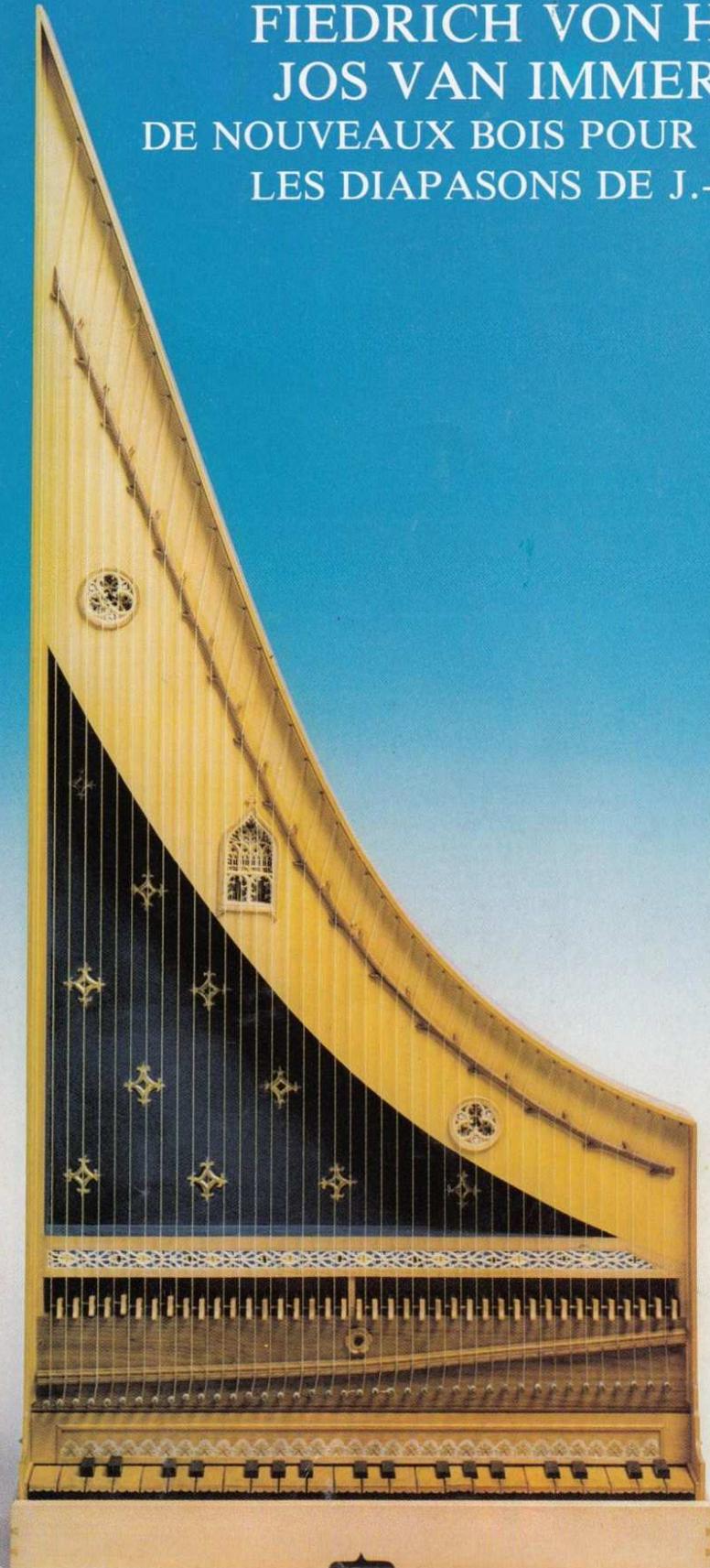


FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

FIEDRICH VON HUENE
JOS VAN IMMERSEEL
DE NOUVEAUX BOIS POUR LES FLÛTES ?
LES DIAPASONS DE J.-S. BACH



ÉDITORIAL

En ce début d'année 88, il est des échéances incontournables, comme on eut dit naguère en haut lieu, qui définissent la forme d'un horizon déjà tout proche. Un à un s'égrènent les jours qui nous séparent de l'évènement; visibles ou souterrains, les préparatifs s'accélèrent. Inexorable, le calendrier nous impose l'évidence: Musicora, c'est demain.

Que vous proposons nous, à l'occasion de ce grand rendez vous? En prélude aux Rencontres de St Galmier, après François René DUCHABLE que nous vous présentions en décembre dernier, je vous invite à mieux connaître une étonnante personnalité du clavier: Jos van IMMERSEEL. Au rayon de la flûte à bec nous suivrons Jacqueline RITCHIE, à qui s'est confié un facteur prestigieux: Friedrich von HUENE. Le

parcours se poursuit avec Bruno de REVIERS qui continue ses révélations sur les bois dont on va bientôt faire les flûtes. Enfin, Marc ECOCHARD nous livre la fin de la monumentale étude de Bruce HAYNES, dont nous avons entrepris de vous donner la version française revue et corrigée par l'auteur. Ce n'est pourtant pas terminé, il reste les appendices. Patience! il vous faut attendre encore trois mois pour apprendre absolument tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les diapasons de Bach sans jamais oser le demander.



Jean-Joël DUHOT

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

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

Directeur de la publication:

Alain KERUZORE

Rédacteur en chef:

Jean-Joël DUHOT

Rédacteur en chef adjoint:

Olivier de GOER

Comité de rédaction:

Yves Cesco, Jean-Joël Duhot, Olivier de Goër, Alain Keruzoré, Claude Letteron, Michelle Tellier.

Revue trimestrielle:

Mars, juin, septembre décembre

Vente au numéro: 32 F

Vente à l'étranger: 37 F

Abonnement 4 numéros:

France: 125 F - Etranger: 145 F

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

«Flûte à Bec et Instruments Anciens»

17 rue des Ecoles, 35400 SAINT MALO

Régie publicitaire:

AEA Régie - 17 rue des Ecoles 35400 SAINT MALO.

Impression:

YELLOW TYPE

Centre Bellevue, 35400 SAINT MALO

Tél: 99 81 70 05

☒ 1988: AEA

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 1988

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

Un grand facteur américain: Friedrich von HUENE Entretien avec Jacqueline RITCHIE	3
Eclectisme et passion: Jos van IMMERSEEL Entretien avec Jean-Joël DUHOT	6
Les diapasons de J.S. Bach par Bruce HAYNES	11
Partition: Oncques Amour, de Crécquillon présentée par Jean-Pierre OUVARD	19
De nouveaux bois pour les flûtes (2) par Bruno de REVIERS	23
Der getreue Musikmeister G.P. Telemann	28
MUSICORA, quatrième	30
Le premier concours international du Bourget	32
Nouvelles partitions par Claude LETTERON	34
Concerts	36
Petites annonces	37
Stages	38

Illustration de couverture: copie d'un clavicitherium XV^{ème} siècle du Royal Collège of Music de Londres, par l'atelier des Tempéraments Inégaux, présenté à Musicora 87. Photo Gaston.

Un grand facteur américain

Friedrich von HUENE

Entretien avec Jacqueline Ritchie

L'Amérique des années 50

J.R. Friedrich von Huene, vous êtes un des premiers facteurs de flûtes à bec à avoir travaillé aux Etats-Unis.

F.v.H. Je suis effectivement un des premiers à y avoir fait des instruments anciens. Duschkin avait déjà fait les premiers modèles scolaires américains en plastique et aussi des flûtes en bois.

J.R. Vers 1958 j'ai acheté une Dolmetsch à New-York, ces flûtes étaient-elles déjà largement commercialisées aux Etats-Unis à cette époque ?

F.v.H. Oui, Dolmetsch a été le premier à exporter des instruments aux Etats-Unis, mais seulement après la guerre.

J.R. Quand êtes-vous arrivé aux Etats-Unis ?

F.v.H. Je suis venu en 1948. En 1950, ce fut la grande année Bach et Wanda Landowska s'est produite un peu partout aux Etats-Unis en jouant Bach au clavecin. C'était l'époque des premiers 33 tours, on sentait beaucoup d'excitation dans l'atmosphère. Nous avons aussi les premiers enregistrements des «Brandebourgeois» interprétés avec des flûtes à bec. Il ne faut pas oublier non plus la famille Trapp qui avait alors une grande notoriété avec son répertoire de chants et de Noël. Voilà où en étaient les choses à mon arrivée à Boston.

J.R. Avez-vous tout de suite ouvert votre atelier ?

F.v.H. Non, en 56, je suis entré chez Powell¹ où je suis resté 4 ans. C'était un des plus grands facteurs de l'époque. En 1960 j'ai partagé un atelier avec Frank Hubbard, et c'est grâce à lui que j'ai fait mes expériences. La musique ancienne et ses instruments suscitaient beaucoup d'intérêts, mais ils n'étaient pas pratiqués par des professionnels : on ne comptait, je crois, qu'un seul violoniste baroque et un ou deux gambistes dans tous les Etats-Unis. Nous étions donc très loin de la situation actuelle, où nous avons un grand nombre de musiciens - et de facteurs - de talent.

J.R. Quelle place a occupé la flûte à bec dans le renouveau de la musique ancienne aux Etats-Unis ?

F.v.H. Je pense que les flûtistes à bec étaient les plus acharnés

et les plus passionnés.

J.R. Wanda Landowska n'avait-elle pas promu le clavecin ?

F.v.H. Si, mais malgré cela les clavecinistes étaient peu nombreux. Il y avait deux facteurs à Boston : Hubbard et Dowd ; un troisième, Herz, s'est installé un peu plus tard.

J.R. La facture de flûtes à bec était donc un terrain favorable.

F.v.H. Certainement, j'ai été le premier à faire des flûtes à bec et des traversières baroques à Boston.

J.R. Dans quels centres s'intéressait-on à la musique ancienne aux Etats-Unis ?

F.v.H. A New-York, grâce à Noah Greenberg et à son ensemble «Pro Musica», il y avait des musiciens, et un intérêt certain pour la musique ancienne.

J.R. L'Europe a-t-elle joué un rôle dans la découverte de la musique ancienne en Amérique ?

F.v.H. L'intérêt pour la musique ancienne a toujours existé en Allemagne, en Angleterre et en France...

J.R. En France, vous êtes sûr ?

F.v.H. Peut-être moins en France, mais en Allemagne la musique ancienne a toujours suscité de l'intérêt.

J.R. Et en Angleterre, l'initiateur a bien été Dolmetsch ?

F.v.H. Oui, mais curieusement, il a commencé à faire des clavecins pour Chickering² à Boston, ainsi que des violes de gambes et un ou deux luths. Il ne s'est lancé dans la facture de la flûte à bec que plus tard, en Angleterre.

J.R. En ce qui vous concerne, c'est la culture allemande qui vous a imprégné.

F.v.H. Oui. Encore adolescent j'ai rencontré le fils ou le petit-fils de Canon Galtin, qui avait été le premier à jouer la musique ancienne sur instrument anciens en Angleterre. A l'époque je pratiquais avec ardeur la musique folklorique vocale et instrumentale. Et c'est à ce moment que j'ai commencé la flûte à bec et la traversière. Ensuite j'ai découvert Bach et Haendel, et les pages merveilleuses qu'ils ont écrites pour la flûte à bec ont été pour moi une révélation.

¹Célèbre facteur de flûtes modernes.

J.R. Vos premiers instruments s'inspiraient-ils de la facture ancienne ?

F.v.H. Quelques années après l'ouverture de mon atelier, Noah Greenberg m'a demandé de faire tous les instruments dont son ensemble avait besoin. J'ai alors demandé et obtenu une bourse de la fondation Guggenheim, pour venir en Europe étudier les instruments dans les musées. Je suis donc allé à Paris, Londres, Bruxelles, Vienne et même Leningrad. Comme j'avais une femme, cinq enfants et peu de moyens financiers, c'est grâce à cette bourse que j'ai pu examiner les instruments anciens dans toute l'Europe. A cette époque personne ne s'intéressait aux instruments anciens à vent : ils étaient poussiéreux, sales, souvent cassés, la plupart du temps hors d'état de fonctionner. Les seuls instruments anciens dont on s'occupait étaient les violons (les Stradivarius par exemple) et les clavecins. J'avais devant moi un terrain entièrement vierge.

J.R. Quelles sont les plus grandes difficultés que vous avez rencontrées en essayant de copier ces instruments ?

F.v.H. Le premier problème a été celui du diapason. Je jouais avec la Camerata de Boston, et l'ensemble m'a demandé de faire des flûtes traversières à 440 parce que c'était le diapason que nous utilisions, alors que les flûtes anciennes dont je m'inspirais étaient plus basses d'un demi-ton environ. Ensuite les musiciens de Pro Musica, qui jouaient aussi à 440, avaient une conception très différente de l'esprit d'aujourd'hui. J'essayais donc de leur fournir des instruments construits selon mes critères, pour éveiller leur sensibilité à d'autres valeurs, que



Un acteur inattendu du renouveau de la flûte à bec aux Etats-Unis: James Dean, jouant en 1954 pour émission de la télévision américaine (cliché collection Gérard Devillers)

j'avais vues et entendues sur les flûtes anciennes que j'avais étudiées en Europe.

J.R. Et vous avez réalisé des traversières baroques à 440.

F.v.H. Oui, j'étais le premier aux Etats-Unis, et peut-être même dans le monde, à faire des flûtes baroques, et aussi des flûtes Renaissance, à 440. C'est seulement plus tard que j'ai appris que 440 faisait partie des diapasons des flûtes Renaissance anciennes.

Le travail du facteur

J.R. Quel type d'outillage utilisiez-vous ?

F.v.H. Il fallait évidemment se fabriquer soi-même ses outils, en bois (aujourd'hui certains en font même en plastique), ce qui prend beaucoup de temps. J'avais appris à faire des flûtes modernes, mais non des flûtes à bec, de sorte que je devais tout repenser, c'était un peu de travail d'ingénieur.

J.R. En quels bois faites-vous vos flûtes ?

F.v.H. C'est quelque chose de très important. Je reviens d'Angleterre où j'ai passé trois jours en forêt avec des amis pour sélectionner des arbres. Une fois le bois coupé, il faut peindre les bouts pour empêcher la moisissure. Ensuite on le transporte et on le garde dans une grande pièce chauffée à une bonne température.

Le métier pose beaucoup de problèmes auxquels il faut du temps pour trouver la solution. C'est pourquoi on voit souvent de jeunes facteurs s'installer, faire de beaux instruments, ... et abandonner parce qu'ils n'ont pas résolu certaines difficultés.

J.R. D'où vient le bois que vous utilisez actuellement ?

F.v.H. D'Amérique du sud, d'Afrique, d'Asie, d'Inde notamment, d'Angleterre et de France.

J'ai aussi fait quelques instruments en ivoire, mais c'est un autre problème.

La décoration

J.R. Pendant votre voyage d'étude en Europe, avez-vous eu d'autres révélations ?

F.v.H. Oui, j'ai été ébloui par le travail de finition, par le choix des bois et par le soin et l'amour apportés à la décoration de ces instruments. Cela dépassait tellement ce que je connaissais que j'ai voulu orienter mon travail dans cette direction. Prenons l'exemple des violes de gambes : on en fait aujourd'hui d'aussi perfectionnées que les anciennes, et qui fonctionnent parfaitement, ce qui n'est pas toujours le cas des anciennes lorsqu'elles ont subi l'outrage du temps. Il n'en reste pas moins que la qualité esthétique des anciennes, avec les efforts et les heures de travail que cela implique, montre l'importance qu'on accordait alors à l'aspect d'un instrument : on aimait la musique au point de vouloir non seulement de bons mais encore de beaux instruments. Aujourd'hui quand on veut de la musique, on a un peu

²Grand facteur américain de pianos au XIX^{ème} siècle

tendance à se contenter d'appuyer sur un bouton ; autrefois il fallait faire l'effort de jouer ou bien de payer un orchestre. Le fait que cette seconde possibilité n'ait été accessible qu'aux riches explique aussi la qualité de la décoration de ces instruments.

J.R. *En quoi votre voyage en Europe a-t-il changé votre conception de l'esthétique ?*

F.v.H. Jusque là je ne connaissais les instruments des musées européens que par des photos en noir et blanc ; les voir en réalité, avec leurs couleurs, était une découverte.

J.R. *Cette décoration intervient-elle dans la sonorité des instruments ?*

F.v.H. Non, je ne pense pas. Elle était simplement faite pour être vue.

J.R. *Les critères de sonorité ou de puissance changent-ils suivant les générations ?*

F.v.H. Chaque génération cherche sa propre personnalité, et c'est normal. Il n'est pas mauvais d'avoir l'esprit un peu rebelle. Les conceptions de la flûte à bec ont effectivement varié. La famille Dolmetsch, par exemple, construisait des flûtes pour de grandes salles. En Allemagne, c'était plutôt un instrument de musique folklorique. La flûte à bec baroque était pratiquée en musique de chambre, soit à l'église soit dans de petites salles ; et si on l'associait à la trompette, on choisissait une trompette douce. La plupart des flûtes à bec anciennes ne sont pas très puissantes. Les Stanesby et les Bressan ont une perce très étroite. De nos jours les musiciens commandent la perce qu'ils désirent, mais pour moi c'est un problème esthétique et moral.

J.R. *Quel diapason préconisez-vous ?*

F.v.H. Je trouve raisonnable de choisir entre 415, 440, 392 et aussi 466. Je ne suis pas favorable à un éventail illimité de diapasons, même si quelques musiciens l'exigent, car cela multiplie les difficultés pour le facteur. Les autres diapasons sont liés, à mon avis, au goût et au style, on peut toujours en discuter et je ne détiens pas la solution.

Les copies

J.R. *Peut-on copier une flûte ancienne ?*

F.v.H. C'est une question difficile. Pour copier, il faudrait avoir le même bois, vieilli dans les mêmes conditions, le même matériel et la même attitude. Selon ces critères, il me semble qu'il y a peu de vraies copies. A cela il faudrait ajouter les fentes, les éraflures etc., ce qui me paraît un peu excessif. Quand je dispose d'un original, je peux réaliser une « copie » très proche, mais cela demande beaucoup de temps et de soin, et donc revient très cher. De toute façon la plupart des musiciens ne veulent pas des défauts des flûtes anciennes : ils demandent des « copies » dans lesquelles les déficiences de justesse de l'original soient corrigées. Je ne présente jamais mes flûtes comme des copies, sauf si elles s'approchent tout particulièrement de l'original ; je dis qu'elles sont faites d'après Stanesby ou d'après Rottenburg...

Souvent quand je regarde l'intérieur d'une flûte à bec moderne, je m'aperçois que même si l'extérieur s'inspire d'un modèle ancien, l'instrument relève de la conception personnelle du facteur. C'est cependant le musicien qui est maître des options musicales puisque c'est lui qui commande, qui achète ou qui n'achète pas, selon son goût.

Le marché

J.R. *Exportez-vous beaucoup de flûtes ?*

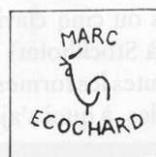
F.v.H. Grâce à la baisse du dollar, j'ai beaucoup de commandes en Europe. En outre mes délais sont maintenant moins longs parce que les facteurs sont beaucoup plus nombreux qu'autrefois : il faut normalement attendre 2 ans, mais pour certains modèles c'est nettement plus court : 6 mois, et parfois même 3 mois. Il y a une vingtaine d'années, je demandais jusqu'à 8 ans d'attente.

J.R. *Quel instrument conseillez-vous à des élèves qui n'ont pas beaucoup d'argent ?*

F.v.H. Je suggère la Bressan en plastique, c'est un très bon instrument, et on peut la jouer 24 heures sur 24. Sinon, dans ma production, je conseille très souvent un modèle à 440, d'après Rippert, qui ressemble beaucoup à l'original. Cela dit, il est toujours très utile d'être guidé dans son choix par un bon professeur.

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

ECLECTISME ET PASSION

D'un clavier à l'autre

JOS van IMMERSEEL

La compatibilité des claviers

J.J.D. *Jos van Immerseel, vous allez donner des cours d'interprétation sur piano forte lors des Rencontres de Saint-Galmier. On considère généralement qu'un pianiste ne peut pas être claveciniste, et vice versa; pourtant on vous apprécie en Europe, au Japon, et aux Etats-Unis, aussi bien au clavecin qu'un piano forte et au piano moderne.*

Comment avez-vous concilié ces trois disciplines ?

J.v.I. En m'adaptant tout le temps et en évitant de me fixer sur un seul instrument. Prenons l'exemple d'une personne qui ne quitte jamais sa maison, mène une vie très régulière, parle toujours avec les mêmes gens etc.. Un jour elle fait un petit tour à l'étranger. Elle n'aime pas la nourriture, ne sait pas parler la langue, trouve le lit impossible, s'ennuie et s'énerve à tout propos.

Inversement, pensez à un diplomate (ou à un musicien qui voyage beaucoup). Il s'adapte plus facilement, dort presque partout, sait converser avec les autres, découvre chaque jour quelque chose de nouveau. Il ne s'ennuie pas et se sent presque partout à l'aise.

J.J.D. *C'est la même chose pour quelqu'un qui joue «les claviers» ?*

J.v.I. Se fixer sur un seul type d'instrument est un danger pour l'esprit et pour l'oreille. Un pianiste habitué exclusivement au Steinway peut avoir de grandes difficultés lorsqu'il doit jouer le Bösendorfer Impérial.

