le basson par exemple représente la terre de façon merveilleuse.

Si j'ai quelques réticences dans l'écoute des instruments anciens en ce qui concerne les cordes, je n'en ai pas avec les vents. Il y a des problèmes de justesse mais cela reste très secondaire. Le vent, c'est la musique de la nature.

J.J.D. *Quelle est votre approche sonore du piano ?*

F.R.D. Pour moi, dans le son, à l'écoute du piano, il y a deux choses : l'émission et la vibration. On pense souvent que plus on tape fort plus le son va durer. En fait cela dépend des instruments : certains consacrent plus d'énergie à l'émission, et d'autres à la vibration ; c'est une question de réglage, de longueur et de tension de cordes... La vibration est ce qui m'intéresse le plus, l'émission ne m'intéresse pas, parce qu'au piano on cultive ça tout le temps : on émet des sons de façon mécanique et donc frustrante. Actuellement j'ai de plus en plus envie de revenir à un répertoire plus dépouillé qui me permette d'affiner ma sonorité au contact d'une mélodie : pour cela quoi de mieux que le classique, et pourquoi pas faire même quelques incursions dans un répertoire qui nous est plutôt interdit, celui des clavecinistes ?

J.J.D. *L'avez-vous déjà fait ?*

F.R.D. J'ai joué en concert deux pièces de Rameau, mais je n'avais pas encore modifié ma perception de la musique, et je l'ai fait de façon un peu horowitzienne, c'est-à-dire avec une vision digitale, vélocité, spectaculaire, oh combien superficielle ! En fait il y a la musique du lyrisme très profond, très beau, très bouleversant. C'est tout à fait autre chose qu'un petit divertissement élégant. Il faut explorer cette musique en profondeur, et donc peut-être prendre des tempi moins rapides, ne pas rechercher le côté pianistique, ce qui est l'obsession de tous les pianistes depuis Liszt. Liszt au moins était sincère, et il a prouvé qu'il pouvait faire autre chose que du piano mécanique : il a composé des œuvres admirables comme *Christus* ou la *Légende de Sainte Elisabeth*, son répertoire pour piano comporte des pièces très belles, mais souvent c'est un peu du cirque, de la surenchère avec Thalberg et autres. Beaucoup de gens restent anti-lisztiens à cause de cette approche.

J.J.D. *Il y a un certain mauvais goût chez Liszt.*

F.R.D. Tout à fait, dans les paraphrases notamment. Je vais d'ailleurs en enregistrer, mais en essayant de donner une vision et une sonorité orchestrales, de retrouver l'opéra dans sa profondeur et sa beauté, dans sa trame dramatique, et non dans le spectaculaire. Tout n'est pas à rejeter dans Liszt, sa démarche elle-même est authentiquement généreuse et sociale.

Le piano idéal

J.J.D. *Revenons à l'instrument lui-même et à son évolution. Que pensez-vous du piano moderne ?*

F.R.D. Il va trop loin, il est prétentieux. C'est le résultat d'une surenchère sonore ridicule. Au lieu de faire chanter la musique avec des instruments plus modestes, moins tendus et donc moins agressifs, comme ceux de la fin ou même

du milieu du XIX^e siècle, la facture a suivi l'évolution des salles de concert, de plus en plus grandes, et des orchestres, de plus en plus sonores.

J.J.D. *Ça a été l'escalade pour tous les instruments.*

F.R.D. Alors pourquoi ne pas être plus intime et plus modeste ? D'abord il y a des œuvres qui ne devraient pas être jouées dans de grandes salles : un nocturne de Chopin est manifestement déplacé salle Pleyel. Je suis le premier à le faire, mais c'est complètement caricatural. Or à notre époque un public nombreux veut écouter de la musique en direct. Il faut donc compenser cette inadéquation. Au-delà de 3 à 400 personnes, le charme est rompu. Alors pourquoi ne pas prendre le relais de la sonorisation ? Je crois absolument à une distribution savante du son, qui existe dans certaines salles américaines et même européennes, et qui est tout à fait au service de l'art. Ce serait le moyen de sortir du compromis quelque peu hypocrite, auquel je participe, qui est actuellement la règle dans les salles de concert. Je me sens un peu écartelé entre ce que m'imposent les exigences commerciales du concert, et mon approche de la musique. Et cela me rend plus sensible à la démarche de ceux qui jouent dans le cadre plus intime de la musique baroque.

