

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

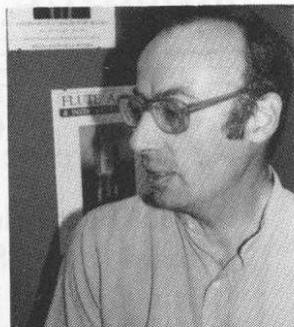
Revue trimestrielle N° 25 — Prix 32 F — Étranger 37 F — Juin 88 — Revue éditée par l'A.E.A.

Vos musiques
en vacances

ÉDITORIAL

L'été est devenu une grande saison musicale : les vacances, le soleil et la rupture avec un quotidien trop souvent abrutissant donnent une nouvelle disponibilité à laquelle a su répondre la floraison des stages et des festivals. C'est aussi une saison de lecture, mais les deux sont complémentaires : puisque vous venez d'ouvrir cette revue, vous avez compris que si la musique est d'abord objet de plaisir et de pratique, ce plaisir et cette pratique prennent une autre dimension quand on y joint la communication, la connaissance et la découverte. Au sommaire de notre été, la musette, que nous présente Jean-Pierre van Hees, et une réflexion

de Jean-Pierre Ouvrard sur les instruments dans la chanson polyphonique de la renaissance. Nous retrouvons avec plaisir Jean-Paul Rouaud et son «Courrier du Facteur», et nous créons une nouvelle rubrique, qui s'étoffera d'ailleurs à la rentrée, consacrée aux disques. Que cet appel à la lecture ne vous fasse cependant pas oublier stages et festivals puisque nous vous donnons deux grands rendez-vous : le Symposium de Nice et les Rencontres de Saint-Galmier.



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 KERUZORÉ

Rédacteur en chef:

Jean-Joël DUHOT

Rédacteur en chef adjoint:

Olivier de GOËR

Secrétaire de rédaction:

Fabienne NOËL

Comité de rédaction:

Yves Cesco, Isabelle Dapremont, Jean-Joël Duhot, Olivier de Goër, Alain Keruzoré, Claude Letteron.

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

Dépot légal: 2^{ème} 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

Rencontre avec Jean Pierre Van HEES, joueur de musette.	3
Instruments et chanson polyphonique, entretien avec Jean-Pierre OUVRARD	14
Jacques Arcadelt, <i>D'un extrême regret</i> , partition présentée par Jean-Pierre OUVRARD.	18
Actualités.	24
Le courrier du facteur, par Jean-Paul ROUAUD.	26
Nouvelles partitions, par Claude LETTERON.	28
Amateurs.	31
Disques, par Isabelle DAPREMONT.	33
Concerts.	34
Stages, conférences.	36
Petites annonces.	38

Illustration de couverture : détail d'un clavecin de Laurent Soumagnac décoré par Pierre Sibuide.
Cliché I. Dapremont.

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS
SERA PRESENT AU NICE FLUTE SYMPOSIUM
4-7 JUILLET NICE ACROPOLIS STAND N°1

Rencontre avec Jean Pierre VAN HEES

joueur de musette

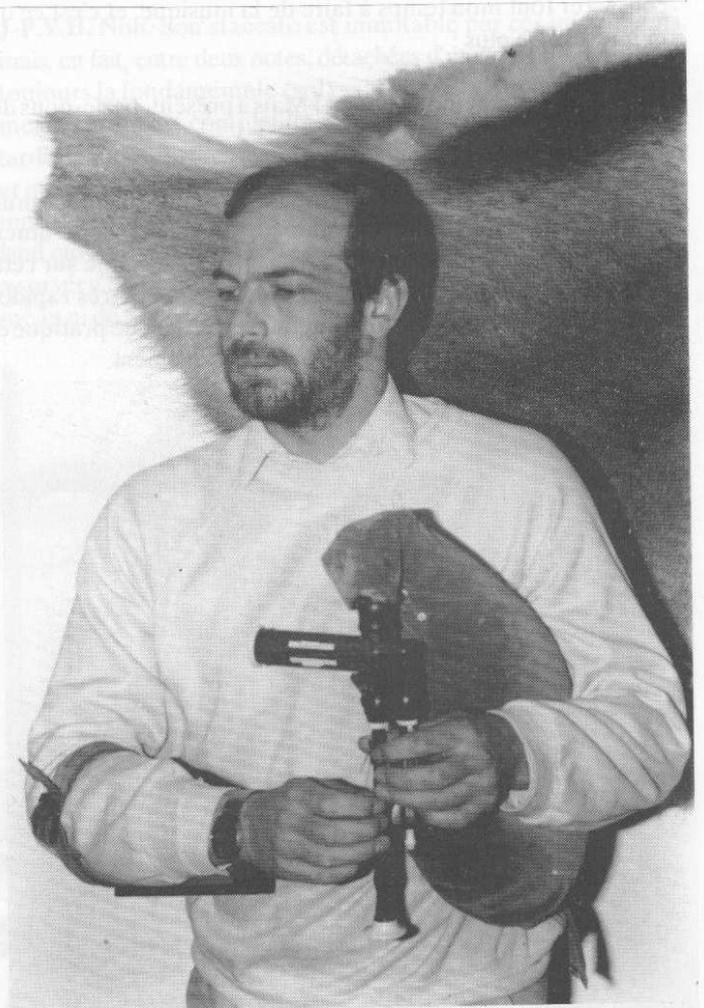
entretien avec Jean Pierre BOULET

Dans le cadre de la présentation d'instruments anciens encore peu pratiqués, et demeurés un peu marginaux par rapport à l'activité qui s'est développée depuis ces quinze dernières années, il nous a paru opportun de reparler de la musette, cet instrument que de très nombreux compositeurs français du XVIII^e siècle mentionnent sur le frontispice de leur oeuvres, assez souvent comme instrument alternatif, au même titre que «les vièles, flûtes, hautbois, violons, dessus de viole et autres instruments de dessus». Un jeune Belge passionné de recherches et de découvertes sur cet instrument nous en parle abondamment.

J-P.B. Jean-Pierre Van Hees, quel a été ton itinéraire pour arriver à la pratique de la musette ?

J-P.V.H. A quatorze ans, j'ai eu l'occasion de rencontrer un monsieur qui jouait de la cornemuse, et j'ai eu vraiment envie d'en jouer. J'ai commencé sur une petite cornemuse berrichonne qui m'avait été prêtée, puis je suis passé à la cornemuse écossaise, pour jouer dans le cadre de la musique folklorique bretonne, puisque les Bretons ont «importé» cet instrument, qu'ils jouent parallèlement au biniou. Mon frère jouait de la bombarde et nous faisons un duo dans un groupe de danses populaires. Jusqu'au jour où l'on s'est intéressé en Belgique aux cornemuses disparues de nos régions. Grâce à des exemplaires conservés au musée instrumental de Bruxelles, on a fait renaître de leurs cendres des formes de cornemuses que l'on retrouve notamment sur les peintures de Brueghel. Quatre ou cinq modèles ont été ainsi reconstitués et j'ai travaillé avec des facteurs, en tant que «pilote d'essai», à cet effort de recherches. Là où ma participation a été tout à fait effective dans cette action de «revival» de la cornemuse belge, c'est quand le musée instrumental m'a demandé en 1974 de donner des stages dans la région où les derniers exemplaires historiques avaient été retrouvés. Depuis lors, l'Académie Internationale d'Eté de Wallonie me confie également le stage annuel de cornemuse, dans le cadre de la musique populaire. Depuis deux ou trois ans, je donne également des stages aux Pays Bas.

Je dois également mentionner le nom de Jacques Laudy à qui la cornemuse doit certainement beaucoup en Belgique. Artiste peintre de renom, il était probablement le seul à pratiquer cet instrument dans son jeune âge, et c'est grâce à ses travaux dans le domaine de la recherche et de la facture que Hubert Boone, du Musée Instrumental, a pu approcher si bien l'instrument et poursuivre le travail commencé. Le pas suivant a été franchi quand des amis m'ont demandé de faire partie en tant que professionnel du groupe, RUM, qu'ils constituaient ; mais là, je devais aussi jouer de la flûte traversière ! D'autodidacte que j'étais, j'ai donc suivi l'école comme tout le monde, et j'ai étudié la flûte traversière dans une académie de musique. Et j'ai enfin pu réaliser un vieux rêve, qui était de faire de la musique savante sur la cornemuse. En fait, tout le matériel existait : les musettes conservées dans la plupart des musées instrumentaux et une abondante littérature qui ne demandait qu'à être mise au jour. La première difficulté pour moi a été de trouver un instrument jouable. Tous les instruments historiques appartiennent à des musées ou à des collections privées. Et



Jean-Pierre VAN HEES

certains facteurs de cornemuses n'étaient pas intéressés par la facture de copies de musettes.

J-P.B. Il me semble cependant que Rémi Dubois (facteur de cornemuses dans le Pays de Herve) restaura il y a quelques années l'une ou l'autre musette du musée de Bruxelles ?

J-P.V.H. Je pense qu'elle appartenait à Claude Flagel. C'était d'ailleurs, semble-t-il, un instrument qui aurait été fabriqué par Chédeville, muni d'un chalumeau en ivoire. Hubert Boone m'a

-cf article de Eric FOUILHE dans le N°10 de mars 1984

invité au musée instrumental et a mis à ma disposition deux superbes instruments restaurés ainsi qu'une série d'ouvrages s'y rapportant, que j'ai pu examiner tout à loisir.

J'ai finalement découvert un instrument jouable, mais il me fallait aussi découvrir un facteur qui sache faire les anches, car la musette est munie de six anches doubles, ce qui la rend tout à fait diabolique à régler! Et la tradition de la facture d'anches de musette s'était perdue...

J-P.B. Peut-on supposer dès lors que, comme tous les hautboïstes et bassonistes, tu es devenu facteur d'anches de musette ?

J-P.V.H. J'y ai toujours échappé. Je sais faire les anches, mais cela ne m'intéresse pas tellement : le gros avantage avec les cornemuses et les musettes, c'est qu'en fait les anches, on ne les use pas ! Elles pourraient être éternelles si on n'était pas de temps en temps maladroit, surtout avec les musettes puisque l'on travaille avec un soufflet et donc avec l'air ambiant ; il n'y a par conséquent ni d'excès d'humidité, ni d'autre facteur pouvant exercer une action néfaste sur les anches. Je ne suis donc pas astreint comme les hautboïstes à faire mes anches toutes les semaines, et je peux consacrer tout mon temps à faire de la musique, et c'est ce qui m'intéresse le plus !

J-P.B. On se l'imagine aisément ! Mais à présent, parle-nous des débuts.

J-P.V.H. J'ai tout d'abord commencé sur un instrument muni uniquement d'un grand chalumeau, en guise d'instrument d'étude, pendant un an environ. Ensuite j'ai travaillé sur cette musette à double chalumeau ; les progrès ont été très rapides, puisque j'ai tout de même une vingtaine d'années de pratique de la cornemuse derrière moi, et cela aide énormément.



Ill. 1 : portrait de LANGLOIS par VAN DIJK.

J-P.B. Tu nous as dit que tu avais commencé sur une musette à simple chalumeau (voir illustration 1, portrait de Langlois) ; est-ce à dire que cet instrument est plus accessible pour un débutant, qui n'aurait jamais fait de cornemuse ?

J-P.V.H. Oui, et même à un double point de vue, car la musette, il faut bien le dire, est un instrument assez coûteux. On pourrait le rendre moins coûteux tout en lui conservant ses qualités musicales, car il y a toujours beaucoup de main d'oeuvre dessus, si on veut se passer des décorations d'ivoire, des clés en argent, etc... Mais lorsqu'on fait l'investissement, pourquoi se passerait-on, de ce qui rend l'instrument plus joli ? Lorsqu'on a 100 000 Frs belges (14000 Frs français) on dépense encore, sans trop de douleur, 10 à 15 % de plus pour ces détails importants. Ce qui est pratique avec la musette, c'est qu'on peut aborder un répertoire antérieur à l'invention du petit chalumeau, et même partiellement le répertoire postérieur, assez abondant d'ailleurs. On peut même adjoindre un petit bourdon à la place de ce petit chalumeau (comme cela s'est d'ailleurs fait à l'époque) et on peut se passer du bourdon multiple tout en travaillant de façon historique des choses fort agréables ; On ne va pas extrêmement loin mais on apprend ainsi les doigtés, l'usage du soufflet, etc... Ce qui doit aussi être dit, c'est que, lorsqu'on voit le chalumeau d'une musette, on pense tout de suite à une flûte à bec, avec ses tournages baroques (si l'on oublie les clés), et on croit que les doigts agissent de la même manière. Cependant, la technique de l'instrument est totalement différente : premièrement, l'alimentation en air ne se fait pas par le souffle de l'instrumentiste mais par un soufflet (d'où le son continu) et de ce fait, on n'a pas du tout le même contact avec l'instrument que quand on souffle soi-même dedans. Qui plus est, la manipulation du soufflet (voir photo 1) et de la poche amène des gestes qui n'ont rien à voir avec ce qui se fait musicalement. C'est un principe pneumatique et mécanique, c'est une circulation d'air qui n'est pas musicale !

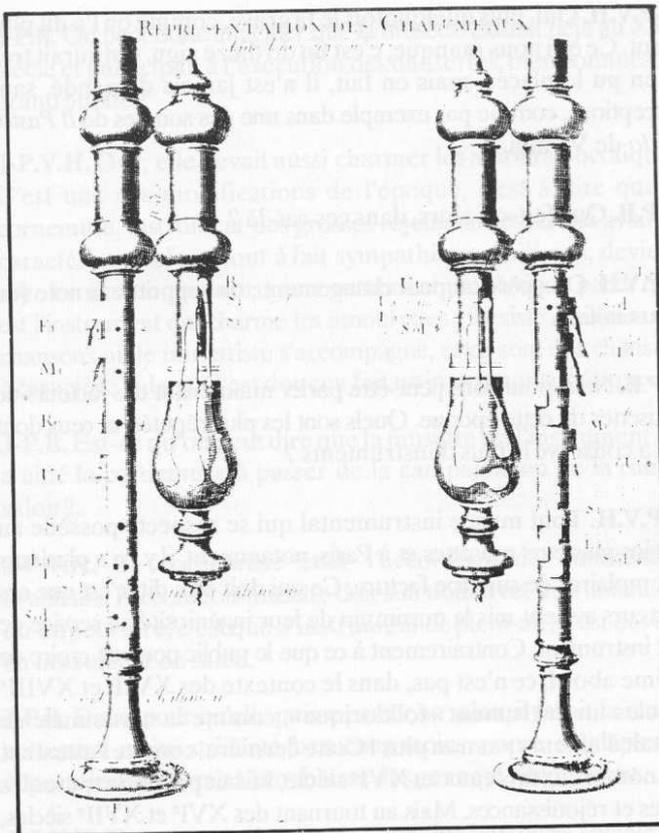
J-P.B. Justement, à ce point de vue, la question me vient tout de suite à l'esprit : ce contact physique avec l'instrument est tout à fait particulier ; que ce soit avec des instruments à cordes pincées, frottées, ou avec des instruments à vent, le contact que l'on a permet d'agir directement sur le timbre et la sonorité. Tandis qu'ici, on n'a qu'un contact purement mécanique qui ne permet aucune sensibilité agissante.

J-P.V.H. Eh non ! Et c'est peut-être là l'une des raisons de son déclin, à l'époque où le musicien demandait justement de plus en plus d'emprise sur la sonorité de son instrument. C'est l'avènement du classicisme et le déclin de la musette alors qu'avant, ce point de vue était moins fondamental. On pouvait faire de la très bonne musique avec des instruments plus «mécaniques», comme le clavecin par exemple...

J-P.B. ...ou même, pour d'autres raisons, des instruments qui ne pouvaient produire des effets de dynamique (orgue, flûte à bec...).

J-P.V.H. Oui. Et en fait, la musette était un instrument qui se portait très bien dans ce contexte qui précède le classicisme. Effectivement, nous sommes très limités du point de vue dynamique ; tout doit se faire dans le phrasé.

J-P.B. Parlons un peu de la technique de l'instrument, de l'émission du son, des doigtés, puisque la musette est un instrument dit «à doigtés fermés». Pourrais-tu nous expliquer ce que l'on entend par «doigtés fermés» ?



III. 2 : HOTTETERRE - 1738.

J-P.V.H. Si l'on compare, par exemple, la flûte à bec et le chalumeau de la musette, la disposition des doigts est la même ; les clés sont des clés fermées, c'est à dire que lorsqu'on les enfonce, elles ouvrent des trous (voir photo 2). La note fondamentale de l'instrument laisse le dernier trou ouvert (celui réservé à l'auriculaire de la main droite) : c'est le sol, comme sur la flûte à bec alto. Pour produire le la, on soulève l'annulaire ; jusqu'ici, rien de nouveau. Mais lorsqu'on arrive à la note suivante, il faut à la fois lever le majeur et replacer celui que l'on venait de lever. Le principe est donc que, par note émise, il n'y a jamais qu'un seul trou ouvert, si l'on excepte le dernier trou ; mais de toute façon les premières musettes n'en possédaient pas et il n'a été percé par la suite que pour permettre d'articuler cette note fondamentale : sol.

J-P.B. Mais si l'on bouche complètement l'instrument, on obtient tout de même un son ?

J-P.V.H. On obtient le fa.

J-P.B. S'en sert-on quelquefois ?

J-P.V.H. Parfois, la note est émise, mais c'est une note qu'on évite ; c'est un peu l'équivalent d'une corde à vide sur un violon moderne, et on ne peut pas faire grand chose de cette note : on ne peut pas la « flatter », on ne peut pas non plus la détacher, ou tout au moins pas comme les autres notes ; elle ne peut donc être qu'une note de passage.

J-P.B. Et le cléage, sur le grand chalumeau ? Sert-il à émettre les notes altérées ?

J-P.V.H. Oui, entre-autres, mais aussi à augmenter la tessiture de l'instrument. Les premières musettes n'avaient pas de clés. Et progressivement, on l'a munie de clés, notamment pour permettre de jouer dans les tons relatifs mineurs, et pour obtenir un instrument entièrement chromatique. Et ce qui mérite d'être dit aussi,

c'est que 150 ans avant Théobald Boehm, il existait un instrument avec un cléage complet !

En ce qui concerne le problème de l'utilisation des clés, et c'est là que la technique de l'instrument change, le pouce de la main droite, qui ne sert généralement qu'à soutenir l'instrument à vent, va ici « voltiger » d'une clé sur l'autre, car il les actionne toutes (celles du grand chalumeau), ainsi que trois des six clés du petit chalumeau (sur la face inférieure). Le petit doigt de la main gauche, lui, actionne les trois clés restantes du petit chalumeau. (voir photos 3 et 4).

On imagine déjà ce qu'est la technique du doigté bouché, mais avec les clés en plus à ne manoeuvrer qu'avec ces deux seuls doigts...! En fait c'est ce qui fait le charme et la particularité de la musette ; cela permet un détaché, impossible sur les cornemuses : elle peut jouer différentes gradations de staccato.

J-P.B. Est-ce que l'on peut comparer le « staccato » obtenu sur la musette avec celui qu'on peut faire sur le hautbois, le basson, la flûte traversière ou la flûte à bec ?

J-P.V.H. Non. Son staccato est inimitable par ces instruments, mais, en fait, entre deux notes, détachées d'une mélodie, on entend toujours la fondamentale (sol) sauf sur les notes du petit chalumeau, car lui est complètement bouché. Il y a eu des musettes tardives sur lesquelles le grand chalumeau était lui aussi bouché, et qui permettait de détacher véritablement. Ce genre de chalumeau se retrouve d'ailleurs encore sur la musette du Northumberland qui est en quelque sorte une descendante de la musette et qui a survécu en Grande Bretagne. Mais elle n'a pas de petit chalumeau ni de bourdon multiple comme on en a ici.



Phot. 1 travail du soufflet.

J-P.B. Pour en revenir au doigté de la musette, pourrais-tu nous expliquer pourquoi un doigté «fermé» est inévitable sur un tel instrument et pourquoi, par exemple, les doigtés de flûte ne pourraient pas fonctionner ? Est-ce que l'instrument a été conçu et préparé comme cela, pour certaines raisons, ou est ce que ce doigté est dû à sa nature même ?

J-P.V.H. Il y a un peu des deux. Si l'on imagine, par exemple, qu'on doit sauter d'une octave vers le bas, tous les doigtés qui ont à se rabattre doivent se synchroniser à la perfection ! Or sur un instrument à son continu, la moindre imperfection se fait immédiatement entendre, qu'on le veuille ou non. Ainsi, ne devoir rabattre qu'un seul doigt, quel que soit l'intervalle, contribue à permettre beaucoup plus de vélocité et de virtuosité. Par ailleurs, ce doigté fermé favorise considérablement les articulations, le phrasé, les flatterments particuliers à l'instrument.

J-P.B. Y a-t'il aussi un rapport avec le type de perce de l'instrument ? Par exemple on sait que le hautbois possède une perce conique, la traversière renaissance ou moderne une perce quasi-cylindrique, la flûte à bec, une perce conique inversée (tout au moins les flûtes baroques)...

J-P.V.H. Ici, rien de nouveau. La perce est identique à celle des cromornes et des cornamuses et la musette est le dernier représentant des instruments à anche double et perce cylindrique, puisque les cromornes disparaissent bien avant elle.

J-P.B. L'ambitus habituel de la musette va du sol 2^{ème} ligne de la portée, jusqu'au ré, deux lignes supplémentaires au dessus de la portée ?



Phot. 2 : les clefs.

J-P.V.H. Oui, plus quelquefois le fa grave, comme on l'a dit plus haut. Ce qui nous manque, c'est un do dièze aigu. On aurait très bien pu le placer, mais en fait, il n'est jamais demandé, sauf exceptions, comme par exemple dans une des sonates de *Il Pastor Fido* de Vivaldi.

J-P.B. Que fait-on alors, dans ces cas-là ?

J-P.V.H. On opère un petit changement ; on supprime la note (ou deux notes).

J-P.B. Nous pourrions peut-être parler maintenant des facteurs de musettes de cette époque. Quels sont les plus réputés, et ceux dont on a conservé le plus d'instruments ?

J-P.V.H. Tout musée instrumental qui se respecte possède au moins plusieurs musettes et à Paris, notamment, il y en a plusieurs exemplaires de superbe facture. Ce qui doit être dit, c'est que ces facteurs avaient mis le maximum de leur ingéniosité au service de cet instrument. Contrairement à ce que le public pourrait croire de prime abord, ce n'est pas, dans le contexte des XVII^e et XVIII^e siècles un instrument «folklorique», comme la cornemuse ne l'était d'ailleurs pas non plus ! Cette dernière, comme l'attestent de nombreux tableaux au XVI^e siècle, faisait partie de toutes les fêtes et réjouissances. Mais au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, on constate un désintérêt progressif pour les instruments à vent au profit des instruments à sonorité plus subtile (cordes). Dès lors, sur le plan économique, les facteurs d'instruments à vent ont dû connaître de sérieuses difficultés. Ils ont donc été à ce moment obligés de modifier toute leur production !