Celui qui ne se fonde pas seulement sur un instrument, mais sur la musique même, sur l'imagination musicale et sonore, peut s'adapter à plusieurs instruments qui ont un point commun, par exemple le clavier.

J.J.D. *C'est la situation d'un organiste de concert ?*

J.v.I. Bien sûr un organiste de concert joue officiellement d'un instrument, mais en réalité il doit s'adapter tout le temps : quel choc que de préparer la *Grande Pièce symphonique* de Franck sur le Cavaillé-Coll de Saint Sernin à Toulouse, et de devoir la jouer le lendemain sur le Cavaillé de Sainte Clotilde à Paris (ou inversement). Et je ne parle pas encore des problèmes posés par l'acoustique : certaines églises ont 15 secondes de réverbération, d'autres, moins d'une seconde. Que reste-t-il alors de l'articulation soigneusement préparée ?

L'organiste se trouve face à un, trois ou cinq claviers (parfois mécaniquement accouplés comme à Stockholm) qui sont entre eux de proportions différentes, à toutes les formes de pédales, à toutes les harmonisations possibles, à quoi s'ajoutent les problèmes de distances...

J.J.D. *On peut donc dire qu'un organiste de concert ne joue pas d'un seul instrument mais de plusieurs ?*

J.v.I. Oui, il y a peut-être une cinquantaine de types ... mais un organiste ne se préoccupe pas du nombre : chaque instrument est pour lui une découverte. En revanche l'organiste qui ne joue jamais ailleurs qu'à la tribune de son église, aurait de grandes difficultés devant un autre orgue. Ce serait donc pour un «deuxième» instrument.

J.J.D. *Est-ce le même cas pour les pianos, clavecins et instruments de même sorte ?*

J.v.I. A partir du moment où on arrive à dépasser les frontières d'un instrument et où on sait en comprendre et en maîtriser deux, la voie est ouverte pour trois, quatre, cinq... Les difficultés ne s'additionnent pas, et on a de plus en plus de connaissances. Cela dit, il est évident que dans quelque série d'instruments que ce soit, il y en aura toujours avec lesquels on se sentira plus à l'aise.

L'important n'est donc pas le nombre des instruments mais d'attitude du musicien.

J.J.D. *Que pensez-vous de la spécialisation ?*

J.v.I. J'ai lu quelque part qu'un spécialiste est quelqu'un qui connaît de plus en plus de choses... au point de tout connaître... de rien. L'idée que le spécialiste est meilleur est un mythe. Regardons autour de nous : dans tous les domaines, les gens les plus remarquables font beaucoup de choses différentes.

Bach, Mozart, Liszt, des spécialistes ?

J.J.D. *Y a-t-il des limites à fixer pour le territoire du clavecin, du piano forte et du piano moderne ?*

J.v.I. Le territoire relève des musiciens et non des instruments. C'est le système des conservatoires (ils n'existent que depuis 2 siècles) qui est à la base de ce territoire.

Actuellement un claveciniste ne peut pas étudier le piano forte au conservatoire parce que, dans le langage administratif, le piano forte est un piano, donc une autre discipline. Un pianiste ne peut pas non plus étudier le piano forte au conservatoire parce que ce n'est pas un «vrai» piano. Il n'y a pas de solution. La façon d'encadrer toutes les disciplines se reflète dans la vie musicale. On est claveciniste, on est pianiste.

A l'époque de Mozart, le «territoire» n'existait pas. Les musiciens jouaient du clavecin, du piano forte, du clavicorde, de l'orgue, du «Tangentenflügel», du violon..., composaient, dirigeaient, arrangeaient, donnaient des cours de piano, d'harmonie, de composition, d'orchestration etc. Et c'était le cas des bons (Mozart) comme des autres (Dittersdorff)... Les diplômés ne sont pas la solution. Bach n'avait pas de premier prix de contrepoint et de fugue, en revanche beaucoup de gens sont actuellement titulaires de ces diplômes, mais où trouve-t-on le

niveau de Bach ? Si renommé professeur qu'il fût, Liszt ne possédait pas le C.A.

J.J.D. *Un musicien peut-il mener de front le piano et le piano forte, ou l'orgue et le piano ?*

J.v.I. ça dépend...

Liszt avait joué dans sa jeunesse sur les piano fortes de Conrad Graf, mais à la fin de sa vie, il jouait Steinway et Chickering le «piano moderne». Était-il pianiste ou piano fortiste ?

Chez César Franck, l'orgue et le piano, c'est presque la même chose, et chez Brahms c'est absolument autre chose.

J.J.D. *Comment les musiciens comme Bach, Mozart ou Beethoven pouvaient-ils jongler avec tous ces instruments ?*

J.v.I. Ils avaient compris les caractéristiques de chacun (ce qui se remarque dans leurs oeuvres), et ils pensaient la musique de l'intérieur. C'est la musique qu'ils avaient apprise, et non un instrument.

La technique

J.J.D. *Sur le plan purement technique, il y a entre le piano et le clavecin une importante différence de toucher, de poids, d'enfoncement, d'écartement, de profondeur de touche. N'êtes-vous pas gêné pour passer de l'un à l'autre ?*

J.v.I. Je ne dis pas que je n'ai jamais de difficulté, parce qu'il y a des situations qui sont vraiment difficiles, lorsqu'on a été trop loin dans une direction. Pour ne pas avoir trop de problèmes, il faut changer souvent d'instrument. Si on s'habitue à jouer toujours sur le même, on n'arrive plus à changer. En réalité, quand on joue Bartok, Brahms, Liszt ou Mozart, il faut toujours s'adapter ; le pouvoir de s'adapter est quelque chose de fantastique pour un musicien.

J.J.D. *Il y a cependant des écoles, avec des techniques définies.*

J.v.I. Même au piano moderne, on ne peut pas dire qu'on joue avec une technique rigoureusement définie. Chaque passage demande une approche particulière. Ne parlons que de l'enfoncement : quand on joue une phrase, on emploie plusieurs enfoncements de la touche, on ne va pas toujours jusqu'au fond ! Le pianiste s'adapte, beaucoup plus et beaucoup mieux qu'on ne pense !

J.J.D. *Vous n'avez pas l'impression qu'en étant un «généraliste» du clavier on a du mal à rester au meilleur niveau dans chaque instrument.*

J.v.I. Il m'est difficile de répondre parce que je suis forcément subjectif. C'est aux autres de juger. Je ne cherche pas la perfection quand je joue, je veux faire de la musique, et cela de telle manière que cette musique ait la meilleure approche possible. La perfection n'existe pas en musique; par exemple, en composition, on ne peut pas dire qu'une symphonie de Brahms est plus proche de la perfection qu'une symphonie de Mozart: c'est autre chose.

Les exigences actuelles du public ne sont pas toujours des exigences musicales. Je joue la musique comme je la sens,

physiquement, musicalement, intellectuellement ; je ne cherche pas la perfection mais la qualité, pour moi la perfection n'est pas une qualité. Une interprétation «parfaite», sans la moindre erreur, peut être totalement ennuyeuse et antimusicale.

J.J.D. *Puisque nous en sommes à la cuisine, comment travaillez-vous la technique : au piano, au clavecin, au piano-forte ?*

J.v.I. J'ai toujours essayé de trouver le rapport entre le mouvement psychologique-physiologique et le son, ou, si vous voulez, entre l'énergie et le résultat.

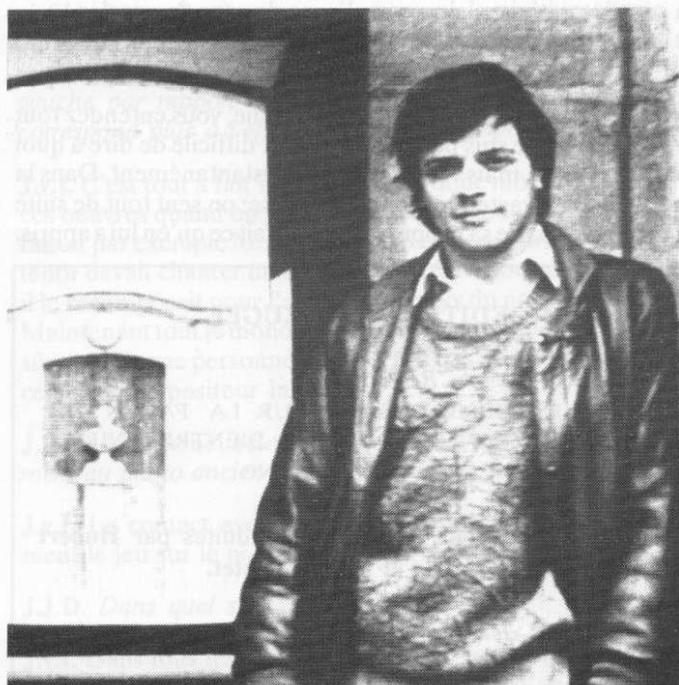
Dans ce sens, chaque fois que je joue n'importe quel instrument ou que j'écoute n'importe quel «claviériste», je «travaille» ma technique. En revanche, si, par «technique», on entend les exercices, gammes, Hanon etc., depuis l'âge de 12 ans, j'ai complètement abandonné cette approche. J'ai appris qu'il y a plusieurs pianistes de concert qui sont dans le même cas..., mais pour beaucoup de pianistes célèbres, c'est un peu gênant de le reconnaître. La technique c'est le savoir-faire.

L'enseignement

J.J.D. *Quelles sont vos activités pédagogiques ?* **J.v.I.** Je suis professeur de clavecin au Conservatoire d'Anvers depuis 15 ans. Je travaille sur la base de l'improvisation et de la composition. Chaque année j'ai une dizaine d'élèves. Je donne mes cours sur le Dülcken de 1747 du Musée Vleeshuis. C'est un des plus beaux clavecins qu'on puisse trouver dans le monde, et il appartient au Conservatoire. C'est attractif, mais... j'exige un bon niveau à l'entrée...

J.J.D. *Enseignez-vous seulement en Belgique ?*

J.v.I. Non, Martine Chappuis m'a encouragé à commencer en 1986 un cours d'improvisation au clavecin à Paris. J'enseigne un week-end par mois à 15 clavecinistes enthousiastes.



Jos van Immerseel

J.J.D. *Et les stages ?*

J.v.I. Ah, là j'ai donné des cours de piano et de clavecin un peu partout : en France (Paris, Toulouse), en Allemagne (Brême), en Suisse (Bâle, Genève), en Italie (Turin), en Hollande (Amsterdam, Haarlem, Utrecht), en Belgique (Anvers, Bruxelles, Bruges, Louvain) et au Japon (Tokyo). En outre je poursuis mon cours d'été à Anvers au Musée Vleeshuis et un autre à Sopron en Hongrie.

J.J.D. *Quels sont les points essentiels de votre enseignement ?*

J.v.I. J'essaie de diminuer la distance entre la musique et le musicien, entre l'oeuvre et le «claviériste». Je veux encourager, montrer les moyens efficaces, et surtout comprendre le pourquoi de certains blocages. Et ce ne sont presque jamais des raisons «techniques». Bien sûr j'aide le musicien à découvrir ses possibilités et les richesses de la musique qu'il joue. Ensuite, je suis là seulement pour lui faire comprendre par la pratique que la musique est un langage.

J.J.D. *Et donc une communication.*

J.v.I. Exactement ! Le travail superficiel sur un morceau ne m'intéresse pas. Celui qui joue une pièce doit être également capable de composer un menuet de qualité, sinon cela n'a pas de sens à jouer.

J.J.D. *C'est très exigeant. Quel faut-il faire pour jouer Bach ?*

J.v.I. Ah ! Il faut travailler... Ce n'est pas donné à tout le monde, mais j'ai maintenant quelques élèves qui savent improviser une allemande ou une fugue qui sonnent très bien.

J.J.D. *Depuis quand improvisez-vous vous-même ?*

J.v.I. Depuis mes premiers pas au piano, quand j'avais neuf ans. Mes premiers professeurs n'étaient pas contre, les autres, si, mais c'était trop tard.

Actuellement la vie musicale «classique» ne laisse pas beaucoup de place à cette forme d'expression, mais pour moi, comme pour nos ancêtres Bach et Mozart, l'improvisation, la lecture, la composition, l'arrangement, la basse continue, l'interprétation constituent un tout. Quand on comprend la langue, on peut la pratiquer, sinon ça n'a pas de sens de «parler».

J.J.D. *Le percevez-vous à l'écoute ?*

J.v.I. ...Le français est ma troisième langue, vous entendez tout de suite que je ne suis pas français. Il est difficile de dire à quoi vous l'entendez, mais vous l'entendez instantanément. Dans la musique c'est exactement la même chose: on sent tout de suite si l'interprète parle sa propre langue ou fait ce qu'on lui a appris.

EDITIONS HEUGEL

Réédition de :

QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA FACON DE
JOUER, D'ACCORDER ET D'ENTRETENIR
LES FORTEPIANO

rédigés par **Andréas Steicher** et traduites par **Hubert Bédard** et **Félia Bastet**.

représentation exclusive

ALPHONSE LEDUC
175 rue St-Honoré 75040 PARIS CEDEX 01

J.J.D. *Tout le monde ne l'entend pas.*

J.v.I. Non, vous ne pouvez l'entendre que si c'est aussi votre propre langue.

J.J.D. *Et malheureusement dans les concours on voit des candidats qui réussissent et deviennent professionnels, et parfois même font carrière alors qu'ils n'ont rien à dire. Simple-ment, le jour du concours, ils ont reproduit ce que leur professeur leur avait enseigné.*

J.v.I. C'est exact, mais je trouve que ce n'est pas leur faute. Ils sont dans un système, on les pousse et ils font ce qu'on leur dit.

C'est une question importante pour moi, alors j'ai voulu réagir, je me suis demandé ce que je pouvais faire dans mon enseignement pour éviter cela.

J.J.D. *Vos élèves ont aussi des concours à passer. Si vous leur donnez une formation essentiellement musicale, - globale mais moins technique -, ne risquent-ils pas d'être défavorisés par rapport aux autres candidats ?*

J.v.I. Je ne sais pas. Le premier prix du Concours International de Clavecin de Paris en 87, Miklos Spanyi, est un de mes élèves. Il ne m'a même pas prévenu qu'il se présentait, il n'a travaillé ses pièces avec personne. Pour moi, ça c'est un résultat.

J.J.D. *L'idéal pour vous n'est donc pas de travailler une pièce huit heures par jour.*

J.v.I. Il y a des exceptions : quand on doit préparer le concerto de Prokofieff en une semaine, c'est peut-être la bonne méthode, mais normalement...

C.P.E. Bach écrit que travailler plus de trois heures par jour sur l'instrument tue l'esprit. Il avait appris ça de son père. Je crois qu'il avait raison.

Les Rencontres

J.J.D. *Puisque nous parlons de l'enseignement, pouvez-vous nous dire comment vous procéderez lors des Rencontres de Saint-Galmier ?*

J.v.I. Il faut commencer par sentir ce qu'attendent les stagiaires. Pour le piano forte il s'ajoute une difficulté supplémentaire : il y a toujours des stagiaires qui ne connaissent pas bien le piano forte, alors que les différences entre les modèles sont considérables. On doit donc souvent faire un travail de base. J'essaie toujours de commencer par le son : montrer ce qu'on peut faire avec cet instrument, quelles en sont les possibilités et les limites. Il faut aussi laisser à l'étudiant le temps de s'adapter et ne pas l'arrêter tout de suite en lui disant que ce n'est pas cela, avant qu'il ait pu faire la connaissance de son instrument. Il arrive aussi qu'on ait des participants de niveau avancé qui ont une bonne expérience du piano forte, ce qui est évidemment intéressant parce qu'on peut se lancer d'emblée dans un travail approfondi. Quand les étudiants arrivent du clavecin, ils n'ont généralement ni dans les doigts ni dans l'oreille la sensation du son du piano.

J.J.D. *Pour aborder le piano forte, vaut-il mieux être pianiste ou claveciniste ?*

J.v.I. Il faut être musicien, c'est tout.

J.J.D. *En tant que professeur de piano forte, préférez-vous avoir comme élèves des pianistes ou des clavecinistes ?*

J.v.I. L'origine de mes élèves ne m'intéresse pas, chaque personne est différente. On ne peut pas généraliser. C'est aussi une question d'intérêt, de motivation.

J.J.D. *Comment faites-vous sentir le piano forte à vos élèves?*

J.v.I. Cela dépend de l'élève. Pour ceux qui ne connaissent pas bien l'instrument, je joue beaucoup moi-même pour leur montrer ce qu'on peut et ce qu'on ne peut pas faire, et pourquoi.

J.J.D. *Vous n'imposez donc jamais d'interprétation ?*

J.v.I. Non, ce ne serait plus une interprétation. Interpréter, c'est rendre la musique comme on la comprend. On peut aider quelqu'un à comprendre la musique, on ne peut pas l'obliger. Evidemment il y a des limites, surtout quand on joue ensemble : dans un orchestre tout le monde ne peut pas faire ce qu'il veut. J'essaie cependant de respecter le plus possible ce que les gens ont à dire, quand ils ont quelque chose à dire, et je dois reconnaître que les jeunes ont souvent beaucoup à dire. Et c'est pour cela que j'aime enseigner : on rencontre tellement de gens fantastiques. Mon but n'est pas que mes élèves obtiennent un résultat tout de suite, mais qu'ils aient compris quelque chose et qu'ils sachent comment ils peuvent continuer. Je veux être le plus vite possible superflu.

J.J.D. *Pensez-vous qu'il faille changer souvent de professeurs?*

J.v.I. Non, je crois qu'il faut apprendre la musique de telle façon qu'on ait très vite plus besoin de professeur, mais si ça ne va pas avec l'un, on doit en essayer un autre. L'enseignement est une relation : il n'y a pas de bons professeurs ou de bons élèves, mais un rapport, bon ou mauvais entre professeurs et élèves. C'est une question qui ne se pose généralement pas dans les cours d'été, où il s'agit surtout d'une information, mais dans un cours régulier, il arrive qu'un professeur et un élève ne se comprennent pas et que l'élève réussisse beaucoup mieux en changeant de professeur.

J.J.D. *Dans votre programme du stage de Saint-Galmier, on remarque un point particulier : «Maîtrise de la vitesse d'attaque» pourriez-vous nous préciser en quoi consiste cette technique ?*

J.v.I. C'est difficile quand on ne peut pas le montrer au piano. La vitesse du doigt est un élément très important dans le jeu du clavier, tant au piano moderne qu'au piano ancien. La vitesse ne désigne pas la rapidité mais la nature du mouvement. La maîtrise de la vitesse du marteau est primordiale pour le constructeur du piano et pour le technicien. A quoi servirait leur travail si le pianiste n'en profitait pas au maximum ? La technique pianistique actuelle accorde malheureusement peu d'attention à cette forme de «réflexe».

J.J.D. *Pouvez-vous citer quelques pianistes qui maîtrisent cette vitesse d'attaque ?*

J.v.I. En ce moment, il n'y en a pas beaucoup, mais pensons à Gould, à Landowska et à tous les virtuoses oubliés du XIXème s. et des années 1900-1920.

J.J.D. *Dans votre programme, il est aussi question du piano moderne. Est-ce que vous allez enseigner le piano moderne à Saint-Galmier ?*

J.v.I. Non, pas vraiment, mais on ne peut pas expliquer le monde du piano forte à des pianistes «modernes» en ignorant le piano moderne, et inversement. On aura une dizaine de piano fortes de différents types pour les fils Bach, Haydn,

Mozart, Clementi, Beethoven et Schubert. Je crois que ce sera très intéressant pour tout le monde.

J.J.D. *Quelles oeuvres conseillez-vous aux stagiaires de vous présenter ?*

J.v.I. Il faudra d'abord qu'ils sachent de quels instruments ils disposeront sur place; ils pourront ainsi choisir un répertoire approprié. S'ils ne le savent pas à l'avance, ils pourront toujours essayer ce qu'ils auront préparé et voir ce qui marche, ce qui ne marche pas, et pourquoi. Le choix des oeuvres est bien sûr libre, à condition que les pièces se situent entre 1775 et 1825 (époque pour laquelle on aura les instruments qui conviennent).

Piano forte et piano moderne

J.J.D. *Etes-vous partisan de l'authenticité instrumentale dans l'exécution du répertoire pour piano ? Autrement dit : quel piano pour Beethoven, Schubert ou Chopin ?*

J.v.I. C'est un grand problème parce que la facture de l'époque variait beaucoup selon les centres, ce qui n'est plus le cas. La différence entre Steinway et Bösendorfer est minime en comparaison de ce qui sépare un piano viennois de l'époque de Mozart, un instrument anglais et un Pleyel. Malgré cela, un pianiste en tournée, comme Clementi ou Chopin, devait jouer partout, sur des instruments très différents. On ne trouve pas une seule remarque disant que Chopin ou Liszt aient eu du mal à s'adapter à tel ou tel type de facture.

J.J.D. *Pensez-vous qu'on trahisse Chopin ou Beethoven en les jouant au piano moderne ?*

J.v.I. Tout dépend comment on joue. j'aime mieux un interprète qui joue même Bach au piano moderne avec musicalité et intelligence, que quelqu'un qui joue mal sur l'instrument exact. Il y a maintenant énormément de gens qui jouent sur l'instrument exact...