J.J.D. *Quel est donc pour vous le piano idéal ?*

F.R.D. Le piano idéal est un demi-queue, d'avant la guerre de 1914, on en a encore fait de bons jusqu'aux années 30 ; il y a aussi de jolis quarts. Ce sont des instruments bien équilibrés, dont les basses ne sont pas lourdes et cavernes, avec une grande finesse dans la ligne mélodique. Je pense surtout aux Pleyel et à certains Erard, entre 1870 et 1930. C'est avec ces pianos qu'on devrait jouer sur scène, en les amplifiant.

J.J.D. *Cela ne vous empêche pas de jouer les pianos de concert qu'on utilise actuellement.*

F.R.D. Bien entendu, je les joue parce que dans le système commercial, c'est ce qu'on trouve de plus fiable. Il y a une jouissance du son au premier degré, qui n'est pas à négliger. Le son est confortable, mais où est la musique ? On cultive la beauté du son, mais cela cache souvent la musique, qui est entre les sons. C'est d'ailleurs la même chose pour les orchestres.

J.J.D. *Vous préférez donc jouer des pianos plus intimes qui vous permettent de vous exprimer de façon plus personnelle.*

F.R.D. Tout à fait. Mes plus grandes joies musicales, en dehors de celles que j'éprouve en écoutant les autres, je les ai chez moi sur mes pianos. C'est là que je me fais plaisir.

J.J.D. *Cela vous rapproche beaucoup de l'esthétique du piano romantique. Nous sommes presque au milieu du XIX^e siècle, et donc très loin du piano moderne, et assez près du piano-forte.*

F.R.D. Tout à fait. Le reproche que je fais au piano moderne est d'avoir déséquilibré les graves et les aigus en donnant trop de puissance aux graves. Les harmoniques que produisent ces graves « mangent » la ligne mélodique, si bien qu'on est obligé de la percuter pour la faire ressortir. Dans de nombreuses pièces, chez Chopin ou Beethoven par exemple, la main gauche jouée sur un instrument moderne est parfaitement inadaptée. Jamais Chopin, Schubert ou Beethoven n'auraient écrit cela s'ils avaient eu un instrument moderne.

J.J.D. *Votre approche de la musique romantique commande donc un piano de cette époque. Vous êtes amené*

par l'interprétation elle-même à une démarche d'authenticité instrumentale.

F.R.D. Tout à fait. Dans la musique néo ou post-romantique, comme Tchaïkovski, Rachmaninov ou Scriabine, ce n'est pas une erreur de jouer sur des pianos modernes.

J.J.D. *Pourquoi alors ne jouez-vous pas sur le piano de Chopin, le Pleyel de 1840 ?*

F.R.D. J'en rêve. J'envisage de réaliser ce projet le jour où j'estimerai que j'ai assez de poids sur le plan commercial pour imposer l'expérience, qui risque d'être un peu douloureuse pour certaines personnes du public.

J.J.D. *Comment vous sentez-vous techniquement sur un piano de 1830 ou 1850 ?*

F.R.D. Je m'y sens à l'aise. Pour moi la technique est une chose assez naturelle. J'ai travaillé, bien sûr, mais relativement peu. Alors les problèmes techniques ne m'intéressent pas, je suis évidemment un peu gêné sur un piano 1800, mais cet aspect technique est très secondaire par rapport à l'objet du piano, la musique, la poésie, le côté sacré, enfin ce qu'on n'explique pas. Les problèmes techniques, l'intendance de l'instrument, ne me touchent vraiment pas beaucoup.

J.J.D. *Vous lanceriez-vous alors dans une double carrière faisant alterner le piano moderne et le piano-forte ?*

F.R.D. Pourquoi pas ? Je ne sais pas si j'en serais capable. Il y a quand même des risques, la largeur des touches est un peu différente. Sinon, à défaut de carrière, j'aimerais faire des expériences, pour m'enrichir et pour voir ce que je suis capable de faire.