On peut maintenant se rendre compte de ce qui est resté, en France, de ce patrimoine d'instruments à vent du XVI^e siècle : pas grand chose. Il y a la flûte à bec, qui connaît d'ailleurs une sérieuse éclipse ; on ne parle pas encore du hautbois, ni vraiment de la traversière. Il reste les bombardes dans la musique militaire, les douçaines qui deviendront les bassons, et... la musette.

La musette n'a pas été un instrument marginal, on le voit. Plus tard, d'ailleurs, elle figurera aux côtés des autres instruments du concert : flûte traversière, flûte à bec, hautbois, basson... Et c'était une opportunité pour les facteurs d'instruments à vent que de mettre sur le marché un instrument de dessus supplémentaire !

La musette est tombée directement dans le goût du public. D'emblée, de nombreux amateurs s'en sont épris, et Dieu sait s'il y en avait alors, car la musique était une discipline sociale largement pratiquée ; il y eut donc beaucoup de praticiens amateurs et on a commencé à écrire beaucoup de musique. Lully fut le premier à introduire la musette à l'opéra et la tradition de l'instrument s'est perpétuée jusque très tard dans le XVIII^e siècle.

J-P.B. Mais nous voilà peut-être déjà au milieu et à la fin de l'histoire de l'instrument. Si nous prenions l'histoire par le début ? En fait, à quelle date approximative trouve-t-on les premières traces de la musette et de son répertoire ?

J-P.V.H. On ne retrouve pas tellement de répertoire avant 1680, mais Praetorius mentionne la musette, et on peut observer également au musée de Vienne des musettes qui sont antérieures au Syntagma Musicum. Ce sont des instruments déjà munis de bourdons à circonvolutions, qui est une technique reprise du cervelas, et d'un grand chalumeau sans clef, à perce cylindrique, et avec son soufflet, qui est la grande invention et qui la différencie de la cornemuse.

J-P.B. On peut donc imaginer que la musette existait déjà au XVI^e siècle et participait à l'exécution des danseries, bien connues du grand public ?

J-P.V.H. Oui ; elle devait aussi charmer les amours bucoliques. C'est une des modifications de l'époque, c'est à dire que la cornemuse, instrument des grosses réjouissances, et qui avait un caractère truculent, tout à fait sympathique d'ailleurs, devient, avec la musette, un instrument nettement plus lyrique parce qu'il est l'instrument qui charme les amourettes ; il existe d'ailleurs des chansons où le musettiste s'accompagne, et ce sont des chansons à caractère galant. C'est donc en fait un instrument poétique.

J-P.B. Est-ce qu'on peut dire que la musette est l'instrument qui a aidé la cornemuse à passer de la campagne ou de la rue au salon ?

J-P.V.H. La cornemuse était l'accordéon de maintenant. D'ailleurs, l'accordéon-musette doit son nom à cet instrument. Ce qu'on peut dire, c'est que d'instrument de plein-air, c'est devenu un instrument de salon.

J-P.B. Donc, pour qu'elle puisse passer au salon, il fallait la rendre nettement moins stridente, beaucoup moins sonore, et adapter un répertoire conforme à la noblesse des gens qui l'écoutaient.

J-P.V.H. Encore que, à cette époque, les barrières sociales se dessinaient différemment de ce qu'elle sont devenues plus tard. Cela ne gênait pas les gens d'une société favorisée d'aller se divertir avec les villageois, parce que les danses étaient partiellement les mêmes (bransles, menuets...).



III. 4 : HOTTETERRE - 1738.

J-P.B. Oui, mais sans doute «en province», et non dans les cours princières et royale ou à Paris ?

J-P.V.H. La cornemuse avait quand même ses entrées là aussi. Il y avait des joueurs de cornemuse attirés à la cour de France au XVI^e et au début du XVII^e.

J-P.B. Si nous passons par le traité du Père Marin Mersenne, *l'Harmonie Universelle*, de 1636, parle-t-il de la musette ?

J-P.V.H. Oui, il en parle . Il parle de la musette française , mais aussi de sa cousine italienne, la «sourdeline», qui est une musette apparemment encore plus compliquée. En fait, le Père Mersenne reste assez vague sur l'instrument et ses possibilités, et laisse au lecteur le soin de compléter l'information par lui même. On sait que c'était un instrument polyphonique qui ne cède en rien aux autres. On croirait entendre un orgue. Ce sont peut être ces propos élogieux, paradoxalement, qui annoncent le caractère éphémère de l'instrument qui fait un peu double emploi, et qui est extrêmement difficile à jouer. Les gens préféreront sans doute alors un instrument à clavier, tellement plus concret et plus facile à manipuler.

J-P.B. Existe-t-il d'autres instruments intermédiaires entre ceux de Syntagma Musicum et ceux que fabriqueront les Hotteterre et les Chédeville ?

J-P.V.H. En fait, les intermédiaires sont les modèles où des clefs en nombre croissant vont se mettre à «pousser» le long du grand chalumeau, d'une part pour donner certains demi-tons, et d'autre part pour augmenter son ambitus. Donc sur certaines musettes, le grand chalumeau peut aller du fa grave jusqu'au si (donc une onzième). Après, on va laisser tomber la clé de si parce qu'elle n'est pas très intéressante. Martin Hotteterre va inventer le second

M E T H O D E P O U R L A M U S E T T E,

Contenant des Principes , par le moyen desquels
on peut apprendre à jouer de cet Instrument ,
de soy-même au défaut de Maître.

A V E C

*Un nouveau Plan pour la conduite du Soufflet , &
plusieurs Instructions pour le Toucher , &c.
Plus un Recueil d'Airs , & quelques Préludes ,
dans les Tons les plus convenables.*

Par M^r. HOTTETERRE , Ordinaire de la Musique
de la Chambre du Roy.

O E U V R E X.



D E L' I M P R I M E R I E

De J-B-CHRISTOPHE BALLARD, Seul Imprimeur
du Roy pour la Musique ; A Paris au Mont-Parnasse,
rue Saint-Jean-de-Beauvais.

M. DCC. XXXVIII.

A V E C P R I V I L E G E D U R O Y.

RECUEIL D'AIRS

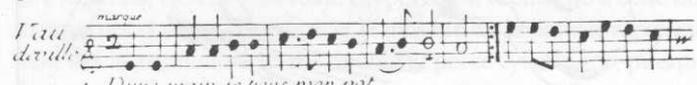
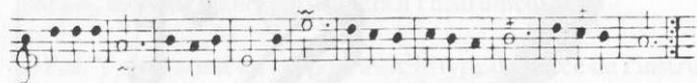
Pour les Leçons contenues dans
la première Partie du Traité de la

MUSETTE

PAR M. HOTTETERRE.

Airs pour la I^{re} et II^e Leçon.

Nota en un ut supra le II^e Chapitre au sujet des tremblemens



III. 5 : HOTTETERRE 1738.

chalumeau (le petit chalumeau), invention assez audacieuse puisqu'il est fermé et muni de six clés (parfois plus). Mais le modèle «classique» de la musette, c'est un grand chalumeau qui va jusqu'au la aigu, et un petit chalumeau qui va du même la aigu jusqu'au ré (voir illustration 2).

J-P.B. Lorsqu'on pense à la musette, on pense immédiatement à la musique française et exclusivement à celle-ci. A-t-on trouvé des traces de son utilisation ailleurs en Europe, en Italie, en Allemagne, en Angleterre...? Y a-t-il eu ailleurs un équivalent de la sourdeline italienne ?

J-P.V.H. Apparemment, c'est en France qu'on s'en est le plus servi. Ce qui est évident, c'est que les joueurs de musette ont voyagé, notamment un certain Langlois, virtuose de la musette du XVIII^e siècle, qui a été dessiné par Van Dijk à Londres (illustration 1). Cela indique que la musette a eu un certain succès en Angleterre, mais elle n'a pas eu le retentissement qu'elle a connu en France. Mais il faut dire aussi que les Français ont su donner à la musette un niveau inégalé ailleurs.

J-P.B. Tu nous a parlé tout à l'heure d'un modèle de musette du Northumberland. A partir de quand la trouve-t-on là-bas ?

J-P.V.H. C'est une descendante de la musette française. Elle est simplifiée en fait dans la mesure où il n'y a pas de petit chalumeau et où le petit bourdon très sophistiqué avec ses perces repliées et ses anches doubles, a été éliminé au profit d'un système plus simple qui, lui, existe sur les autres cornemuses : ce sont des bourdons à anches battantes (anches simples) et qui ne sont pas à perce repliée. Ils sont disposés en faisceaux et sont plus longs. Cet

instrument est apparu sous une forme très simple, à partir du moment où sont apparues les musettes à soufflet, donc au début du XVII^e siècle, et ce modèle a survécu jusqu'à nos jours, mais essentiellement dans le cadre de la musique populaire.

J-P.B. Il n'a donc jamais franchi le cap de la musique savante comme en France ?

J-P.V.H. D'une manière moins évidente. Apparemment, on s'est contenté de jouer des contredanses sur cet instrument, comme les «Country dances» de John Playford. etc... Donc il a été utilisé dans les salons, mais non dans les concerts. Et c'est là que se distingue la musette en France.

J-P.B. Est-il vrai que l'instrument d'amateur par excellence en Angleterre était la flûte à bec, et qu'en France la musette était plus en faveur ?

J-P.V.H. Peut-être. Mais au départ, la musette était un instrument de professionnel, puisqu'il y avait des charges de joueurs de musette à la Cour.

J-P.B. Venons en au principal de l'histoire de la musette, et à la génération des Hotteterre et des Chédeville. Il y a tout un large répertoire. Quelle est la nomenclature générique des oeuvres de ces musiciens ?

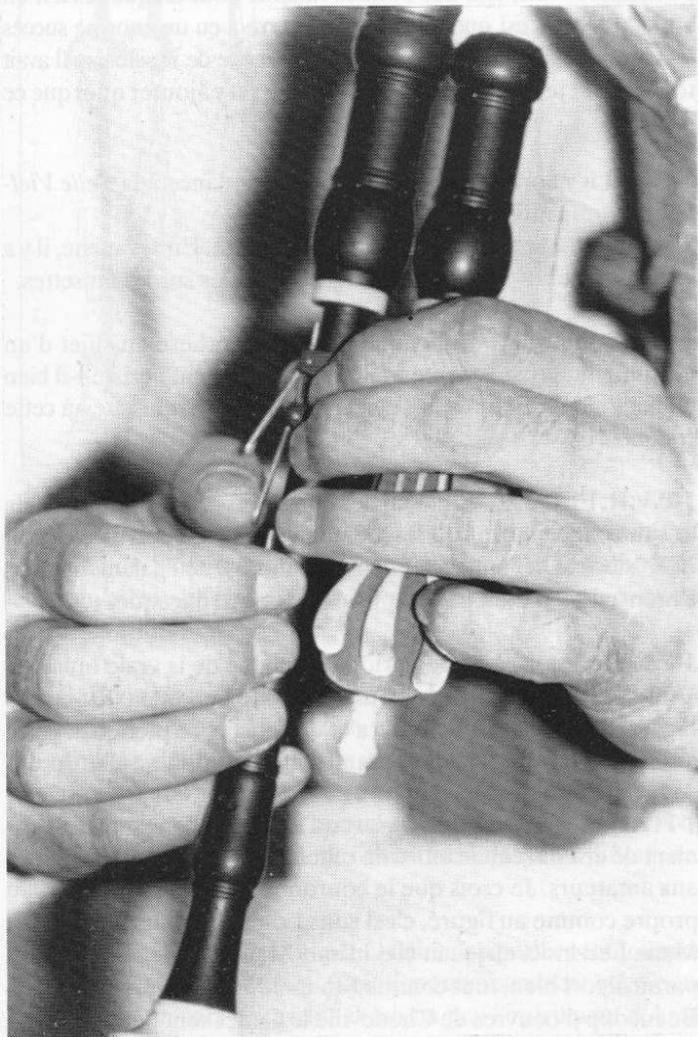
J-P.V.H. Le musicien le plus important pour nous, les musettistes, est Jacques Hotteterre le Romain, bien que ce ne soit pas lui qui ait écrit le plus pour la musette. Il est l'auteur de la meilleure méthode, et c'est fondamental pour nous. C'est un ouvrage qui est très



Phot. 3 : le travail du pouce de la main droite.

précis, très bien réalisé, et qui contient pas mal de répertoire et d'explications (voir illustrations 3,4 et 5). Il existe une méthode antérieure qui date de 1670 et qui a été écrite par Borjon de Scellery, et qui est beaucoup plus succincte (voir illustrations 6 et 7). Heureusement pour nous qu'il y a eu Hotteterre le Romain, car sa méthode est extrêmement complète. Il y a toute une abondance de petits airs pour la musette, aux degrés techniques variés, depuis la pièce très facile pour les débutants, jusqu'à la pièce par accords, qui n'est pas facile à jouer, et il termine sa méthode par une série de préludes qui semblent d'ailleurs être le prolongement de son *Art de préluder* de 1717. Cette méthode date de 1735. Ces préludes requièrent tout de même une certaine habileté de la part de l'instrumentiste, bien qu'il y en ait des simples et des plus compliqués. Il n'a pas beaucoup édité pour la musette mais en revanche il a édité, à titre posthume - dit-il -, les oeuvres de son frère Jean, mort en 1720, et qui a composé *La noce champêtre ou l'hymen pastoral*, qui, chose bizarre, ne fait guère appel au petit chalumeau de la musette qui est pourtant une invention typique des Hotteterre ; mais cette oeuvre date peut-être de la fin du XVII^e siècle, au moment où l'usage de ce petit chalumeau n'était pas encore très répandu, et comme ce recueil s'adressait plutôt à des amateurs, le compositeur aura évité soigneusement d'utiliser le petit chalumeau. Mais après cela, l'usage du petit chalumeau se généralise.

Jacques Hotteterre le Romain, pour y revenir, ajoute à son recueil cette pièce par accords, qui est vraiment un chef-d'oeuvre du genre. C'est un peu l'équivalent des doubles cordes au violon. Ce sont des pièces écrites pour musette seule, à deux voix, et avec la basse continue. Ce sont vraiment des pièces du «haut de



Phot.4 : le travail de l'auriculaire de la main gauche sur le petit chalumeau.

TRAITE DE LA MUSETTE, AVEC VNE NOUVELE METHODE,

*Pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet Instrument
facilement, & en peu de temps.*



A LYON,

Chez JEAN GIRIN, & BARTHELEMY RIVIERE,
rue Merciere, à la Prudence.

M. D C. L X X I I.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

III. 6 : Charles-Emmanuel BORJON DE SCELLERY.

gamme» du répertoire, notamment le prélude qui est vraiment très beau.

J-P.B. Quelle est donc la technique pour produire des doubles sons sur la musette puisqu'on ne débouche qu'un seul trou pour faire une note. Doit-on déboucher les deux trous correspondant aux deux notes écrites sur la partition ?

J-P.V.H. En fait on fait chanter chacune des voix par un chalumeau. Donc le grand chalumeau joue la partie grave, forcément, et le petit la partie aiguë. Ce n'est pas facile d'écrire des doubles notes, puisque le petit chalumeau ne dispose que d'un ambitus de quarte, mais Hotteterre parvient à tenir la gageure, et à écrire de la musique cohérente, très acceptable.

J-P.B. Il n'est donc pas possible de produire deux sons simultanés sur le grand chalumeau ?

J-P.V.H. Non puisque lorsqu'on ouvre deux trous, c'est le plus haut des deux qui a la préséance sur l'autre.

Jacques Hotteterre le Romain a aussi édité une pièce intitulée *La Guerre* (ce qui s'est fait de nombreuses fois pour toutes sortes d'instruments), pour musette seule, où il y a des imitations de bruits de mouvements de troupes, de batailles, de fanfares, etc., et il a édité encore un autre recueil pour deux dessus qui, au départ, est proposé également aux musettes. Les Chédévilles, apparentés aux Hotteterres sont aussi de grands noms de la musette. Pierre est mort assez jeune, et peu de choses de lui sont connues. Restent Esprit-Philippe, l'aîné, et le cadet Nicolas. Le plus brillant des deux est Nicolas le Cadet, qui non seulement est

un grand facteur de musettes (c'est le Stradivarius de son instrument), mais écrit très bien pour celui-ci, en employant vraiment toutes les ressources. Il parvient, entre autres, à imiter le carillon, le coucou, et l'on voit qu'il connaissait parfaitement la musette pour en exploiter toutes les possibilités.

J-P.B. A-t-il été meilleur facteur de musette que Hotteterre, dont on connaît à présent la célèbre réputation «internationale» dont il jouissait, même en tant que facteur de musettes ? (cf. l'anecdote rapportée par cet Allemand venu chez lui, qui fut pris aussitôt d'envie de s'en procurer une, envie qui le quitta aussi subitement quand Hotteterre lui en dit le prix...!).

J-P.V.H. On ne retrouve pas beaucoup de musettes de Hotteterre, mais ce que l'on doit dire, c'est que la plupart des musettes ne sont pas signées ; en revanche, celles des Chédeville le sont parfois, et dans le cas où elle ne le sont pas, elles sont reconnaissables au tournage, car elles sont très semblables de l'une à l'autre.

Quoi qu'il en soit, la famille Hotteterre englobait la famille Chédeville et, à eux seuls, ils détenaient la plus grande partie du «marché» de la musette et de la musique pour musette. Il y a eu d'autres virtuoses dont l'histoire a retenu certains noms ; mais de toute façon, c'était eux les plus sollicités, non seulement en tant que virtuoses, mais aussi en tant que professeurs. Et de ce fait, la plupart de leurs «clients» leur demandaient de leur écrire des pièces à leur usage. La personnalité la plus marquante dans le domaine de la musette reste sans conteste Nicolas Chédeville qui alla jusqu'à retranscrire pour les exécuter les célèbres concertos de Vivaldi *Les Quatre Saisons*, en les titrant d'ailleurs *Les Saisons Amusantes*. Il donna beaucoup de littérature de très bonne qualité à la musette, qui favorise l'instrument et le fait très bien sonner.

J-P.B. Ce qui laisserait supposer que les autres compositeurs



ILL 7 : Charles Emmanuel BORJON DE SCELLERY, *Traité de la Musette*, Lyon 1672.

français très connus pour leurs compositions destinées principalement à d'autres instruments, ont été presque forcés d'aborder eux-aussi la composition de pièces pour la musette ? Je veux parler par exemple de Delavigne, Boismortier, Naudot, etc.. Ce n'était donc pas leur nature personnelle mais plutôt une nécessité commerciale qui les y amenait ?

J-P.V.H. Oui, il faut vivre, évidemment ! A cette époque, on composait tout ce qui pouvait se vendre. Et la musette était au goût du jour ; elle a servi dans tous les contextes musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles ; on a même composé des cantates avec des parties de musette obligée, puisque le texte y fait référence, où la musette répond en écho à la cantatrice. Cela a eu un succès énorme. La première a été composée par Nicolas Clérambault et s'appelle *Cruelle et Dououreuse Absence*. Par après, il y en a eu d'autres comme par exemple *Les plaisirs champêtres*, etc...

Dans la musique purement instrumentale, il y a donc eu toutes ces suites, sonates, duos et trios, concertos, ... Ce que l'on trouve le plus, ce sont des pièces à deux musettes sans basse. Le plus rare, ce sont les pièces en trio pour deux musettes et basse.

Des compositeurs aussi habiles qu'opportunistes, comme Boismortier et Corette en ont également fait un usage abondant.

J-P.B. Est-ce que Michel Corette qui avait ouvert une école d'instruments populaires à Paris, et qui a écrit d'innombrables méthodes pour presque tous les instruments, avait ouvert une classe de musette, et a-t-il écrit une méthode de musette ?

J-P.V.H. Eh bien, je crois que c'est peut-être la seule qu'il n'ait pas écrite ! Mais, une des bonnes raisons pour lesquelles il n'en aurait pas écrit, est que celle de Hotteterre a eu un énorme succès et il me semble qu'on n'aurait pas pu en écrire de meilleure. Il avait tout écrit et je ne pense pas qu'on aurait pu y ajouter quoi que ce soit.

J-P.B. Il n'y aurait donc pas de correspondance à la *Belle Vieilleuse* pour la musette ?

J-P.V.H. Non, cela n'existe pas chez Corette. En revanche, il y a beaucoup de ses concertos comiques jouables sur les musettes.

J-P.B. J'aimerais faire ici une petite parenthèse au sujet d'un instrument que je n'ai entendu que très rarement : existe-t-il bien un petit hautbois qui se fait également appeler «musette» à cette époque ?

J-P.V.H. En fait, il s'agit d'un petit hautbois «sopranino» dont la tessiture et le timbre sont les mêmes, et qu'on a pourvu de clés au XIX^e siècle. On l'appelle effectivement musette également, mais à mon avis, il n'était pas employé à l'époque baroque.

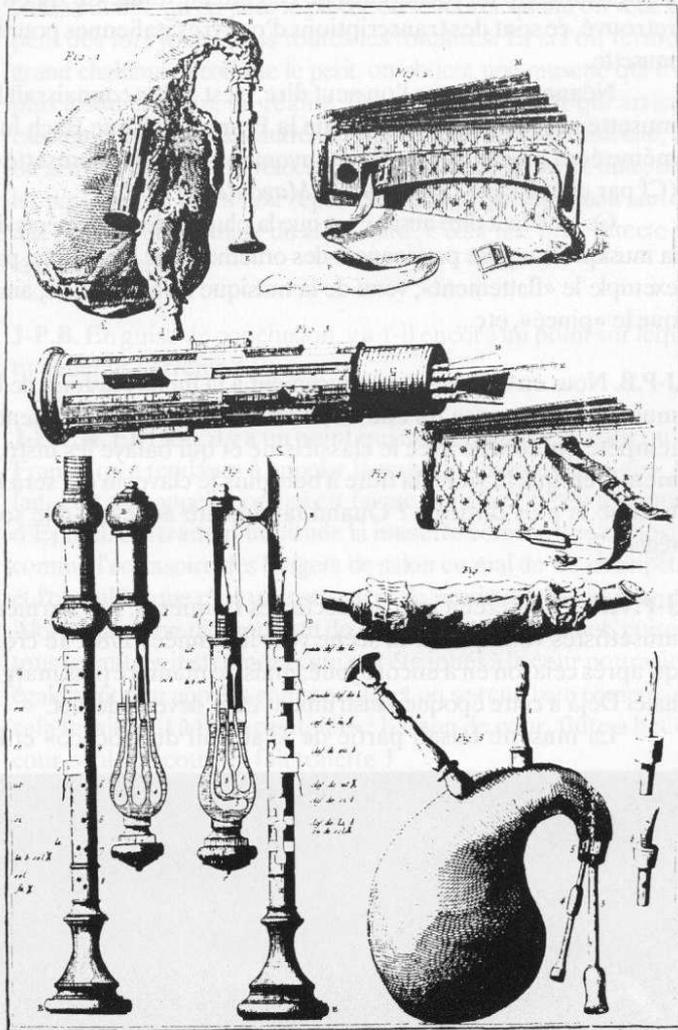
J-P.B. Revenons à notre période d'apogée de la vraie musette, 1730-1740 ; on a à ce moment un répertoire important. Est-ce que la musette, en dehors de l'opéra et du concert, se pratiquait entre amis, à la maison, et jusque quand cette situation a-t-elle duré ?