J.J.D. *en croyant que ça suffira...*

J.v.I. mais ça ne suffit pas...

J.J.D. *F-R Duchâble me disait il y a quelques semaines que si Chopin ou Beethoven avaient connu le piano moderne, ils auraient écrit autrement, parce que la puissance des basses sur l'instrument actuel donne parfois trop d'importance à la main gauche par rapport au chant. Dans ce cas notre piano ne correspond plus à l'effet voulu par le compositeur.*

J.v.I. C'est tout à fait vrai. Il faudrait donc modifier le texte de ces oeuvres quand on les joue au piano moderne. C'est ce que faisait par exemple Mozart en fonction de ses interprètes : si un ténor devait chanter un air qu'il avait écrit pour un autre ténor, il le recomposait pour l'adapter à la voix du nouveau chanteur. Maintenant tout le monde doit chanter les mêmes notes. Je suis sûr qu'il y a une personne qui ne serait pas du tout d'accord avec cela : le compositeur lui-même.

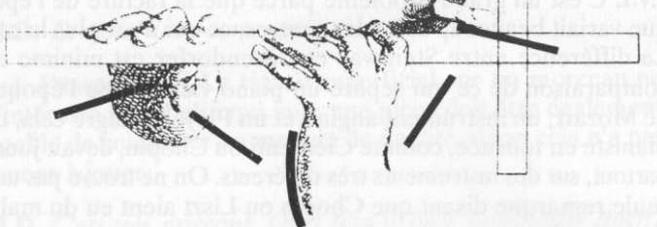
J.J.D. *La même oeuvre doit-elle être interprétée différemment au piano ancien et au piano moderne ?*

J.v.I. Le contact avec les pianos anciens influence énormément le jeu sur le piano moderne.

J.J.D. *Dans quel sens ?*

J.v.I. Dans tous les sens : on va vouloir retrouver sur l'instrument moderne les caractéristiques du piano ancien. C'est la même transposition sonore que quand on joue au piano une oeuvre destinée originellement à l'orchestre : on doit imiter la

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.

flûte, la clarinette, la trompette... De toute façon en concert il faut toujours d'adapter : on ne peut pas utiliser un piano différent pour chaque compositeur.

Pour le piano moderne, c'est un grave problème, parce qu'il n'a presque pas de répertoire propre.

J.J.D. *Rachmaninoff ?*

J.v.I. Non, ce n'est pas le même piano.

J.J.D. *Vous trouvez que Steinway a changé sa facture depuis les années 20 ?*

J.v.I. Enormément. Le résultat sonore n'est pas du tout le même.

J.J.D. *Alors, de quand date le piano moderne de concert ?*

J.v.I. Le piano moderne, comme on l'entend maintenant, a une vingtaine d'années, il est apparu vers 1965. C'est aussi le résultat d'une adaptation de la facture à l'évolution du jeu des interprètes.

J.J.D. *Le répertoire est donc très limité.*

J.v.I. Oui et non, parce qu'on peut aussi y jouer tout le répertoire qu'on veut. Quand il est bon et bien réglé, le piano moderne est un bel instrument, qui permet même de jouer Mozart techniquement et musicalement. A l'inverse, on ne jouera pas Debussy au clavecin. Le piano moderne a donc une très grande ouverture, tout dépend de la façon dont on l'utilise.

Cela ne veut pas dire que ce n'est pas intéressant de jouer Mozart sur un Walter ou d'écouter Liszt sur un bon Bechstein de 1880, à condition que les instruments soient en parfait état.

J.J.D. *L'état des pianos anciens est-il satisfaisant ?*

J.v.I. Il n'y a pas beaucoup de pianos historiques qui soient bien réglés, une dizaine dans le monde. Sur tout ce qu'on entend comme instruments anciens, il y en a 5 % qui fonctionnent convenablement, et 10 % qui sonnent comme il faut.

J.J.D. *Et les «copies» ?*

J.v.I. C'est à peu près la même situation. C'est pour cela que je suis vraiment content que ces *Rencontres* associent la facture à l'interprétation, cela pourra contribuer à faire évoluer les choses.

J.J.D. *Y a-t-il, selon vous, de bonnes et de mauvaises périodes dans l'histoire de la facture du piano ?*

J.v.I. Non, il y a toujours eu de bons et de mauvais facteurs. Avec l'évolution de la facture, on a progressé sur certains points au détriment (malheureusement) de certains autres.

J.J.D. *Quel sera votre but à Saint-Galmier ?*

J.v.I. Travailler avec des gens motivés et d'esprit ouvert, sur le programme que je vous ai présenté, en espérant que le piano et le piano forte nous permettront de découvrir un monde méconnu et fascinant.

LES DIAPASONS A L'EPOQUE DE JEAN-SEBASTIEN BACH

3^e partie

Description de diapasons anciens ; sources, hauteurs relatives et absolues

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.

Bruce Haynes s'attache avant tout dans ce chapitre à un examen du diapason des instruments à vent originaux de l'époque de Bach et fabriqués en Allemagne. Après une analyse sur le tempérament propre de ces instruments, dit «mésotonique au 1/6^{ème} de comma», Bruce Haynes passe en revue les différents instruments dont le diapason est peu susceptible d'avoir changé et qui représentent donc des éléments de preuves significatives pour la détermination d'un ou plusieurs diapasons moyens en Allemagne à cette époque; il s'agit des flûtes traversières, flûtes à bec, cornets à bouquin, et des orgues. Bruce Haynes examine enfin l'usage que font actuellement les musiciens professionnels des instruments anciens ou de leurs copies et insiste notamment sur les diapasons actuellement utilisés.

DESCRIPTIONS DE DIAPASONS ANCIENS: SOURCES, HAUTEURS RELATIVES ET ABSOLUES

1-Les diapasons anciens sont-ils aujourd'hui mesurables?

Tout au long de cette étude, nous avons admis implicitement que les termes Chorton et Cammerton peuvent être reliés à des hauteurs absolues exprimées en Herz, malgré certaines sources que nous avons déjà citées et qui semblent laisser l'impression que le diapason a tellement varié que le mieux que nous puissions espérer est une détermination des relations de hauteur plutôt que des diapasons absolus (30).

De nos jours encore, le diapason ne cesse de varier; à fortiori à l'époque. La notion de diapasons normalisés pendant la période baroque est-elle donc illusoire? Serait-elle seulement le produit de notre conception moderne selon laquelle les

hauteurs de diapason ne peuvent être mesurées et communiquées que par des moyens qui n'existaient pas à l'époque?

Je pense qu'il existe suffisamment de données pour pouvoir établir de manière crédible la hauteur absolue du Chorton et du Cammerton. Pour le Chorton, notons la description de Praetorius d'un diapason moyen (31) qui s'est perpétué dans le Chorton de Kuhnau et de Bach. Pour le Cammerton, il semble probable que les premiers instruments à vent baroques aient été des instruments français joués par des Français, ou des copies allemandes d'instruments français, qui se trouvaient tous probablement au même diapason moyen (32). Il n'est que de rappeler la citation de Silbermann (33) selon qui (en 1772) «le Cammerton est généralement et complètement accepté, tous les instruments de musique étant accordés sur lui...»

Mattheson (34) sous-entend dans ses textes l'existence d'une hauteur moyenne de diapason. Enfin Praetorius (*De organographia*, p.16) et plus tard Quantz (*Essai*, p.245) se prononcent fermement contre l'idée d'un changement de

diapason des instruments à vent, ce qui implique l'existence de hauteurs moyennes reconnues. Il n'y a ainsi pratiquement pas de doute, d'après les termes mêmes de Quantz, qu'il se réfère aussi bien à des hauteurs relatives qu'à des diapasons absolus (35).

2-Les outils

Le XVIII^e siècle a connu des outils permettant de comparer les diapasons en différents endroits, notamment les instruments à vent eux-mêmes. Comme nous l'avons vu, la flûte à bec comme la flûte traversière doivent être sensibles à la plus petite différence de diapason, et chaque instrumentiste d'anche double ou de cuivre doit compter avec de telles divergences. Bien sûr, les instruments à vent peuvent être à l'origine de la nécessité d'établir des diapasons normalisés, alors que l'autre élément stabilisateur, à savoir l'orgue, aurait par lui-même une fâcheuse tendance à monter avec le temps. Cary Karp signale (36): «Le Chorton était probablement moins normalisé que le Cammerton, puisqu'il était déterminé sur la base locale de l'orgue que l'on avait sous la main. si l'on tient compte du fait qu'il était difficile de faire descendre les tuyaux à bouche ouverts des orgues de cette époque, leur diapason devait finir par monter à la suite d'accords répétés. Les hauteurs variables du Chorton sont ainsi compréhensibles, mais ne doivent pas, en elles-mêmes, impliquer un défaut similaire de normalisation du Cammerton.» Il semble en fait que les orgues ont le plus souvent été accordées en fonction des instruments de la région, plutôt que le contraire. Mendel nous cite un exemple de ce fait, confirmé par Thomas et Rhodes (37): Kuhnau a fait accorder les orgues de la Thomaskirche et de la Nicolaikirche à Leipzig exactement un ton au dessus du Cammerton en usage dans cette cité (lequel était probablement déterminé par les instruments à vent)

L'annexe B discute les nombreux rapports scientifiques de mesures d'accords faites au XVIII^e siècle et qui peuvent être converties en Herz. Dès les débuts du XVIII^e siècle, le diapason à branches était connu et fut d'un usage régulier durant la vie de Bach ainsi que des diapasons-flûtes et des monocordes. Mendel cite le cas d'un diapason à branche accordé au la 415 Hz trouvé dans un orgue de Silbermann à Dresde (38).

3-Les textes

Même si durant la brève période qui nous intéresse, les diapasons moyens ont beaucoup varié, nous pouvons heureusement suivre leurs changements avec une certaine précision.

Deux textes du XVIII^e siècle, particulièrement exhaustifs sur les diapasons, confirment notre idée qu'il existait des hauteurs absolues que l'on pouvait objectivement comparer; le premier est de Quantz, le second d'Agricola:

«Le ton de Venise est présentement le plus haut, et presque égal à notre vieux ton de chœur. Le ton de Rome était bas, il y a vingt ans passés, et égal à celui de Paris. Mais à présent on commence à rendre ce dernier presque égal à celui de Venise.» (39)

«En Lombardie, et particulièrement à Venise, les clavecins et autres instruments sont accordés très haut. Leur diapason est à peine plus d'un demi-ton en dessous du ton ordinaire de chœur ou de trompette, si bien qu'un do de trompette correspond à un do dièse pour ces instruments. A Rome, le diapason est très bas, presque égal à l'ancien diapason français, une tierce majeure plus bas que le ton de chœur, c'est à dire qu'un do de trompette correspondra presque à un mi sur ces instruments de Rome. Ce diapason se trouve encore un demi-ton en dessous de ce qu'il est convenu d'appeler le diapason de chambre A, qui a été introduit en de nombreux endroits en Allemagne et pour lequel le la des instruments au ton de chœur

sonne comme le do des instruments au diapason de chambre A.» (40)

L'information contenue dans ces deux textes peut se résumer sous la forme du tableau suivant:

Diapason le plus haut	Quantz (1752)	Agricola (1757)
1/2 ton plus bas	Venise «presque égal à notre vieux ton de chœur»	«ton ordinaire de chœur ou de trompette»
1/2 ton plus bas	«	«En Lombardie et particulièrement à Venise»
1/2 ton plus bas	«	«
1/2 ton plus bas	Diapason de chambre A «une tierce mineure en dessous du vieux ton de chœur».	Diapason de chambre A «pour lequel le la des instruments au ton de chœur sonne comme le do des instruments au ton de chambre A»
	Rome et Paris «il y a vingt ans passés».	Rome, «presque égal à l'ancien diapason français, une tierce majeure plus bas que le ton de chœur», un demi ton en dessous du diapason de chambre A.

TABLEAU 1

Nous sommes apparemment en face de quatre diapasons principaux, progressant par demi-ton et qui se tiennent à l'intérieur d'un intervalle d'une tierce majeure (la divergence d'un demi-ton pour ce qui concerne le diapason de Venise sera discutée plus bas). Si nous pouvons déterminer la hauteur absolue de l'un quelconque de ces diapasons, la hauteur des autres sera du même coup trouvée. Les deux extrêmes, comme nous l'avons vu, ne peuvent raisonnablement être plus haut que notre si actuel pour le plus élevé, ou plus bas que notre moderne sol pour le plus bas. Si nous nous servons de ces deux diapasons extrêmes comme d'une hypothèse de travail, la hauteur des autres diapasons peut facilement être déterminée par rapport à eux. Lorsque cette hauteur sera exprimée sous la forme d'un intervalle entre deux notes (Agricola par exemple), nous nous servirons pour les calculs du tempérament mésotonique au 1/6 de comma, de préférence au tempérament égal.

4-Le diapason français

Il n'y avait pas, selon les sources que nous citons ci-après, un mais plusieurs diapasons français. D'une manière générale, la réputation musicale de la France en Europe durant le XVIII^e siècle était celle d'un pays où les diapasons étaient bas, ce qui n'implique pas qu'on ne rencontrait pas d'autres diapasons bas en Europe. Toutes ces données permettent de déterminer des hauteurs absolues de diapason (41).

a) - Outils de référence et mesures anciennes de diapason.

* Un diapason-flûte, qui peut avoir été fabriqué par le facteur du XVII^e siècle Dupuis, donne un la à peu près à 395 Hz (42).

* Le diapason à branches de Pascal Taskin (1783) donne un la à 409 Hz pour l'Opéra ou la Chapelle.

* Durant le XVIII^e siècle, trois physiciens anglais et allemands mesurent ailleurs qu'en France des diapasons qui se situent autour du la 390 Hz (voir annexe B).

* Aussi bien Quantz qu'Agricola mettent le diapason de Rome à la même hauteur que le diapason français. Les éléments décrits en annexe C apportent la confirmation d'un diapason de Rome aux alentours du la 392 Hz.

b) - Instruments à vent

* Il semble qu'il y ait deux catégories de diapasons pour les flûtes traversières anciennes en trois morceaux qui subsistent: la 400 Hz et la 410 Hz (voir annexe A).

* Les flûtes à bec françaises donnent des diapasons qui s'échelonnent entre 392 et 400 Hz. Quelques flûtes à bec des facteurs allemands J.C. Denner et H. Schell, qui copiaient des instruments français, sont au la 392 Hz (voir annexe A).

* Quantz, qui était persuadé que le «ton de chambre des Français est si considérablement bas, quoiqu'il soit le plus avantageux pour la flûte traversière, l'hautbois et quelques autres instruments» (44) a construit pour Frédéric le Grand un certain nombre de flûtes dont les diapasons les plus favorables se situent entre la 392 Hz et 402 Hz (45).

c) - Orgues et instruments à clavier

* L'acousticien Joseph Sauveur (Paris 1701) rapporte par déduction le diapason d'un orgue au la 400 Hz; douze ans plus tard, il mesure le la d'un clavecin à 405 Hz (46).

* Les éléments fournis sur les orgues françaises dans l'annexe B indiquent que les diapasons les plus courants de ces instruments se situaient approximativement entre un demi-ton et un ton entier au dessous du la actuel (soit entre 415 Hz et 392 Hz).

* Andreas Silbermann (1678-1734) a construit plusieurs orgues à Strasbourg où il vivait depuis 1702. Son orgue de la cathédrale était au diapason la = 392 Hz. Parmi les autres orgues qu'il a réalisées se trouvait celui de St Margarethen (1703) qu'il décrit lui-même comme étant «un ton et demi au dessus du Cammerton français, lequel était très bas» (49). Si l'on considère le diapason français comme étant le plus bas de ceux auxquels se réfère Silbermann, et si l'on admet qu'il s'agit bien là du diapason de l'orgue de la cathédrale (qui était décrit comme «un bel exemple de l'influence française sur la facture d'orgue allemande» (50), alors le diapason français de Silbermann devait probablement être au la 392 Hz.

Il apparaît donc qu'une série de diapasons, échelonnés entre le la 392 Hz et le la 420 Hz, a été utilisée en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Tous ces diapasons sont évidemment «français», mais seul le diapason le plus bas (392 Hz), du fait probablement de son niveau exceptionnellement bas, a été remarqué par les auteurs allemands comme étant le «diapason français». Il doit en tous cas correspondre à la note inférieure (sol actuel) de la tierce majeure à l'intérieur de laquelle Quantz et Agricola rangent les diapasons européens et dont la note supérieure ne doit probablement pas être plus haute que le si actuel.

5-Le ton de l'Opéra

Un autre terme désignait un diapason très bas: c'était celui de «ton de l'Opéra». Jean-Jacques Rousseau, par exem-

ple, écrit en 1768 que le «ton de Chapelle» et le «ton d'Opéra» sont employés pour la musique instrumentale d'ensemble; «Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France, il est ordinairement plus bas que l'autre.» (51)

Ceci confirme l'affirmation de Muffat, citée plus haut, selon laquelle «le diapason auquel les Français accordent leurs instruments est généralement un ton entier plus bas que notre ton allemand... et même d'un ton et demi dans les opéras» (52).

En 1828 encore, François-Joseph Fétis remarquait que le diapason de l'Opéra à Paris était resté très bas jusque vers 1770; le diapason de l'Opéra Comique était un peu plus haut, mais à son tour plus bas que celui du Théâtre Italien. Fétis assurait que l'on préférerait ce diapason bas pour éviter de fatiguer les chanteurs (53).

J.A. Silbermann écrit en 1772, dans une lettre déjà citée, qu'il a construit trois orgues entre 1736 et 1750 au «ton d'Opéra, ou français» (4). Enfin, nous avons déjà parlé de la facture de J.C. Denner (1694) à propos de deux «frantzezische Fletten», également appelées «Opéra Flöten» (55).

On voit donc que les deux termes de «ton d'Opéra» et de «diapason français» sont synonymes, du moins pour les auteurs autres que français. Les Français eux-mêmes utilisant plusieurs diapasons, c'est le terme de «ton d'Opéra» qui désignait le diapason le plus bas.

6-Le Chorton

Comme nous l'avons vu, le Chorton était un diapason que le XVIII^e siècle a hérité d'orgues construites bien avant; les transformer pour abaisser le diapason aurait été impraticable et d'un prix de revient excessif. Ainsi en est-il des orgues de la Nicolaikirche et de la Thomaskirche de Leipzig, construites respectivement en 1597 et au début du XVI^e siècle et sur lesquelles Bach et Kuhnau travaillèrent. Comme l'écrit Mendel, «ils avaient tous les deux été réparés et agrandis maintes fois, mais rien n'indique que leur diapason ait été changé d'une manière significative» (56).

D'après l'étude récente de Myers sur les écrits de Praetorius à propos du diapason (57), ainsi que des études plus anciennes (58), il ressort que Praetorius, écrivant en 1619, parle d'un diapason d'Allemagne du Nord normalisé, connu sous le nom de Chorton ou quelquefois de Cornet-Ton (Ton du cornet). Ces études concluaient à un diapason de l'ordre de la 460 Hz (si bémol actuel = 466 Hz). Praetorius mentionne, cependant, qu'il existait des partisans d'un diapason normalisé encore plus haut d'un demi-ton, ce que lui-même désapprouvait. Il apparaît donc évident que ces deux niveaux de Chorton existaient en Allemagne du Nord à l'époque de Bach.

Nous pouvons déduire trois niveaux, tous au dessus de 440 Hz, d'après les diapasons originaux des orgues d'Allemagne du Nord décrits par Mendel et catalogués en annexe B: (59)

1) environ un demi-ton au dessus de 440 Hz, soit de 455 à 464 Hz.

2) environ trois-quarts de ton au dessus de 440 Hz, soit 480 Hz

3) environ un ton au dessus de 440 Hz, soit de 484 à 495 Hz (si actuel = 494 Hz)

Le premier et le troisième de ces diapasons pourraient représenter le Chorton «bas» et le Chorton «haut», alors que le deuxième peut être considéré comme l'un ou l'autre Adlung, en 1768: «Du fait de sa diversité, il n'est pas possible de définir la hauteur de notre Chorton» (60). Dans l'édition de 1783 de son *Anleitung zu der musikalischen Gelartheit* il précise: «Il est connu que les orgues ne sont pas semblables» (61).

La plupart des sources restent ambiguës à propos du rapport entre les deux termes «Cornet-Ton» (ton du cornet) et «Chorton». Pour certains auteurs, les deux mots étaient apparemment synonymes; pour d'autres, le Cornet-Ton était plus haut (62). Johann-Samuel Petri parle d'un «Feld-Ton» qui se trouve un demi-ton au dessus de son Chorton (63), et Christoph Gottlieb Schröter fait la distinction entre un «Chorton haut» et un Chorton ordinaire (64). Mendel cite également le cas du devis estimatif d'un facteur d'orgues en 1713 pour les travaux d'abaissement du diapason d'un orgue en partie au Chorton haut et en partie au Chorton bas, ou bien entièrement au Chorton bas (65). J.A. Silbermann écrit en 1772 que le «Cornet-Ton» avait été remplacé par le Chorton, qui se trouvait un demi-ton plus bas, parce que le premier était trop haut pour les chanteurs (66). En 1828, Fétis considère également le «diapason de cornet» comme plus haut que le Chorton (67).