J.J.D. *Cela correspond donc pour vous à un besoin musical.*

F.R.D. Oui. Je veux ainsi approfondir mon approche musicale et aussi enrichir mon jeu sur le piano moderne, mais cela pourrait même éventuellement amener à une bifurcation dans ma carrière. Cela dit, pour l'instant je reste fasciné par la possibilité que me donne le piano moderne de m'adresser à des milliers de personnes.

Les Rencontres

J.J.D. *Venons-en à ce stage de Saint-Galmier : comment concevez-vous l'enseignement que vous allez y donner ?*

F.R.D. Je ne pratique pas l'enseignement de façon continue. Je donne des cours à Annecy tous les trois mois pour mon plaisir, pour ma réflexion musicale, et parce que je vois que cela intéresse aussi les élèves, mais je ne veux pas que cela empiète trop sur ma vie professionnelle : je suis avant tout un interprète ; ce stage est pour moi une expérience.

Je compte tout d'abord écouter les élèves, afin de sélectionner les domaines que je ferai travailler en priorité.

Mon enseignement se divisera en deux parties : la première concerne bien sûr le programme des Rencontres, à savoir l'interprétation du répertoire de Mozart à Beethoven afin de permettre des comparaisons entre les deux instruments.

L'autre sera plus « traditionnel », à savoir des œuvres que les stagiaires prépareront, choisies parmi ma discographie ou mon répertoire, afin que j'aie le maximum de choses à leur apporter.

Le but premier de ces rencontres est cependant moins l'enseignement, que justement, de se rencontrer, de se connaître et de s'enrichir de nos différences. Et puis il faut faire connaître le piano-forte, qui est un mal-aimé.

J.J.D. *Oui, il est entre deux chaises. Le clavecin a trouvé sa place, et entre le piano et le clavecin, on ne reconnaît pas encore le piano-forte.*

F.R.D. Ce piano qui a couvert 70 ou 80 ans de l'histoire de la musique mérite d'être connu. Il correspond à une époque où des œuvres capitales ont été composées, ce qui n'est pas le cas du piano moderne. Il y a une nuance entre les 32 sonates de Beethoven et les concertos de Rachmaninov. C'est quand même important. Beethoven, Mozart, Haydn, C.P.E. Bach (compositeur très injustement négligé), ce n'est pas rien.

La carrière

J.J.D. *J'aimerais, pour terminer, que vous nous parliez un peu de l'orientation de votre carrière.*

F.R.D. Il y a quelque chose d'assez dramatique dans le système dans lequel nous évoluons. Nous, artistes, qui avons pour fonction d'annoncer autre chose, l'impalpable, l'invisible, le sacré, tout ce qui dépasse la médiocrité du quotidien, nous acceptons d'être immergés dans un système commercial qui fait de nous des marchands de notes. Nous sommes obligés de faire des concessions sur le plan du style, de l'esthétique, de l'interprétation, du choix des instruments. Nous jouons dans les salles où nous n'avons pas envie d'aller. J'ai conscience de ce problème depuis longtemps.

La carrière idéale, ce serait 80 concerts par an, dont 40 « normaux », où on vend la musique comme on vend du jambon ou autre chose, et 40 dans des circuits que je choisis et où tout est gratuit : l'entrée du public, ma participation, la location du piano (les gens se débrouillent). Là il n'y a pas de compromis avec le commerce, on échappe à la souillure de l'argent.