J-P.V.H. Ce qui est certain, c'est qu'on en a joué comme instrument de divertissement au vu de cette masse de littérature destinée aux amateurs. Je crois que le couronnement de la musette, au propre comme au figuré, c'est sous Louis XV, puisque la reine Marie Leczinska en jouait elle-même. Madame Victoire en jouait paraît-il fort bien, tout comme Madame Henriette, semble-t-il. Beaucoup d'oeuvres de Chédeville le Cadet sont dédiées à Madame Victoire, puisqu'il était son professeur. Il y a, par exemple les *Impromptus de Fontainebleau*, parce que c'est là, paraît-il, que

Madame Victoire a touché pour la première fois la musette. Tous les noms des pièces évoquent des endroits comme la galerie des chevreuils, la route ronde, la galerie des cerfs,... Tout cela est très bucolique !

J-P.B. Et dans les intitulés d'oeuvres, reste-t-on attaché au caractère champêtre de l'instrument ?

J-P.V.H. En fait, il se passe à l'époque ce qui se passe encore de nos jours, à savoir que tel ou tel instrument évoque tel ou tel contexte à l'auditeur, et la musette, c'est la campagne. On parle



Lutherie, Instruments à vent. Musette. Cornemuse

Ill. 8 : Extrait de l'Encyclopédie de DIDEROT et D'ALEMBERT. toujours de fêtes rustiques, de divertissements de campagne, etc,... au même titre que le cor évoque la chasse, ou la trompette, les fastes militaires.

J-P.B. Il y a peut-être encore un aspect à envisager, en ce qui concerne la musette? Est-ce que, à l'époque baroque où il y avait un contexte rhétorique dans la musique, cet aspect transparait dans la musique pour musette, ou dans son emploi, en général ? (Comme par exemple dans la musique des cantates de BACH où chaque instrument évoque des situations, des états d'âme, des «affects» particuliers).

J-P.V.H. Oui, je crois qu'on peut le dire ; on parlera toujours de la «douce et tendre musette». C'est donc un instrument qui évoque la quiétude, un paradis perdu -c'était un peu l'instrument d'Arcadie-. C'est une «cornemuse» idéale pour des bergers idéalistes. Mais il ne faut pas négliger l'aspect amoureux et tendre de la



Ill. 9 : Musette XVIIIème siècle en ivoire.

musette qui évoque aussi la paix. On le voit, par exemple dans un des Concerts de Pignolet de Montéclair, *La Paix*, où apparaît immédiatement la musette.

J-P.B. Mais il reste cependant que son caractère principal est bucolique, si l'on regarde encore, par exemple, cette ensemble de 6 sonates de *Il Pastor Fido* de Vivaldi (ou tout au moins, attribuées à celui-ci).

J-P.V.H. Oui. C'est un fait. Ce qui mérite d'être dit aussi, c'est que c'est l'aboutissement d'une longue et très ancienne progression de la musique pour instrument polyphonique, à travers toute la musique occidentale, qui va s'arrêter dans un contexte musical déjà très élaboré ; et dans cette musique écrite avec basse continue, il y a toujours un bourdon qui est présent ! Alors, c'est un effet tout de même très particulier : quand on écoute un ensemble de musique de chambre accompagner une flûte ou un hautbois, il n'y a pas de surprise sonore, mais quand il s'agit d'une musette, c'est tout un autre univers qui s'installe. En fait, la musette, c'est orchestre dans l'orchestre ! C'est un registre tout à fait unique.

Le bourdon est fondamental ; on peut le fermer, bien entendu, l'instrument le permettant, mais il est toujours utilisé.

J-P.B. Précisément, en parlant du bourdon, est-ce que cette «entrave» -ce qu'il faut bien dire- est une gêne pour l'écriture, puisque cela empêche de moduler ? La musique pour musette paraît toujours beaucoup plus simple, sur le plan de la structure harmonique, s'entend, et sans grande modulation ; lorsqu'on passe simplement dans le ton de la dominante, n'est-ce pas gênant d'avoir toujours ce bourdon, et cela, avec l'apport de la basse continue ? Est-ce que les gens de l'époque supportaient facilement cette contrainte ?

J-P.V.H. Cela ne devait pas les gêner tellement, parce que, en fait,

quand on utilise la musette de Lully, on voit que celui-ci se permettait des modulations qu'on ne se permettra plus par la suite. (On était carrément en dehors de l'harmonie avec ce bourdon). Néanmoins, cela reste toujours quelque chose de «juste», en dépit de l'effet surprenant : on considère que cela fait partie de l'instrument, et que le bourdon donne une suite de consonances et de dissonances et forme une espèce de tapis sonore. Cela fait partie intégrante de la nature de l'instrument.

J-P.B. Donc, l'utilisation du bourdon était spécifiée. On ne trouvait pas quelquefois d'indication de suppression ?

J-P.V.H. Ah non. Pour une raison très simple, d'ailleurs, c'est que pour le rouvrir, il faut le ré-accorder ! Car le petit verrou qui sert à l'ouverture, est un curseur qui sert aussi à accorder : plus on ouvre, plus le son monte vers l'aigu ! Il n'y a pas de verrouillage central ; cela s'est fait très tardivement, mais je n'ai jamais vu de pièce destinée à un tel instrument.

J-P.B. On a évidemment beaucoup parlé de la musique française, et un peu de la sourdeline italienne. Vivaldi, qui a écrit, tout comme Telemann, pour un nombre impressionnant d'instruments aussi divers que parfois inattendus, aurait-il écrit quelque chose pour sourdeline ou musette, en dehors d'*Il Pastor Fido* ?

J-P.V.H. Je crois que la sourdeline avait disparu au moment où Vivaldi devait être encore très jeune, donc cela ne s'est probablement pas fait. Quant aux six sonates en question, qui sont contestées, il y a autant de raisons pour les croire authentiques que de raisons de croire qu'elles ne sont pas de Vivaldi. Il se pourrait très bien que, considérant la vogue de la musette en France, et de ce genre de musique, Vivaldi ait pensé que la composition de cet ouvrage pouvait lui ouvrir un «marché» en France.

Quoi qu'il en soit, un musettiste peut déceler que ces sonates doivent sans doute être de Vivaldi, Italien qui ne devait pas

connaître l'instrument, car, dans l'écriture, il lui demande des choses qui ne sont vraiment pas «musettistiques». Un Chédeville, par exemple, n'aurait pas écrit comme cela. Il a écrit des choses très brillantes pour la musette, mais qui tombent bien dans les doigts.

J-P.B. Aurait-on retrouvé d'autres oeuvres de compositeurs italiens pour «Zampogna» terme employé aussi par Boismortier dans certaines de ses oeuvres pour musette ?

J-P.V.H. Pas à ma connaissance. Maintenant, je ne sais pas si on a fait beaucoup de recherches de ce côté en Italie. Ce qu'on a retrouvé, ce sont des transcriptions d'oeuvres italiennes pour la musette.

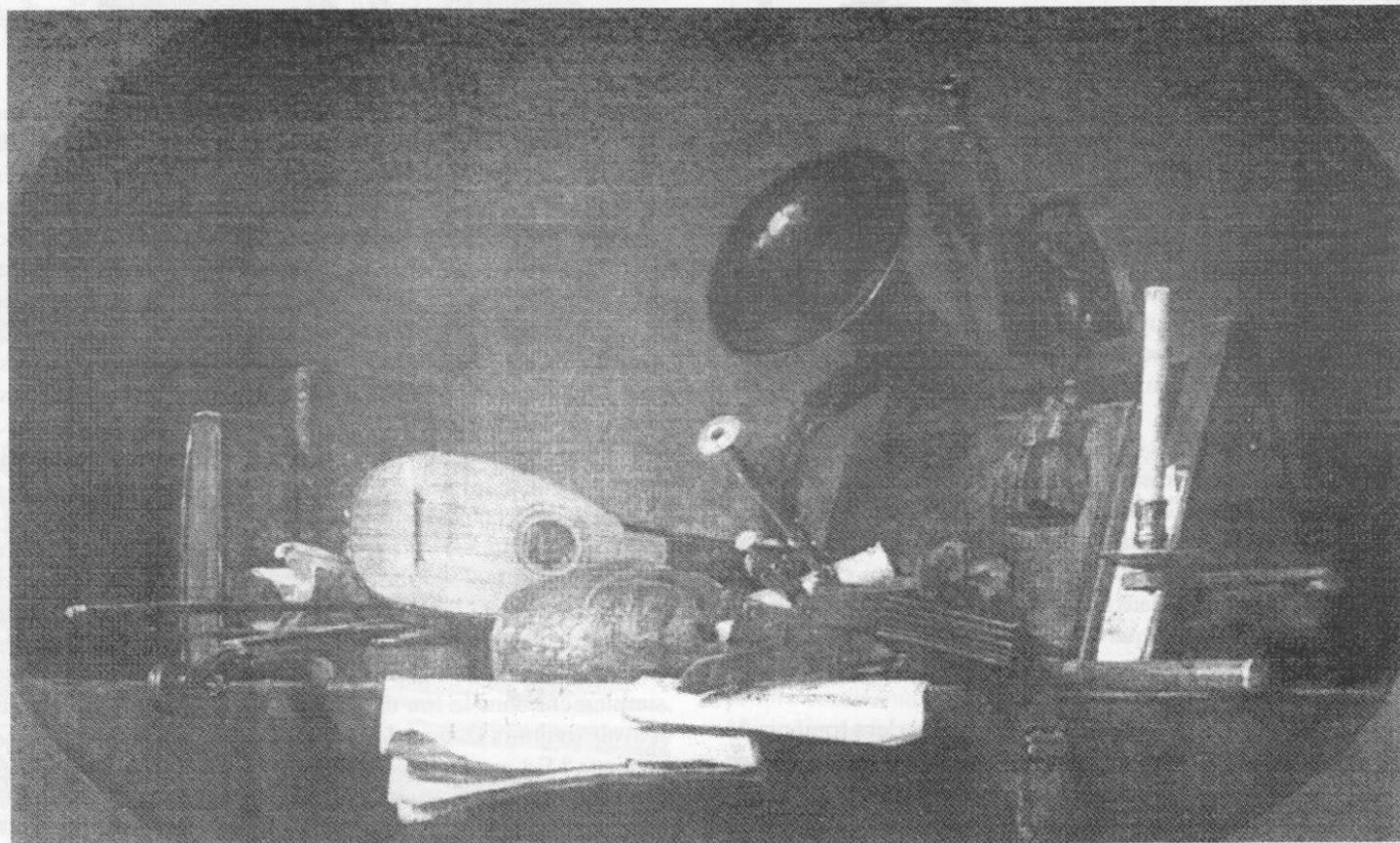
Néanmoins ce que l'on peut dire, c'est qu'on connaissait la musette au-delà des frontières de la France, puisque Bach lui-même écrit plusieurs fois des mouvements intitulés «musette». (Cf par ex. *Le Petit Livre d'Anna Magdalena*).

Ce qu'il faut dire aussi, c'est que la plupart des ornements de la musique française proviennent des ornements de la musette, par exemple le «flattement», venu de la musique de cornemuse, ainsi que le «pincé», etc...

J-P.B. Nous en arrivons tout doucement à la fin de l'histoire de la musette. Je suppose qu'elle aussi est victime de cette violente tempête qui souffle avec le classicisme et qui balaye les instruments tels que la viole, la flûte à bec, puis le clavecin qui sera la victime la plus tardive ? Quand la musette achève-t-elle son règne ?

J-P.V.H. Elle s'éteint avec le siècle des Lumières. Les derniers musettistes vont quitter la scène vers les années 1780. Je crois qu'après cela, on en a encore joué, mais de manière plus marginale. Déjà à cette époque l'instrument était devenu désuet.

La musette faisait partie de «l'attirail du Rococo» et le



Ill. 8 : Jean-Baptiste Siméon CHARDIN (1699-1779), *LES ATTRIBUTS DE LA MUSIQUE*, Musée du Louvre.

classicisme manifeste sa réaction en faisant disparaître tout cet ensemble. On demandait aux instruments tout autre chose que ce qui s'était fait jusque là. Et l'on voit dès lors apparaître d'autres instruments dont le baroque s'était fort peu servi, comme la clarinette et la harpe.

On a cependant fait des tentatives pour adapter la musette au style nouveau (et ceci dans des buts économiques, évidemment, car quand on a fait des musettes toute sa vie, c'est dur de voir son déclin !). On a par exemple fait des musettes plus complexes ; notamment, on parle d'une musette dont le bourdon «peut se fermer d'un mouvement presté» (c'est le verrouillage central). Cela veut dire qu'on peut le placer ou le retirer quand on veut. On peut dès lors jouer dans toutes les tonalités. Et si l'on ferme le grand chalumeau comme le petit, on obtient une musette qui n'est plus à son continu, en réalité. On a un instrument qui articule exactement comme les autres, et même avec plus de virtuosité, car on arrive à dépasser la vélocité du coup de langue sur la flûte, dans les passages de notes non répétées. Mais ce qui manquait surtout à la musette au tournant du classicisme, c'était une prise directe sur la dynamique.

J-P.B. En guise de conclusion, y a-t-il encore un point sur lequel tu aimerais t'arrêter ?

J-P.V.H. Eh bien, il y a un point qui me gêne un peu : c'est qu'en France, on a tendance à appeler la musette «musette de cour». En fait, c'est une appellation qui est fautive, car c'est un peu une image d'Épinal. On traite d'habitude la musette comme une curiosité, comme l'accessoire des bergers de salon en mal de vie champêtre, et l'on oublie que c'est un instrument de musique tout simplement. Alors, quand on dit «musette de cour», c'est un peu idiot, puisque tous les autres instruments qui ont été joués à la cour pourraient également être appelés comme cela, et on se rend bien compte que cela ferait tout à fait «pompiers» : basson de cour, flûte à bec de cour, viole de cour, ça fait toilette !

Si on veut la différencier des autres instruments de sa famille, il faudrait simplement, me semble-t-il, l'appeler «musette baroque».

Il est un fait que, en français ancien, le mot musette signifiait cornemuse. (le nom musette est très ancien ; on le trouve déjà au Moyen-Âge).

J-P.B. Donc, il n'est pas possible de considérer que le terme même «musette» serait un diminutif du mot cornemuse, pour symboliser le fait que la cornemuse était bruyante et que la musette, pour passer au salon, était beaucoup moins sonore ?

J-P.V.H. Non, en fait, pour beaucoup de gens, à cette époque-là, dans le contexte de la musique savante, la musette était cet instrument-ci, et l'on ignorait froidement les autres instruments de la famille, car il faut dire qu'elle était la plus sophistiquée, et la plus jouée, la plus adaptée à la musique qu'on faisait pour elle, et elle éclipsait les autres.

Un dernier point qui montre aussi le succès considérable de la musette, c'est qu'elle figure sur un grand nombre de tableaux (portraits, natures mortes) mais aussi dans des décorations de toutes sortes (dans la galerie des glaces et au salon de musique de Versailles) où, en général, elle se trouve très bien reproduite.

J-P.B. Jean-Pierre VAN HEES, un grand merci pour cet entretien passionnant qui, j'en suis sûr, contribuera à faire mieux connaître ce merveilleux instrument qui sort à peine de l'oubli.

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 À 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

Jean-Pierre OUVRARD

INSTRUMENTS ET CHANSON

POLYPHONIQUE

Entretien avec Olivier de Goër

Jean-Pierre Ouvrard est -entre autres- l'auteur du guide pratique LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE DU XVI^e SIECLE¹. Ce petit manuel, destiné au départ aux chanteurs, et assez original de par sa présentation didactique, contient de nombreuses indications utiles pour l'instrumentiste amateur de musique Renaissance, par exemple en ce qui concerne l'interprétation et le choix des éditions. Nous avons donc demandé à Jean-Pierre Ouvrard, dans l'idée d'un usage de ce guide par des instrumentistes, de nous parler plus particulièrement de l'usage des instruments dans ce répertoire, puis de nous donner un exemple de travail possible sur partition, ce qu'il a fait avec beaucoup de gentillesse.

O.G.H. Chanson polyphonique française : quel usage instrumental, et quels conseils donner aux ensembles qui pratiquent ces musiques ?

J.P.O. Je crois que c'est un très vaste sujet. Tout le monde sait qu'il est courant dans les publications de chansons de cette époque de trouver des titres *chansons nouvelles en musiques convenables à toutes sortes d'instruments*, ce qui en dit déjà long sur l'usage qu'on pouvait en faire. On peut sans doute partir du principe qu'une très grande partie de l'instrumentarium de la renaissance est conçu sur le même modèle que les voix. Prenons un instrument comme le basson -qu'on appelle parfois douçaine- ; on en trouvera au moins trois, voire quatre tailles, qui correspondent presque exactement aux tessitures de la voix humaine : c'est à dire un basson basse, un basson ténor qui peut faire la partie de ténor et la partie de contreténor, et un dessus de basson qui peut faire la partie de supérieurs, voire un petit basson qui peut faire un supérieurs plus aigu. Ainsi par exemple une chanson qui est chantable par un quatuor vocal du modèle supérieurs-ténor-ténor-basse ou à la rigueur supérieurs-alto-ténor-basse peut évidemment se jouer sur un quatuor de bassons. On peut faire la même chose avec un quatuor de flûtes à bec ou avec quatre violes de gambe, etc etc.

Mais il y a effectivement quelques instruments qui posent des problèmes particuliers, des instruments à tessiture étroite comme le cromorne par exemple, pour lesquels il faut regarder de plus près pour savoir si une pièce vocale peut être jouée sur un quatuor, parce qu'il y a là des limites relativement étroites -je crois que c'est une neuvième autant que je me souviens, les clefs étant des ajouts modernes, qui peuvent quand même arranger les choses-. Ça, c'est l'exemple des ensembles d'instruments. Il faut ajouter qu'il y a évidemment les instruments polyphoniques qui peuvent s'approprier le répertoire vocal. Les sources de l'époque en donnent de multiples exemples puisque dans les tablatures de luth par exemple le répertoire vocal occupe une place énorme ; qu'on se reporte aux éditions du *Choeur des Muses* du CNRS² où on trouve un répertoire très important du domaine français. Il y a aussi évidemment les claviers ; chez Attaignant, on trouve toute

une série de livres de chansons publiés pour le clavier³ ; on en trouve d'autres ailleurs dans le répertoire étranger également. Donc je crois vraiment que tout est possible.

Voilà une sorte de vision un peu générale. Je pense qu'à l'époque on avait peut-être un peu conscience d'une spécificité de certains instruments. La preuve, c'est que dans au moins un recueil d'Attaignant, on indique dans la table que certaines pièces sont plus propices aux flûtes à bec et d'autres plus propices aux flûtes traversières.

O.G.H. Ce qui suppose une utilisation des flûtes traversières en consort, chose qu'on entend très rarement.

J.P.O. Malheureusement, parce que c'est un consort très intéressant. Il y a quelques instrumentistes qui commencent à s'y intéresser maintenant, à l'étranger et même en France ; donc je pense que cela va venir et là il y a à mon avis quelque chose à faire.

O.G.H. L'abord de la flûte à bec est certainement plus facile, dans un premier temps du moins, que celui de la flûte traversière.

J.P.O. Il y a en plus le problème des instruments ; il est très facile de trouver un ensemble de flûtes renaissance ; il est plus difficile de trouver un consort de *traversi* renaissance. Mais ça viendra...

O.G.H. Ne court-on pas ainsi le risque de tomber dans une sorte de catalogue d'exposition : quand on fait un concert on passe du quatuor de flûtes au quatuor de cromornes, puis du quatuor de machins au quatuor de bidules, ce qui n'est peut être finalement pas rendre justice aux instruments. Cela donne un côté folklorique...

J.P.O. Je pense que c'était une approche de la musique ancienne extrêmement courante il y a quinze ans, qui est peut être un peu en perte de vitesse maintenant. On a aujourd'hui pris ses distances avec cette manière de faire.

O.G.H. Au niveau des ensembles professionnels, oui. Au niveau des amateurs, que sont l'essentiel de nos lecteurs, cela reste moins évident, et peut être est-il de notre rôle de mettre les pieds dans le plat.

J.P.O. Bon ; il faut donc se méfier de cette approche-là. Mais en même temps c'est vrai que les instrumentistes de l'époque n'étaient pas pour beaucoup des instrumentistes spécialisés, tout au moins quand on parle de ce type d'instruments et de ce type de répertoire ; c'est quand même à l'époque essentiellement une pratique amateur. Si on veut parler d'une pratique professionnelle, on touche dans ce cas d'autres instruments, dont on ne va pas évoquer le détail maintenant, mais qui sont par exemple les anches renaissance telles que les bombardes et hautbois, ou les sacqueboutes et cornets ; ce sont des instruments de professionnels, professionnels qui d'ailleurs pour beaucoup ne devaient pas, à l'époque, utiliser le répertoire polyphonique écrit, du moins à mon sens. Cela commençait -on peut en trouver des cas- mais je ne pense pas qu'il s'agissait d'un phénomène général, tout simplement parce que ces instrumentistes-là avaient une culture tout à fait différente qui ne transitait pas par l'écrit. Je suis persuadé que la plupart des *joueurs d'instruments* -puisque c'est comme cela qu'on les appelait- qui jouaient des bombardes, des chalemies, des sacqueboutes, des cornets à bouquin, étaient sans doute, au début du XVI^e siècle en tous cas, incapables d'utiliser une source écrite.

O.G.H. C'est à dire que ce sont des instrumentistes qui pratiquaient les musiques militaires, ou des musiques de signalisation ?

J.P.O. Oui, d'une part; mais aussi du répertoire propre aux instruments et aux corporations d'instrumentistes : du répertoire donc acquis et développé par culture et transmission orale.

O.G.H. Répertoire perdu, donc ?

J.P.O. En partie, parce qu'on en trouve quand même parfois des traces -des traces modèles en quelque sorte, pas des traces réelles-, dans certaines pièces ; et je pense que ce sont évidemment des instrumentistes qui improvisaient. Ils pouvaient donc très certainement improviser sur des thèmes de chansons.

O.G.H. Des «tubes» du type *l'homme armé* ou de même genre ?