Il convient maintenant de revenir sur le commentaire ambigu de Mattheson à propos du diapason, que nous citons au début de cet article: «Pourquoi maintenant tel ou tel diapason est appelé a (la) ou b (si), ton de chambre, de chœur ou d'opéra, n'a pas de fondement réel: le Chorton se trouve 9 à 14 commas (soit une seconde majeure à une tierce mineure) plus haut que le ton d'Opéra et le Cammerton» (68). Si, dans une première hypothèse, Mattheson considère le ton d'Opéra et le Cammerton comme étant à la même hauteur, il doit y avoir deux Chortons, une seconde majeure et une tierce mineure au dessus; si, dans une seconde hypothèse, c'est le Chorton qui reste une référence fixe, dans ce cas, le ton d'Opéra et le Cammerton se trouveront une seconde majeure et une tierce mineure au dessous, à un demi-ton de différence entre-eux (d'après les preuves apportées plus haut, le ton d'Opéra étant le plus bas).

Ces deux interprétations de la phrase de Mattheson sont aussi plausibles l'une que l'autre et correspondent à nos données historiques. Mattheson écrivait à Hambourg et nous connaissons le diapason original de deux orgues de cette ville: la 480 et 489 Hz (69). En se référant à ces deux diapasons, la première hypothèse nous permet de déduire que ce diapason unique «Opéra-Cammerton» serait autour de la 410 Hz, et que l'autre Chorton «bas» serait vers la 460 Hz. L'orgue Jacobi de Hambourg, au diapason la 489 Hz, avait un jeu de 8' (Gedackt) descendu à 411 Hz: aussi bien Mattheson en 1721 (70) que Adlung en 1768 (71) prennent expressément ce registre comme référence du Cammerton. Dans la deuxième hypothèse, puisque nous avons une preuve que le Cammerton de Hambourg est à 411 Hz, le ton d'Opéra devait être 5 commas plus bas (386,5 Hz) et le Chorton 9 commas plus haut (460,8 Hz). L'aboutissement de ce raisonnement nous amène à conclure inévitablement, quelle que soit l'interprétation que l'on donne de l'affirmation de Mattheson, qu'il décrivait un Chorton bas à environ la 460 Hz. Et comme nous connaissons aussi l'existence d'un Chorton haut (489 Hz), il y avait bien deux Chortons à Hambourg.

Les organistes avaient une tendance naturelle à définir le Cammerton en fonction du Chorton, ce qui pourrait nous permettre de mieux comprendre la première phrase de Mattheson. Existait-il réellement un «Cammerton-B» (si)? Le terme «Cammerton-A» (la), tel qu'il est utilisé par Agricola et Quantz, suggère qu'il y avait un autre Cammerton qui pourrait bien être le «b» (si) dont parle Mattheson, ou «Cammerton-B» (si). (En français, on l'appellerait le ton de chambre de si bémol; il serait un demi-ton au dessus du Cammerton A ou ton de chambre de la). Les dénominations la et si devaient être nécessaires à l'organiste qui devait penser en fonction d'un Chorton qui variait d'un demi-ton.

Comme l'explique Agricola, le Cammerton-A tenait son nom du fait que «le la des instruments au ton de chœur sonne comme le do des instruments au ton de chambre» (72). Comme aussi bien Quantz qu'Agricola se référaient généralement à un Chorton qui se trouvait une tierce mineure en dessous de leur Cammerton, ils l'appelaient naturellement «Cammerton-A».

Mais dans le cas d'un organiste dont le Chorton se trouverait un demi-ton au dessous, il devait avoir à transposer un demi-ton au dessus pour produire le même «do...du ton de chambre». Il s'agirait donc pour lui d'un «Cammerton-B» même s'il s'agissait en fait du même diapason que le Cammerton A.

La réponse à notre première question sur la manière d'interpréter la deuxième phrase de Mattheson est donc qu'il n'y avait pas seulement une différence entre le Cammerton et le ton d'Opéra, mais également entre les deux niveaux de Chorton. Rien d'étonnant en somme que non seulement Mattheson mais aussi d'autres auteurs comme Walther et Adlung aient été imprécis dans leurs descriptions des relations entre ces diapasons.

Telemann nous livre son point de vue sur le sujet dans l'introduction à son «Harmonischer Gottes-Dienst» (commencé en 1725):

«Les musiques de toute l'année liturgique sont préparées au Cammerton, et il faut donc que les organistes transposent toujours la basse continue dans les églises où d'autres instruments au cammerton sont utilisés. On procédera très aisément de la manière suivante, qui tient compte des tonalités que l'on pourra rencontrer dans cet ouvrage» (573).

Le tableau qu'il présente ensuite montre la transposition appropriée à chaque tonalité, non seulement à la seconde majeure, mais aussi à la tierce mineure.

Telemann, comme Mattheson, écrivait à Hambourg, où heureusement nous connaissons un Cammerton original au la 411 Hz; or Telemann parle du Cammerton au singulier, ce qui implique dans son schéma la possibilité de deux différents Chortons, un ton et un ton et demi au dessus du Cammerton. Nous avons déjà remarqué qu'Andreas Silbermann avait construit à Strasbourg un orgue en 1703 dont il disait qu'il l'avait accordé un ton et demi au-dessus du diapason français. Comme il avait également construit à Strasbourg un orgue au la 392 Hz (74), on peut raisonnablement en déduire que ce premier orgue était accordé à peu près au la 460 Hz.

Tout porte à croire également que Quantz pensait à deux Chortons différents. Aussi bien lui que Agricola décrivent le diapason vénitien en relation avec le Chorton et, comme l'a également fait remarquer Ephraïm Segerman, il s'agit du seul diapason à propos duquel ces deux auteurs ne sont pas d'accord (75). Selon Agricola, le diapason vénitien était «à peine plus haut d'un demi-ton au-dessous du ton ordinaire de chœur ou de trompette» (76) (Chorton «haut»). On remarquera l'usage du mot «ordinaire» qui aurait été inutile s'il n'y avait pas eu un autre Chorton, peut être moins courant à Berlin. Cela permettrait de situer le diapason «vénitien» au même niveau que le Chorton «bas» dont nous avons déjà parlé (la 460 Hz). Quantz, de son côté, écrit que le diapason vénitien était «presque égal à notre vieux ton de chœur», ce qui le mettrait à peu près à la même hauteur que le si actuel (494 Hz) (77). La différence de hauteur (plus d'un demi-ton) est trop importante pour pouvoir être réduite par les mots «à peine» d'Agricola et «presque» de Quantz. Il semble donc bien que «le vieux ton de chœur» de Quantz soit un Chorton bas car il paraît plus vraisemblable de rapporter le diapason vénitien à un Chorton qui se trouverait autour du la 460 Hz (78); on peut ainsi rapprocher l'affirmation de Quantz de celle d'Agricola et du même coup définir un diapason vénitien plus vraisemblable.

En 1758, Adlung écrit (phrase citée au début de la première partie) (79) «Dans cette région, il est normal d'appeler ce diapason «Höher Kammerton»; il se trouve une seconde majeure au dessous du Chorton; le «tiefer Kammerton» est un ton et demi au-dessous du Chorton». Dix ans plus tard, en 1768 (80), il inverse le point de référence et définit le Chorton comme «un ton ou un ton et demi plus haut que le Cammerton». Lequel de ces diapasons de référence considérait-il comme fixé?

Dans ce dernier livre, il prend également comme référence du Cammerton le diapason de l'orgue de la Frauenkirche de Dresde (81), dont nous savons qu'il est et qu'il était aux environs de la 415 Hz. Au moins dans ce dernier cas, Adlung doit s'être référé à deux Chortons au niveau du si bémol et du si bécarre actuels.

Parmi les diapasons de flûtes à bec originales que nous avons rassemblés (voir annexe A), ceux de J.C. Denner montrent un échantillonnage intéressant. La majorité des instruments jouent au la 410 et au la 460 Hz. Seuls quelques-uns se trouvent à d'autres diapasons. Nous sommes maintenant en mesure de ranger sans risque d'erreur les instruments au la 410 Hz comme étant au Cammerton «haut» et ceux au la 460 Hz au Chorton «bas».

Les flûtes à bec «alto» en sol (c'est à dire au la 460 Hz) sont fréquentes au début du XVIII^e siècle et peuvent avoir été utilisées à la fois comme flûte à bec en fa au Chorton et comme flûte en sol au Cammerton. (La tessiture particulière de la partie de première flûte à bec du concerto brandebourgeois N°4 fait penser qu'elle a pu être écrite pour un tel instrument en sol).

Rappelons enfin que sept cornets à bouquin courbes, du type de ceux utilisés par des musiciens qui ont joué sous la direction de Bach, se trouvent tous au la 465 Hz. Ces instruments ont à l'origine été fabriqués ensembles et trois d'entre eux se trouvent toujours à Leipzig. Leur diapason correspond évidemment au Chorton bas.

7- le Cammerton

Pour le niveau du Cammerton, les preuves sont à la fois directes et implicites. En 1772, J.A. Silbermann écrivait: «En France, le diapason était encore un demi-ton au-dessous du Cammerton et on l'appelait le diapason français, mais on ne l'utilise plus que rarement aujourd'hui» (82). Si, comme cela paraît clair maintenant, le diapason français était au la 392 Hz, alors le Cammerton de Silbermann devrait être entre 412 et 417 Hz. Agricola également met le diapason français un demi-ton en dessous du Cammerton A, comme nous l'avons vu plus haut. Nous avons également noté plus haut que le jeu de 8' (Gedackt) de l'orgue Jacobi de Hambourg, qui a servi à Mattheson et Adlung comme référence du Cammerton, était à 411 Hz (83).

Plusieurs orgues construites par le facteur Gottfried Silbermann (1683-1753), grand innovateur, et dont les diapasons originaux ont subsisté, sont au la 415 Hz. Silbermann était en contact régulier avec Bach et son élève Johann Ludwig Krebs. Trois de ses orgues de Dresde, celles de la Frauenkirche (1732-36), de la Sophienkirche (1718-20), et de la Katholische Hofkirche (1750-54: son dernier et plus grand instrument, terminé par son élève Hildebrandt (4)) ont été accordées dès l'origine à 415 Hz ou un peu au dessous (85). Le célèbre récital de 1725, donné par Bach devant les musiciens de l'orchestre de Dresde, a été joué sur l'orgue de la Sophienkirche. On pense maintenant que Bach a pu y donner la première partie de la messe en si mineur en 1733, son fils Wilhelm Friedemann en étant organiste titulaire. Adlung dit que «le beau nouvel orgue» de la Frauenkirche est au Cammerton (86); c'est l'orgue sur lequel Bach a donné un autre récital en 1736, en l'honneur de son nouveau poste de compositeur de la cour de Dresde (87). Silbermann construisit d'autres orgues à peu près au même diapason, entre 1710 et 1753, y compris celui de la cathédrale de Freiberg en Saxe (88). La plupart des flûtes traversières et des flûtes à bec mentionnées en annexe A ont un diapason de 410 à 415 Hz. Ces instruments, par définition même, sont normalement accordés au Cammerton. Toutes les flûtes traversières et flûtes à bec faites par des facteurs de Leipzig contemporains de Bach donnent un diapason, d'environ 415 Hz. Pour l'ensemble des musiciens qui jouent sur des instruments du début du XVIII^e siècle, ce diapason est maintenant

admis comme une moyenne générale, bien que cela soit du en partie au hasard. Il n'en reste pas moins qu'un grand nombre d'instruments originaux peuvent être joués facilement à ce diapason.

Au total, il est peu probable que le Cammerton de Bach ait pu de trouver plus haut que le la 415 Hz, puisque les cordes à Weimar étaient accordées un ton au-dessus de ce Cammerton, et qu'un diapason plus haut que le la 460 Hz aurait été pour les cordes peu pratique et désagréable.

Conclusion

Il existe donc suffisamment d'indications originales pour nous permettre d'établir le Chorton et le Cammerton à des valeurs absolues cohérentes. Cependant, afin de comprendre pleinement leur inter-relation, nous devons d'abord examiner leur origine historique et géographique (que nous allons résumer).

Les instruments à vent que l'on jouait couramment à l'époque de Bach se sont développés en France une vingtaine d'années environ avant sa naissance. Le diapason utilisé par les Français présentait avec le ton moyen de l'orgue allemand une différence vers le bas d'un ton et un ton et demi. Pour pallier à cette différence de diapason, on a développé un système de transposition des parties d'orgue ou d'instruments à vent de telle sorte qu'ils jouaient dans des tonalités qui les mettaient à une seconde majeure ou à une tierce mineure de différence entre eux (Chorton/Cammerton). A partir de 1715 environ, on décèle des signes de l'abandon en Allemagne du plus bas de ces diapasons (connu sous le nom de diapason français), et on commence à trouver des références à propos d'un diapason de chambre allemand (Cammerton A) dont la hauteur doit avoir été proche du la 410 Hz, un peu plus d'un demi-ton au-dessous du la 440 Hz actuel. Ce diapason correspondait au plus élevé des diapasons d'instruments à vent français et il devint progressivement le ton courant auquel s'accordaient les ensembles d'instruments. Les instruments plus anciens, comme les cuivres et les orgues, auxquels s'attachaient de vénérables traditions, se sont adaptés plus lentement à ce nouveau diapason, mais vers la fin de la vie de Bach, ils commençaient à être couramment joués à ce diapason plus bas.

Un certain nombre de diapasons datant de l'époque de Bach se sont perpétués et parmi ceux-ci des instruments dont le diapason original reste vraisemblable, certains d'entre eux peuvent être reliés directement ou indirectement avec Bach. Tout indique que le diapason courant le plus bas à l'époque de Bach était à peu près au la 392 Hz, et le plus élevé au la 490 Hz. Ces diapasons correspondent de près au sol et au si actuels, soit un intervalle d'une tierce majeure.

Les descriptions de diapasons contemporaines de l'époque de Bach placent également les diapasons extrêmes dans un intervalle d'une tierce majeure. Il ressort de ces descriptions qu'il y avait deux types de Cammerton et deux types de Chortons, le Cammerton le plus bas se trouvant une tierce majeure au dessous du Chorton le plus haut. On trouvera dans le tableau ci-après les valeurs en Hz les plus vraisemblables de

Diapasons originaux avec leurs valeurs en Hz		
Nom du diapason	Valeur en Hz approximative	Equivalent actuel le plus proche
Chorton haut	La 489 Hz	si (494 Hz)
«Chorton d'Allemagne du Nord» de Praetorius; ton de Venise; Chorton bas.	La 460 Hz	si b (466 Hz)
***	***	la (440 Hz)
Cammerton moyen; Cammerton haut; Cammerton A (et B) (ou ton de chambre de la (et de si)).	La 410 Hz	la b (415 Hz)
Diapason français; ton de l'Opéra; «Cammerton bas»	La 392Hz à La 400 Hz	sol (392 Hz)

TABLEAU 2

ces diapasons et on remarquera que la plupart se trouvent un comma (1/9^e de ton) en dessous de la note équivalente actuelle la plus proche (89).

Nous savons, par les annotations des oeuvres de Bach composées à Leipzig que son Cammerton se trouvait une seconde majeure au dessous de son Chorton. Si l'on s'en réfère au tableau 2, on s'aperçoit que seul le système du Chorton au la 460 Hz et du Cammerton au la 410 Hz nous donne un intervalle d'une seconde majeure. (On ne trouve d'ailleurs presque aucune indication historique d'un diapason au la 440 Hz; si tel eut été le cas, un deuxième choix de système Cammerton/Chorton eut été possible).

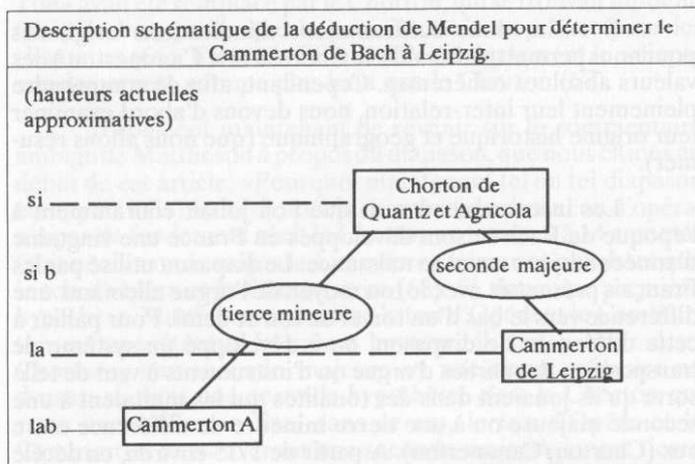


TABLEAU 3

Les conclusions de Mendel quant à l'intervalle entre les diapasons sont identiques à celles qui se trouvent résumées dans le tableau 2. C'est seulement sur le problème de la hauteur du Cammerton de Bach que nos conclusions divergent. Mendel conclue que le Cammerton de Leipzig était proche du la 440 Hz, ce qui, à la lumière de tous les faits que nous avons passés en revue, paraît improbable.

Le raisonnement de Mendel était le suivant: ayant établi, comme nous l'avons fait nous-même, d'abord que le diapason de Quantz et Agricola appelé «Cammerton A» (ton de chambre de la) était à la hauteur du la bémol moderne, ensuite que le Chorton se trouvait une tierce mineure plus haut, et enfin que les annotations de Bach indiquaient clairement que son Cammerton se trouvait un ton (plutôt qu'un ton et demi) au-dessous de son Chorton, il s'en suivait donc que le Cammerton de Bach devait correspondre au la actuel. Le tableau 3 résume schématiquement cette déduction de Mendel. La logique de ce raisonnement ne tient pas compte en fait de la possibilité que le chorton de Leipzig ait pu être plus bas (si bémol actuel), ce qui, dans ce cas, pouvait mettre le Cammerton de Leipzig à la hauteur du la bémol actuel. Cette dernière conclusion tient compte beaucoup mieux de l'ensemble des faits discutés tout au long de cet article. Nous avons passé en revue un grand nombre de preuves qui indiquent d'abord qu'il y avait deux niveaux reconnus de Chortons en Allemagne à l'époque de Bach et que le niveau le plus bas (correspondant approximativement au si bémol actuel) était aussi courant ou même plus courant que le niveau le plus haut (90). Il suffit de se rappeler le tableau de transposition de Telemann à la fois à la seconde majeure et à la tierce mineure pour comprendre la nécessité de réfléchir en fonction de deux niveaux possible de Chorton.

Le «trou» qui existait entre le si bémol et le la bémol (voir tableau 3) posait également un problème à Mendel et il a épensé pouvoir le remplir avec un hypothétique Cammerton B (ton de chambre de si) qui se serait trouvé un demi-ton au dessus du Cammerton A, soit aux environs du la 440 Hz. Nous avons vu plus haut cependant que les termes Cammerton A et Cammerton B étaient probablement des repères nécessaires pour des organistes dont le Chorton variait; le Cammerton suivant donc par la transposition ces variations; d'où les désignations A et B pour ce qui en réalité devait être le même diapason.

Nous savons de manière certaine qu'il y avait en Allemagne des instruments au Cammerton dont le diapason se situait autour du la 392 Hz. On peut, sans risque d'erreur, appeler ce diapason à 392 Hz (sol actuel) un Cammerton «bas». Le Cammerton «haut» serait donc un demi-ton plus haut, soit au la 410 z ou 415 Hz. Aucune source ne mentionne un troisième niveau de Cammerton.

Aucun fait isolé ou aucune preuve parmi tous les éléments que nous avons passés en revue, ne sont suffisants par eux-mêmes pour prouver les niveaux absolus de diapason que nous avons discutés. Mais nous avons d'ores et déjà rassemblé de nombreuses indications convaincantes pour nous permettre d'établir le Cammerton de Leipzig au niveau du la bémol actuel. Il nous a en même temps été impossible de trouver des preuves d'un cammerton plus haut dans la région de Bach et à son époque (91).

Le fait que le Cammerton de Bach à Leipzig ait été au la 410 à 415 Hz concorde simplement beaucoup mieux avec des preuves disponibles. Avec ce niveau de diapason, il devient plus facile de comprendre l'origine des concepts de Cammerton haut et bas; cela permet d'expliquer pourquoi la majorité des instruments à vent originaux datant de la première moitié du XVIII^e siècle jouent dans les meilleures conditions à des diapasons proches du la bémol et du sol actuel. Enfin, pratiquement, aucun instrument ne se trouve à un diapason correspondant au la actuel.

Diapason de Bach à Leipzig

Si le Cammerton moyen de Bach était au la 410 Hz, son Chorton, un ton plus haut, était au la 460 Hz. Bach s'est servi d'un «tief-Cammerton» plus bas plusieurs fois au début de son séjour à Leipzig, ce que Kuhnau a fait également de temps à autre. Il devait s'agir d'un ton identique au diapason français, au la 392 Hz. Ce diapason étant associé à l'opéra, il est très possible que l'on s'en soit servi lors des représentations d'opéras à Leipzig, qui ont commencé dans les années 1690 (Telemann, qui plus tard en a dirigé le théâtre, a écrit quelque vingt opéras pour Leipzig (92)). Mais ce diapason bas a apparemment été abandonné par Leipzig après 1720.