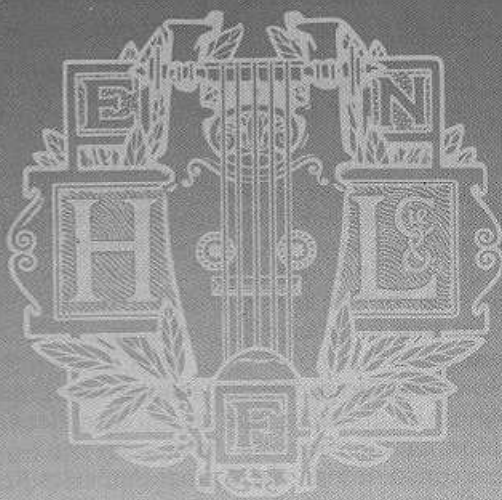
Actuellement je ne réalise pas cet équilibre : je donne environ 70 concerts dont une dizaine seulement de ce que j'appelle des animations. Elles ont lieu en milieu scolaire, pour des personnes âgées, chez des handicapés, dans des prisons ou des hôpitaux. C'est dans ces circuits que j'éprouve mes plus grandes joies musicales, les concerts dans les salles prestigieuses sont pour moi insignifiants par rapport à ce que je vis dans tel ou tel foyer de personnes handicapées. Il est vrai que le risque n'est pas le même, on est plus décontracté et la musique va beaucoup plus loin, la poésie est plus sincère. On n'est pas tenu d'assurer à tout prix le saut sur le clavier pour tomber sur la bonne note parce que le public a dans l'oreille les disques de Pollini, Brendel ou Arrau. Le système est devenu absurde : tout le monde assure, y compris les violonistes et les chanteurs. Le disque est responsable de cette évolution, qui est sensible aussi pour les orchestres.

Alors, l'élément commercial, je m'en sers, il est à mon service et non pas l'inverse. Malheureusement il faut accepter de faire des concessions, de prendre un avion quand on n'en a pas envie, comme c'est le cas demain, de jouer un répertoire qu'on n'a pas ou plus toujours envie de jouer à ce moment-là, ne serait-ce que parce qu'on l'a fixé un an à l'avance. Le concert idéal est celui qu'on improvise en jouant ce qu'on a envie de jouer.

CHOPIN

VALES

OPUS POSTHUME 69 N° 1 ET 2



URTEXT

EDITIONS HENRY LEMOINE - PARIS

Collection URTEXT

disponible

• J.S. BACH

Inventions à 2 et 3 voix (57 Frs)

• BEETHOVEN

Lettre pour Elise (19 Frs)

• CHOPIN

Valses op. 69 N° 1 et 2 (22 Frs)



à paraître

Beethoven : Sonate N° 8 (*pathétique*)
Sonate N° 14 (*clair de lune*)
Sonate N° 1

Mozart : Sonate N° 5
Sonate N° 11 (*marche turque*)
Sonate N° 16

en vente chez votre marchand de musique

NOUVEAU

RENCONTRES DE SAINT-GALMIER

LE STAGE :

Jos van Immerseel et François René Duchable enseigneront chacun à une classe de dix étudiants, sélectionnés sur dossier. Le thème de ces master-classes sera l'interprétation, de Mozart à Beethoven, avec des séquences de travail consacrées à la comparaison des interprétations respectivement réalisées sur piano-forte et piano moderne. De plus, chaque étudiant disposera d'un piano pour son travail personnel.

Le coût du stage est de 2.000 F comprenant l'hébergement en pension complète, les frais pédagogiques, et l'accès aux concerts des Rencontres.

Différentes formules de séjour et réductions peuvent être obtenues.

Pour recevoir le dossier d'inscription, renvoyez la fiche ci-dessous, remplie le plus précisément possible.

Précisons qu'il est possible d'assister aux cours publics en s'inscrivant comme auditeur libre.

Venir à Saint-Galmier assister aux Rencontres n'est pas réservé aux seuls stagiaires les cours sont publics, ainsi que les conférences et concerts. Il est possible de séjourner à Saint-Galmier en tant que visiteur, mélomane ou festivalier, et de découvrir le monde du piano à travers cette démarche originale et complète que sont les Rencontres.

Pour ce faire, retournez la fiche de renseignements ci-jointe à l'adresse indiquée. Pour les Rencontres, l'Office du Tourisme de Saint-Galmier met en place une centrale de réservation en liaison avec la S.D.I.A.. Cette fiche y sera enregistrée et vous permettra le meilleur accueil.

FICHE DE RENSEIGNEMENT A RETOURNER A :

S.D.I.A. - 17, rue des Écoles - 35400 SAINT MALO - Tél. 99 40 03 21

NOM PRÉNOM

ADRESSE

TÉL.

souhaite participer aux Rencontres de Saint-Galmier comme :

Stagiaire Auditeur Visiteur (entourez la mention choisie)

NOTA : Cette fiche ne constitue pas un engagement : les réservations sont prises à réception du dossier complet et des arrhes.