J.P.O. Par exemple, mais même peut-être des chansons amoureuses, des chansons de cour, et des pièces de ce genre qui traînaient partout et qu'ils avaient donc entendues. C'est un débat peut-être un peu difficile à mener dans cet entretien car cela supposerait pour dire des choses exactes d'y regarder de plus près; mais il me semble que cela doit quand même rentrer en ligne de compte dans le sujet qui nous occupe actuellement. Je dois dire que personnellement j'ai quand même un peu de mal à imaginer des chansons amoureuses du type de celles qu'on trouve publiées par Attaignant ou Jacques Moderne ou Le Roy & Ballard jouées sur des hauts instruments. Cela me choque un peu parce que ce sont deux zones culturelles que je situe vraiment bien distinctement, et je ne suis pas du tout sûr que ces deux répertoires-là se soient mêlés.

O.G.H. ...ce qui nous éloigne donc du répertoire qui est ici notre objet.

J.P.O. Mais il reste tous les instruments des amateurs, c'est à dire les flûtes à bec, les flûtes traversières, le luth, les claviers, la viole de gambe, les anches plutôt douces telles que la douçaine (encore que celle-ci ne devait pas être très développée chez les amateurs).

O.G.H. Alors qui étaient ces amateurs, et quels moyens avaient-ils pour se procurer des instruments ?

J.P.O. Alors ça, je ne le sais pas dans le détail ; je pense que les amateurs étaient d'abord des musiciens, peut-être professionnels, mais pas forcément professionnels de l'instrument ; je pense en particulier à tout le public des maîtrises, des chœurs d'église, des chapelles etc ; chanteurs essentiellement, mais instrumentistes amateurs, touchant du luth, touchant du clavier, touchant de la flûte, touchant de n'importe quoi, et qui en dehors de leur travail proprement professionnel de musiciens, qui se déroulait à l'église, avaient certainement des passe-temps musicaux, des loisirs musicaux. Donc il y a cet aspect là de l'utilisateur amateur ; mais il y a aussi, je pense, les bourgeois, les aristocrates... c'est à dire tous les gens susceptibles d'avoir déjà une certaine culture de lettrés, et donc en même temps une certaine culture musicale, qui sont susceptibles d'avoir des loisirs à occuper.

A ce public amateur, en particulier aux amateurs des cours, aux courtisans amateurs, se mêlaient aussi des professionnels, mais une population de professionnels difficile à situer précisément parce qu'elle échappe aux catégories sociales des joueurs d'instruments ou des chanteurs des chapelles ; là on touche aux musiciens des chambres⁴, et qui est donc un public très mouvant, dans lequel on trouve des instrumentistes polyvalents, aussi bien capables de chanter que de jouer plusieurs instruments. Et donc il n'est pas totalement dénué de pertinence historique pour les instrumentistes amateurs d'aujourd'hui de passer d'un instrument à l'autre. Je crois que dans le milieu amateur de l'époque on trouvait déjà ce phénomène.

O.G.H. ...qui est peut-être lié à une perméabilité entre les différents éléments de la société plus grande que celle qui existera dans des périodes plus tardives.

J.P.O. Oui, mais qui est liée aussi, je pense, à une proximité d'un instrument à l'autre.

O.G.H. Témoins certains inventaires au niveau des cours.

J.P.O. Oui, on trouve des listes d'instruments absolument phénoménales ; mais on trouve cela aussi, à une échelle différente dans les maisons de bourgeois. Ce n'est pas rare de trouver dans un inventaire après décès d'un bourgeois quelconque, une liste d'une dizaine d'instruments : luths ou claviers, ou flûtes...

O.G.H. Dommage que ce soit les listes qui restent ! (rires). Je crois que ces explications remettent un peu les choses en place ; disons que cela précise dans quelle zone on doit se mouvoir.

J.P.O. Je crois qu'il n'y a pas que cela. Si on veut parler de l'usage instrumental de la chanson, il faudrait aussi évoquer la possibilité d'interpréter ces chansons en mêlant les voix et les instruments. Ce que certains ensembles professionnels font ; mais à mon sens finalement trop rarement.

O.G.H. Ce qui est dommage car pour un seul ensemble de musique ancienne, on trouve de nombreuses chorales et, mieux, ensembles vocaux, même de bon niveau.

J.P.O. Oui, encore que cela pose un autre problème, celui de l'usage choral d'un répertoire qui n'était pas destiné au chœur, mais à un ensemble de chanteurs solistes. Je crois que tout le monde est maintenant bien d'accord la dessus : à part quelques

exceptions, l'ensemble du répertoire de la chanson comme l'ensemble du répertoire du madrigal (en Italie) n'est pas un répertoire choral, mais un répertoire à dimension domestique, et donc intime, répertoire de chambre qui se fait à quatre ou à cinq, mais pas au delà.

O.G.H. Ceci dit, si on envisage de doubler les voix par des instruments, ne peut-on pas doubler les voix elles mêmes?

J.P.O. Je ne suis pas persuadé par contre que le principe de la doublure instrumentale soit excellent. Il m'est arrivé de le faire personnellement; c'est parfois relativement intéressant, mais je ne suis pas persuadé que c'était un principe couramment utilisé, en tous cas dans la musique profane, dans la musique de chanson. Je pense que c'est au contraire un phénomène qu'on trouve beaucoup plus vraisemblablement dans la musique d'église, à une époque assez tardive d'ailleurs, ou, en tout cas, dans des circonstances exceptionnelles. C'est surtout après 1550, à mon sens, dans la musique de motets ou de messe, qu'on peut trouver effectivement ce phénomène, dans des contextes de cour en particulier plus que dans des contextes d'église, où l'on peut imaginer des motets avec un effectif vocal relativement important

O.G.H. Témoin un certain nombre de partitions avec un nombre de voix impressionnant...

J.P.O. Oui, et là avec une doublure instrumentale possible. Par contre il y a une autre possibilité d'usage de la voix mêlée aux instruments qui est le principe de ce qu'on appelle en Angleterre le *consort song*, qui consiste à faire chanter une voix et à l'accompagner par trois ou quatre instruments qui jouent les autres parties.

O.G.H. Ce qu'on trouve couramment dans la musique élisabéthaine.

J.P.O. Mais évidemment cela exclut, dans la majorité des cas, les flûtes à bec, qui sonnent en quatre pieds et qui ne peuvent pas se permettre par exemple d'accompagner une voix de soprano. On peut alors parfois, dans certains cas, faire chanter par exemple la partie de ténor par un soprano et donc faire un ensemble qui sonne en quatre pieds. Cela reste, je pense, assez limité.

O.G.H. Que ce soit le dessus ou le ténor qui chante la partie, est-ce qu'on ne perd pas un peu du sel des entrées successives ?

J.P.O. Je pense que non ; on ne perd pas parce que les entrées sont là dans la musique. Je pense plus simplement qu'il faut choisir le répertoire en fonction de cela. Il y a effectivement des répertoires qui perdent beaucoup à ce type d'interprétation : tout le répertoire dans lequel la manipulation matérielle et phonique du texte joue un rôle musical.

O.G.H. La *Bataille de Marignan* ou le *Chant des oiseaux* ?

J.P.O. Les chansons imitatives, oui, mais pas seulement. Il en va ainsi de beaucoup de chansons du type chansons paillardes dans lesquelles le matériau sonore du texte est vraiment un élément de la musique, presque à égalité avec la musique elle-même. On perd alors toujours quelque chose à passer du vocal à l'instrumental. Mais selon les répertoires, le passage est tolérable ou ne l'est pas. Ceci dit, on peut se poser la question de savoir si, à l'époque, on était sensible à cette perte de texte, puisqu'il n'est pas rare de trouver des versions instrumentales de chansons qui, à notre sens,

perdent quelque chose à passer à l'instrumental. Par exemple il y a de très nombreuses versions instrumentales de la *Bataille*.

O.G.H. On peut supposer qu'aussi bien le musicien que l'éventuel auditeur -quoique cette musique soit plutôt intimiste- avait le texte dans la tête.

J.P.O. Oui, mais ça ne justifie pas tout. Là vous pensez en fait à seulement un aspect de la perte de qualité qui se fait en passant du vocal à l'instrumental : vous pensez surtout à l'importance qu'a le sens du texte dans la perception de certains éléments musicaux. Je crois qu'il faut aussi penser à autre chose : l'importance sonore, phonique, musicale donc, du texte, du matériau sonore du texte. Alors peut-être qu'un instrumentiste habile peut compenser, en partie, par un travail sur les articulations; mais il me semble quand même que pour un certain type de textes, il y a une perte absolument indéniable et irrécupérable ; ce qui n'empêche pas qu'il reste quelque chose. Les sources sont remplies de choses comme ça, de versions instrumentales de *La guerre*, du *Chant des oiseaux*, ou de *Martin menoit son pourceau au marché*, pour en citer seulement quelques uns. Par ailleurs il est bien certain aussi que les instrumentistes ont sans doute plus de facilité pour compenser dans un autre domaine, en particulier celui des diminutions, diminutions que les chanteurs pratiquaient aussi certainement, mais peut-être pas de la même manière, peut-être pas avec la même virtuosité; c'est difficile à savoir tant qu'on parle d'un répertoire utilisé surtout par les amateurs. Voilà je pense un domaine qui est exploitable aussi. Il y a énormément de diminutions publiées sur des polyphonies vocales, aussi bien du type des chansons que des motets ou des madrigaux. C'est évidemment tardif et surtout en Italie, à la fin du XVI^e siècle que l'on trouve ça.

O.G.H. C'est ce que j'allais remarquer : on trouve finalement en France peu d'éditions de diminutions.

J.P.O. Très peu ; les rares exemples qu'on connaisse du domaine français sont les deux diminutions qu'on trouve dans le traité d'Adrien Petit Codico, -deux diminutions de chansons de Sermisy- et qui ont l'avantage justement d'être très antérieures. Alors là il y a effectivement des choses possibles pour un instrumentiste. Mais je crois, en tout cas, qu'il faut plaider quand même pour le mélange vocal et instrumental. Pour les gens qui ont à leur disposition un ensemble d'anches -plutôt d'anches douces-, ou un ensemble de violes par exemple, il y a à mon sens tout un travail extrêmement intéressant à faire sur des chansons comme certaines chansons de Sermisy, certaines chansons de Janequin, tout le répertoire de cette époque-là et même en partie certains répertoires proches de l'écriture du madrigal, chansons d'Antoine de Bertrand, de Guillaume Boni, de Claude Le Jeune, de Roland de Lassus...

O.G.H. D'autant plus que la musique mesurée, de par sa verticalité se prête peut-être encore plus facilement à ce mélange puisque la diction par une seule voix du texte suffit cette fois amplement.

J.P.O. La musique mesurée s'y prête tout à fait bien, absolument. Ceci dit, je ne pensais pas spécialement à la musique mesurée, je pensais aussi à d'autres répertoires, y compris chez Claude Le Jeune qui ne relèvent pas de la musique mesurée mais au contraire de la grande polyphonie franco-flamande et dans lesquelles on trouve entre autres des chansons basées sur un ténor, un peu dans l'esthétique des *Fantaisies* de Du Caurroy ; c'est là un répertoire tout à fait accessible à la majorité des instruments de type amateur.

O.G.H. Dans ce répertoire, il y a bien sûr le répertoire très connu, celui qui est cité dans votre ouvrage ; mais il y a d'autres répertoires, peut-être plus tardifs ; je pense par exemple à l'édition, dont j'ai déjà parlé dans le magazine, par le Centre Polyphonique de Normandie, de Guillaume de Chastillon. Cela semble un répertoire de compositeurs locaux ; est ce qu'on dispose de choses intéressantes, non exploitées ?

J.P.O. Probablement. Là c'est un exemple peut-être un peu marginal ; je ne pense pas que Chastillon soit un compositeur de première grandeur.

O.G.H. Non, mais il rentre dans ce cadre « amateur ».

J.P.O. Absolument. Ceci-dit on touche déjà là un répertoire qui est presque plus proche de l'air de cour...

O.G.H. ...bien qu'écrit à plusieurs voix vocales.

J.P.O. Dans ce style de l'air de cour il y a des oeuvres à quatre voix. Le modèle formel de l'air de cour n'est pas systématiquement associé à l'interprétation voix et luth même si c'est sans doute la plus courante. Il y a d'autres sources d'airs de cour qui sont à quatre voix, y compris au XVII^e siècle, notamment chez Lambert par exemple.

O.G.H. Donc on dispose de peu de répertoire édité par rapport à tout ce qui est disponible ?

J.P.O. Non, maintenant on a quand même énormément d'éditions modernes de ce répertoire. Ceci dit, il est bien vrai que ce sont des éditions qui ne sont pas toujours très facilement accessibles à un public de musiciens amateurs, peu susceptibles d'avoir le temps de fréquenter les bibliothèques ou de s'offrir des volumes à 1000 francs, c'est bien certain. Le répertoire largement diffusé et accessible par un musicien amateur reste effectivement relativement limité. Et là, il reste beaucoup de travail à faire.

O.G.H. Ceci dit, quand on regarde dans votre guide la liste de titres effectivement disponibles, dans des éditions qui sont somme toute assez courantes, il y a quand même matière à travailler.

J.P.O. Mais là se pose le problème de ce que sont ces éditions-là. Le catalogue par incipit que j'avais dressé à la fin de mon guide, qui est sans doute maintenant un peu dépassé puisqu'il date déjà de plusieurs années, n'a pas du tout fait entrer en ligne de compte des critères qualitatifs : il a tout saisi. Si on prend un certain nombre de ces éditions et si on veut les utiliser avec des instruments anciens, on va rencontrer en particulier des éditions qui sont transposées et dans lesquelles, en raison de la transposition, on aura à faire à des tonalités à quatre dièzes ou à cinq bémols.

O.G.H. Je souhaite bien du plaisir aux joueurs de cromorne...

J.P.O. ... ce qui est quasiment exclus, je pense. Il faut donc dire qu'il a toute une série de choses dans ces éditions là qui ne sont pas utilisables par un ensemble de musique ancienne. Ou alors il faut refaire la transposition, évidemment, dans l'autre sens.

O.G.H. Dans l'autre sens ou dans une autre tonalité ?

J.P.O. Je pense que la transposition ne pose aucun problème à l'époque, bien sûr. On transposait même presque sans s'en rendre compte, mais quand même avec les limites des instruments. Je pense qu'on ne transposait pas dans des tonalités inadaptées aux instruments, c'est bien évident. Les transpositions étaient des transpositions par quarte ou par quinte qui correspondaient justement aux transpositions instrumentales.

O.G.H. Et ce non seulement pour des questions de tessiture mais aussi, en particulier pour les claviers, pour des questions de tempérament, je suppose ?

J.P.O. Pour les claviers, c'est évidemment un autre problème ; je pensais surtout aux instruments à vent, où les problèmes qui se posent sont des problèmes de doigté. Mais il est évident que certaines tonalités ne peuvent avoir qu'une justesse approximative. Sur le problème des éditions, mon guide a quand même l'avantage de donner un certain nombre de critères d'appréciation, mais aussi de pistes de recherche, avec cette limite que je viens de donner qu'on risque de tomber sur des éditions qui ne sont pas utilisables, ou qui ne sont utilisables qu'après une manipulation inverse de celle qui a été faite précédemment.

Sur les critères qualitatifs, ce qu'on peut quand même dire, c'est que tout utilisateur des éditions modernes de musique ancienne doit a priori apprendre à se méfier de l'édition ; c'est à dire au moins à essayer de saisir quelles sont les informations que l'édition lui transmet, par exemple sur le tempo, et donc se méfier de la transcription rythmique des valeurs originales, et ne pas prendre pour argent comptant tout ce qu'on voit à première lecture : ce qui est une ronde dans une édition sera une blanche dans une autre et une noire dans une troisième. Mais je pense que, maintenant, les gens qui ont un petit peu fréquenté ce répertoire sont quand même familiarisés avec ce problème.

O.G.H. Cela suppose de toute façon qu'on ne s'adresse qu'à des partitions comprenant le texte.

J.P.O. Oui, mais ce sont des problèmes un peu distincts quand même ; c'est vrai que, quand on joue une musique vocale aux instruments, il est de toute façon indispensable d'avoir le texte ; c'est le texte qui va imposer sa dynamique, sa respiration, à la musique. Donc on peut faire des erreurs phénoménales de phrasé si on a la musique sans le texte, c'est bien évident. De toutes façons les auteurs de l'époque le disaient. Ganassi, je crois, dit dans la *Fontegara* en 1535, que quand on joue un madrigal ou une pièce quelconque de musique vocale, il faut savoir ce que dit le texte, et que le musicien doit être capable pratiquement de faire entendre le texte. (rires).

1-LA CHANSON POLYPHONIQUE FRANÇAISE DU XVI^e SIECLE, guide pratique, par Jean Pierre OUVREARD, coédité par le Centre d'Art Polyphonique de Bourgogne et par le Centre d'études Polyphoniques et Chorales de Paris, 1982.

2-Attaignant, P. *Transcriptions of chansons for Keyboard* (A. Sean, ed.); American Institute of Musicology, 1961.

3-Vingt et sept chansons musicales à quatre parties lesquelles les plus convenables à la fleuste d'allemand... et à la fleuste à neuf trous... et pour les deux... (Paris, Attaignant, 1533)

4-A coté de l'écurie (hauts instruments), de la chapelle (chantres), certaines cours réunissaient aussi une chambre, ensemble variable de musiciens (instrumentistes et/ou chanteurs) dont la fonction était de participer aux « passetemps » quotidiens des courtisans.

Partition présentée par Jean-Pierre Ouvrard :

REMARQUES GÉNÉRALES

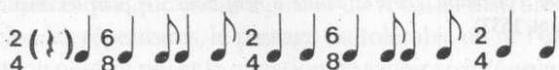
* Cette chanson à 4 et 3 voix, publiée en 1564 -et rééditée jusqu'en 1587- présente beaucoup de caractères de la chanson *en forme de voix de ville*, à la mode autour de 1550 et après : en particulier strophisme, déclamation syllabique, rythmique souple, mélangeant des rythmes effectifs binaires et ternaires. Cependant, en l'occurrence, le style *voix de ville* s'accommode d'une écriture contrapuntique relativement élaborée et ornée qui doit beaucoup aux modèles traditionnels de la vieille chanson polyphonique franco-flamande. En même temps, on distingue également des caractères italianisants du madrigal *a note nere* des années 1550-60 (Williaert, Cyprien de Rore...) : déclamation rapide -les valeurs prosodiées étant la *minime* et la *semiminime*- et abondance de *fusas* mélismatiques.

* Ce dernier aspect pose alors le problème du *tempo*. Sous le signe C -courant à l'époque- le tactus se conçoit normalement à la *semibrève*. Ainsi, dans son édition, Dobbins propose-t-il, en fait, le même tempo que pour *Douce mémoire* de Sandrin (♩ = 56 et ♩ = 112), tout en prenant soin d'indiquer un *tactus* décomposé à la *minime*. Le rythme harmonique est en effet plutôt à la *minime* qu'à la *semibrève*, comme en témoignent notamment les cadences. Il reste que la comparaison des 2 chansons se traduit alors par la perception d'un tempo deux fois plus rapide chez Arcadelt, ce qui apparaît paradoxal quand on compare les textes. On peut donc se demander si cette chanson ne pourrait pas être notée «à l'italienne» sous le signe C (celui des madrigaux *a notenere*) qui sera bientôt réintroduit dans les pratiques françaises, dans les années 1575 (par exemple les *Amours* de Bertrand, où il est précisé qu'on y «tiendra la mesure fort longue»).

* Un autre argument plaide en faveur du *tactus* à la minime. L'unité de base rythmique est en effet la *semiminime* (♩) : les rythmes réels se composent alors de deux ou trois unités, selon une esthétique qui annonce la musique mesurée à l'antique, mais qui est aussi bien présente dans ce type de répertoire depuis les derniers livre d'Attaignant, à la fin des années 1540 (surtout 1547), que dans les psaumes huguenots (Goudimel, Loys Bourgeois). La pratique moderne s'accommoderait mieux alors de 2 battues, binaire (♩) et ternaire (♩) -exécutée en valeur ajoutée, ♩ = ♩ -du moins dans les passages de déclamation simultanée. Bien évidemment, il s'agit d'un phénomène rythmique qui ressortit davantage au phrasé et à la déclamation : il importe donc de l'exécuter avec toute la souplesse nécessaire en fonction des accents du texte. Dans cette optique, une édition moderne, régulièrement barrée, comme celle de Dobbins ou de A. Seay, peut se révéler malcommode : elle nécessite évidemment une petite gymnastique intellectuelle qui n'est pas nécessaire dans la lecture de la source originale. Il suffit de reconstruire mentalement cette écriture :

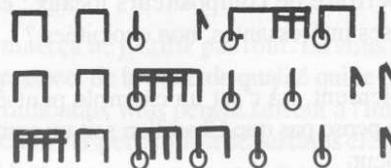


qu'un barrage moderne *interprétatif* pourrait concrétiser de cette manière :



Dans les passages contrapuntiques et mélismatiques -comme m. 17-18-, on peut chercher, dans le même esprit, à valoriser des

groupements rythmiques de *phrasé*, variés, qui se combinent en *polyrythmie d'articulation*.



(notes soulignées = points d'appui)

Un autre exemple du même genre peut être considéré aux m. 7-8. **Remarque** : il faut bien se garder de confondre cette alternance binaire/ternaire de type déclamatoire avec les équivalences «solfégiques» proportionnelles entre le binaire imparfait (♩ ou C) et le ternaire de proportions ternaires (*tripla* et *sesquialtera*) explicitement indiquées dans les sources par les signes ♩3 ou 3 et par la notation noire -cf mon guide p.53-54 (paragraphes 2.1 et 2.2).

INSTRUMENTATION

* Une exécution instrumentale homogène de cette pièce peut tout à fait bien s'envisager : quatre flûtes (à bec ou traversières), quatre violes, quatre bassons... Un ensemble mêlé peut aussi convenir, par exemple : flûte (S), dessus de basson (CT), ténor de viole (T), basson basse (B), accompagnés ou non d'un luth. Dans ce cas, la flûte qui joue le *supérius* peut être une *ténor* aussi bien qu'un *dessus*.

L'exécution avec une voix accompagnée d'instruments peut être tout à fait satisfaisante, avec les instruments en 8 pieds. Le mieux ici semble être de faire chanter le *supérius* par une soprano ou un haute-contre. Si l'on ne dispose que de deux instruments en 8 pieds, on peut à la rigueur faire sonner le *contraténor* en 4 pieds avec une flûte alto. L'exécution pour voix et luth peut aussi s'envisager avec un luthiste suffisamment habile.

En fonction des instruments et des voix dont on dispose, une transposition à la quarte grave -en mode de ré non transposé- est tout à fait praticable.



* Une autre transposition, au ton supérieur (Ré sur La) pourrait permettre de jouer cette pièce sur un *grand jeu* de flûtes à bec (basse en do, basse et deux ténors) : cette option rend alors possible le choix du *consort song*, voix accompagnée d'instruments) avec les flûtes à bec en 8 pieds.