Diapason de Bach à Mühlausen

Situées non loin de Leipzig, les villes de Mühlausen et Weimar devaient avoir probablement le même Chorton, soit la 460 Hz. nous savons, par l'écriture des cantates de Mühlausen, que les instruments à vent avaient un diapason plus bas que l'orgue, comme à Leipzig.

Diapason de Bach à Weimar

A Weimar, les instruments à vent se trouvaient normalement un ton et demi plus bas que le Chorton, à l'exception de quelques parties de hautbois solo. A partir d'un Chorton au la 460 Hz, le Cammerton normal devait être au la 392 Hz. Les morceaux pour le hautbois étaient apparemment expérimentaux et devaient être au Cammerton haut, soit la 410 Hz.

Diapason de Bach à Cöthen

Cöthen marque un moment exceptionnel dans la car-

rière de Bach, puisque toutes les parties de la musique écrite durant son séjour dans cette cour se trouvent dans la même tonalité. Il n'y avait à l'évidence aucun problème de différence de diapason entre l'orgue et les autres instruments. Il est à peu près certain que c'est le diapason français dont on se servait à Cöthen. Comme Bach n'y faisait pratiquement que de la musique de chambre instrumentale, il se trouvait dégagé de la subordination à des orgues au diapason élevé ou de la nécessité d'une musique brillante et que l'on entende de loin. Les parties vocales des cantates écrites à Cöthen sont parfois exceptionnellement hautes (94), ce qui suggère l'utilisation d'un diapason plus bas que pour d'autres oeuvres vocales. (Ceci pourrait expliquer pourquoi Bach utilisa l'expédient inhabituel de jouer au «Cammerton bas» les cantates de Cöthen qu'il joua plus tard à Leipzig). Berlin, où le diapason s'est trouvé parfois autour de 392 Hz, exerça une influence constante et régulière sur Cöthen. Bach acheta pour la cour de Cöthen «un grand clavecin à deux claviers fait en 1719 par Michaël Mietke» de Berlin (95). Gustav Leonhardt pense que le clavecin de Mietke qui se trouve à Berlin ne peut pas avoir joué beaucoup plus haut que le la 392 Hz (405 tout au plus), en se basant sur les longueurs de corde (96). Plusieurs des chefs de pupitre de Bach à Cöthen sont venus de Berlin après que Frédéric-Guillaume eut renvoyé ses musiciens en 1713. On compte parmi eux le hautboïste Johann Ludwig Rose et le assoniste Jean-Christophe Torlée. Il est tentant d'imaginer le Concerto brandebourgeois N°2, écrit probablement à Cöthen en 1717-18, joué à 392 Hz, de telle sorte que les notes aigües de la trompette se trouveraient un demi-ton à un ton au-dessous de la hauteur à laquelle nous les entendons à l'heure actuelle.

Pour résumer nos conclusions, les diapasons probables dont Bach s'est servi pendant sa vie pourraient se schématiser de la manière suivante (exprimés en fonction des hauteurs équivalentes actuelles les plus proches):

	CHORTON	CAMMERTON
Mülhausen	si b	lab
Weimar	si b	sol (à l'exception de quelques parties de hautbois notées au la b)
Cöthen	si b	sol et/ou la b
Leipzig		la b

Bien que cette étude ait été centrée sur Bach et sur l'Allemagne du Nord pendant la vie de Bach, des indications sur les diapasons dans d'autres lieux se sont aussi fait jour au cours du travail. Les annexes C et D font état d'éléments de diapason à Venise, Rome, Berlin, Dresde et Hambourg

Notes en p.18

L'importance des annexes à cet article nous impose de les publier à part, dans un numéro à venir. Veuillez nous en excuser.

La rédaction

EDITIONS AUG. ZURFLUH

INSTRUMENTS

- ALIOS

21 modèles de flûtes à bec de la sopranino à la basse, fifre, flûte de pan, flûte traversière baroque.

- Gérard Gourdain

Flûte de pan - Nai roumain.

ÉDITIONS MUSICALES

- Solfèges, études, méthodes, partitions (musique ancienne et contemporaine).

- Distributeur

BERANDOL CANADA

V.E.B. R.D.A.

HANSSLER R.F.A.



Catalogue chez votre marchand ou 73, bd Raspail, 75006 Paris.

KITS-HEUGEL



CLAVICORDE « ANTHONY SIDEY »

EPINETTE « HUBERT BEDARD »

CLAVECIN FRANÇAIS « HUBERT BEDARD »

CLAVECIN ITALIEN « HUBERT BEDARD »

tout montés ou en kits

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

et en vente aux **EDITIONS HEUGEL**

85 rue Gabriel Péri, 92120 Montrouge

Tél. 46 54 48 93

NOTES

30. Voir, en début de première partie, les citations de Quantz (Essai... p.245) et Mattheson (Das neu-eröffnete Orchestre, p.74); voir aussi les commentaires de Rousseau et Adlung cités plus bas, dans les paragraphes «Diapason d'opéra» et «Chorton».
31. Voir, 1^{ère} partie, le paragraphe «Les origines du système Chorton-Cammerton».
32. Voir, 1^{ère} partie, le paragraphe «Musiciens et instruments français en Allemagne».
33. Voir, 1^{ère} partie, «Le développement d'un Cammerton allemand moyen».
34. Mattheson, Das neu-eröffnete Orchestre, p.74.
35. Voir, 1^{ère} partie, «Le développement d'un Cammerton allemand moyen».
36. Cary Karp, The pitches of 18th century string keyboard instruments, with particular reference to Swedish material (SMS- Musikmuseet, Stockholm 1984) p.94.
37. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.22; Thomas et Rhodes, article «Pitch», op. cit. p.784.
38. Mendel, «On the Pitches in use in Bach's time» p.468; voir aussi «Pitch in Western music since 1500» p.81-83.
39. Quantz, Essai... p.245.
40. Agricola, Anleitung zur Singkunst, p.45.
41. Note du traducteur.
42. Mesuré par l'auteur, avril 1984.
43. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.82.
44. Quantz, Essai... p.245.
45. Information fournie par Rod Cameron, nov. 83 et fév. 84.
46. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.89; Thomas et Rhodes, «Pitch» p.782; Cary Karp, The Pitch of 18th century string keyboard instruments, p.16; Clifford Truesdell, «Joseph Sauveur, dans le New Grove Dictionary, T.16, p.524.
47. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.43.
48. Ibid. p.75.
49. Cité par Mendel, op. cit. p.34.
50. Thomas et Rhodes, «Pitch», p.783.
51. Jean-Jacques Rousseau, Dictionnaire de musique (Genève 1767; éd. fac. simulé Hildesheim, Olms 1969) p.516.
52. G. Muffat, Florilegium secundum, éd. Rietsch p.48.
53. François-Joseph Fétis, «Sur le diapason», dans La Revue musicale 2 (Paris 1828) p.204.
54. Cité par Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.34.
55. Nickel, Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichstadt Nürnberg, p.99.
56. Mendel, «On the Pitches in use in Bach's time» p.472; voir aussi Schering, Musikgeschichte Leipzigs, T. 2, pp.108-111.
57. Myers, «Praetorius Pitch».
58. Bessaraboff, Ancient European instruments; Willi Apel, «Pitch» in Harvard dictionary of music, 2^e édition (Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1969) p.678.
59. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» pp.30-31.
60. Jacob Adlung, Musica mechanica organoedi, T.2, p.55.
61. Jacob Adlung, Anleitung zu der musicalischen Gelartheit, 2^e édition, Johann Adam Hiller (Dresde et Leipzig 1783) p.373.
62. Mendel, «Pitch in Western music since 1500», p.15.
63. Johann Samuel Petri, Anleitung zur praktischen musik (Leipzig 1782) p.138.
64. Christoph Gottlieb Schröter, Deutliche Anweisung zum Generalbass (Halberstadt 1772) p.21; cité par Mendel, «On the Pitches in use in Bach's time», p.472.
65. Mendel, v. note 60.
66. Cité par Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.15.
67. Fétis, «Sur le diapason», p.205.
68. Mattheson, Das neu-eröffnete Orchestre, p.74. Le mot «Thon» employé par Mattheson a plusieurs significations. Une comparaison de l'usage qu'il fait de ce mot dans l'index de son livre montre qu'il lui donne indifféremment le sens de «intervalle» (demi-ton ou ton), «diapason» (ton de chambre) et enfin note (do ou ré). Au début de cette citation, il est possible que Mattheson entende le mot diapason dans le sens de «note».
69. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» p.78.
70. Johann Mattheson, Neidstens musicalischer Handleitung andrer Theil (Hambourg 1721), p.476.
71. J. Adlung, Musica mechanica organoedi, p.193.
72. Agricola, Anleitung zur Singkunst, p.45.
73. Georg Philipp Telemann, Harmonischer Gottes-Dienst (Hambourg 1725-26).
74. Mendel, «Pitch in Western music since 1500», p.29.
75. Segermann, «On German, Italian and French pitch standards in the XVIIth and XVIIIth centuries», p.33. Comme Quantz a été le maître d'Agricola à Berlin, ville où ils écrivirent tous les deux leurs descriptions, un désaccord entre eux sur ce point paraît improbable; voir E. Eugene Helm, «Johann Friedrich Agricola», dans The New Grove Dictionary, T.1, p.164.
76. Agricola, Anleitung zur Singkunst, p.45.
77. Quantz, Essai... p.245.
78. Espérons qu'il en est ainsi! Car autrement Vivaldi aurait dû faire jouer ses oeuvres un ton entier au dessus du la actuel!
79. J. Adlung, Anleitung zu der musicalischen gelartheit, p.387.
80. Adlung, Musica mechanica organoedi (1768) T.2, p.55.
81. Ibid. p.193.
82. Silbermann, lettre de 1772, citée par Mendel, «Pitch in Western music since 1500», p.34.
83. Mendel, ibid. p.30.
84. Hans Klotz et Howard Schott, «Silbermann», dans The New Grove Dictionary, T.17, pp.313-316.
85. Mendel, «Pitch in Western music since 1500» pp.30-31.
86. Adlung, Musica mechanica organoedi (1768) p.183.
87. David et A. Mendel, The Bach Reader p.151.
88. Mendel, «On the Pitches in use in Bach's time» p.468; idem, «Pitch in Western music since 1500» p.35.
89. Fred Morgan, dans Making recorders based on historical models p.14, précise: «Je pense que ce diapason de la 415 Hz est un petit peu trop haut pour obtenir avec des flûtes à bec les meilleurs résultats au niveau de l'intonation... La plupart des instruments originaux que je connais jouent nettement plus bas que le la 415 Hz et ils ont dû, à mon sens, être encore plus bas quand ils étaient neufs». On notera que Apel («Pitch») il y a vingt ans, a classé les diapasons suivant le même ordre que celui du tableau 2; il basait sa documentation sur l'ouvrage de Bessaraboff Ancient European musical instruments.
90. Mendel considère le Chorton haut comme la base unique de ses déductions, et il ignore la possibilité d'un Chorton bas.
91. On trouvera, dans les annexes A et C, mention d'un diapason au la 440 Hz, probablement en usage dans une partie de l'Italie (cf. instruments de Anciuti et de J.C. Denner). Mais il n'y a là aucun rapport avec Bach ou l'Allemagne du Nord. Sur la quarantaine d'orgues anciennes qui se trouvent dans la région de Bach, aucun n'est au la 440 Hz.
92. Percy M. Young, «Leipzig», dans The New Grove Dictionary, T.10, pp.634-642.
93. Dürr, Studien über die frühen Kantaten J.S. Bachs, pp.76-77; Mendel, «On the pitches in use in Bach's time» p.352; id. «Pitch in Western music since 1500» p.77.
94. Les cantates 173a, 194 et 194a se trouvent environ un demi-ton plus haut que la moyenne des cantates de Leipzig. Voir Mendel «On the pitches in use in Bach's time», p.346.
95. Bach-Dokumente, éd. The Bach-Archive, Leipzig vol.2: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750 (Kassel: Bärenreiter; Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969) pp.73-74.
96. Gustav Leonhardt, communication orale, août 1984.

vente par correspondance

TOUTES LES EDITIONS MUSICALES

- VARIÉTÉS
- JAZZ
- CLASSIQUE
- PÉDAGOGIE

ZEPHYR
DIFFUSION

BP 29 - 93250 VILLEMOMBLE

TÉL. : (1) 45 28 66 05 +

Oncques amour.

Crecquillon. 1553²⁵.

superius
contratenor
quinta pars
Tenor
BASSUS

Handwritten musical score for the first system. It features five staves: Superius, Contratenor, Quinta Pars, Tenor, and Bassus. The lyrics are: Onc... ques a... mours. The music is in a simple style with some melisma.

10

Handwritten musical score for the second system, starting at measure 10. It features five staves with lyrics: (oncques a... mours) (oncques a... mours) a... mours) (oncques a... mours) (oncques a... mours) mours Oncques a... mours ne. The music includes various ornaments and melisma.

20

Handwritten musical score for the third system, starting at measure 20. It features five staves with lyrics: ne fut sans grant lan... queur (ne fut sans grant... ne fut sans grant lan... queur [sans grant lan... queur] ne fut sans ne fut sans grant lan... queur (ne fut sans fut sans grant lan... queur (sans grant lan... queur) sans grant lan... queur [sans ne fut sans grant lan...]. The music includes various ornaments and melisma.

--- lan-gueur) lan-gueur ne fut jamais sans esperan-----ce (lan-
 grant lan-gueur lan-gueur ne fut jamais sans --- es-perance (lan-gueur ne fut ja-mais sans espe-
 grant lan-gueur lan-gueur ne --- fut jamais sans es-
 grant lan-gueur) lan-gueur ne fut jamais sans espe--- rance (lan-gueur ne fut jamais sans espe-ran-----
 -----gueur lan- -gueur ne fut jamais sans es-peran-

-gueur ne fut ja-mais sans es-pe-ran-----ce) Voi-la le point (Voi-la ----
 ran--- ce) [sans es-----pe--- ran- ce] Voi-la----- le
 -peran--- ce sans----- es-pe-ran- ce Voi-la le point #
 ----- ce) sans es-pe----- ran----- ce Voi-la le point ----
 ----- ce Voi-la le point (Voi-
 ----- ce

----- le point) ----- ou gist tout le mal---heur tout le
 point ou gist tout le malheur (ou gist tout le malheur) [tout-- le --
 (voi-la le point) ou gist tout le malheur [tout le mal- -heur] ou gist tout le
 (voi-la le point) ou gist tout le malheur (ou gist tout le mal-heur) (ou
 -la le point) ou gist tout le mal-heur (ou gist tout

DE NOUVEAUX BOIS

mal- heur qu'on voit souvent (qu'on voit souvent) //

--- malheur] qu'on voit souvent (qu'on voit sou- vent) (qu'on voit souvent) (qu'on voit- souvent) es-

8 mal- heur --- qu'on voit sou- vent es- poir sans jouys- san- ce

8 gist --- tout le --- malheur) qu'on voit souvent (qu'on voit souvent) // es- poir sans

8 le malheur) qu'on voit souvent espoir sans jouys- san- ce espoir- sans jouys- san- ce

es- poir sans jouys- san- ce (es- poir sans jouys- san- ce) //

- poir sans jouys- --- san- ce (es- poir sans- jou- ys- --- san- ce) //

8 espoir sans jouys- --- san- ce (es- --- poir sans jouys- --- san- ce) //

8 jouissan- ce sans (jouis- san- --- ce) // es- poir sans jou- ys- sance (es- //

(es- poir sans jou- is- san- ce) // sans jouis-

--- ce) qu'on voit souvent (qu'on voit souvent) //

--- ce) qu'on voit souvent (qu'on voit sou- vent) (qu'on voit souvent) (qu'on voit- souvent) es-

9 --- ce) qu'on voit sou- vent es- poir sans jouis- san- ce

8 poir sans jouis- --- sance) qu'on voit souvent (qu'on voit souvent) // es- poir sans

8 - san -- ce qu'on voit souvent espoir sans jou- ys- san- ce espoir- sans jouissan- ce

es-poir sans jou-ys sans-ce (es-poir sans jou-ys- sans-

poir sans jouys- sans-ce (es-poir sans jou-ys- sans-

espoirs sans jou-ys- sans-ce (es-poir sans jouis- sans-

jouis-sans-ce sans(jouis-sans-ce) es-poir (sans jou- is-

(es-poir sans jou-is- sans- ce) sans jo-ys-

- ce)

- ce) sans jou- ys- sans- ce.

- ce)

- sans- ce) sans- jou- is- sans- ce.

- sans- ce (sans jou- is- sans- ce)

Thomas CRECQUILLON. *Oncques amour (à 5)*

Source : Second livre de chansons à cinq et six parties nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instruments comme a la voix. Louvain, P. Phalèse, 1553.

Transcription : J.P. Ouvrard

N.B. : Cette chanson est parfois attribuée à Clemens non Papa.

On en trouvera une diminution au *superius* par Giovanni Bassano dans *Motteti, madrigali, e canzone francese di diversi eccellenti autori* (1591).

DE NOUVEAUX BOIS POUR LA FACTURE DES FLUTES A BEC

2 Réalisation d'une flûte en randoo

L'utilisation des bois exotiques pour la facture des flûtes à bec était une pratique courante à l'époque baroque.

Dans un article précédent (1), j'exposais comment les qualités de vingt-six bois différents rapportés de la République des Maldives avaient été étudiés afin de sélectionner ceux qui étaient susceptibles de permettre la réalisation de flûtes à bec tout en apportant un caractère nouveau (esthétique ou technique) par rapport aux bois actuellement utilisés.

Quatre de ces vingt-six bois avaient, en définitive, été sélectionnés et j'avais présenté la première réalisation concrète, aboutissement logique de cette sélection: la fabrication par Claude MONIN d'une flûte à bec alto en bois de **Kuredhi** (*Pemphis acidula*). L'instrument, décoré comme l'original (2), est au diapason la3 = 415 Hz et nous a permis d'atteindre le double but que nous nous étions fixés: trouver un bois nouveau et fabriquer un instrument permettant une interprétation aussi authentique que possible de la musique baroque.

Enfin j'annonçais dans cet article qu'une deuxième flûte était en cours de fabrication dans un autre des bois sélectionnés, le **Ran'doo**, un palétuvier. La présentation, ci-dessous, de cet instrument désormais achevé, est l'objet du présent article.

1-Le bois de **Ran'doo**

Le **Ran'doo** (*Bruguiera cylindrica* (L.)Bl.) appartient à la famille des Rhizophoracées. C'est un palétuvier ou manglier, arbre typique de la mangrove, c'est à dire des côtes vaseuses et abritées de la zone littorale soumise au balancement des marées. La répartition biogéographique de cette espèce est assez étendue puisqu'on la rencontre sur les côtes des pays du Sud-est asiatique, de la Malaisie au sens large, et de l'Inde; elle atteint même les côtes du Queensland au nord-est de l'Australie. Cet arbre a un fût bien droit fixé par un échafaudage de racines puissantes qui assurent sa stabilité, sa nutrition et sa respiration.



L'enchevêtrement des racines du **Ran'doo**

De grande taille, le **Ran'doo** peut fournir de très grosses pièces d'un bois très dur, à grain très serré, brun-doré ou rosé. Il semble être assez souvent ondé et se patine en brun-roux foncé, surtout lorsqu'il est rosé. La densité du bois est voisine de celle du buis européen (1), légèrement supérieure.

L'échantillon de bois que j'ai eu en ma possession, brun-doré et ondé, a légèrement foncé et est devenu plus roux avec le temps. Les ondes sont demeurées dorées.



Ran'doo les pieds dans l'eau; détail du feuillage

2-L'instrument

a) Un choix: un soprano dérivé de RIPPERT

La taille de l'échantillon de bois nous permettait la réalisation d'un instrument soprano. Nous avons choisi de le faire en ut 4 par rapport au diapason la 3 = 415 Hz, diapason le plus fréquemment adopté pour la facture des instruments baroques.

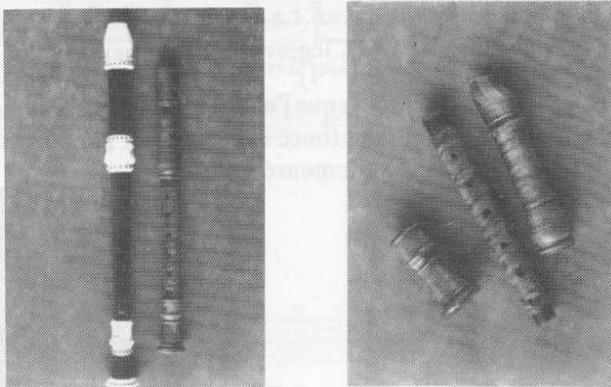
Le bois de **Ran'doo** étant très beau et l'échantillon utilisé étant entièrement ondé, nous avons voulu garder à la flûte une grande simplicité, à la différence de ce que nous avons fait avec la flûte en **Kuredhi**, en choisissant le modèle très ornementé de DUPUIS (2). Une flûte à bec de RIPPERT, facteur et compositeur français du XVIII^{ème} siècle, en sol par rapport au diapason le plus fréquent en France à cette époque (la 3 = 398 Hz, comme celle de DUPUIS) constituait un modèle idéal. C'est d'ailleurs le modèle habituel de C. MONIN qui l'a adapté à différentes tailles d'instruments, depuis le ténor jusqu'au soprano. L'original de RIPPERT, EN BUIS, est conservé au Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris sous le numéro E.1515.

Comme pour la flûte en **Kuredhi**, nous avons adopté les doubles trous car cette pratique existait à l'époque baroque et l'émission et la justesse des notes altérées les plus graves s'en trouvent considérablement améliorées.

b)Présentation de la flûte en **Ran'doo**

Le bois de **Ran'doo** est plus mat que celui du **Kuredhi** ou du buis et donne un aspect très «ancien» à l'instrument. Les ondes dorées lui confèrent des reflets moirés, chatoyants, avec des effets de transparence variés qui se modifient avec l'éclairage.

Le son, homogène, est moins brillant, plus chaud, plus riche que celui de la flûte en **Kuredhi**, peut-être parce que le poli des surfaces est moins parfait. Le poli obtenu est plus proche, quoique différent, de celui obtenu avec certains palisandres. De ce fait, la texture du bois rend un peu plus difficile qu'avec le **Kuredhi**, le buis ou l'ébène, la réalisation du biseau et du canal porte-vent.



Côte à côte, la flûte alto en **Kuredhi** et sa petite soeur en **Ran'doo**; cette dernière démontée.

Les attaques sont précises sur toute l'étendue du registre et l'octavation est facile, bien que les graves soient particulièrement puissants pour un instrument baroque. Cette puissance, d'ailleurs générale, de l'instrument n'exclut pas un jeu nuancé nécessaire à l'exécution de la musique baroque.

Le registre chromatique est ut 4 - mi 6. Le doigté est le doigté baroque dit «anglais» tel qu'on peut le trouver, par exemple, dans l'ouvrage de J.C. VEILHAN (3). Seules différences dans le suraigu: ré dièse 6 et mi 6 s'obtiennent respectivement avec les doigtés 0256 et 0235p (p = pavillon obturé; chiffre souligné = trou partiellement bouché).

Conclusion

Avec des principes de facture fondamentalement baroques, C. MONIN a réalisé un excellent instrument qui nous a permis de montrer que le bois de *Bruguiera cylindrica* (**Ran'doo**) était parfaitement adapté à la facture des flûtes à bec.

Contrairement à celui du **Kuredhi**, on peut reprocher au bois de **Ran'doo** de ne pas permettre des polis aussi extraordinaires. Mais cela confère un timbre différent qui peut être plus au goût de certains flûtistes. En revanche, l'aspect esthétique est réellement merveilleux et la texture du bois confère à l'instrument un aspect mat, un peu comparable à la peau de daim.

La taille de l'arbre et la densité raisonnable de son bois permettent d'envisager la réalisation de très grandes flûtes.

Avec la fabrication de ces deux premiers instruments

(alto en sol d'après DUPUIS et soprano en ut d'après RIPPERT) recréés à partir de ceux de facteurs français du XVIII^{ème} siècle, nous sommes heureux de contribuer modestement à la survie, dans son pays d'origine, de l'oeuvre des HOTTETERRE, inventeurs de la flûte «baroque» (4).

Nous espérons, comme avec l'instrument précédent en sol (1), que cette flûte servira à faire revivre les oeuvres qui ont été écrites pour elle.

Certes, la littérature baroque écrite avec certitude pour le soprano en ut est assez restreinte. On peut citer, par exemple, le célèbre concerto N°2 en ut majeur pour une flûte de quinte («a fifth flute») (5) de John Baston (6).

Il n'en reste pas moins que le soprano en ut est un instrument énormément utilisé pour interpréter les transcriptions d'oeuvres originellement écrites pour d'autres instruments comme, par exemple, le violon, la flûte traversière ou le hautbois.

Un prochain article présentera une troisième flûte réalisée dans un bois très lourd, déjà cité dans l'article précédent, et qui paraît très prometteur: le **Wakaru** (cocotier).

Nous essayons désormais de nous procurer certains de ces bois pour les flûtistes (déjà!) intéressés qui se sont manifestés. Des démarches sont en cours dans ce sens. Mais afin d'être certains de ne pas décevoir ces flûtistes passionnés de beaux instruments, nous continuons nos recherches sur des bois présentant des caractéristiques voisines, notamment en ce qui concerne le poli des surfaces, susceptibles de pallier à un éventuel problème de fourniture...ou de protection de la nature. En effet, il faut rappeler que le **Kuredhi** n'est pas un arbre très abondant.

Bruno de REVIERS

Remerciements: L'auteur exprime sa vive gratitude à monsieur Claude MONIN qui a accepté de réaliser les deux instruments auxquels il est fait allusion dans cet article. Il remercie également Monsieur Jean-Jacques FLORET (Muséum d'Histoire Naturelle de Paris) pour les renseignements concernant la biogéographie de *Bruguiera cylindrica*.

L'instrument présenté dans cet article sera exposé au salon MUSICORA.

Notes

(1) Reviere, B. de, De nouveaux bois pour la facture des flûtes à bec. I- sélection d'essences exotiques et réalisation d'une flûte en Kuredhi. Flûte à Bec et Instruments Anciens N°23, décembre 1987, pp. 9 à 13.

(2) D'après un original de DUPUIS (Paris vers 1680), en buis avec des ornements d'ivoire incrustés d'une matière noire qui pourrait être de l'ébène. En sol par rapport au la3 = 398 Hz. N° E. 368 du Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris (14 rue de Madrid, 75008 Paris. Tél 42.93.15.20, poste 372).

(3) Veilhan J.C., La flûte à bec, enseignement complet; étude approfondie, la technique supérieure, p. 74, éd. Alphonse

Leduc, Paris 1974.

(4) GUIDECOQ, P., Les buis de La Couture. Flûte à Bec et Instruments Anciens N°5, décembre 1982, pp. 14 à 18.

(5) A cette époque, l'alto en fa était considéré comme la flûte de référence à partir de laquelle on définissait les instruments transpositeurs (flûte de sixte pour le soprano en ré, de quinte pour le soprano en ut, de quarte pour le soprano en si bémol, et de tierce pour l'alto en la).

(6) BASTON, J., Concerto N°2 en ut, 1730. Schott's Recorder Series N°29.

Pour d'autres renseignements: M. Bruno de REVIERS, aux bons soins de Claude MONIN, 23, rue du Moulin Vert, 75014 Paris.

ERRATUM

Dans les deux articles de Bruno de Reviers parus dans le N°23 se sont glissées quelques erreurs et imprécisions, susceptibles de nuire à la bonne compréhension du texte:

Article «Le Fume Onu»:

* «Fume Onu» se prononce Fomé Ono.
* Les doigtés ont été mal reproduits, et présentés avec une nomenclature qui n'est plus utilisée. Il faut donc lire: (demi-trous soulignés):

1^{er} octave (ut4)
do 12345678 (ou 01234567)
do# 12345678 (ou 01234567)
ré 1234567 (ou 0123456)
ré# 1234567 (ou 0123456)
mi 123456 (ou 012345)
fa 123457 (ou 012346)
fa# 1234678 (ou 0123567)
sol 1234 (ou 0123)
sol# 123567 (ou 012456)
la 123 (ou 012)
la# 12467 (ou 01356)
si 12 (ou 01)

2^{ème} octave
do 12345678 (ou 01234567)
do# 12345678 (ou 01234567)
ré (1)34567 (ou (0)23456)
ré# (1)34567 (ou (0)23456)
mi 123457 (ou 012346)
fa 12345 (ou 01234)
fa# 12348 (ou 01237)
sol 1235 (ou 0124)
sol# 123 (ou 012)
la 123567 (ou 012456)
la# 12356 (ou 01245)
si 1256 (ou 0145)

Article «De nouveaux bois...»:

* p.9 le grenadier se lit **Hannahru** et non **Hannru**.

* p.10; tableau I (a), il faut lire:
Terminalis
GOODENIACEES
Brughiera cylindrica.

* Sous ce même tableau, il faut lire **Boashi** et non **Boaski**.

* Page 13, les doigtés ont été reproduits sans mentionner les demi-trous; on doit donc lire:

Si5: 0235p au lieu de 023(4)56(7)p
Do6: 0124 « 01245
Ré6: 01 « 014
Mi6: 0135 « 0135

* En conclusion, il faut lire **DUPUIS** et non **DUMAS**.

FAC ~ SIMILE

LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE de 1650 à 1800

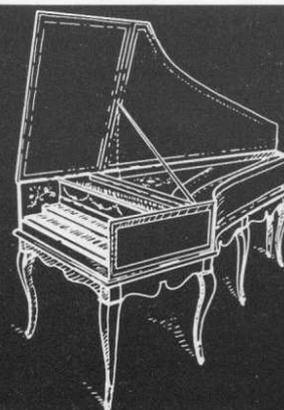
Collection publiée sous la direction de
JEAN SAINT-ARROMAN

J.H. D'ANGLEBERT - B. de BACILLY - C. BALBASTRE - J. BARRIERE - N. BERNIER - M. BLAVET
J. BODIN de BOISMORTIER - J.B. de BOUSSET - J. BOYVIN - C.A. BRANCHE - J.B. BREVAL
S. de BROSSARD - L. de CAIX d'HERVELOIS - A. CAMPRA - J.C. de CHAMBONNIERES
M.A. CHARPENTIER - F. CHAUVON - L.N. CLERAMBULT - P. COLASSE - G. CORRETTE - F. COUPERIN
J.F. DANDRIEU - L.C. DAQUIN - DARD - M.R. DELALANDE - F. DEVIENNE - P. DUMAGE - H. DUMONT
J. DUPHLY - J.L. DUPORT - A. FORQUERAY - P. GAVINIES - N. GIGAULT - N. de GRIGNY
J.A. GUILAIN - L.G. GUILLEMAIN - J.M. HOTTETERRE - J.B.A.J. JANSON - G. JULLIEN
M. de LABARRE - M. LAMBERT - N.A. LEBEGUE - J.M. LECLAIR - S. LEDUC - J.B. LULLY
M. MARAIS - L. MARCHAND - J.J.C. de MONDONVILLE - J.B. MOREAU - G.G. NIVERS - E. OZI
A.D. PHILIDOR - F.D. PHILIDOR - P.D. PHILIDOR - J.B. QUENTIN - A. RAISON
J.P. RAMEAU - J.F. REBEL - J.B. de SAINT-GEORGES

150 titres prévus
au programme



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



CLAVECINS ROUAUD

11 46 36 24 64

Clavecins d'auteur de facture historique.
Tous les modèles d'épinettes et clavecins.
Vente - Location - Fournitures - Maintenance

DOCUMENTATION SUR DEMANDE AU
50, RUE DES MARONITES - 75002 PARIS

DANS UN CADRE EXCEPTIONNEL...



FACTURE - RÉPARATION - LOCATION
Clavecins, Épinettes, Clavicordes
Pianos-forte et Anciens

GÉRARD FAUVIN
DOMAINE MUSICAL DE PETIGNAC
16250 JURIGNAC — Tél. : 45 66 43 60
entre Angoulême et Barbezieux
Croisement RN 10 et D 10

GÉRARD BILLAUDOT Éditeur

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

PRINCIPES DE LA FLÛTE A BEC
de Alain KERUZORÉ, Gérard SCHARAPAN
et Michelle TELLIER

Cette méthode est le résultat de l'expérience pédagogique des trois auteurs.

Une présentation et un historique succincts de la flûte à bec sont proposés au début de l'ouvrage.

Au cours des leçons, des diagrammes indiquent la position de la main sur la flûte, pour certains points techniques des photos soulignent les explications données.

Chaque leçon comporte des exercices, des exemples musicaux du Répertoire et Folklorique ainsi que des duos, trios ou quatuors et un jeu.

Parution du premier volume - Flûte à bec Soprano.

Spécimen de présentation sur demande

Un nouveau confrère...

...ce n'est pas FABIA N° 24 que je tiens devant moi, puisque nous sommes en train de le terminer, mais le bébé de quelqu'un d'autre : le Journal de la Harpe est né ; 16 pages en noir et blanc illustrés, consacrés uniquement à cet instrument.

Qu'elle ait ou non des pédales, qu'elle soit médiévale, celtique ou moderne, elle vous sera désormais familière. Au sommaire de ce bimensuel, des articles sur la facture, l'enseignement, des rubriques stages, concerts, concours, éditions etc.

Il ne reste plus à l'Association «Le Chêne à deux cris» qu'à se constituer un bon fichier de renseignements d'ampleur national (au moins !), car la Bretagne occupe 80 % du contenu... peut-on lui en vouloir pour un premier numéro, qui plus est édité dans une région où cet instrument est roi depuis des siècles ?

OLIVIER DE GOER

LE JOURNAL DE LA HARPE
ASSOCIATION «Le chêne à deux cris»
23 straed ar Prad
29000 QUIMPER
Tél : 98.55.27.19. (18H30 - 22H00)

**FLUTE A BEC
& INSTRUMENTS ANCIENS**

SUR

MINITEL

3 6 1 6

code PRESS

A l'occasion de MUSICORA, le magazine des instruments anciens rejoint ses confrères de la presse écrite sur ce serveur présentant les publications les plus diverses.

Vous y trouverez chaque mois en rubrique FLASH les concerts et stages, ainsi que les rubriques utilitaires comme abonnement et publicité.

66. Zweiter Theil der vorigen Art.

Drum kehret, mit mancherley Schuden von innen und auffen beluden, so mancher heim, und kült

sich du wol gar den Tod, und holt sich gar den Tod; drum kehret mancher heim, und holt sich

garden Tod, - - - wol gar den Tod. Du Capo, pag. 62.

Tiese pour le Claveffin, par M^r. Kreifing, leudet.

Allegro.

Handwritten musical score for strings, measures 1-10. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various articulations and dynamics markings throughout.

Violino solo, dal S. Stürmer.

Largo.

Handwritten musical score for violin solo, measures 11-20. The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various articulations and dynamics markings throughout.

Si l'envie vous prenait, entre le 23 et le 28 mars prochain, de téléphoner à votre magazine favori - comment lequel? -, les Télécoms se feront un plaisir de vous réaiguiller de St Malo vers Paris, où toute notre équipe sera présente sur le salon MUSICORA, quatrième du nom, et où vous ne tarderez bien su pas à nous rejoindre.

Comme d'habitude - puisque Musicora est devenu pour vous, ou devrait l'être, une habitude - vous pourrez après acquittement de votre écot découvrir une multitude de stands (plus de 350 exposants sont annoncés cette année) et assister à ceux des concerts qui auront su vous séduire au point de vous extraire de votre lointaine province. Ah, vous êtes parisien? Excusez moi; ce n'est pas plus mon cas que celui de la majorité des lecteurs de FABIA; je suppose alors que vous avez vu des affiches Musicora dans le métro?

...Je disais donc que le provincial auquel je m'adresse, descendra non sans soulagement de l'épouvantable chemin de fer métropolitain, à la station Champs Elysées-Clémenceau (il ne prendra pas sa voiture, car il est très difficile de se garer aux alentours du Grand Palais, et pourra ainsi disposer de son temps de trajet en train pour relire encore une fois son magazine préféré - le même -). Après quelques pas, il sera enfin à pied d'oeuvre, mûr pour s'extasier devant les multiples stands qui s'offrent à son regard:



Comme l'équipe de l'AFFB-SDIA-FABIA-ETC...- est d'un naturel modeste, je ne peux pas me permettre de vous dire que notre stand sera le plus beau. Non bien sûr. Mais néanmoins je suis sûr que vous vous précipiterez d'emblée vers le plan d'ensemble qui ne manquera pas de figurer en bonne place à l'entrée pour repérer l'emplacement qui nous a été attribué.

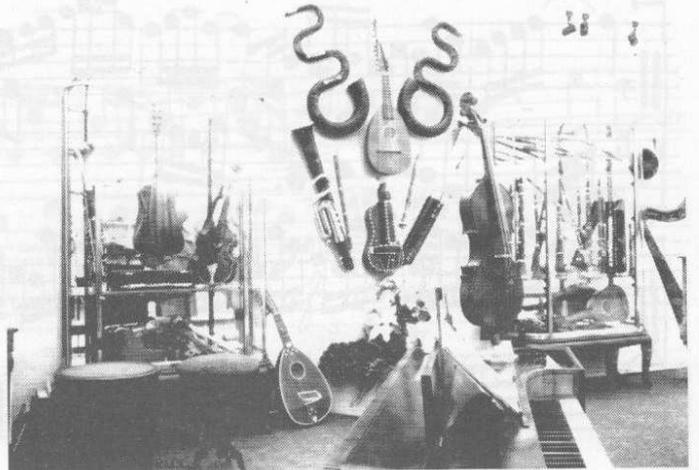
OLIVIER DELESSERT

Le Ruisseau
1751 AUTIGNY / FRIBOURG
SUISSE
037 37 14 02

FLUTES A BEC

Venez me trouver à MUSICORA
NOUVEAUTÉS : Flûte de quarte
CONSORT RENAISSANCE

MUSICORA,



Alors pour vous épargner cette peine, je vous donne tout de suite la clef : le numéro gagnant est le E 29.

Comme de toutes manières, il y aura trop de monde pour que vous puissiez parcourir les allées au pas de course en criant YOUHOU pour nous prévenir de votre arrivée, je ne doute pas que vous saisirez cet excellent prétexte pour vous arrêter ébahi devant quelque superbe viole de gambe, hautbois ou orgue de Barbarie. Je ne parle pas des flûtes à bec ; ceux d'entre vous qui pratiquent cet instrument sont des personnes distinguées et soigneuses qui ne se précipitent pas aussi vulgairement sur le premier tuyau percé qu'ils trouvent, n'est-ce-pas ? Donc même si vous vous laissez au passage séduire, car vous avez l'oeil aigu, par ce violon de 3 cm de haut ou par ce dernier titre paru aux

éditions Zurdac ou Billauvelde, votre premier acte de flutabeciste bien élevé sera de venir nous serrer la pince - pas trop fort

merci -. Ah bon vous n'êtes pas flutabeciste mais violdegambiste ? Mille excuses c'est vrai que vous êtes ce plus en plus nombreux à venir grossir nos rangs ! Félicitations !. Et merci de votre confiance ; si vous avez des copains dans le Salon, amenez-les nous, on vous promet de bien les traiter.

Bon ! nous vous laissons quand même volontier quitter notre stand, ce que vous ne manquez pas de faire à regret, mais il y a tant à voir ! Et bien je vous laisse : n'oubliez pas de consulter le planning des manifestations que vous avez trouvé

Philippe BOLTON

Place de la Grande Fontaine
VILLES SUR AUZON - 84570 MORMOIRON
Tél. : 90.61.86.11

*En plus du modèle Stanesby 415 et des
Flûtes Ganassi en sol et en do,*

Nouveautés 1988 :

Alto Hotteterre 440 Hz
Alto Bizet 392 Hz
Alto Ganassi en FA

A MUSICORA STAND A 26

QUATRIEME



...pour tous les ages

dans notre magazine, le n° 24.

Ah c'est vrai, j'oubliais, vous êtes seulement en train de prendre connaissance de son contenu ! A bientôt alors ?

Olivier de Goër

Sur notre stand, vous découvrirez les réalisations du Groupe Musical AFFB, et en particulier:

- Pour les flûtistes à bec et compositeurs, le Concours du Bourget 88, 1^{er} concours de composition et d'interprétation de musique contemporaine pour instruments anciens.
- Pour les pianistes et clavecinistes, la présentation par la SDIA, l'ADDIM Loire et les Pianos KAWAI, des Rencontres du piano et du piano-forte de Saint Galmier.
- Pour tous les flûtistes, le Symposium de Nice.

Outre ces grandes manifestations, vous retrouverez les activités désormais «traditionnelles» de vos associations, les stages et les concerts du printemps, et pourrez rencontrer exceptionnellement réunis les responsables nationaux et régionaux de l'AFFB et de la SDIA.

Retenez pour finir deux innovations :

Votre magazine met en place sur le stand la possibilité de saisir en direct vos annonces, de formater vos encarts publicitaires, de rédiger vos articles..., en bref de se réaliser devant vous .

Le CNTA de Saint-Malo se déplace et vous propose le montage de votre dossier, qu'il s'agisse de la réalisation d'un stage de formation, d'un concert, ou de la recherche de partenaires.

Joël ARPIN

Facteur de Flûtes à bec

Flûtes à bec baroques

Soprano d'après Terton 415 Hz

Alto d'après Bressan 415 et 440 Hz

Flûte de voix d'après Denner 415 Hz

vous attend à Musicora

Dans la liste très fournie des concerts et manifestations annoncées sur Musicora, nous avons sélectionné celles qui relèvent du domaine auquel ce magazine s'est voué. Que cela ne vous empêche pas pour autant d'assister aux autres (renseignements sur Minitel 3616 code SALONS).

Mercredi 23 mars

12h30 Récital Kenneth Gilbert, clavecin.

15h00 Concert des Oiseaux: ensemble Clément Janequin; Ch. Rousset, clavecin; (J. Gottlieb, piano; P.A. Valade, flûte).
16h30 Débat «l'avenir de la musique classique à la télévision française».

18h00 Récital N. Stutzmann, mezzo, et F.R. Duchâble, piano.

Jeudi 24 mars

13h00 Conférence de presse: ICARE 88, concours international de musique contemporaine pour instruments anciens.
14h00 Duo W. van Gent soprano et M. Fentross, guitare baroque.