MUSICA FICTA :

* Les solutions proposées par Dobbins (entre crochets) sont globalement satisfaisantes. un seul petit aménagement -optionnel- me semblerait plausible (question de goût) : au *supérius*, m.3, le retour au fa pourrait accompagner le changement de vers et de phrase :



atrein- -te veuve je...

Nous reproduisons l'édition moderne de la chanson *D'un extrême regret* avec l'aimable autorisation des éditions Oxford University Press. Elle est extraite du livre *The Oxford Book of French Chanson*, de Frank Dobbins, ouvrage dont le petit format ne permet pas l'utilisation directe pour jouer, mais intéressant par son prix modique : environ 120F pour 300 pages et 84 titres de chansons, incluant Josquin, Sermisy, Certon ...

Jacques ARCADELT: D'UN EXTREME REGRET

ARCADELT.

D 'Vn extreme regret mortellement atteinte Vefue je soupi-
 Quand pour chasser de moy ceste tristesse en close, Mon destin consen-
 roys nuit & jour ma compleinte Pour la mort de celuy avec qui lon- gue-
 toyt que je deuince rose Qui aux sages laiffat de mes vertus l'o-
 ment l'auoyz jusques allors vescu si cha- stement Pour
 deur Et aux presuntueux, ma poignante (SUPERIUS) rigueur Qui.

ARCADELT.

D 'Vn extreme regret mortellement atteinte Vefue je soupi-
 Quand pour chasser de moy ceste tristesse en close, Mon destin consen-
 roys nuit & jour ma compleinte Pour la mort de celuy avec qui lon- gue-
 toyt que je deuince rose Qui aux sages laiffat de mes vertus l'o-
 ment l'auoyz jusques allors vescu si chastement vescu si chastement. Pour
 deur Et aux presuntueux, ma poignante rigueur ma poi gnante rigueur. Qui.

ARCADELT.

D 'Vn extreme regret mortellement atteinte Vefue je soupi-
 Quand pour chasser de moy ceste tristesse en close, Mon destin consen-
 roys nuit & jour ma copleinte Pour la mort de celuy avec qui lon- guement l'a-
 toyt que je deuince rose Qui aux sages laiffat de mes vertus lodeur Et
 noys jusques allors veincu si cha- stement Pour
 aux presuntueux, ma poignante rigueur Qui

ARCADELT.

D 'Vn extreme regret mortellement atteinte Vefue je soupi-
 Quand pour chasser de moy ceste tristesse en close, Mon destin consen-
 roys nuit & jour ma compleinte Pour la mort de celuy avec qui longue-
 toyt que je deuince rose Qui aux sages laiffat de mes vertus l'o-
 ment l'auoyz jusques allors vescu si cha- stement.
 deur Et aux presuntueux, ma poignante rigueur.

TRIA.

SUPERIUS.

4

D 'Vn autre passion je me sentoys preslee, De plusieurs gens d'hon-
 neur me voyant fort preslee, Quitous pour le renom de mon honne- ste-
 té, Desiroient fallier. V' avec ma cha- steté: Desiroient falli-
 er avec ma cha- steté.

A iij

TRIA.

CONTRA.

4

D 'Vn autre passion je me sentoys blesee, De plusieurs gens d'hon-
 neur me voyant fort prese- c, Qui tout pour le renom de mon hon-
 ne- ste- té, Desiroient fallier Desiroient fall'er avec
 ma cha- steté:

A iij

TRIA. XV.

TENOR.

7

D 'Vn autre passion je me sentoys preslee, De plusieurs gens d'hon-
 neur me voyant fort preslee. e, Qui tous pour le renom de
 mon honnesteté, Desiroient fallier co a-
 ucc ma chasteté: De-

Sources : Quinzième Livre de Chansons...

Paris, A. Le Roy et R. Ballard.

Superius : Uppsala Universitetsbibliotek (édition de 1575)

Contra : Rouen, Bibliothèque Municipale (éd. 1575)

Ténor : Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Rothschild (éd. 1578)

Bassus : Rouen, Bibliothèque Municipale (éd. 1575)

D'UN EXTRÊME REGRET

[JACQUES] ARCADELT

1571² fo. 3v

[♩ = 112]

Superius

[S.]



[1] D'un ex - trê - me re - gret mor - tel - le - ment - at - tein -
 [3] Quand pour chas - ser de moi cet - te tri - stes - se en - clo -

Contratenor

[A.]



[1] D'un ex - trê - me re - gret mor - tel - le - ment - at - tein -
 [3] Quand pour chas - ser de moi cet - te tri - stes - se en - clo -

Tenor

[T.]



[1] D'un ex - trê - me re - gret mor - tel - le - ment - at - tein -
 [3] Quand pour chas - ser de moi cet - te tri - stes - se en - clo -

Bassus

[B.]



[1] D'un ex - trê - me re - gret mor - tel - le - ment - at - tein -
 [3] Quand pour chas - ser de moi cet - te tri - stes - se en - clo -

3



- - te, Veu - ve je sou - pi - rais nuit et jour ma - - com - plain - te, Pour
 - - se, Mon de - stin con - sen - tais que je de - vins - se ro - se, Qui

- te, Veu - ve je sou - pi - rais nuit et jour ma - - com - plain - te, Pour
 - se, Mon de - stin con - sen - tais que je de - vins - se ro - se, Qui

- te, Veu - ve je sou - pi - rais nuit et jour ma - - com - plain - te, Pour
 - se, Mon de - stin con - sen - tais que je de - vins - se ro - se, Qui

6

la mort de ce-lui a-vec qui lon-gue-ment J'a-vais jus-ques-
aux sa-ges-lais-sât de mes ver-tus l'o-deur, Et aux pré-somp-

la mort de ce-lui a-vec qui lon-gue-ment J'a-vais jus-ques-
aux sa-ges-lais-sât de mes ver-tus l'o-deur, Et aux pré-somp-

la mort de ce-lui a-vec qui lon-gue-ment J'a-vais jus-ques-
aux sa-ges-lais-sât de mes ver-tus l'o-deur, Et aux pré-somp-

la mort de ce-lui a-vec qui lon-gue-ment J'a-vais jus-ques-
aux sa-ges-lais-sât de mes ver-tus l'o-deur, Et aux pré-somp-

9

a-lors vé-cu si cha- - - ste - ment. Pour - ment.
- tu-eux ma poi - gnan - te ri - gueur. Qui - gueur.

a-lors vé-cu si cha-ste-ment, vé - cu si cha-ste - ment. Pour - ment.
- tu-eux ma poi-gnan-te ri-gueur, ma poi - gnan-te ri - gueur. Qui - gueur.

a-lors vé-cu si cha- - - ste - ment. Pour - ment.
- tu-eux ma poi-gnan - te ri - gueur. Qui - gueur.

a-lors vé-cu si cha- - - ste - ment. Pour - ment.
- tu-eux ma poi - gnan - te ri - gueur. Qui - gueur.

Superius

[S.]

12

Contratenor

[A.]

Tenor

[T.]

Bassus tacet

[2] D'une' au - tre pas - si - on je me sen - tais bles - sé - e, De

[2] D'une' au - tre pas - si - on je me sen - tais bles - sé - e, De

[2] D'une' au - tre pas - si - on je me sen - tais bles - sé - e, De

14

plu-sieurs gens d'hon-neur me voy-ant fort pres-sé - e, Qui tous pour

plu-sieurs gens d'hon-neur me voy-ant fort pres-sé - - - e, Qui tous pour le re -

plu-sieurs gens d'hon-neur me voy-ant fort pres-sé - - - e, Qui tous pour le re -

17

le re-nom de mon hon-nê - - - te - té, Dé - si - raient s'al - li -

- nom de mon hon-nê - te - - - té, Dé - si - raient s'al - li - er, Dé - si - raient s'al - li -

- nom ____ de mon ____ hon - nê - te - té, Dé - si - raient s'al - li - er, Dé - si - raient s'al - li -

[Da capo v. 3]

20

- er a - vec ma cha - - - ste - té. Dé - si - - té.

- er a - vec ____ ma ____ cha - - - ste - té. Dé - si - raient s'al - li - er, Dé - - té.

- er a - vec ____ ma ____ cha - ste - té. Dé - si - raient s'al - li - er, Dé - - té.

ACTUALITÉS...

Nous avons avec intérêt pris connaissance d'un communiqué de presse du Comité National pour l'Education Artistique commentant la loi du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques. Y figure entre-autres un récent arrêt du Conseil d'Etat confirmant un jugement du tribunal administratif de Lyon daté du 4 septembre 1984, et dont voici le texte :

«Le Ministère de l'Education nationale est dans l'obligation légale d'assurer l'enseignement de toutes les matières obligatoires. (...) Le manquement à cette obligation pendant une période appréciable est constitutif d'une faute de nature à engager la responsabilité de l'Etat. (...) condamne le Ministère de l'Education nationale à payer 1000F de dommages et intérêts à chacun des six élèves...»

Le C.N.E.A met en parallèle à cet arrêté certains articles de la loi du 6/01/88, dont le suivant :

«Des enseignements artistiques obligatoires comportent au moins un enseignement de la musique et un enseignement des arts plastiques».

Voilà qui constitue un précédent fort intéressant que nos lecteurs tiendront sans doute à méditer et à faire connaître. OGH

*

LE CONCOURS INTERNATIONAL DE CLAVECIN DE BRUXELLES 1988

Aura lieu du 14 au 18 novembre ; la date limite de dépôt des candidatures est fixée au 15 septembre .

Renseignements:

Concours International de Clavecin de Bruxelles

Commission des candidatures

Rue Royale 163, bte 6

B-1210 BRUXELLES (Belgique)

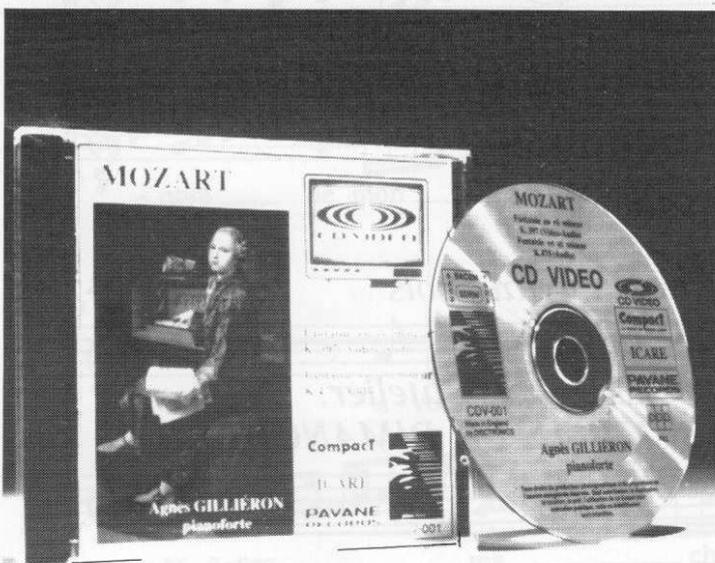
Ca y est, le premier disque du quatuor de flûtes à bec Sesquitertia est sorti, nous venons de l'apprendre, au moment où ce numéro va partir chez l'imprimeur. Cet enregistrement est exclusivement consacré à la musique contemporaine : Gyrasol I de Costin Mireanu (né en 1943), Arrangements de Kazimierz Serocki (1922-1981) et Plastiques Faber de Daniel Tosi (né en 1953). Rappelons que l'ensemble Sesquitertia est composé de Odile Bernard, Patricia Lavail, Gérard Scharapan et Robin Troman. Nous vous parlerons certainement plus en détail de ce disque dans un numéro à venir... sauf si votre précipitation à vous rendre chez votre disquaire rend tout commentaire superflu. Disque édité par POLY-ART INTERNATIONAL. OGH

*

Plusieurs lecteurs nous ont demandé l'origine de l'illustration de couverture du N°22. Il s'agit d'un document de Philippe Bolton, qui illustre par ailleurs l'affiche de présentation de l'exposition itinérante sur la flûte à bec de l'AFFB, et est également disponible sous forme de poster couleur au CNTA-AFFB à St Malo.

*

Nous avons appris avec tristesse le décès de Henri Ledroit, survenu suite à une longue maladie. La Rédaction adresse à sa famille et à ses proches ses plus sincères condoléances. Henri Ledroit était l'un des meilleurs haute-contres de sa génération. Il est certain que le monde de la musique ancienne sera éprouvé par cette perte cruelle. CL



Quand technologie "nouvelle" et musique «ancienne» font bon ménage... le premier Compact Disc Vidéo classique est consacré au pianoforte.

C'est Mozart, interprété par Agnès Gillieron, auquel il est ici fait honneur, avec les Fantaisies en ré mineur K.397 et en ut mineur K.475, sur un pianoforte de Johannes Carda copie de Walter. En fait, seule la première de ces fantaisies est en version vidéo, doublée d'une version audio seule avec la seconde, ce compact-disc étant plutôt un produit de démonstration.

Pour ceux d'entre vous qui ne connaîtraient pas le CD Vidéo : il s'agit tout simplement d'un compact disc semblable d'aspect, si ce n'est sa couleur or, à un CD audio, sur lequel est enregistré non seulement le son, mais aussi l'image, le tout étant de qualité bien supérieure à celle d'une cassette vidéo. Sa lecture nécessite en outre un lecteur spécial, sauf pour les deux plages audio présentes sur ce disque-ci. Inconvénient de la chose : sur un disque de la même taille qu'un CD audio (mais il en existe de plus grands), on ne peut guère loger, si j'ai bien compris ma leçon, plus de 6 mn d'image et de son combiné (ici environ 20 mn en audio et 5 mn en audio-vidéo). A 90F en prix de lancement, cela fait cher de la minute de plaisir vidéo-musical. Il faudra sans doute attendre un peu pour voir les amateurs de musique ancienne s'équiper du matériel de lecture approprié ! OGH

...ACTUALITÉS

NICE FLUTE SYMPOSIUM

Imaginez Maxence Larrieu conversant avec Conrad Steinmann au milieu d'une allée de stands offrant à votre regard une forêt de flûtes à bec ou traversières baroques et modernes... Imaginez encore le quatuor Sesquitertia succéder en concert à l'Orchestre Français de Flûtes (traversières) de Pierre-Yves Artaud, ou bien encore les sociétés Adège et Buffet-Crampon échanger des idées de facture instrumentale, et vous aurez une idée du rêve que le flûtiste Alain Marion concrétisera du 4 au 7 juillet à l'Acropolis de Nice. Plus d'anciens ni de modernes et place à la fête, à une gigantesque fête de la flûte, de toutes les flûtes.

Ils seront tous (ou presque) là pour ce premier symposium thématique : Bartold Kuijken, Stephen Preston, Pierre Séchet, Conrad Steinmann, Jean-Claude Veilhan, Patricia Lavail, Odile Bernard, Gérard Scharapan et Robin Troman (Sesquitertia), Gabriel Garrido, ... aux côtés de leurs collègues «modernes», et des facteurs Guido Klemish, Philippe Bolton, Rod Cameron, Stefan Beck, Yamaha, David et Mina Shorey..., acteurs d'un Salon de la Flûte réunissant une cinquantaine d'exposants, tant facteurs, qu'éditeurs, importateurs, libraires ou associations.

Trois concerts par jour (16h, 19h et 21h), des dizaines de cours d'interprétation (11h, 14h et 17h), ainsi que de nombreuses animations créeront ainsi l'évènement «flûtistique» de l'été.

*

LE 15^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL DE FLUTES A BEC DE BESANÇON,

organisé par les Centres Musicaux du Doubs, aura lieu les 20 et 21 mai 1989. Renseignements auprès de l'association des Centres Musicaux Ruraux, 1^{er} av^e de l'Île de France, 25000 BESANÇON. Tél : 81 58 58 03.

*

LES RENDEZ-VOUS DU GROUPE MUSICAL AFFB CET ETE

4-7 juillet. NICE . Acropolis
Symposium international de Flûtes (voir ci-contre)

8-15 juillet. GORDES .
Stage de formation ; concert le 13 .

17-22 juillet . SAINT-GALMIER
Rencontres Internationales du Piano et du Piano-Forte
(Cf. FABIA de Décembre 87)

25 août . SAINT-MALO
King Arthur, opéra produit par l'ARMA (voir rubrique amateurs).

COMMUNIQUE : le C.N.T.A du groupe AFFB, et donc de votre magazine, sera fermé du 1^{er} au 24 août ; du 29 juin au 24 juillet, les lignes téléphoniques sont renvoyées sur nos stages ; merci de votre compréhension à l'occasion de vos appels.

LE CONCERT DES BAUMETTES .

Connaissez-vous les Baumettes ? Non ? Alors, empruntez l'autoroute du Sud jusqu'à Avignon, mettez le cap à l'est vers Apt, et avant cette riante cité (ruines romaines, missiles du plateau d'Albion, excellentes olives au marché du dimanche matin), vous franchirez un tout petit village, comprenant entre autres deux restaurants (très bon Saint-Pierre farci) et une église.

Dans cette église aura lieu le mercredi 13 juillet à 18 H 30 le concert annuel des délégués régionaux et administrateurs du groupe AFFB, réunis pour le stage de Gordes. Pour mémoire, le premier concert (en 87) comprenait la création inénarrable de *Sur un marché persan* de Ketelbey arrangé par Claude Letteron, pour 12 flûtes à bec. Public sérieux s'abstenir.

N.B. Quelques places encore disponibles à Gordes. Renseignements : 99 40 03 21.

*

Les inscriptions au département de musique ancienne du Conservatoire National Supérieur de musique de Lyon sont à envoyer avant le 16 septembre 1988. Renseignements au 3 quai Chauveau, 69009 LYON. Tél : 78 43 41 41.



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. DUPOIT - A. FORQUERAY - P. GAVINIES - N. GIGALT - 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

LE COURRIER DU FACTEUR

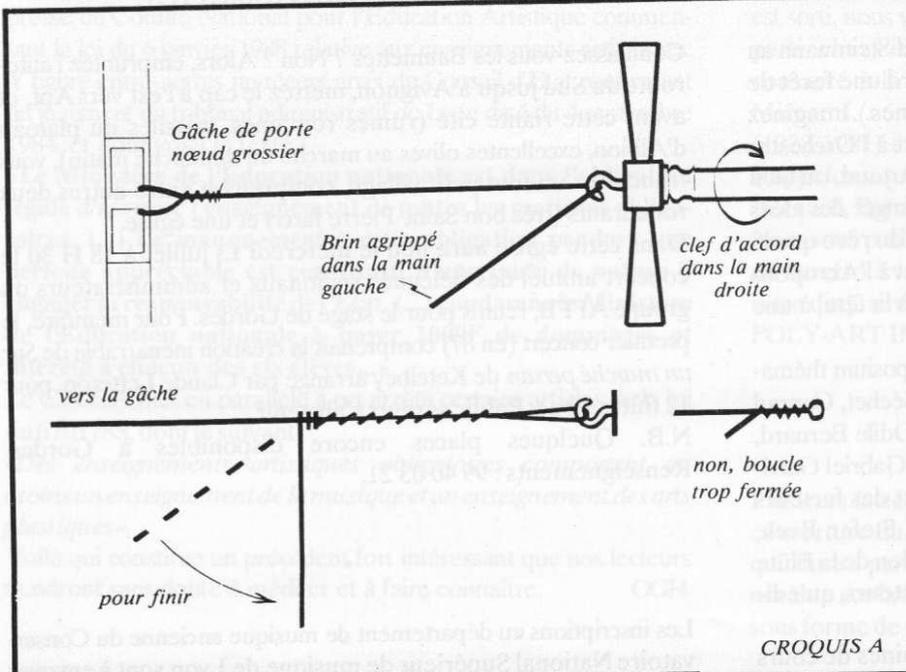
Jean Paul ROUAUD

LA CORDE DE CLAVECIN

Vous désirez changer une corde cassée sur un clavecin ? C'est facile en suivant mot à mot cet article.

Conservez le morceau de corde pour vous en fournir une nouvelle chez un facteur de clavecin (ou bien consultez le plan de cordage de l'instrument). Déplacez les sautereaux avoisinant le passage de la corde. Munissez vous de la nouvelle corde bouclée (croquis A), d'une paire de vieux ciseaux, et de la clef d'accord-marteau.

Examinez les enroulements de corde sur les chevilles voisines ; souvenez vous du sens de cet enroulement, et repérez où il doit s'arrêter sur la cheville à replacer. Enfilez la boucle à la pointe du cordier et aussitôt, en contournant l'instrument, présentez la corde tendue à l'aplomb du trou libre dans le sommier. Coupez la corde en lui donnant 15 cm de plus. Confectionnez soigneusement, à l'extrémité de la corde, un coude à angle droit d'1 cm, en le fabricant soit sur votre ongle soit avec une pince plate. Suivez maintenant les photos



CROQUIS A

numéros 1 à 5 et le croquis B.

Vous avez enfin les mains libres ; vérifiez et placez la corde à chaque pointe le long de son parcours. Enfoncez la cheville à la bonne hauteur en frappant par petits coups, et bien droit, avec la clef d'accord-marteau. Remplacez les sautereaux. Accordez par étapes, surtout si la corde est en laiton (jaune) ou en bronze (rose).

LA BOUCLE D'ACCROCHE

Il est facile de fabriquer une bouclette (croquis A).

Le matériel : votre clef d'accord à l'ancienne ou un crochet (2 mm) monté sur un mandrin à main.

Fixez votre corde dans le mur, à une gâche de porte par exemple (pièce métallique où s'engage le pêne d'une serrure). Faites un noeud grossier. Les cordes de clavecin se tordent aisément à la main. Prévoez largement la longueur de la corde.

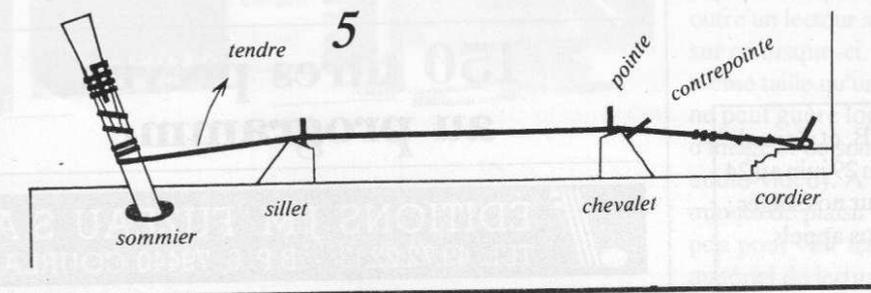
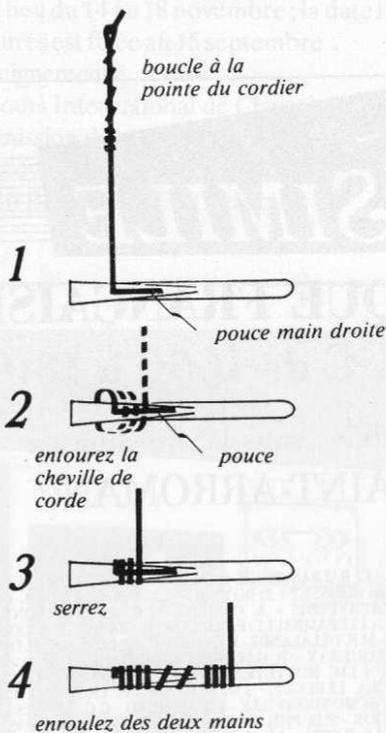
Prenez fermement entre vos doigts de la main gauche l'extrémité libre, et formez sur le crochet de la clef d'accord un angle de 60°. En tirant dans l'axe de cet angle (bissectrice) tournez le crochet de manière à former une boucle oblongue puis des spires allongées sur 1,5 cm. Terminez par des spires serrées en changeant l'angle à 90°. Coupez aux ciseaux le brin de corde.

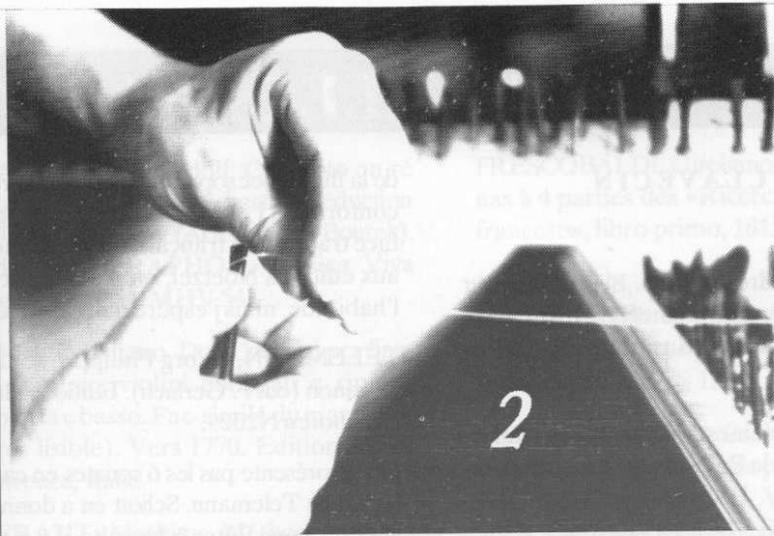
LA CHEVILLE

De nos jours, il est aisé de forer des trous minuscules dans l'acier d'une cheville d'accord, pour y introduire une corde de clavecin. Cependant, cet exploit est parfaitement inutile : bien que les facteurs anciens en aient été capables, ils n'ont pas fermé les chevilles des premiers forte-pianos.

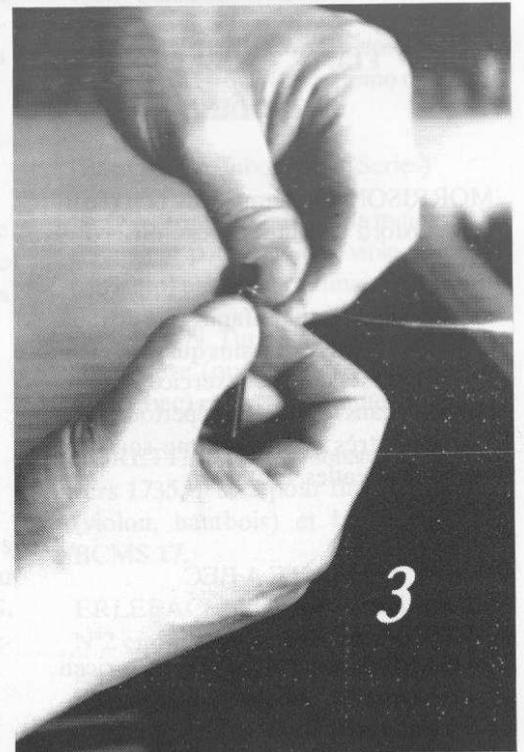
Les cordes de clavecin sont commodes à tordre et à enrouler, le noeud facile et vite appris. Cet accommodement pianomaniaque ne semble pas nécessaire. Certains préfèrent pour simplifier une cheville d'accord percée. Tous les facteurs de clavecins se plient volontiers à ce choix.

CROQUIS B





Où se fournir en matériel pour le clavecin :
Clavecins Rouaud, Paris 75020
Atelier Marc Ducornet,
Montreuil-sous-bois 93100
Clavecin service, Deuil-la-barre
95170

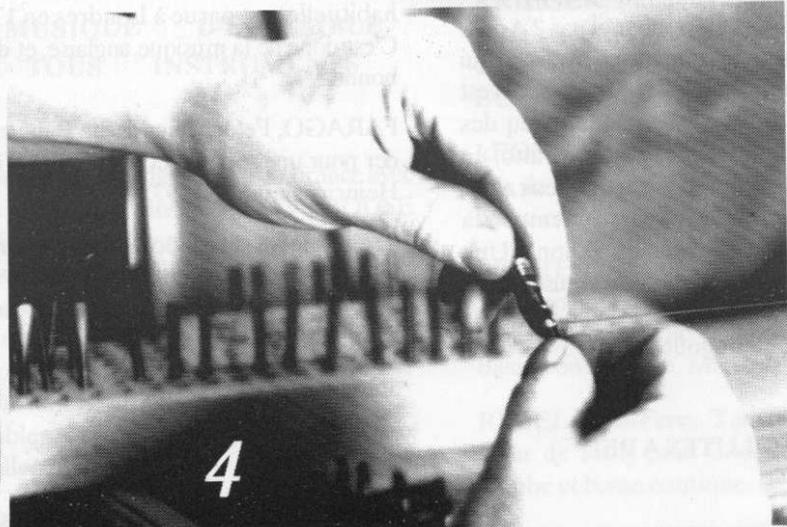


Jean-Paul Rouaud nous montre comment monter une corde sur une cheville traditionnelle non percée.

1-Confectionnez, à l'extrémité, un coude à angle droit d'1 cm. De la main droite tenez fermement avec votre pouce cette extrémité d'1 cm sur le plat de la cheville.

2-De la main gauche -la main droite étant fixe- entourez de corde la cheville en repassant sur le coude. Tirez. Marquez bien la corde aux arêtes de la cheville.

3-Contournez 3 fois en emprisonnant l'extrémité. Des deux mains serrez cet enroulement en tirant sur la cheville.



4-Terminez l'enroulement en roulant la cheville entre vos doigts. La corde doit rester toujours tendue. réalisez la même hauteur d'enroulement que sur les chevilles voisines.

5-Quand l'enroulement le permet, faites entrer dans le trou de sommier, en conservant la corde tendue. Enfoncez modérément la cheville avec la clef d'accord-marteau.

NOUVELLES PARTITIONS...

CLAVECIN

SOLER, Padre Antonio. 14 sonates pour clavier (clavecin, pianoforte). (arrt. K. Gilbert). FABER Music N°886 (ISBN 0-571-50886-3).

14 sonates pleines de la vitalité que montre toujours le Padre Soler dans ses compositions.

FLUTE A BEC METHODES

MORRISON, Graham. «Play pop recorder». Oxford University Press. ISBN 0 19 321485 7.

Une méthode pour enfants, une de plus. Classique dans ses dessins qui se veulent accrocheurs et dans ses exercices. Moins classique dans le choix du répertoire : des morceaux très «pop» comme son titre l'indique (Beatles, etc).

1 FLUTE A BEC

PAGANINI, Niccolò. VIII Capricen (op.1), (arrt. C. Sokoll). Editions Heinrichshofen N2000.

Provocateur, mais pourquoi pas ? Après tout, le caprice est une forme musicale qui fleurit à partir du XVIII^{ème} siècle. Ce n'est pas facile, mais c'est jouable. Cinq des caprices sont arrangés pour une alto, un pour une soprano, et deux pour deux altos, la seconde étant la plupart du temps à la tierce (doubles cordes du violon). Une façon comme une autre de s'amuser en se rappelant que le XIX^{ème} siècle n'est pas celui du meilleur goût

2 FLUTES A BEC

NAUDOT, Jean-Christophe. Babiloles (arrt. A. von Arx). Editions Noetzel N3630.

On connaît ces six petites suites (op.10) de Naudot, dont le titre modeste ne doit pas nous masquer l'agrément. A. v. Arx nous en donne une version adaptée à la tessiture

de la flûte à bec soprano, mais pour le reste conforme à l'originale. Avec... une préface traduite en français, un grand merci aux éditions Noetzel, on n'a pas encore l'habitude, mais j'espère que ça viendra.

TELEMANN, Georg Philipp. 6 sonates en canon (ed. F. Gerlach). Editions Heinrichshofen N2029.

On ne présente pas les 6 sonates en canon (op.5) de Telemann. Schott en a donné la version pour flûtes à bec alto il y a déjà longtemps. Alors pourquoi cette nouvelle édition ? Tout simplement parce que les deux parties sont écrites l'une au dessus de l'autre, ce qui facilite parfois les choses...

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. 4 concertos pour deux flûtes (ed H. Ruf). Editions Heinrichshofen N2055.

Alain Keruzoré nous a donné en 82, aux éditions Hortensia, les 6 concertos opus 38 de Boismortier pour deux flûtes traversières ; de la bonne musique sans arrière-pensée et toujours appréciée des élèves (et des professeurs). En voici quatre, mais cette fois transposés pour flûtes à bec alto.

FESCH, Willem de, 6 sonates (op.09) pour deux flûtes (ed. M. Betz). Editions Heinrichshofen N2037.

La première édition de ces sonates, originellement destinées à la traversière (et ici transposées à la tierce selon la pratique habituelle) est parue à Londres en 1739. C'est donc de la musique anglaise, et de la bonne.

FARAGO, Peter. Ungarische Bauernlieder pour une soprano et une alto. Editions Heinrichshofen N1397.

Treize pièces du folklore hongrois, intéressantes notamment d'un point de vue rythmique; niveau élémentaire/moyen.

3 FLUTES A BEC

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. 6 sonates pour trois flûtes sans basse (op.7) (Ed. C.Sokoll). Heinrichshofen N2046.

L'inépuisable Boismortier a publié en 1725 6 sonates, d'un italianisme tempéré, pour trois flûtes traversières, et dont on nous présente ici une transposition à la tierce pour flûtes à bec alto.

1 FLUTE A BEC SOPRANO ET ACCOMPAGNEMENT

BACH, Jean-Sébastien. 12 chorals pour flûte à bec soprano et orgue ou clavecin ou piano. (Arrt : M. Harras). Editions BÄRENREITER BA 8088.

VIVALDI, Antonio. Sonate en sol majeur pour flûte à bec soprano avec basse continue. (Arrt : Th. Cictin). Editions SCHOTT ED 12279.

Une des sonates du Pastor Fido transcrite pour flûte à bec soprano.

1 FLUTE A BEC ALTO ET ACCOMPAGNEMENT

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. Sonate en sol mineur pour flûte à bec alto et basse continue op. 44/4. (Arrt : H. Ruf). Editions BÄRENREITER BA 8086.

FESCH, Willem de. sonates op. 8 pour flûte à bec (ou flûte traversière ou violon) et basse continue. Editions DOBLINGER.

Sonate N°1 en fa majeur : DOB DM 957. N°2 en ré mineur : DOB DM 885. N°3 en sol mineur : DOB DM 958. N°4 en ut majeur : DOB DM 959. N°5 en ut majeur : DOB DM 958. N°6 en ré mineur : DOB DM 886.

HABERER, Martin. Fantasy suite pour flûte à bec soprano/alto et guitare. Editions Noetzel N3634.

Oeuvre récente d'un jeune compositeur, cette suite d'une écriture néo-classique, avec de nombreux changements de mesure, manifeste un réel souci mélodique.

2 FLUTES A BEC ALTO ET ACCOMPAGNEMENT

FINGER, Gottfried. sonates en trio (op.6 N°2 et 6) (Ed. H.Ruf). Coll. La Flûte Amusante N°17, éditions Noetzel N3568.

Londonien d'adoption, comme tant d'autres, jusqu'en 1701, Finger a laissé des sonates pleines du charme de cette musique anglaise de la fin du XVII^{ème} siècle

...NOUVELLES PARTITIONS...

BOISMORTIER, Joseph Bodin de. Ballet de village en trio (op.52 N°4) (ed. H.Ruf). Editions Heinrichshofen N2012.

Dans une veine française qui n'exclut pas une certaine influence de la sonate italienne dans un allegro rhabillé en «gaiement», Boismortier donne ici une honnête musique Louis XV.

QUATUORS DE FLUTES A BEC

2 chants paysans hongrois. (Arrt : P. Fargo). Editions BÄRENREITER BA 8114.

Niveau élémentaire à moyen selon les voix. Avec la rythmique hongroise...

EUROPÄISCHE VOLKSLIEDER (arrt. I. Fankhauser). Editions Heinrichshofen N2046

Sept airs populaires traditionnels de divers pays d'Europe arrangés à quatre ou cinq voix pour ensemble de flûtes à bec.

MOSELEY, Ivan. Pasodoble. Editions Oriel Library OL148.

De quoi enrichir le sympathique répertoire des pièces plus ou moins rétrovariéto-jazzeuses pour quatuor (SATB) de flûtes, ce à prix très raisonnable, mais avec la qualité «ronéotypique» de cet éditeur -on ne peut pas tout avoir-.

THOMPSON, David. Jubilee Waltz. Editions Oriel Library OL149.

Même chose que pour le Pasodoble, mais la mesure est à 3/4.

FLUTE TRAVERSIERE

FIORONI, Giovanni Andrea. Sonate en ré majeur pour flûte traversière et basse. (Arrt : Dellaborra/Carbotta). Edition BERBEN E.2678.B.

Une sonate déjà très rococo de ce compositeur peu connu (1716-1778). Il faudra malheureusement faire le tri et effacer toutes les liaisons et ornements entre crochets qui alourdissent inutilement le texte et sont d'une utilité très discutable.

HASSE, Johann Adolf. Concerto en ré majeur pour flûte et orchestre. Réduction pour flûte et piano. (Arrt :Trojan/Bourek). Edition SUPRAPHON. Musica Viva Historica N°54. MHV 54.

NARDINI, Pietro. Due Concerti per flauto traverso, violini obbligati e ripieni, violetta e basso. Fac-similé du manuscrit (très lisible). Vers 1770. Edition SPES, Florence, Italie.

PERAUT, Mathieu. Méthode pour la flûte. (vers 1800). Réédition en fac-similé. Edition SPES. Collection «L'art de la flûte traversière» N°37.

Non seulement une méthode, mais, surtout, de la musique (70 pages sur 100).

QUANTZ, Johann Joachim. Triosonate en si bémol majeur pour 2 flûtes et basse continue. (Arrt :G. Pistorius). Editions BÄRENREITER BA 6824.

HAUTBOIS

HANDEL, Georg-Friedrich. 6, sonates HWV 380 à 385 pour hautbois, violon (ou hautbois) et basse continue. (Arrt : S. Flesh). Editions BÄRENREITER collection «Hortus Musicus» N°242.

MUSIQUE D'ENSEMBLE TOUS INSTRUMENTS

Un éditeur canadien arrive en France avec de la très belle musique : DOVEHOUSE editions. Cet éditeur était déjà connu pour ses éditions de musique pour viole de gambe. Il sort maintenant deux collections différentes : «Italian Renaissance Consort Series» et «Baroque Chamber Music Series», ceci à des prix très raisonnables. Voici une liste des titres des deux collections.

(Italians Renaissance Consort Series)

AICHINGER, Gregor. 3 ricercars in four parts (du «Liber secundus sacrarum cationum, 1575). IRCS 11.

BUUS, Jacques : Ricercari a quattro voci. Libro primo, 1547. N°s 1 à 5, IRCS 5, vol. I. N°s 6 à 10, IRCS 5, vol. II.

FRESCOBALDI, Girolamo. Les 5 canzoni à 4 parties des «Ricercari e canzoni francese», libro primo, 1615. IRCS 3.

MANCINUS, Thomas. 8 bicinia (de «Duum vocum cantiuncularum...liber», 1597) pour soprano et ténor (instruments).IRCS 12.

MERULA, Tarquinio. Canzonas I à IV in 4 parts (SATB) (du «libro primo», 1615). IRCS10. Canzonas V à VIII. IRCS10 vol.II. Canzonas IX à XII. IRCS10,vol.III.

RAVAL, Sebastiano. 3 Ensembles Ricercars in 4 parts (du «Libro Primo de Canzonette" 1593). IRCS 1.

(Baroque Chamber Music Series)

BLOW, John. Sonates en la majeur et en sol majeur pour 2 violons, viole de gambe (ou cello) et basse continue. BCMS 13.

CAROLAN, Turlough. 28 airs pour flûte traversière (ou violon, ou hautbois, ou flûte à bec) et basse continue. BCMS 18.

CORETTE, Michel. 6 sonates opera XIII, vers 1735, 1 & 2 pour flûte traversière (violon, hautbois) et basse continue. BCMS 17.

ERLEBACH, Philippe Heinrich.Sonata N°2 en mi mineur pour violon, viole de gambe (ou cello) et basse continue. BCMS 2.

KRIEGER, Johann-Philipp. 12 sonates pour violon, viole de gambe et basse continue, op II, 1-3. BCMS 4 ; opII, 4-6. BCMS 5.

LEONARDA, Isabella. sonata duodecima de l'opus 16 (1693) pour violon et basse continue. BCMS 16.

MOLTER, Johann Melchior. 4 concertini a quatro pour flûte traversière, dessus de viole (violon), viole de gambe (cello) et basse continue. BCMS 15.

REBEL, Jean-Ferry. Tombeau de Monsieur de Lully pour 2 violons, viole de gambe et basse continue. BCMS 9.

SCHWARTZKOPFF, Theodor. Triosonate (partita) pour viole de gambe piccola (dessus de viole, violon), viole de gambe et basse continue. BCMS 14.

YOUNG, William. 2 sonates pour violon, viole de gambe et basse continue. BCMS 10.

...NOUVELLES PARTITIONS

ORGUE

FRANCE 1531-1660. «Faber Early Organ Series» vol. 7. (Arrt : J. Dalton). Faber Music N°777 (ISBN 0-571-50777-8).

Contenu : Attaignant : Sanctus et Benedictus, Parce Domine ; anonyme (1617) : Magnificat secundi toni ; Titelouze : hymne Ad coenam agni providi, Magnificat quinti toni ; Racquet : Fantaisie ; Roberday : fugue et caprice N°3 ; anonyme (vers 1650) : hymne Ave Maris Stella.

Cette nouvelle collection pour les organistes comprend déjà trois volumes sur la musique anglaise et trois volumes sur la musique espagnole. A paraître les volumes 10 à 12 sur les Pays-Bas et l'Allemagne du Nord, et 13 à 15 sur l'Allemagne du Sud et l'Autriche.

FRANCE 1650-1690. «Faber Early Organ Series» vol. 8. (Arrt : J. Dalton). Faber Music N°778 (ISBN 0-571-50778-6).

Contenu : Louis Couperin : fantaisie, duo. Henry Du Mont : prélude à 2, allemande ; Jean-Henry d'Anglebert : quatuor sur le Kyrie, fugue grave ; Nivers : hymne Ave Maris Stella ; Lebègue : Cromorne ou tierce en taille, trio à 3 claviers, dessus de cromorne ou de trompette, offertoire en do, Une Vierge Pucelle ; Gigault : Kyrie double à 5 parties, fugue grave recherchée sur le Kyrie à 4 ; André Raison : Kyrie (messe du 1^{er} ton), Elevation en C bémol (messe du 8^{me} ton) ; Gilles Jullien : dessus de voix humaine et basse de trompette.

FRANCE 1690-1710. «Faber Early Organ Series» vol. 9. (Arrt : J. Dalton). Faber Music N°779 (ISBN 0-571-50779-4).

Contenu : J. Boyvin : Suite du 5^{me} ton ; F. Couperin : Plein chant du premier Kyrie, en taille (Messe pour les paroisses), fugue sur les jeux d'anches, dialogue en trio du cornet et de la tierce, dialogue sur la trompette du grand clavier et sur la montre, le bourdon et le nasard du positif (Messe pour les couvents), petite fugue sur le cromorne ; L. Marchand : basse de trompette ; J. Aguilain : dialogue du 2^{me} ton (2^{me} suite), petit plein jeu ; N. de Grigny : récit de tierce en taille (Gloria, 4^{me} couplet), dialogue pour la communion à 2 tailles de cromornes et 2 dessus de

cornet, Deo Gratias, Pange lingua en taille à 4 ; G. Corette : prélude à 2 chœurs, basse de trompette ou de cromorne, dessus de tierce par accords ; L-N. Clérambault : récits de cromorne et de cornet séparé en dialogue, dialogue sur les grands jeux.

VIOLE DE GAMBE

MARAIS, Marin. Les folies d'Espagne (1701) pour viole de gambe et basse continue. (Arrt : J-L Charbonnier). Editions Aug. ZURFLUH Vdg 05.

Bonne idée que de publier en séparé cette partition dont les variations sont tant prisées. Publication en fac-similé.

PHILIDOR, André Danican. Pièces à deux basse de viole, de violon et de basson. Editions MINKOFF.

Facsimilé de l'édition de 1700 de ces pièces à deux parties, dont l'une est le plus souvent une basse continue plus qu'une partie soliste.

M^r MARC, Suite de pièces de dessus et de pardessus de viole, et trois sonates avec les basses continue qui se peuvent jouer sur la viole, la flûte traversière et autres Instrumens, livre premier. Editions MINKOFF.

De la musique française... qui, si elle «se peut jouer sur la flûte traversière», posera quelques problèmes à cet instrument dans les passages en doubles cordes.

VOIX ET INSTRUMENTS

VAILLANT, Jean. Le chant des Oiseaux «Par maintes fois» pour chant (soprano) et ensemble instrumental (flûtes à bec, cromorne, viole, orgue positif, etc). (Arrt : R. Cotte). Editions Aug ZURFLUH AZ 1285.

Une intéressante partition de l'Ars Nova qui utilise les quarts et les cinquièmes de ton.

METHODES ET TRAITES EN FAC-SIMILES

FETIS et MOSCHELES. Méthode des Méthodes de piano. Editions MINKOFF

Cette méthode de 1840 se voulait une synthèse des méthodes existantes, avec doigtés, exercices, études... Les commentaires sur le toucher et les doigtés font évidemment référence à ce qu'étaient les mécaniques des pianos de l'époque, mais ce document est sans doute intéressant aussi bien pour ceux qui jouent sur des copies d'instruments de l'époque que pour les familiers de son équivalent contemporain.

TULOU, Jean Louis. méthode de flûte de Tulou. Editions MINKOFF.

Cette méthode de 1851, s'adresse, au contraire de la précédente, à l'instrument ancien ; citons un extrait de l'introduction :

«...Il a paru en Angleterre une autre flûte qui offrait le double mérite d'un mécanisme moins compliqué que celui de la flûte Boehm, et d'un doigté plus en rapport avec le doigté de la notre ; mais on y trouve toujours le même défaut : c'est à dire l'altération du son». Voilà qui est clairement dit.