Vendredi 25 mars

12h30 Concerto Armonico: P Szüts, violon et direction; M. Spanyol, clavecin et direction; E. Lax, mezzo soprano; orchestre à cordes: cantates de Esterhazy, Telemann, Haendel.

14h45 Dopo Emilio: L. Houdjik: flûte à bec, chant; W. van Gent, chant; M. Fentross, guitare baroque; M. Niessen, guitare baroque, chitarone, luth: musique italienne du XVII^{ème} siècle.

15h00 Conférence «Science et facture instrumentale, perspectives d'avenir?».

16h00 Concert à deux clavecins présenté par l'Atelier Ducornet; I. Papas, P. Baylac.

18h00 Banchetto Musicale, quintette de violes: I. Atucha, V. Rico, A. Barralès, P. Ros, B. Laukenmann; musique allemande et espagnole des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles.

19h15 Conférence de presse du symposium de flûtes, (Nice, Juillet 88).

Samedi 26 mars

11h30 Conférence de presse des Rencontres Internationales du piano et du pianoforte par la S.D.I.A.

12h00 Charles Besnainou, présentation d'un nouvel instrument: le clavecin portatif.

13h00 Concert présenté par Early Music Shop; musique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

15h45 Concert présenté par le centre de luthiers de Mirecourt: S. Pecot-Douatte, clavecin; D. Meyer, mandolines.

16h45 Duo W. van Gent soprano et M. Fentross, guitare baroque.

Dimanche 27 mars

14h00 Club de musique ancienne et contemporaine, émission publique avec Jacques Merlet et Marc Texier.

15h00 Conférence de Philippe Beaussant: vous avez dit baroque?

Séance de dédicaces, ensemble Clément Janequin, stand B47

16h30 séance de dédicaces, Philippe Beaussant, stand A30

17h00 La Maurache, Julien Skowron et Kléber Besson.

Lundi 28 mars

18h00 récital de clavecin par Françoise Lengellé: musique

PREMIER CONCOURS INTERN D'INTER DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

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.

«ICARE88», 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'oeil écoute», ce seront les collections de la Fondation Vasarely qui se marieront à la musique.

«ICARE» est une chance pour les jeunes créateurs interprètes ou compositeurs. De nombreux prix, de larges moyens de diffusion et de promotion seront accordés aux lauréats afin de les aider dans leurs carrières de créateurs et d'instrumentistes au service de la musique contemporaine.

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

Pour cette édition 88, Le Bourget accueillera le deuxième salon international de la flûte à bec, répondant ainsi aux vœux de renouvellement exprimés les exposants et visiteurs du premier salon organisé en 1984 à Paris par l'Association Française pour la Flûte à Bec.

INTERPRETATION

THEME:

La flûte à bec

PROGRAMME:

oeuvre imposée pour les éliminatoires: «Fragments» de Shinoara.

Oeuvre imposée pour la Finale: une création, commande d'état pour ce concours.

Les candidats devront préparer 6 oeuvres au choix, postérieures à 1950.

Date limite d'inscription:

30 SEPTEMBRE 1988

Limite d'âge:

30 ANS

Éliminatoires:

29 OCTOBRE 1988

Demi-finale:

31 OCTOBRE 1988

Finale:

1^{er} NOVEMBRE 1988

1^{er} prix: 25000 Francs F.

2^{ème} prix: 15000 Francs F.

3^{ème} prix: 10000 Francs F.

Le concours du Bourget est organisé par la Société pour le Développement de la Musique, le Ministère de la Culture, Direction de la Musique, du Conseil Régional des Éditeurs de Musique, de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique, la Fondation Vasarely de Gordes, et de nombreux partenaires du

INTERNATIONAL DE COMPOSITION ET D'INTERPRÉTATION POUR INSTRUMENTS ANCIENS

I C A R E

8 8

COMPOSITION

THEME :

Une oeuvre pour quatuor de flûtes à bec, d'une durée maximum de dix minutes

Toutes les combinaisons instrumentales sont permises, de la soprano à la basse.

Date limite de remise des oeuvres:

30 JUIN 1988

Création des oeuvres retenues:

30 OCTOBRE 1988

1^{er} prix: 25000 Francs F.

2^{ème} prix: 15000 Francs F.

3^{ème} prix: 10000 Francs F.

ment des Instruments Anciens, avec la participation et la dotation du
al d'Ile de France, de la Ville du Bourget, de la Chambre Syndicale
Editeurs de Musique, des Editions Zurfluh, de la Société Yamaha, de
ode musical.

FICHE D'INSCRIPTION

A retourner à:

SDIA
17 RUE DES ECOLES
35400 SAINT-MALO

NOM :

PRENOM :

DATE DE NAISSANCE:

ADRESSE :

Souhaite s'inscrire:

- au Concours
de Composition
- au Concours
d'Interprétation

A RECEPTION DE CETTE FICHE
VOUS SERA ADRESSE LE REGLE-
MENT COMPLET DU CONCOURS

NOUVELLES PARTITIONS

CHANT.

CHARPENTIER, Marc-Antoine, Filius Prodigus. Pour alto, ténor et basse, soli S(A)TB, chœur SATB, 2 violons, alto ad libitum, violoncelle et orgue, (Arrt: J. Beat & W.Sgaw). Edition : conducteur et vocal. Edition OXFORD University Press 355498 5.

CHANT CHORAL.

A Sixteenth-Century Anthem Book. (Un livre d'hymnes religieuses du 16ème siècle). 20 hymnes à 4 voix. (Arrt. Ch. Morris). Edition OXFORD University Press 353407 X.

Contenu : Amner, John : Lift up your heads O ye gates. Anonyme (V. 1548) : «O Lord, the maker of all thing. Anonyme (16è s.) : Rejoice in the Lord alway. Anonyme (vers 1600) : this is the day. Batten, Adrian : Deliver us, O Lord our God/ Let my complaint come before thee/ Lord, we beseech thee/ O sing joyfully/ When the Lord turned again/ Byrd, William : Sacerdotes Domini. Morley, Thomas : Nolo mortem peccatoris. Palestrina : Benedictus qui venit/ Sanctus, sanctus, sanctus. Tallis, Thomas : Auvici, media nocte/ O Lord, give thy holy Spirit. Tomkins, Thomas : O pray for the peace of Jerusalem. Tye, Christopher : O God be merciful/ Sing unto the Lord. Viadana : Exsultat justi. Victoria, T.L. de : Of the glorious body telling.

PALESTRINA, Giovanni Perluigi da. 10 Motets à 4 voix pour l'année liturgique. (Arrt : A Harman). Edition OXFORD University Press 353332 4.

Contenu : Ave Maria, Dies Sanctificatus, Tribus miraculis, Ad te levavi oculos meos, Nos autem gloriari oportet, Haec dies quam fecit Dominus, O Rex gloriae, Loquebantur variis Apostoli, Benedicta sit Sancta Trinitas, Salvator Mundi.

CLARINETTE.

LEFEVRE, Xavier. 3 Sonates op12 pour clarinette et piano. (Arrt : G. Dobrée) Edition OXFORD University Press 35549 3. Ces trois sonates ont été composées vers 1804.

CLAVECIN.

BACH, Carl Philipp Emmanuel. Les 6 Sonates prussiennes pour clavier (Wotquenue 48). (Arrt : Steglich). Editions BÄRENREITER BA 6539.

VIVALDI, Antonio. Concerto en La Majeur pour clavecin et cordes. Edition pour clavecin seul avec accompagnement de second clavecin. (Arrt : I Kipnis). Edition OXFORD University Press 385768 5.

FLUTE A BEC.

METHODES.

BOEKE, Kees. «The Complete Articulator». Edition SCHOTT ED 12261. 49 études d'articulations pour les coups de langues.

HAUWE, Walter van. «The Modern Recorder Player». Volume II. Edition SCHOTT ED 12270.

Ce second volume traite des gammes et des arpèges, des trilles, du vibrato et revient sur les problèmes d'articulation. (Référence du 1er Volume : ED 12150).

1 FLUTE A BEC SOPRANO SOLO.

HEBERLE, Anton. Sonate (1808). (Arrt : H Reyne). Edition MOECK 1119. Cette oeuvre de l'époque romantique vient élargir (dans le temps) le répertoire de la flûte à bec. Une étude très documentée sur la flûte à bec au 19^e siècle (sous la forme du galoubet et du csakan) précède l'édition de l'oeuvre.

1 FLUTE A BEC SOPRANO AVEC ACCOMPAGNEMENT.

BLAVET, Michel. Minuetto et deux variations pour une flûte à bec soprano, clavecin ou guitare. (Arrt : M Sanvoisin). Edition Gérard BILLAUDOT.

Pas d'indication de sources. Daté de 1732. Tout indiqué pour un bis de concert.

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. Concerto I^o op 28 pour flûte à bec soprano ou alto, 2^e flûte à bec alto ad libitum, 2 violons, violoncelle, contrebasse et clavecin. (Arrt : M Sanvoisin). Editions Gérard BILLAUDOT.

Daté de 1730. 3 mouvements : allegro, largo, allegro. Comme l'oeuvre suivante cette oeuvre de Boismortier vient enrichir le répertoire des concertos pour la flûte à bec soprano.

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. Concerto II^o op 28 pour flûte à bec soprano, 2^e flûte soprano ad libitum, 2 violons, violoncelle, contrebasse et clavecin. (Arrt : M Sanvoisin). Editions Gérard BILLAUDOT.

Trois mouvements : allegro, adagio, allegro.

2 FLUTES A BEC SOPRANOS AVEC ACCOMPAGNEMENT.

KINDERMANN, Erasmus. 4 Pièces (1643) pour 2 flûtes à bec avec continuo. Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Early Music Library». EML 110.

On peut également adjoindre une flûte basse pour le continuo. Contenu : Aria (IV), Aria (XXIII), Sonetta (XXIV), Symphonie (XXVII).

MOURET, Jean-Joseph. Airs à danser à deux et trois parties pour les violons, flûtes et hautbois. Première Suite (1718). (Arrt: M Sanvoisin). Edition Gérard BILLAUDOT.

Pas d'indication de sources. Contenu de cette 1ère suite : Ernrée, Air en chaconne, Air de paysan, Menuet, Carillon, Rondeau, 1^{er} et 2^{ème} passepieds, gigue et cotillon.

UCCELLINI, Marco. Aria sopra la bergamasca (1642). Variations sur une basse obstinée pour deux flûtes à bec sopranos et accompagnement. (Arrt : M. Harras). Editions BÄRENREITER BA 8085. Intéressant, très intéressant. Surtout quand on aime les basses obstinées : ré sol la ré ré sol la ré.

1 FLUTE A BEC ALTO AVEC ACCOMPAGNEMENT.

17 Pièces. («The Jacobean Collection») (Arrt L Bernstein) Edition DOLCE DOL 102.

Contenu : A Holborne : Almain «The Choice», Galliard «Wanton», Galliard «Heigh ho holiday», Pavan, Galliard «The Sighs», John Coperario : Almain, John Adson : Masquing ayre 10, Masquing arye 2, Anonymous : Masque tune, The Noble man (Masque Tune), The Humming Bachelor, The merry clarke, John Dowland : «Lachrimae» Pavan, «Susanne», Galliard, Orlando Gibbons : Almaine, Coranto, John Bull : Dr Bull's Ground. Niveau élémentaire.

BIGAGLIA, Diogenio. 6 sonates op 1. En 2 volumes. (Arrt Th.Wind) Edition SCHOTT. Volume 1= ED 12262.

FESCH, Willem de. Sonata op 8 N°2 pour flûte à bec alto et basse continue. (Arrt : E Benedikt). Edition DOBLINGER DM 885.

FESCH, Willem de. Sonata op 8 N°6 pour flûte à bec alto et basse continue. (Arrt : E Benedikt). Edition DOBLINGER DM 886.

9 Pièces («The James Hook Collection») (Arrt B Thomas). Edition DOLCE DOL 106.

Contenu : Allegro (op 35/6), Country Dance (op 35/5), Divertimento (op 35/3), Andantino grazioso (op 54/3), Divertimento (op 33/7), Presto (op 33/2), Divertimento (op 35/10), Scotch

Gavot (op 35/4), Cotillon (op 33/6).
Niveau élémentaire à moyen.

FLUTES A BEC ALTO ET TENOR AVEC ACCOMPAGNEMENT.

HOTTETERRE, Jacques. Deuxième sonate en trio. (Arrt : M Sanvoisin). Editions Gérard BILLAUDOT.
Pas d'indication de sources.

2 FLUTES A BEC SOPRANOS.

50 airs suisses et français pour 1 et 2 flûtes à bec sopranos ou d'autres instruments mélodiques. (Arrt : R. Tassello). Edition FOETISCH 8811.
Niveau facile à élémentaire.

QUATUORS DE FLUTES A BEC.

39 Pièces pour 4 flûtes à bec. («The Consort Collection») Volume I. (Arrt L Bernstein). Edition DOLCE DOL 101.

Contenu : Anonyme : Il est de bonne heure né. Ich bins erfret («Glogauer Liederbuch»). La Belle Fyne, Pavana «La Cornetta», Gagliarde «La Roche el fuso», Prince Edward's Pavan, Branle de l'Officiel (Arbeau), Galliard «I smile to see how you devise», Gathering peascods (Playford), Josquin des Prés : Mille regretz, Scaramella, Alexander Coppinus : Lanzi Maine, Juan del Encina : fata la parte, D Fernandes : De ser mal casada, Gabriel : De la dulce mi enemiga, Jacob Obrecht : Rompeltier, Philip van Wilder : Fantasia con pause, Ludwig Senfl : Im Maie, Ach Elslein, Clément Janequin : Ma peine n'est pas grande, Pierre Certon : J'ay le rebours, Francesco Corteccia : Bacco, bacco, Domenico Ferrabosco : Io mi son giovinetta, Tielman Susato : Bergerette «Sans roche», Ronde, Pierre Phalèse : Fantasia I & II, Master Taylor : Pavan and Galliard, William Byrd : Christe qui lux est, Orlando Gibbons : In Nomine, John Dowland : Fine Knacks for ladies, Richard Mico : Pavan, Adriano Banchieri : Canzon «La Galuppa», Gasparo Zanetti : Il ballo del Cola, Il spagnoletto, La Mantovana, Jean-Baptiste Lully : Les Folies d'Espagne, Johann Pezel : Gavotte, Larry Bernstein : Bergamasca Variations.

SOKOLL, Christa. Un voyage autour du monde, pour ensemble de flûtes à bec. Editions BÄRENREITER BA 8111.

Sur un thème de chanson enfantine («Bienchen summ herum»), Christa Sokoll compose des variations sous forme, successivement, de danse bavaroise, de pièce pour cornemuse écossaise, de valse musette française, de tango espagnol, d'élégie arabe, de danse chinoise, de carioca, de negro spiritual, de valse viennoise et de csardas hongroise. Possibilités d'utiliser des petites percussions qui accentuent la «couleur locale».

FLUTE TRAVERSIERE.

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. Sonate en Ré Majeur pour flûte (ou hautbois ou violon), viole de gambe (ou basson ou violoncelle) et basse continue. (Arrt : H.Ruf). BÄRENREITER Verlag, collection HORTUS MUSICUS N°241.
Il s'agit de la sonate op 37/3. La viole de gambe est concertante.

DORNEL, Antoine. 4 Suites op 2 pour flûte traversière et basse continue. (Arrt : H. Ruf). Editions BÄRENREITER BA 6830.
Il s'agit des «Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse par Mr Donel organiste de Sainte M.Magdeleine en la Cité. Oeuvre Second» (Paris, 1711).

HANDEL, Georg Friedrich. The Music for the Royal Fireworks. (La musique pour les feux d'artifice royaux). Un arrangement de 1749 pour flûte (ou violon) et clavier. (Arrt : P Harrison). Edition OXFORD University Press 356947 7.Contenu : Overture, Allegro, Bourrée, La Paix, La Réjouissance, Menuets I & II.

MUSIQUE D'ENSEMBLE. (Tous instruments).

3 INSTRUMENTS.

6 Villancicos (du «Cancionero de Palacio»). Pour 3 voix ou instruments. LONDON PRO MUSICA EML 114.
Contenu : Anonyme : Tres morillas, Enemiga le soy madre (Versions 1 & 2), Pensad ora'n al, Calabaza no sé, Jacobus de Milarte : Vamos, vamos a cenar.

2 Chansons françaises du 15^e siècle. LONDON PRO MUSICA EDITION EML 113.

Contenu : Comme femme desconfortée, Le serviteur.

DUNSTABLE, John et Anonyme. O rosa bella (2 versions) pour 3 voix ou instruments. Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Early Music Library». EML 107.

4 INSTRUMENTS.

Anonyme : Hofantz «Benzenhauer» (2 versions) pour 4-5 instruments. Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Early Music Library». EML 111.

4 Pièces du «Mulliner Book» pour 4 instruments. Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Early Music Library». EML 109.

Contenu : «La bounette», «La Doune cella», «La shy myze» et une pièce sans titre. Lesdites pièces constituant une musique tout à fait entraînante.

ANERIO, Giovanni Francesco. 2 Gagliarde pour 4 instruments. LONDON PRO MUSICA EML 116.

WHITE, Robert. 2 In Nomine pour 4 instruments. LONDON PRO MUSICA EML 115.

COMPÈRE, Loyset & Anonyme. 3 Chansons Italiennes pour 4 voix ou instruments. Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Early Music Library». EML 108.

Contenu : Scaramella, Che fa la ramacina et une pièce du même titre anonyme.

5 INSTRUMENTS.

STONINGS Henry : «Browning my dear» & Woodcock Clement : «Hackney». Pour 5 instruments. Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Early Music Library». EML 112.

Extraites de : Add. Ms 31390 British Library. Autour de 1600.

6 INSTRUMENTS.

ALTENBURG, Michael. 2 Intradas (1620) pour 6 instruments avec une voix de chant ad libitum. LONDON PRO MUSICA EML 117.

8 VOIX.

GABRIELI, Giovanni. «Lieto Godea» pour 8 voix ou instruments en 2 chœurs. LONDON PRO MUSICA EML 118.

ORGUE.

Anthologies.

Préludes de chorals choisis. (Arrt : G Wiese). Editions BÄRENREITER BA 6450.

118 préludes de chorals de Bach aux compositeurs les plus contemporains, avec ou sans pédalier.

SCHEIDT, Samuel. «Das Gorlitzer Tabulaturbuch» 1650. (Arrt F Dietrich). Editions BÄRENREITER BA 1565.

100 chorals pour orgue composent ce «Tabulaturbuch».

VIOLE DE GAMBE.

ROGNONI, Francesco. «Vestiva i colli» et «Susanne ung jour». Edition LONDON PRO MUSICA. Collection «Ricercate e passaggi». LPM REP 15.

VIOLON.

Anonyme (Angleterre, début 18^e S.) Sonate en ré mineur pour violon et basse continue. (Arrt : H McLean) Edition OXFORD University Pre: 355146 2.

HANDEL, Georg rich. 3 Sonates en trio pour 2 violons (ou flûte traversière ou autres instruments mélodiques) et basse continue. (Arrt : S Flesch). Editions BÄRENREITER BA 4228.
Il s'agit des sonates HWV 397, 398 et 401 de l'opus 5 (nos 2,3 et 6).

VIOLONCELLE.

PICINETTI, Felice Maria. Sonate en Do Majeur pour violoncelle et basse continue. (Arrt : W Upmeyer). Edition BÄRENREITER BA 6963.

Oeuvre publiée vers 1700, cette sonate fait donc partie du premier répertoire spécifique de l'instrument.

CONCERTS

PARIS

Samedi 7 mai, église St Julien le Pauvre, 20h30, La Maurache: Martine Bernardi, soprano; Hervé Barreau, flûtes, bombardes, chalémies; J. Pascal Bertin, vièles à archet; Kléber Besson, quitra, luth, liutino; Julien Skowron, rebecs, crwth gallois, vièles. Musiques, chansons et danses du Moyen-Age et de la renaissance.

15 avril, Paris, Mairie du 17^e: Christopher Wells, contre-ténor; Michel Falèze, luth: oeuvres du XIII^e au XVIII^e siècles.

Lundi 18 avril, église St Pierre de Montmartre, 20h30, Ensemble Venance Fortunat: Chants sacrés au temps des premiers Capétiens.

Vendredi 6 mai, église St Julien le Pauvre, 20h30, La Maurache: Martine Bernardi, soprano; Hervé Barreau, flûtes, bombardes, chalémies; J. Pascal Bertin, vièles à archet; Kléber Besson, quitra, luth, liutino; Julien Skowron, rebecs, crwth gallois, vièles. Musiques, chansons et danses du Moyen-Age et de la renaissance.

AQUITAINE

Lundi 4 avril, Mimizan, 18h00, Ensemble Badinerie, Florence Abadie, Albert Abadie, E. Fauthous.

Mardi 5 avril, Houillès, Ensemble Tre Fontane, musique du XIV^e siècle.

Mercredi 6 avril, Bordeaux, centre Hâ 32, 21h, ensemble Tre Fontane.

Vendredi 8 avril, Mont de Marsan, Centre d'art contemporain, 21h00: récital de flûtes à bec, par Florence Abadie: Bassano, Bach, Telemann, Van Eyck, Linde, Fasberg, Linde.