PINCHERLE, Marc. La technique du violon chez les premiers sonatistes français.

Ce traité, paru pour la première fois en 1907 comporte une cinquantaine de pages qui se réfèrent à Leclair, Senaillé, Francoeur, etc.

VIVALDI

Concerto "Le Printemps"
arrangé pour 6 flûtes (à bec ou traversières).
Jean CASSIGNOLB.P.80 95470 SURVILLIERS
(documentation contre enveloppe timbrée)

AMATEURS

STAGE D'ETE DE L'ARMA

Pour la 6ème année consécutive, l'ARMA, Association Rencontres des Musiciens Amateurs, organise en Bretagne un stage ouvert à tous, musiciens et chanteurs. Cette année, satisfaite de l'expérience menée en 1987 avec l'*Orfeo* de Monteverdi, Frédérique Chauvet, directrice de l'ARMA, reconduit la formule d'un travail de deux semaines autour d'une oeuvre qui sera donnée en fin de stage à Saint-Malo et Dinard : *King Arthur* de Purcell, .

On retrouve dans l'équipe d'enseignants Sylvie Lannes (chorale), Dominique Moaty-Bresson (chant), Yves Gruson (luth), déjà présents l'an dernier, ainsi que de nouveaux enseignants et un metteur en scène, Christian Fregnet, à qui incombera la difficile tâche d'harmoniser et de catalyser les énergies du stage vers la production de *King Arthur*, et auquel nous avons posé quelques questions (entretien ci-après). Autour de l'ARMA s'est créé un réseau d'aide et de complicité tant institutionnel que privé, qui devrait contribuer à la réussite d'un stage «intelligent», vis à vis duquel nous n'avons qu'un seul regret, l'encore trop forte présence d'instruments modernes !

Il reste quelques places pour des cordes, trompettes, et deux flûtes à bec. Rens. stage : 42 39 18 51. Rens. concerts : 99 40 03 21.

ENTRETIEN AVEC CHRISTIAN FREIGNET

Y.C. : Christian Fregnet, «King Arthur» est votre première collaboration avec l'ARMA ; comment l'aborderiez-vous ?

C.F. : Le travail consistera avant tout en une formation des chœurs, solistes et instrumentistes, qu'ils soient amateurs ou futurs professionnels, la limite entre les deux étant souvent floue. Pour moi, c'est toujours un peu ambiguë parce que les gens viennent chercher une formation complémentaire -un travail de scène incluant la musique, ce qui n'est pas la même chose que le travail de théâtre- et que j'ai la responsabilité du résultat puisque le but est aussi de produire un spectacle présentable en public, les deux n'étant pas toujours faciles à concilier. C'est toujours délicat, voire douloureux, et ça l'est encore plus en musique car on souvent amené à faire le choix, soit de mener tout le monde à la baguette pendant quinze jour pour monter un joli spectacle, mais en n'apprenant rien, soit de faire un beau travail de pédagogie et de recherche, passionnant mais ne donnant pas de résultat. Ceci-dit, ce n'est pas mon premier stage et je ne m'affole pas trop ; tout ira bien.

Y.C. : vous nous dites «on fait un beau spectacle mais on n'apprend rien» ; que comptez vous faire à St Malo ? Ferez-vous un choix ou tenterez-vous le compromis ?

C.F. : Non, ce n'est pas un compromis ; je crois qu'au départ les réalisateurs et les organisateurs ont quand même la sagesse de choisir un programme réalisable, de par ses caractéristiques techniques, de tessiture, de formation orchestrale, de style, qui permettent de mener un travail efficace donnant des résultats, ce qui me paraît être la première sagesse. Nous n'hésiterons d'ailleurs pas à enlever ou raccourcir certaines choses qui se révéleraient difficiles ou dangereuses.

Par ailleurs il nous faudra mettre en évidence le style. Autant le travail peut se concevoir, sur le plan musical, dans une perspective historique, autant, théâtralement parlant, nous essaierons de faire des choses directes et immédiates. Il ne s'agit pas de faire une reconstitution historique ou un travail de recherche du type gestique, qui prendraient deux mois ; là, on aurait à choisir. Nous préférons donner, montrer, quelque chose de simple et d'immédiat, qui sera, je l'espère, un spectacle. Je revendique cette appellation de spectacle ; je ne veux pas que ce soit une représen-

tation de fin de stage car le côté convivial ne suffit pas. Si on conçoit bien les choses, je ne pense pas qu'il y ait réelle incompatibilité.

Y.C. : Vous avez, je crois, environ soixante-dix places pour ce stage ?

C.F. : Il doit y avoir une quarantaine de choristes, une dizaine de chanteurs pré-professionnels -chose un petit peu nouvelle dans le cadre de l'exiguïté de l'ARMA- et vingt-cinq instrumentistes, ce qui fait effectivement à peu près soixante-dix personnes.

Y.C. : Comment ont-elles été recrutées ?

C.F. : Par annonces, journaux, tracts ; par connaissances personnelles aussi parce que certains connaissent l'ARMA, ou sont déjà venus. Nous avons aussi tenté de faire une recherche un petit peu plus pointue en direction de chœurs et de chorales qui existent déjà sur Paris et sur la Bretagne ; pour les solistes nous avons fait une recherche un peu plus systématique auprès des conservatoires régionaux, auprès d'un certain nombre de professeurs de chant qui nous ont adressé des gens parmi lesquels nous avons fait une sélection en fonction à la fois du niveau, de la motivation, de l'intérêt, et de l'intérêt présenté. Il ne suffit pas de prendre «les meilleurs», il faut prendre des gens motivés et qui s'intégreront au mieux à ce que cela représente comme aventure.



L'an passé : Orfeo

NICE FLUTE SYMPO SIUM



4 - 7 JUILLET 1988

A C R O P O L I S

ORGANISATION

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

Coproduction : CIFM - AFFB - CODA

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

LES PAQUES DE LA MUSIQUE ANCIENNE.

La 4^{ème} édition de ce grand rendez-vous de la musique ancienne s'est déroulée dans un Manoir de la Vicomté qui se révèle désormais exigué ! Plus de 160 stagiaires, étudiants et amateurs, et une vingtaine d'enseignants, invités de l'AFFB/SDIA et de l'ARIA de Rezé, ont travaillé durant huit jours au milieu des ensembles et orchestres d'un festival désormais bien implanté, si l'on en juge par la fréquentation des concerts.

Succès du stage, donc, avec des classes de flûte à bec complètes, et une classe de clavecin qu'il a fallu dédoubler, mais également succès du festival, qui s'implante durablement à Saint-Malo et dont la programmation ressemble à une profession de foi : de Stradivaria à l'orchestre Médicis, la plus grande place est réservée aux musiciens français, à ces jeunes orchestres dont le travail correspond à une démarche nouvelle, profonde et sincère.

Les Pâques de la Musique Ancienne s'affirment de plus en plus comme un point de rencontre de tous ceux qui contribuent à l'évolution des instruments anciens, enseignants, interprètes, facteurs d'instruments... Un petit air d'après Musicora souffle sur les participants, qui viennent d'horizons de plus en plus larges, non seulement de France, mais aussi de Belgique, Suisse, voire du Canada !

Face à un tel succès, l'absence d'une réelle participation locale et régionale stupéfie ! Dédouanons la Ville de Saint-Malo qui souhaite visiblement développer les productions baroques dans ses murs et s'en donne les moyens, ainsi que l'Etat dont l'aide va chaque année augmentant, et l'on va de surprise en surprise. Pas ou peu de relais dans les médias -et ce n'est pas faute de suivi-, attitude frileuse d'un mécénat local et régional qui boude la manifestation, et on aboutit à ce paradoxe mis en évidence par la radio : France-Musique relaie ce qui est l'un des grands stages français d'instruments anciens et qui développe la musique ancienne dans l'Ouest autour d'un axe Nantes / Saint-Malo, mais pas FR3-Bretagne. On pourrait en rire, si cette situation ne faisait pas douter les organisateurs du bien-fondé de l'implantation géographique. A suivre, donc !

CONCOURS DE COMPOSITION POUR FLUTE A BEC ET VOIX

Le Conseil d'Administration du *Dr Erich Katz Memorial Fund* de l'AMERICAN RECORDER SOCIETY annonce le 3^e concours annuel pour une composition inédite pour flûte à bec.

Les oeuvres, pour ce concours de 1988, doivent être écrites pour une voix et une à quatre flûtes à bec, en notation classique, pour une durée de 4 à 7 minutes, et interprétable par des instrumentistes de niveau intermédiaire à intermédiaire-avancé.

Les concurrents seront jugés sur l'intérêt musical et attractif, l'usage idiomatique des flûtes, et l'adéquation au niveau technique requis. Quel qu'en soit le langage musical, toutes les oeuvres qui répondent aux critères définis seront bienvenues. La date limite de candidature est fixée au 1^{er} juillet 1988. Le lauréat se verra remettre un prix de 400\$.

Les dossiers de candidature peuvent être obtenus en écrivant à

The American Recorder Society
596 Broadway, #902
New-York NY10012-3234
Tel (212) 966-1246

DISQUES

Voici donc en avant-première la préfiguration d'une nouvelle rubrique que vous retrouverez régulièrement à partir du mois de septembre dans votre magazine préféré. Cela fait déjà quelque temps que l'idée d'inclure les disques dans ce magazine nous tentait. Si les nouvelles parutions discographiques sont en effet régulièrement passées au crible des colonnes des revues mensuelles familières aux mélomanes, il nous a semblé que ce domaine pouvait fort à propos trouver un écho tout différent dans le cadre d'une revue plus spécialisée. C'est ainsi un thème esthétique ou technique qui, sous la plume d'Isabelle Dapremont, servira chaque trimestre de toile de fond à une étude sémantique et discographique.

«Les titres répondent aux idées que j'ai eues...il est bon d'avertir que ce sont...des portraits qu'on a trouvé quelquefois assez ressemblants sous mes doigts». (Couperin)

Dans un élan d'estime et de civilité, les compositeurs du XVII^{ème} siècle s'adressent au gré des oeuvres écrites d'aimables billets, témoins de relations musicales privilégiées. Dédicaces à la gloire d'un maître, voire hommages post-mortem jalonnent ainsi l'existence de quelques musiciens français. L'apothéose de Lully, La Forqueray, La Couperin... dressent le portrait des intéressés. Ces toiles sonores disent tout l'attachement des uns aux autres, la volonté de se référer à l'image du Grand Siècle ou encore le souci de reconnaître ses pairs. L'oeuvre, instrumentale, se développe beaucoup chez les luthistes, puis auprès des clavecinistes.

Une telle rubrique tend à l'occasion à devenir une sorte d'inventaire nécrologique par le truchement des «Tombeaux». L'expression est alors plaintive, élégiaque, et prend l'allure d'une danse grave et lente, proche de la pavane ou de l'allemande. La mémoire du défunt est honorée par ces oeuvres de circonstance.

Il en est ainsi des Tombeaux à Lully composés par Marais et Rebel qui témoignent de l'empreinte manifeste et durable du surintendant de Louis XIV. Un rapport analogue de maître à élève est à relever par exemple dans Le Tombeau du Sieur Sainte Colombe de Marin Marais. Le souvenir de l'instructeur perdure à travers ces consécration posthumes. Blancrocher reçoit quand à lui les hommages de ses amis Froberger et Louis Couperin à la suite d'une chute mortelle dans un escalier après un joyeux repas chez une cantatrice.

En marge se distinguent les Apothéoses de François Couperin. Pareillement honorifiques, elles n'incombent cependant pas à un musicien éploré, et tranchent par leurs traits humoristiques qui servent des compositions dont l'argument est la défense de la musique.

Puis viennent les oeuvres relatives à la «petite histoire». L'évènementiel tient lieu de canevas à ces compositions du moment où transparait la gratitude. L'on s'honore, l'on se loue...peut-être s'agit-il finalement de cartes de visites ornées que l'on s'adresse au fil des rencontres.

Ainsi l'échange de bons procédés entre Rameau et Forqueray (semble-t-il à la suite du mariage de ce dernier) ou La Couperin de d'Agincourt.

Mentionnons également les dédicaces de Couperin à l'adresse de Forqueray ou de Gabriel -un ami intime organiste, titulaire à la chapelle royale-.

Après une éclipse de près d'un siècle et demi, ce genre, fort affable et avenant reviendra au goût du jour en France, sous la forme d'hommage rendu par un musicien à un autre.

Prolongement discographique:

*Couperin : Les Idées Heureuses / Davitt Moroney / Harmonia Mundi HMC901275.

Comprend également : La Couperin de Forqueray

La Couperin de Dagincourt.

*Couperin : Apothéoses de Corelli & Lully / Hespèrien XX / Jordi Savall / Astrée S100-CD E.7.709.

*Marais : Sonnerie de Ste Geneviève du Mont de Paris / Kuijken (S&W) - Léonhardt / Harmonia Mundi DHM 20.346.

Comprend également : Tombeau de M. de Ste Colombe & La Rameau de Forqueray.

*Rameau : Pièces de clavecin en concert / Y. Le Gaillard - Ph. Allain-Dupré - D. Cuiller - M. Muller / Le Chant du Monde LDC 278.744

*Rebel : Le Parnasse Français comprend entre autres Le tombeau de M. de Lully / Musica Antiqua de Cologne / R. Goebel / Archiv 415.298.

FLUTE RENAISSANCE SOLISTE (PRE-BAROQUE)

La 440 Hz - Doigté baroque



Cette flûte répond pleinement à l'exigence de la technique développée à l'époque de la Renaissance.

De part ses qualités de réponse et d'émission elle peut être utilisée également pour les pièces baroques et la musique contemporaine. C'est un instrument aux attaques particulièrement rapides permettant une grande souplesse de jeu

ADEGE

89. rue Emile Decorps. 69100 Villeurbanne. Tél. (7) 854.71.94

CONCERTS...

PARIS

Mardi 14 et jeudi 16 juin, Palais Garnier, David et Jonathas de Charpentier (version de concert) ; Les Arts Florissants, direction William Christie.

Vendredi 15 juillet, Les Arts Florissants, dir. William Christie : Purcell, Didon et Enée.

Mercredi 20 juillet, Hommage à la Vierge Marie, Adam de la Halle et ses contemporains ; La Maurache.

Mercredi 27 juillet, «Le mysticisme musical hispanique entre 1500 et 1680» ; ensemble Hesperion XX, dir. Jordi Savall.

Vendredi 29 juillet, concert rencontre : musique de chambre de C.P.E. Bach ; H. Goverts, F. Fernandez, M. Hantaï, J. Hantaï.

Mercredi 3 août, Pro Cantione Antiqua : Lasus, Palestrina.

Mercredi 10 août, A. Scarlatti : Stabat Mater et Salve Regina ; Véronique Dietschy, Alain Zaepffel, Gerald Klaus, Bruno Cocset, Aline Zylberajch.

Mercredi 17 août, A Sei Voci : «Les Maîtres de chapelle de St Marc de Venise, Ingegneri, Monteverdi, Rore, G. Gabrieli, Merulo, Croce.

Jeudi 18 août, Concerto Köln, Gerald Hambitzer, clavecin : «Autour des fils de J.S. Bach».

Vendredi 26 août, concert rencontre : «Autour de Jacques Champion de Chambonnières», Frescobaldi, Froberger, Tomkins, Purcell, L. Couperin ; Françoise Lengellé.

Mercredi 31 août, C.P.E. Bach, Passion selon St Marc ; Jeanine Lambrechts, Jonathan Peter Kenny, Joe Cornwell, Marc Chambers, Concerto Armonico Ensemble, Bachchor d'Anvers, dir. Michaël Scheck.

Mercredi 14 septembre, Isabelle Poulernard, Ian Honeyman, Michel Verschaeve, Jean-Louis Jardon, Domaines Baroques, Ensemble Vocal Contrepoint, dir. G. Guillard : Stamitz, Homilius.

Vendredi 2 septembre, Haydn, Ton That Tiet, Martinu, Betsy Jolas, C.P.E. Bach, J.S. Bach ; les lauréats du Concours International de Clavecin de Paris, Miklos Spanyi, Akiko Kuwagata, Jory Vinikour, Concerto Armonico Ensemble.

AQUITAINE

Samedi 18 juin, Périgueux (24), Ensemble Tre Fontane.

Mercredi 13 juillet, Sarlat (24), Ensemble Tre Fontane, Le Concert dans l'Oeuf.

Mardi 2 août, Lanquais (24), Ensemble Tre Fontane, Le Concert dans l'Oeuf.

Samedi 6 août, Ribérac (24), Ensemble Tre Fontane, Le Concert dans l'Oeuf.

AUVERGNE

Samedi 23 juillet, Huriel (03), Ensemble de musique ancienne de Montluçon, dir. Jean Augy.

Samedi 30 juillet, Huriel (03), Camerata Evryensis, dir. James Lyon.

Mercredi 24 août, La Chaise-Dieu (43), David et Jonathas de Charpentier (version de concert) ; Les Arts Florissants, direction William Christie.

Mercredi 24 août, La Chaise-Dieu (43), David et Jonathas de Charpentier (version de concert) ; Les Arts Florissants, direction William Christie.

Jeudi 25 août, La Chaise-Dieu (43), Le Messie de Händel ; the Sixteen Choir and Orchestra, dir. Harry Christophers.

Vendredi 26 août, La Chaise-Dieu (43), The Fairy Queen de Purcell (version de concert) ; the Sixteen Choir and Orchestra, dir. Harry Christophers.

Samedi 27 août, La Chaise-Dieu (43), motets de Vivaldi pour voix et orchestre ; Aline Delmas, Annette Petit, Ensemble Baroque de Limoges, dir. Jean-Michel Hasler.

Dimanche 28 août, La Chaise-Dieu (43), Les Sept Paroles du Christ en Croix de Schütz ; Ensemble Clément Janequin, Les Sacquebottiers de Toulouse.

BOURGOGNE

Vendredi 1^{er} juillet, Beaune (21), European Baroque Orchestra, dir. Ton Koopman, clavecin : concertos pour clavecin et orchestre de Bach.

Samedi 2 juillet, Beaune (21), Magnificat et cantates de Bach, Choeur Nederland Bachvereniging, European Baroque Orchestra, dir. Roy Goodman, P. Kwella, M. Hill, D. Thomas, G. Lesne.

Dimanche 3 juillet, Beaune (21), grands airs d'opéras de Händel, Carolyn Watkinson, mezzo-soprano.

Vendredi 8 juillet, Beaune (21), Stabat Mater de Vivaldi, René Jacobs, haute-contre, orchestre Concerto Köln.

Samedi 9 juillet, Beaune (21), intégrale des Concertos brandebourgeois de Bach, Orchestre Amsterdam Bach Soloists, dir. Frans Brüggen.

Mercredi 13 juillet, Beaune (21), Opéra-Bouche «Les Plaisirs de Palais», Ensemble Clément Janequin, mise en scène Mireille Larroche.

Jeudi 14 juillet, Beaune (21), opéra Didon et Enée de Purcell, Les Arts Florissants, chœur et orchestre, dir. William Christie.

Jeudi 22 juillet, Saulieu (21), ensemble Fitzwilliam, musique italienne.

Vendredi 23 juillet, Cormatin (71), ensemble Fitzwilliam, musique italienne et allemande.

Lundi 26 juillet, Corbigny (58), ensemble Fitzwilliam, musique italienne et française.

Mardi 27 juillet, La Machine (58), ensemble Fitzwilliam, musique italienne et française.

Vendredi 29 juillet, Abbaye de Pontigny (89), Ensemble Venance Fortunat, «Chants des Gaules».

Samedi 30 juillet, Abbaye de Fontenay (21), Ensemble Venance Fortunat, «Fulbert de Chartres, chantre de l'an mil».

Dimanche 31 juillet, Avallon (89), Ensemble Venance Fortunat, «Fulbert de Chartres, chantre de l'an mil».

Lundi 1^{er} août, Eglise de Mellecey (71), Ensemble Dulzainas, instruments à vent de la Renaissance, musique des XVI^e et XVII^e siècles.

Jeudi 4 août, Château de Cormatin (71), Ensemble Dulzainas, instruments à vent de la Renaissance, musique des XVI^e et XVII^e siècles.

Vendredi 5 août, château de Germolles (71), Ensemble Dulzainas, instruments à vent de la Renaissance, musique des XVI^e et XVII^e siècles.

Samedi 6 août, «La Billebaude» à Givrey (71), Ensemble Dulzainas, instruments à vent de la Renaissance, musique des XVI^e et XVII^e siècles.

Vendredi 16 septembre, Cluny (71), Ensemble Venance Fortunat, programme spécial pour le 9^e centenaire de la fondation de Cluny III.

BRETAGNE

Vendredi 24 juin, Châteaugiron (35), château, ensemble Walsingham : Brade, Johnson, Read, Holborne, Praetorius.

...CONCERTS...

Dimanche 26 juin, Montauban de Bretagne, château, Les Apprentis du Roy : Chastillon, Attaignant, Plason, Sandrin, Pachelbel, Vivaldi, Buxtehude.

Jeudi 22 juillet, **St Pierre de Quiberon (56)**, ensemble Fitzwilliam, musique des XVII^e et XVIII^e siècles.

Lundi 1^{er} août, Camaret (29), ensemble Fitzwilliam, musique des XVII^e et XVIII^e siècles.

Mardi 2 août, St Quay Portrieu (22), ensemble Fitzwilliam, musique des XVII^e et XVIII^e siècles.

CENTRE

Dimanche 12 juin, château de Chambord (41), Ensemble Jacques Moderne, dir Jean-Pierre Ouvrard : William Brade, danceries, ballets et mascarades; 30 instrumentistes.

Samedi 16 juillet, Saint Chartier (36), Rencontres des Luthiers et Maîtres sonneurs, 16h30, Ensemble «Der Schwartenhals», musique ancienne.

FRANCHE-COMTE

Samedi 30 juillet, château de Syam (39), Ensemble Dulzainas, instruments à vent de la Renaissance, musique des XVI^e et XVII^e siècles.

ILE DE FRANCE

Vendredi 17, dimanche 19 et mardi 21 juin, St Denis (93), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Colette Alliot-Lugaz, Catherine Dubosc, Nicolas Rivenq, Howard Crook, Jean-Philippe Lafont, dir. Jean Claude Malgoire : airs d'opéra de Mozart.

Dimanche 19 juin, abbaye de Royaumont (95), 17h30: Ensemble Organum, direction Marcel Pérès, chant liturgique milanais. Concert précédé d'une conférence «Chant liturgique de l'Eglise milanaise, origines, interprétation» par Marcel Pérès.

Dimanche 26 juin, abbaye de Royaumont (95), 17h30: Ensemble Mosaïques, direction Christophe Coin, cantates de Bach et Telemann.

Vendredi 1^{er} juillet, St Denis (93), Chapelle des Carmélites, 20h30, Les Musiciens du Louvre, dir. Marc Minkowsky : Haydn, Méhul, Mozart.

Dimanche 3 juillet, Abbaye de Royaumont (95), 17h30, Myrien Keyrouze, chant, instrumentistes libanais : chants syriaques maronites.

Dimanche 10 juillet, Abbaye de Royaumont (95), 17h30, Ensemble Gilles Binchois, dir.

Dominique Vellard : Guillaume de Machaut, *Le vray remede d'amours*.

LANGUEDOC-ROUSSILLON

Lundi 27 juin, Carcassonne (11), Ensemble Tre Fontane, Le concert dans l'oeuf.

Samedi 16 juillet, Villeneuve Termenes (66), Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

Dimanche 17 juillet, Perpignan (66), Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

Mardi 9 août, Narbonne (11), Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

Mercredi 10 août, Argeles (66), Ensemble Convivencia, Thierry Gomard, Bernard Revel, Frédérique Schulz.

LIMOUSIN

Mercredi 17 août, Bénévent l'Abbaye (23), Ensemble Venance Fortunat, «Sur les chemins de St Jacques de Compostelle».

MIDI-PYRENEES

Lundi 11 juillet, Foix (09), Ensemble Tre Fontane, Le Concert dans l'Oeuf.

Samedi 13 août, Cahors (46), Ensemble Venance Fortunat, «Les trois Maries».

Lundi 18 juillet, Cordes (81), Ensemble Venance Fortunat, «Sur les chemins de St Jacques de Compostelle».

NORMANDIE

Dimanche 18 septembre, Habloville (61), Philippe Cantor, Joseph Cabré, ensemble Fitzwilliam : Merula.

PAYS DE LOIRE

Lundi 22 août, Sablé (72), Compagnie Ris et Danceries, Francine Lancelot : «Bal à la Cour».

Mardi 23 Août, Sablé (72), Ensemble Amalia: Rameau, Telemann, J.S. Bach, C.P.E. Bach.

Mercredi 24 août, Sablé (72), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir. Jean-Claude Malgoire : Vivaldi, les Quatre Saisons.

Jeudi 25 août, **Sablé (72)**, Jakob Lindberg : Kellner, Weiss, Bach, Popplewell.

Vendredi 26 août, Sablé (72), Les Arts Baroques, musique en représentation.

Samedi 27 août, Sablé (72), Les Musiciens du Louvre, dir. Marc Minkowsky : «Le malade imaginaire», Charpentier.

PICARDIE

Mardi 9 août, Saint Germer de Fly (60), Ensemble venance Fortunat, «Sur les chemins de St Jacques de Compostelle».

POITOU-CHARENTES

Lundi 10 août, St Jean d'Angely (17), Ensemble Tre Fontane, Le Concert dans l'Oeuf.

PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR

Dimanche 19 juin, Fontvieille (13), Ensemble Polyphonia Antiqua, «De Richard Coeur de Lion à Henri VIII, musique de guerre, musique d'espoir».

Jeudi 7, **vendredi 8 et samedi 9 juillet**, Salon de Provence (13), Ensemble Tre Fontane.

Vendredi 22 juillet, Salagon (04), Ensemble Polyphonia Antiqua, «De Richard Coeur de Lion à Henri VIII, musique de guerre, musique d'espoir».

RHONE-ALPES

Mercredi 29 juin, Lyon (69), C.N.S.M., 20h30, concert-atelier: le luth renaissance, Eugène Ferré.

Lundi 18 juillet, Nantua (01), Ensemble Venance Fortunat, «Sur les chemins de St Jacques de Compostelle».

Mardi 19 juillet, St Marcel de Felines (42), château, 21h, Monique Pouradier Duteil, chant, Jean Claude Veilhan, clarinette ancienne, Danièle Salzer, pianoforte : Wanhall, Mozart, Kreutzer, Lachner, Schumann, Spohr, Schubert.

Mardi 19 juillet, Vienne (38), Ensemble Venance Fortunat, «Sur les chemins de St Jacques de Compostelle».

Jeudi 21 juillet, **Pommiers-en-Forez (42)**, église, 21h, Scott Ross, clavecin et pianoforte: Scarlatti, Bach, Soler.

Vendredi 22 juillet, La Bastie d'Urfe (42), château, 21h, Jos van Immerseel, pianoforte : Mozart, Haydn, Beethoven.

ETRANGER

BELGIQUE

Vendredi 29 juillet, Bruges, Le Nozze di Pantalone, commedia dell'arte ; The Consort of Musicke, Gli Unfortunati, The York Waits, La Famiglia Carrara, dir. Anthony Rooley / Titino Carrara.

Dimanche 31 juillet, Bruges, O Ciego Mondo : Laude e travestimenti spirituali ; Huelgas Ensemble, dir. Paul Van Nevel. **suite p.38**

STAGES, CONFÉRENCES...

30 juin au 10 juillet, abbaye de Fontevraud, Maine et Loire, chant grégorien avec Dom Louis Le Feuvre et le Révérend Père Clément Morin. Renseignements : Centre Culturel de l'Ouest, 49590 Fontevraud l'Abbaye. Tél : 41 51 73 52.

2 au 8 juillet, Marly le Roi, Yvelines, stage construction et jeu de la flûte (en bambou). Renseignements : CEMEA, 76 B^d de la Villette, 75940 Paris ced.19.

3 au 10 juillet, Amiens, Somme : Flûte à bec et guitare avec C. et L. Ring et F. Dry. Renseignements : Semaine Musicale, 8 rue Amiral Lejeune, 80000 Amiens. Tél : 22 91 33 84 et 22 92 07 61.

3 au 16 juillet, Carqueiranne, Var, flûte à bec et consort instrumental, Christian Mendoze. Renseignements : ARAC, 6 place de la Liberté, 83000 Toulon. Tél 94 63 13 03.

3 au 17 juillet, Beaune, Côte d'Or : flûte à bec avec Cécile Michels (+ tous instruments d'orchestre...). Renseignements : Ecole de musique de Beaune, tél : 80 24 70 27.

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 10 juillet, Beaune, Côte d'Or : Rencontres internationales de Beaune, master class : opéra *Didon et Enée* de Purcell, avec Carolyn Watkinson, Jessica Cash, Martha Cook, Robert Kohnen. Renseignements : Rencontres internationales de Beaune, Anne Blanchard, 2 square St Irénée, 75011 Paris. Tél (1) 43 57 46 97.

4 au 14 juillet, Sournia, Pyrénées Orientales, flûte à bec avec D. Brebbia et C. Duteurtre. Renseignements : ADDM66, 32 rue Foch, 66000 Perpignan. Tél : 68 35 52 30.

4 au 17 juillet, Marmignac, Lot : flûte à bec et guitare avec Claire Lionnet et Olivier Bellot ; pour adultes et adolescents. Renseignements : Claire Lionnet, 20 allée A. Paré, 94240 L'Hay les Roses. Tél (1) 49 73 12 34.

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, clavecin, viole de gambe, contrebasse. Renseignements : Centre de formation musicale pour adultes, 43 rue du Onze Novembre, 62100 Calais. Tél : 21 34 91 37.

9 au 13 juillet, Saint-Omer, Pas de Calais : flûte à bec (J.N. Catrice et F. Mercet), traversière baroque (P. Tarteau), violon baroque (P. Bismuth), hautbois baroque (M. Vandembroucq) viole de gambe et violoncelle (N. Rouillé), clavecin (L. Stewart. Renseignements : Centre de formation musicale pour adultes, 43 rue du Onze Novembre, 62100 Calais. Tél : 21 34 91 37.

9 au 17 juillet, Metz, Moselle, «Aux sources du chant grégorien» avec M.R. & C.J. Demollière et J.Y. Hameline. Renseignements : Centre d'Etudes Grégoriennes, 1 rue des trinitaires, 57000 Metz. Tél : 87 32 48 27 ou 87 32 23 62.

10 au 13 juillet, St Chartier (Indre), stage de vielle à roue, tous niveaux, avec Valentin Clastrier. Renseignements : Comité George Sand, 36400 La Châtre.

10 au 18 juillet, abbaye de Fontevraud, Maine et Loire, atelier Guillaume de Machault avec Dominique Vellard et Karin Smith-Paulsmeier. Renseignements : Centre Culturel de l'Ouest, 49590 Fontevraud l'Abbaye. Tél : 41 51 73 52.

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.

10 au 24 juillet, Thiers, Puy de Dôme : Ensemble vocal baroque, oeuvres de Durante, Telemann, Krieger, Monteverdi, Bach. Renseignements : Stage de musique de Thiers, 9 avenue des Etats-Unis, 63300 Thiers. Tél : 73 80 74 60.

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.

11 au 22 juillet, Monflanquin, Lot et Garonne, flûte à bec avec Nicholas Burton-Page. Renseignements : Musique en Guyenne, 47^{ter} rue M. et J. Gaucher, 94120 Fontenay-sous-Bois. Tél : (1)48 73 27 90.

12 au 24 juillet, Thiers, Puy de Dôme : musique et danses anciennes ; David Bellugi : flûte à bec, Cécile Laye : danse. Renseignements : Stage de musique de Thiers, 9 avenue des Etats-Unis, 63300 Thiers. Tél : 73 80 74 60.

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.

16 au 23 juillet, château de Beaulieu-les-Loches, Indre et Loire : Musique et divertissement sous Louis XIV. Claudine Pellé : théâtre, poésie et danse ; Eveline Juten : luth et chant ; Frédérique Chauvet : musique de chambre, flûte traversière. Renseignements : ARMA, 36 av. de Paris, 95620 Parmain. Tél : 34 69 63 54.

16 au 24 juillet, Nîmes, Gard : Marie-Françoise Bloch, viole de gambe ; Philippe Cantor, chant ; Michelle Tellier, flûte à bec ; Terence Waterhouse, luth ; Béatrice Berstel, clavecin. Renseignements : Musiques en Garrigue c/o Mme Garonne, 3 allée Rubens, 34000 Montpellier. Tél : 67 61 10 71.

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.

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-Marmion. Renseignements : ADDM 44, Hôtel du Département, 3 quai Ceineray, 44041 Nantes cedex. Tél : 40 41 10 00 p. 17.71.

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.

...STAGES, CONFÉRENCES

22 au 31 juillet, Creully, Calvados, musique française et italienne ; Laurence Boulay : basse continue, Jill Feldmann : chant, Sébastien Marq : flûte à bec, Davitt Moroney : clavecin. Renseignements : Académie Musicale de Creully, château de Creully, 14480 Creully.

22 au 31 juillet, Huriel, Allier : alto et violon baroques : Didier Rivraud ; flûte à bec : François Nicolet ; vielle baroque : Claude Tailhades ; violoncelle baroque : James Lyon. Renseignements : Mairie d'Huriel, 03380 Huriel.

24 au 29 juillet, Le Mont Dore, Puy de Dôme: Musiciens de Venise au XVI^{ème} siècle, avec l'Ensemble Vocal A Sei Voci. Renseignements : office de Tourisme du Mont Dore, 63240 Le Mont Dore. Tél : 73 65 20 21.

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.

24 juillet au 6 août, Carqueiranne, Var, flûte à bec et consort instrumental, Christian Mendoze. Renseignements : ARAC, 6 place de la Liberté, 83000 Toulon. Tél 94 63 13 03.

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.

1^{er} au 7 août, Château des Hayes, Maine et Loire, Yannick le Gaillard, clavecin et musique de chambre ; Jocelyne Chaptal, déclamation et rhétorique gestuelle baroque ; Irène Assayag, basse continue. Renseignements : Jean-Luc Planchet, Château des Hayes, 49250 Brion.

2 au 13 août, Abbaye de Sylvanès, Aveyron, stage d'expression artistique pour enfants de 8 à 13 ans ; flûte à bec (et traversière, chant, danses traditionnelles, peinture...). Renseignements : Abbaye de Sylvanès, 12360 Camarès. Tél : 65 99 51 83.

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.

10 au 27 août, Dinard, Côtes du nord, stage d'opéra ; montage, mise en scène et représentation du *King Arthur* de Purcell. Renseignements : ARMA, 36 av. de Paris, 95620 Parmain. Tél : 34 69 63 54.

14 au 27 août, Carqueiranne, Var, flûte à bec et consort instrumental, Christian Mendoze. Renseignements : ARAC, 6 place de la Liberté, 83000 Toulon. Tél 94 63 13 03.

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 BAFA, ateliers de réalisation. Renseignements : Délégation du Royaume de la Musique, 374, rue P. Foucaut 59450 Sin le Noble.

21 au 29 août, Le Mont Dore, Puy de Dôme, clavecin avec Georges Kiss et Laurence Boulay ; basse continue avec Laurence Boulay ; clavicorde avec Bernard Brauchli ; orgue avec Bernard Elizondo. Renseignements : office de Tourisme du Mont Dore, 63240 Le Mont Dore. Tél : 73 65 20 21.

22 au 28 août, Sablé, Sarthe : stage de danses anciennes avec Francine Lancelot, Andrea Francalanci, Sophie Rousseau, Déda-Christina Colonna. Renseignements: centre culturel Joël le Theule, 72300 Sablé sur Sarthe. Tél : 43 95 49 96.

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.

25 août au 3 septembre, abbaye de Celles/Belle, Deux-Sèvres, Bach et ses fils ; les cantates profanes. Chant : Michel Verschaevé ; flûte à bec : Claire Michon ; flûte traversière : Philippe Suzanne, viole de gambe : Danièle Alpers, clavecin : Pascal Dubreuil ; musique de chambre : Béatrice Berstel. Renseignements : Conservatoire Gabriel Fauré, place Henri Dunant, 16000 Angoulême. Tél : 45 95 21 69.

26 août au 4 septembre, Les Andelys, Eure : II^{ème} académie internationale d'orgue avec Wolfgang Zerer, Andréa Marcon, Georges Lartigau et Jean Regnery. Renseignements : Hôtel de ville, Les Andelys, 27700 Les Andelys. Tél : 32 54 04 16.

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

8/9 octobre et 3/4 décembre, Ille et Vilaine (lieu à déterminer) : découverte et interprétation des oeuvres de Jachet de Mantoue, avec l'ensemble A Sei Voci. Renseignements : ADDM 35, 1 rue Martenot, 35000 Rennes. Tél : 99 02 91 19.

26 octobre au 11 novembre, Abbaye de Bassac, Charentes : travail vocal et répertoire liturgique médiéval. Renseignements : Ensemble Venance Fortunat, BP268, 75624 Paris cedex13. Tél : (1)43 31 63 40.

29 octobre au 5 novembre, château de Beaulieu-les-Loches, Indre et Loire : Musique, danse et poésie à la Cour de François I^{er}. Renseignements : ARMA, 36 av. de Paris, 95620 Parmain. Tél : 34 69 63 54.

CONFÉRENCES

9 et 10 juillet, abbaye de Royaumont, Val d'Oise : Rencontres *La musique en Avignon au XIV^{ème} siècle*. Renseignements : Fondation Royaumont, 95270 Asnières sur Oise. Tél : (1)30 35 30 16.

21 au 23 juillet, Londres (G.B.), conférences «Early Keyboard Music and Instruments», destinées aux instrumentistes, étudiants et facteurs. Renseignements : NEMA (National Early Music Association), 8 Covent Garden, Cambridge, England, CB1 2HR.

...CONCERT (FIN)

Samedi 30 juillet, Bruges, Mary's Music, musique du temps de la reine Marie d'Écosse ; Scottish Early Music Consort, dir. Warwick Edwards.

Lundi 1^{er} août, Bruges, «Cori Spezzati en de Duitse Barok» : Hassler, Schütz, Bach, Monteverdi ; Ensemble vocal et instrumental Currende, dir. Erik van Nevel.

Mardi 2 août, Bruges, Musique spirituelle de Croatie ; Ensemble Lyra Wien, dir. Igor Pomykalo.

Mercredi 3 août, Bruges, Messe Notre Dame de Guillaume de Machault ; Hilliard Ensemble, dir. Paul Hillier.

Jedi 4 août, Bruges, «Le mysticisme musical hispanique : 1500-1680» ; Montserrat Figueras, Ensemble Hesperion XX, dir. Jordi Savall.

Vendredi 5 août, Bruges, «Musique des Cathédrales anglaises», Taverner, Tallis, Byrd, Purcell ; Christ Church Cathedral Choir Oxford, dir. Stephen Darlington.

Dimanche 7 août, Bruges, «Music for the Chapels Royal» ; James Bowman, John Mark Ainsley, David Beavan, Christ Church Cathedral Oxford, The King's Consort, dir. Stephen Darlington.

Lundi 8 août, Bruges, Heavenly Noise : Holborne, Byrd, Morley, Dowland ; The Dowland Consort, dir. Jacob Lindberg.

Mardi 9 août, Bruges, C.P.E. Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven ; Guy de Mey, Jos van Immerseel.

Mercredi 10 août, Bruges, Händel et le baroque italien, Ensemble 415 de Genève.

Jedi 11 août, Bruges, Vauxhall Garden Concert : Händel, Boyce, Arne, Stanley, J.C. Bach. Jennifer Smith, Joseph Cornwell, The English Concert, dir. Trevor Pinnock.

Vendredi 12 août, Bruges, Le Messie de Händel ; Arleen Auger, Joseph Cornwell, Stephen Richardson, New College Choir Oxford, The English Concert, dir. Trevor Pinnock.

Samedi 13 août, Bruges, «Deborah», oratorio de Händel, Gillian Fischer, elen Kucharek, Charles Brett, Nicholas Clapton, Michael Pierce, New College Choir Oxford, Orchestre Baroque de la Communauté Européenne, dir. Edward Higginbottom.

Dimanche 14 août, Bruges, «Festa Veneziana», Banchetto Musicale ; Renaissance Band Hortus Musicus Talinn (URSS).

Mercredi 7 septembre, Anvers, C.P.E. Bach, «Die Israeliten in der Wüste», Nederlands Kamerkoor, Amsterdam Baroque Orchestra, dir. Ton Koopman.

Jedi 8 septembre, Anvers, récital de clavier C.P.E. Bach.

Jedi 8 septembre, Gand, C.P.E. Bach, «Die Israeliten in der Wüste», Nederlands Kamerkoor, Amsterdam Baroque Orchestra, dir. Ton Koopman.

Vendredi 9 septembre, Anvers, quatuors de C.P.E. Bach ; J De Winne, M. Boeken, R. Dieltens, H. Stinders.

Samedi 10 septembre, Anvers, Concerto pour clavier et symphonies de C.P.E. Bach ; Concerto Armonico Budapest, M. Spanyi.

Dimanche 11 septembre, Anvers, Passion selon St Marc de C.P.E. Bach ; Antwerps Bach Koor et Concerto Armonico Budapest, M. Scheck.

Lundi 12 septembre, Anvers, Concerti pour piano de Mozart ; Ensemble dell'Anima Aeterna, J. van Immerseel.

Jedi 6 octobre, Bruxelles, La Petite Bande, dir. S. Kuijken.

Vendredi 7 octobre, Gand, La Petite Bande, dir. S. Kuijken.

Dimanche 9 octobre, Gand, Ensemble Polyphonique Européen, dir. P. Herreweghe ; Lassus, Da Monte.

Vendredi 14 octobre, Malines, «Songs and Lute Music from the Courts of Europe» ; The Lute Group.

PETITES ANNONCES

A vendre, épinette Bédard avec piétement, 4 octaves 1/2, parfait état, 15000F. Joëlle de la Taille, 23 rue des Jardins, 92420 Vaucresson. Tél 47-41-06-90.

Vends bel alto 440 en bubinga de Fehr, état neuf, 1500F. Mme Valérie Decrion, 48 rue de la Vallée, 37270 Montlouis/Loire. Tél 47-45-11-58.

Recherche musiciens amateurs pour interprétation de musique celtique des XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles ; région parisienne. Tél 34-16-67-00.

Recherche flûte à bec ténor en do renaissance avec fontanelle ; flûte à bec médiévale genre Dordrecht. Claude de Saint-Martin, rue de la Treille, 82140 St-Antonin Noble Val. Tél 63-30-69-23.

Vends vielle à roue du XIX^e siècle, Decante à Jenzat, forme luth, restaurée, état de marche et encordée. 11000F à débattre. Bordier J.Ch., 15 rue gambetta, rés. Bl Roche, 50110 Tourlaville. Tél 33-22-06-81 (midi/soir) et 33-93-41-44 (journée).

Urgent, vends grand clavecin Neupert, modèle Bach de concert (1967), état impeccable. octaves, 2 manuels, 5 pédales, et nombreuses possibilités. Longueur 2,60m, largeur maxi 1,08m, hauteur 0,96m. 75000F à débattre. Colette Sicard, 27 rue des Carmélites, 86000 Poitiers. Tél 49-41-39-18.

A vendre, Pianoforte Erard N°16.308 de 1844 (2mx1mx0.95m) ; meuble parfait état en palissandre avec lisières de bronze, table de résonance amovible, clavier ivoire (parfait-état), cadre fonte, 6 1/2 octaves do-sol, refait à neuf (cordes acier et cordes filées, marteaux, chevilles étouffoirs), 2 pupitres repliables, bougeoirs et clef d'accord d'origine. M. Guy Zahm, Le Bourg, Ribagnac, 24240 Sigoulès. Tél 53.58.21.43 après 19h.

Vends flûte traversière baroque de Glatt, copie Rottenburgh, très peu jouée. 4000F à débattre. B. Dombrevail, 24 rue du Coteau, 92370 Chaville. Tél (1)47 50 59 39.

Vends clarinette ancienne époque 1800-1810 «Roche» à Paris. Buis et ivoire, 6 clefs carrées, en la ; possible adapter corps si bémol. Etat excellent, beau son. 6500 F ; flûte traversière

baroque ébène et ivoire 440, corps de rechange 415 : 1000 F. Galtier (1)69 49 16 82.

Vends traversière renaissance Moeck 800 F, accordeur Seiko 350 F, guitare Ramirez grand concert 1977. Tél (16)67 86 07 66 après 18h.

A vendre flûte alto en buis, la 440, H.Gohin, 2000 F ; traversière baroque, la 415, F.Drouin, 2000 F ; traversière à 5 clefs (ré dièse, fa bécarre, sol dièse, si bémol, do bécarre), ébène, la 440, facture française début de siècle, 2000 F. Tél 40 05 43 41.

Vends basse de viole d'étude 2000F. M. Rik, tél. (1) 60 68 30 08, le soir.

A vendre, beau clavecin type flamand, copie d'un original de 1584. 1 clavier 55 notes, 2 jeux : 8' et 4' + luth. Sonorité puissante et raffinée. Décor à l'ancienne : table peinte, papier flamand, piétement style Louis XIII chêne massif. Prix à débattre. Tél (1) 47 93 14 93 le soir.

A vendre luth renaissance, copie de Hans Frei, 1530. Modèle de concert, excellente sonorité, 6 choeurs. Avec étui. Prix à débattre. Tél (1) 47 93 14 93 le soir.