Mardi 19 avril, Sarlat, Centre culturel, ensemble Tre Fontane.

Mardi 19 avril, Sarlat, Centre Culturel, Ensemble Tre Fontane, musique du XIV^e siècle.

Samedi 23 avril, Terasson, Centre Culturel, Ensemble Tre Fontane, musique du XIV^e siècle.

Jeudi 21 avril, Verteillac, ensemble tre Fontane.

BRETAGNE

Samedi 26 mars, Rennes, Temple Protestant, 20h45, André Huber, flûte traversière; Jacques Montier, flûte à bec; Marc Dormont, viole de gambe; Monique Montier, clavecin: Bach Leclair, Telemann.

Dimanche 3 avril, Dinard, 18h00, ensemble Stradivaria, dir. Daniel Cuiller: Vivaldi, Telemann, Bach.

Mardi 5 avril, Saint-Malo, 21h00, ensemble BWV, dir B. Berstel: Bach, cantates WV 145 et 36, 5^e concerto brandebourgeois.

Mercredi 6 avril, Saint-Malo, 21h00, Ensemble Fiori Musicali: Fontana, Casetello, Hotteterre, Ton That Tiet.

Jeudi 7 avril, Saint-Malo, 21h00: Léo Meilink, flûte à bec; Bruce Haynes, hautbois baroque; Béatrice Berstel, clavecin, Marianne Muller, viole de gambe.

Vendredi 8 avril, Saint-Malo, 21h00, Choeurs et orchestre Médicis, dir. Charles Limouse: Magnificat de Vivaldi, Stabat Mater de Pergolèse.

Samedi 9 avril, Dinard, 21h00, The English Cathedral Choir, dir Christopher Wells; Geoffrey Marshall, orgue: «Even-

song», Weelkes, Tallis, Purcell.

CENTRE

Samedi 16 juillet, Saint Chartier, Rencontres des Luthiers et Maîtres sonneurs, 16h30, Ensemble «Der Schwartenthalss», musique ancienne.

CHAMPAGNE-ARDENNES

Mardi 29 mars, Reims, église St Maurice, 20h30, Ensemble Baroque Pascal Colasse, J. Wirouet, contre-ténor; D. Vasseur et P. Leclerc, flûtes à bec; P. Cauvehe et A. Mitermite, violons: J.S. Bach: concerto pour violon en la m. 4^e concerto brandebourgeois, cantate BWV 51; Vivaldi: Stabat Mater.

ILE DE FRANCE

Dimanche 19 juin, abbaye de Royaumont, 17h30: Ensemble Organum, direction Marcel Perès, chant liturgique milanais.

Dimanche 26 juin, abbaye de Royaumont, 17h30: Ensemble Mosaïques, direction Christophe Coin, cantates de Bach et Telemann.

LANGUEDOC ROUSSILLON

Vendredi 29 avril, Montpellier, église St Mathieu, 20h30: Hopkinson Smith, luth.

Mardi 11 mai, Narbonne, Espace Léo, ensemble tre Fontane.

Jeudi 13 mai, Nîmes, Titoit de Titus, ensemble Tre Fontane.

Vendredi 14 mai, Villeroque Termenès, Eglise, ensemble Tre Fontane.

Samedi 15 mai, Alzonne, Abbaye de Villelongue, ensemble Tre Fontane.

Samedi 16 juillet, Villeroque Termenès, Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

Dimanche 17 juillet, Perpignan, Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

Mardi 9 août, Narbonne, Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

Mercredi 10 août, Argeles, Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

LIMOUSIN

Jeudi 7 avril, Turenne, F.C.V. «La Gironie», 21h, ensemble Tre Fontane.

Dimanche 15 mai, St Junien, Ensemble Venance Fortunat: Le jeu liturgique des trois Maries.

Mardi 17 mai, Limoges, Ensemble Venance Fortunat: Le jeu liturgique des trois Maries.

Jeudi 19 mai, St Yrieix, Ensemble Venance Fortunat: Le jeu liturgique des trois Maries.

MIDI PYRENEES

Samedi 23 avril, Figeac, «La puce à l'oreille», ensemble tre Fontane.

Samedi 30 avril, Labège, 21h00: Ensemble Médiéval de Toulouse: Jean-Yves Guerry, haute-contre; Dominique Regef, vièle, rebec et percussions; Pierre Hudriès, chalémie, bombarde, luth, flûte; Sophie Jacques de Dixmude, sacqueboute et percussions; Philippe Matharel, hautbois de Poitou, cornet, flûtes et orgue portatif: oeuvres de Machault et Dufay.

NORD

Samedi 26 mars, Douai, Musée de la Chartreuse, 21h00, Ensemble Tutti Flutti, direction Jacqueline Ritchie: Le Rappel des Oiseaux.

PAYS DE LOIRE

Samedi 4 juin, Abbaye Royale de Fontevrault, 20h30, ensemble Tre Fontane: Madrigalistes italiens.

PROVENCE - ALPES - COTE D'AZUR

Vendredi 25 et samedi 26 mars, Aix en Provence, salle Campra, 20h30, Ensemble Polyphonia Antiqua, direction Yves Esquieu: spectacle renaissance avec danses et musique «Le Débat de Folie et d'Amour» de Louise Labé.

Mercredi 20 avril, Aix en Provence, Chapelle des Pénitents Gris, Ensemble Polyphonia Antiqua, direction Yves Esquieu: de Richard Cocur de Lion à Henri VIII d'Angleterre, musiques de guerre, musiques d'espoir.

Mardi 10 mai, Salon de Provence, Maison pour Tous, ensemble Tre Fontane.

RHONE

Samedi 16 avril, Romans, 21h, ensemble Tre Fontane.

Jeudi 21 avril, Lyon, C.N.S.M., 21h00, concert-atelier: le luth baroque et le théorbe, Pascal Monteilhet.

Mercredi 29 juin, Lyon, C.N.S.M., 20h30, concert-atelier: le luth renaissance, Eugène Ferré.

ETRANGER

SUISSE

Vendredi 15 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Ensemble Gilles Binchois, Guillaume de Machault: «Le Vray Remède d'Amours».

Mardi 19 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, musique française pour flûte à bec, par le Centre de Musique Ancienne de Genève.

Vendredi 22 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Ensemble Sequencia de Cologne, Planctus Mariae.

Mercredi 27 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Hopkinson Smith, vihuela et guitare, musique espagnole des XVI^e et XVII^e siècles.

Jeudi 28 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Christine Frantzen et Eugène Green, luth, musique et poésie française.

Vendredi 29 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, John Elwes et Eugène Ferré, airs de cour français.

Samedi 30 avril, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Paul O'dette, luth, musique anglaise.

Samedi 7 mai, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Les Saqueboutiers de Toulouse, sonates virtuoses de Casetello et motets italiens du XVII^e siècles.

Mardi 10 mai, Genève, Auditoire de Calvin, 20h30, Ensemble 415, cantates et concerto de J.S. Bach.

PETITES ANNONCES

A vendre flûte traversière baroque à une clef de Monin, la 415 avec corps de rechange la 440: 1000F. Tél (répondeur) 16 (1) 42 54 59 32 ou écrire: Catherinot, 71 rue Damremont, 75018 Paris.

Vends clavecin 2 claviers flamand Zuckermann, parfait état, entièrement révisé par bon facteur, 2,21m, 2x8' + 1x4' + luth, table décorée; bonne sonorité; avec housse. Disponible mi-avril; prix à débattre tél (16) 35 07 05 42.

Vends luth 10 choeurs, David Rubio - Edwar B. Jones 1975, diapason 61cm pour les huit premiers choeurs, 7cm pour les deux derniers - excellent instrument. Prix, dédouané, avec étui: 10000F. Tél Guy Robert 16 (1) 46 51 85 17.

Trio de cromornes (A,T,B) recherche cromorne soprano pour constituer quatuor. Lieu de répétition: Paris 7^e. Tél après 19h: 16 (1) 45 31 43 65.

A vendre, chalumeau alto Deliers-Psaltarelle, 2 clés, palissandre, la 440: 1000F. Tél après 19h00: 16 (1) 45 31 43 65.

Vends flûte à bec alto en buis d'après Ganassi de Philippe Bolton, diapason 440, état neuf: 2000F. Martine Rousset, Le Mas de Barret, 38790 St Georges Esperanche. Tél: (16) 74 58 27 51.

A vendre flûte traversière baroque, copie par Kinoshita d'une Rottenburgh appartenant à F. Bruggen; tête refaite par A. Weemals; 3 corps = la 415, 412, 410. Prix: 5000F. Pierre Tarteaut, tél 21 36 20 27.

A vendre épinette Sperrhake triangulaire, en poirier suisse satiné 4 1/2 octave, jeu de 8' et luth; année 1983, excellent état: 10000F. Tél 45 06 61 96.

A vendre luth renaissance 7 choeurs, J. Dugot 1983, diapason 61cm, dos 11 côtes érable ondé, 6000F sans étui; luth renaissance 6 choeurs, J. Dugot 1985, diapason 61cm, dos 1 côtes frêne ondé, superbe vernis brun-rouge, excellente sonorité, 14000F avec étui. Tél 47 93 14 93 le soir.

A vendre clavecin type flamand, 1979, 55notes, 2 jeux 8' et 4' + luth, belle sonorité, puissante. Décoré à l'ancienne style XVII^e. Prix à débattre. Tél 47 93 14 93 le soir

A vendre flûte traversière argent massif Buffet Crampon, numérotée, révisée, avec étui, 8000F. Tél 99 56 03 79 (St Malo).

N'oubliez pas, lorsque vous nous communiquez vos annonces, de préciser le préfixe téléphonique 16 ou 16(1), surtout si vous ne donnez pas votre adresse!

Château de la Garenne-Lemot
CLISSON (France)

10^e ACADÉMIE INTERNATIONALE DE MUSIQUE ANCIENNE

Semaine de Clavecin
17 au 23 Juillet 1988

Kenneth GILBERT, *clavecin* (Master Class)
Françoise MARMIN-GERARD, *clavecin*
(Technique et Style)

Semaine de Musique Baroque
et Classique
24 au 30 Juillet 1988

Jaap SCHRÖDER, *violon*

Michel PIGUET, *flûte à bec et hautbois*

Robert CLAIRE, *flûte traversière*

Christophe COIN, *violoncelle*

Patrick COHEN, *forte-piano*

MASTER CLASS et CONCERTS

avec la participation du

Crédit Mutuel
une banque à qui parler

Renseignements :

Académie Internationale de Musique Ancienne
de Clisson

A.D.D.M.

Hôtel du Département - 3, quai Ceineray
44041 NANTES CEDEX (France)

STAGES

Dans le cadre de la préparation de la III^e Biennale Internationale de la Danse, à Lyon du 13 septembre au 6 octobre, auront lieu plusieurs week-ends de préparation aux bals XVIII^e, renaissance..., les 19 et 20 mars, 23 et 24 avril, 7 et 8 mai, 4 et 5 et 11 et 12 juin; avec F. Lancelot, A. Yepes, S. Rousseau et A. Francalanci. Renseignements: Biennale Internationale de la Danse, 127 rue Servient, 69431 Lyon.

1^{er} au 4 avril, à Montpellier, Herault: musique médiévale, troubadours, avec Anne Marie Deschamps. Renseignements Centre Polyphonique, BP 2051 34026 Montpellier cedex. Tél (16) 67 52 88 22.

2 au 10 avril, Evian, Haute Savoie: 10^e stage de musique ancienne, Henri Ganty, flûte à bec; Georges Kiss, clavecin; Laurence Boulay, basse chiffrée et clavecin; Michel Holveck, viole de gambe et musique de chambre; Eva Kiss, chant; Edouard Melkus, violon baroque; Georges Miazza, mise en scène; Bernard Brauchli, clavecin et clavicorde. Renseignements: ADDIM74, tél 50 45 63 77.

3 au 9 avril, Dinard, Côtes du Nord: Les Pâques de la Musique Ancienne; flûte à bec avec Denis Raisin-Dadre, Pierre Hamon, Anne Leleu, Leo Meilink, Alain Sobczak; Hautbois baroque avec Bruce Haynes, luth avec Xavier Cauhépe; anches renaissance avec Alain Sobczak, viole de gambe avec Marianne Muller, clavecin avec Béatrice Berstel, chant avec Christopher Wells. Renseignements: AFFB, 17 rue des Ecoles 35400 St Malo. Tél (16) 99 40 03 21.

4 au 10 avril, Barbaste, Lot et Garonne: 7^e Stage international de Musique Baroque; flûte traversière baroque et renaissance avec Philippe Allain-Dupré, flûte à bec et hautbois baroque avec Hugo Reyne et Jean-Marc Andrieu, violon baroque avec Enrico Gatti, clavecin avec Pierre Hantai, viole de gambe avec Jérôme Hantai. Renseignements: S.I. de Barbaste, 47230 Barbaste. Tél: 53 65 57 24 et 53 65 57 09.

6 au 10 avril, Abbatale de Payerne, Vaud, Suisse: chant grégorien avec Dominique Vellard et Marie-Noël Colette. Renseignements: Centre de Musique Ancienne, 8 rue Charles-Bonnet, CH-1206 Genève.

6 au 10 avril, Le Tapis Vert La Lacelle, Normandie: flûtes à bec, cromornes, bassons, chalémie, bombardes, violes de gambe, luths... Renseignements: Centre de formation musicale pour adultes, 43 rue du Onze Novembre, 62100 Calais. Tél: 21 34 91 37.

15 au 17 avril, château de Vocance, Ardèche: luth, musique d'ensemble pour luths, basse continue avec Pascale Boquet. Renseignements: ASCV Isolde Vogel, 10 rue Lainerie, 69005 Lyon Tél: (16) 78 27 85 39 et 72 33 69 97.

30 avril au 2 mai, Aix en Provence, Bouches du Rhône: luth et guitare renaissances et baroques avec Hopkinson Smith. Renseignements: A.M.A.P., 6 rue Matheron, 13100 Aix en Provence. Tél: (16) 42 96 67 64.

5 au 8 mai, Genève, Suisse: corne à bouquin avec Jean Pierre Canihac, sacqueboute avec Jean Pierre mathieu. Renseignements: Centre de Musique Ancienne, 8 rue Charles-Bonnet, CH-1206 Genève.

4 et 5 juin, Abbaye de Fontevraud, Maine et Loire: Cantigas de Santa Maria, polyphonies médiévales... avec M. Moncozet, P. Lefeuvre, F. Hacik. Renseignements: Association La Cantilène, Abbaye Royale de Fontevraud, 49590 Fontevraud l'Abbaye.

4 au 10 juillet, abbaye de Royaumont, Val d'Oise: musique du XIV^e siècle, avec Christopher Page. Renseignements: Fondation Royaumont, 95270 Asnières sur Oise. Tél 16 (1) 30 35 30 16.

4 au 7 juillet, Nice, Alpes maritimes: Symposium de la flûte; première rencontre mondiale de la grande famille des flûtes. Cours de technique et d'interprétation.

4 au 8 juillet, Dinan, Côtes du Nord; flûte à bec avec Jacqueline Ritchie, clavecin avec Béatrice Kowalska. Renseignements: S.P.A.M., 45 rue de Brest, 35042 Rennes. Tél: 99 54 20 20.

4 au 8 juillet, Quimper, Finistère: harpe celtique avec Dominig Bouchaud, Brigitte Labossière et Rozenn Batistini. Renseignements: association Arc en Ciel, 33 rue Pen ar Stang, 29000 Quimper. Tél 98 53 37 56.

4 au 8 juillet, Toulon (Var), flûte à bec et musique d'ensemble, avec Christian Mendoze. Renseignements: IRFA, 59 avenue du maréchal Foch 83000 Toulon. Tél. 94 63 13 03.

4 au 9 juillet, Paris, flûte à bec (Marisol Mottez) et musique d'ensemble avec guitare moderne. Renseignements: Ateliers du Hibou, 2bis rue des Cascades, 75020 Paris. Tél 47 97 79 71.

9 au 13 juillet, Saint Omer, Pas de Calais: flûte à bec, flûte traversière baroque, violon et hautbois baroques, slavecine, viole de gambe, contrebasse. Renseignements: Centre de formation musicale pour adultes, 43 rue du Onze Novembre, 62100 Calais. Tél: 21 34 91 37.

10 au 17 juillet, St Chartier (Indre), stage de vielle à roue, tous niveaux, avec Valentin Clastrier. Renseignements: Comité george Sand, 36400 La Châtre.

10 au 21 juillet, Château La Vernade-Chassiers, Largentière, Ardèche: «Chassiers-rencontre», luth et guitare avec Bernard Piris; flûte à bec avec Georges Piris. Renseignements: Chassiers-Rencontre, 75 39 14 38.

11 au 18 juillet, Aix en Provence, Bouches du Rhône: luth, Tommie Andersson; flûte à bec, Andréas Habert; viole de gambe, Danièle Alpers; chant, Alain Aubin; clavecin, Claire Anne Piguet; hautbois baroque, Marc Ecochard. Renseignements: A.M.A.P., 6 rue Matheron, 13100 Aix en Provence. Tél: (16) 42 96 67 64.

15 au 30 juillet, St Flour, Cantal, Musique d'ensemble Moyen Age et renaissance, flûtes, anches, violes, cornet, saqueboutes... Renseignements: Albert Abadie, résidence Bellevue, 40800 Aire sur Adour.

17 au 22 juillet, St Galmier, Loire: Premières Rencontres Internationales du Piano et du Piano-forte; master classes: les oeuvres étudiées le seront alternativement avec François René Duchable au piano et Jos Van Immerseel au piano-forte. Renseignements SDIA, 17 rue des Ecoles, 35400 St Malo Tél: (16) 99 40 03 21.

18 au 23 juillet, Quimper, Finistère: harpe irlandaise avec Gwenn Loarer, harpe médiévale avec Elena Polonska. Renseignements: Telennourien Vreizh 19 chemin du Halage, 29000 Kemper.

17 au 23 juillet, Château de La Garenne-Lemot, Clisson, Loire atlantique: 10^e Académie Internationale de Musique Ancienne de Clisson: clavecin avec Kenneth Gilbert et Françoise Gérard-Martin. Renseignements: ADDM 44, Hôtel du Département, 3 quai Ceineray, 44041 Nantes cedex. Tél: 40 41 10 00 p. 17.71.

24 au 30 juillet, Château de La Garenne-Lemot, Clisson, Loire atlantique: 10^e Académie Internationale de Musique Ancienne de Clisson: hautbois et flûte à bec avec Michel Piguet, violon baroque avec Jaap Schroder, flûte traversière baroque avec Robert Claire, violoncelle et viole de gambe avec Christophe Coin, piano-forte avec Patrick Cohen. Renseignements: ADDM 44, Hôtel du Département, 3 quai Ceineray, 44041 Nantes cedex. Tél: 40 41 10 00 p. 17.71.

26 au 30 juillet, St Amant de Vergt, Dordogne: VII^e Session Internationale des Musiques du Monde en Périgord; musique médiévale avec Maurice Moncozet; Luth avec Alan Benett (+ musiques traditionnelles, jazz, etc). Renseignements: UVPCA, «Reyssset», St Avit Senieur 24440 Beaumont. Tél: 53 22 41 75 et 56 52 16 47.

27 juillet au 2 août, abbaye de Sylvanès, Aveyron: chant grégorien avec Marie-Noël Colette et Dominique Vellard. Renseignements: Abbaye de Sylvanès, 12360 Camarès. Tél: (16)65 99 51 83 et 65 49 52 52.

28 juillet au 8 août, Bastia, Haute-Corse: flûte à bec et musique d'ensemble avec Marie-Claire Bert. Renseignements: Alexandre Boulanger, 13 rue Abbé de l'Épée, 13005 Marseille. Tél: 91 42 21 87 ou Marie Claire Bert, 93 25 31 96.

6 au 15 août, Abbaye de La Bussière, Côte d'Or: clavecin avec Jacques Frisch, viole avec Michel Holveck, flûte à bec et hautbois baroque avec Alain Sobczak. Renseignements: Hélène Shankland, 3^{ter} rue Charpentier, 92340 Bourg la Reine.

16 au 21 août, abbaye de Royaumont, Val d'Oise: étude comparée des répertoires liturgiques du Moyen-Age, avec M. Perès, M. Keyrouze, P. Glazaretto. Renseignements: Fondation Royaumont, 95270 Asnières sur Oise. Tél 16 (1) 30 35 30 16.

18 au 28 août, Arras, Pas de Calais: flûte à bec, clavecin, viole, luth, guitare, bois baroques et modernes, cordes baroques et modernes, orchestre, danses, pédagogie et BAF, ateliers de réalisation. Renseignements: Délégation du Royaume de la Musique, 374, rue P. Foucaut 59450 Sin le Noble.

24 août au 2 septembre, abbaye de Sylvanès, Aveyron: interprétation de la musique sacrée à l'époque baroque, avec Michel Laplénie. Renseignements: Abbaye de Sylvanès, 12360 Camarès. Tél: (16)65 99 51 83 et 65 49 52 52.

28 août au 4 septembre, Cordes, Tarn: musique vocale médiévale, technique vocale et répertoire. Renseignements: Ensemble Venance Fortunat, 268, 75624 Paris cedex 13. Tél: 16 (1) 43 31 63 40.