

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS



**Instrumentes anciens et modernes :
après Nice, Saint-Galmier et Le Bourget,
la fin des ghettos.**

LE N°1 MONDIAL DE L'EDUCATION MUSICALE

arpège

NOUVEAU
MODELE
SOPRANO
702-703

MEDIA PRESSE / PHOTO DANY GIORGETTI

ALLOS®

DISTRIBUTEUR EXCLUSIF POUR LA FRANCE : EDITIONS AUG.ZURFLUH - 73, BD. RASPAIL - 75006 PARIS - TEL : (1) 45.48.68.60

EDITORIAL

Notre civilisation est impatiente, pressée, comme si le rétrécissement de la relation espace-temps donnait à chacun un sentiment d'urgence : et pourtant rien ne se fait sans la durée...

L'homme moderne confronté à cette accélération du temps cherche la sécurité matérielle, idéologique, artistique. Et pourtant l'art, qui n'est que perpétuelle mouvance, ne peut se satisfaire ni de la précipitation, ni du confort esthétique.

La création musicale de la première moitié du XX^{ème} siècle a fait craquer tous les moules patiemment modelés par des générations de compositeurs. Telle fut la force de la fracture que d'autres formes esthétiques, appartenant au passé (romantiques et baro-

ques), ont constitué aussitôt une valeur-refuge musicale pour beaucoup.

Cette confrontation des genres et des styles conduisit à une spécialisation des créateurs-interprètes, chacun défendant pied à pied son dogme exclusif de tous les autres. Notre époque risquait donc de ne tirer aucun bénéfice de ce gigantesque bouillonnement.

Dix années d'effort pour prouver que l'on peut réconcilier ceux qui semblaient irréductibles et, cette année, grâce à l'intelligence de quelques grands artistes... **NICE**..le rêve réalisé de la réconciliation des grands de la flûte, **ST GALMIER**..le rêve réalisé de réconcilier l'instrument-piano avec sa littérature, **LE BOURGET**.. le rêve réalisé de réconcilier l'instrument ancien avec la création contemporaine.

Un grand coup de chapeau à Marion, Rampal, Kuijken, Artaud, Veilhan, Van Immerseel, Duchable, Ton Ta Thiet, et beaucoup d'autres qui ont pris date dans l'histoire.

Alain KERUZORE

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

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

Directeur de la publication:

Alain KERUZORE

Rédacteur en chef:

Jean-Joël DUHOT

Rédacteur en chef adjoint:

Olivier de GOËR

Secrétaire de rédaction:

Fabienne NOËL

Ont participé à ce magazine :

Yves Cesco, Christian Chandellier, Isabelle Dapremont, Marc Ecochard, Jean-Joël Duhot, Olivier de Goer, Alain Keruzoré, Claude Letteron, Bruno de Reviere.

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 :

Imprimerie Commerciale, 28, bd Laënnec - 35000 RENNES

Tél. 99.30.18.12

Photocomposition :

Flash Editing Paris

© 1988 : AEA

Dépôt légal : 4^e 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

Le Symposium de Nice par Jean-Joël Duhot	p. 3
De nouveaux bois pour les flûtes par Bruno de Reviere	p. 7
Les diapasons de Bach ; annexes Bruce Haynes/Marc Ecochard	p. 11
Le trio de Hindemith par Christian Chandellier	p. 18
Sonates baroques par Bernard Jolibert	p. 20
La Fondation Katz Susan Ferguson/Jacqueline Richie	p. 24
Disques : Carl Philipp Emmanuel et les autres... par Isabelle Dapremont	p. 27
Musique contemporaine et flûte à bec au Bourget par Yves Cesco	p. 29
Actualités	p. 29
Nouvelles partitions par Claude Letteron	p. 31
Petites annonces	p. 34
Concerts	p. 35

Photo de couverture :

flûte à bec de Claude Monin par Bruno de Reviere.

ECHOS DE NICE

Le Symposium de Nice a été pendant quatre jours un lieu magique où s'est probablement réalisée la plus grande concentration flûtistique de l'histoire. J'ai profité de ces instants privilégiés pour apprendre à connaître ou à mieux connaître plusieurs grands noms de l'instrument moderne, et en particulier cet immense flûtiste et musicien, trop méconnu en France, qu'est Peter Lukas Graf. Dans l'esprit de continuité et d'union entre les flûtes qui a animé ce symposium, je voudrais vous faire partager quelques moments de ces rencontres.

Jean-Joël DUHOT



Alain Marion, concepteur du symposium, un sacré pari !...

J.J.D. Jean-Louis Beaumadier, on vous connaît comme le grand spécialiste du piccolo.

J.L.B. Oui, j'aime le piccolo, mais je suis d'abord flûtiste.

J.J.D. Comment êtes-vous venu au piccolo?

J.L.B. Par goût et par hasard. A 14 ans j'ai acheté une Lot à la veuve d'un flûtiste, et elle m'a don-

né aussi le piccolo.

J.J.D. Enseigne-t-on le piccolo?

J.L.B. J'avais créé une classe au conservatoire du Xème, mais on a dû la fermer faute de crédits. Rien ne s'enseigne : on dirige l'élève, mais c'est lui qui joue avec ses qualités. L'élève n'est pas la propriété du professeur, on lui apporte 5%, 10% à la rigueur. Ceux à qui on apporte 60% ne font plus rien quand le professeur n'est plus derrière eux.

J.J.D. Cependant vous êtes professeur et vous aimez enseigner.

J.L.B. Oui, c'est passionnant, j'ai d'ailleurs fait une méthode de piccolo. J'ai enseigné longtemps en région parisienne, et je suis maintenant professeur au Conservatoire de Marseille.

J.J.D. Comment se déroule votre carrière?

J.L.B. Parallèlement à l'enseignement, que j'ai toujours pratiqué, j'ai joué en orchestre, deux ans avec Pupitre 14, puis 12 ans au National, où j'ai été piccolo solo, mais que j'ai quitté pour venir à Marseille.

J.J.D. Vous avez abandonné Paris et l'orchestre.

J.L.B. J'ai quitté Paris sans regret. Bien sûr, c'est le haut lieu de la vie musicale, mais je suis avant tout provençal et le midi me

manquait beaucoup quand j'étais à Paris. Quand à l'orchestre, je n'y ai pas du tout renoncé : je suis première flûte à l'Opéra de Marseille, ce qui me convient tout à fait parce que j'adore le lyrique, Verdi en particulier, et je joue à l'Ensemble orchestral de Marseille.

J.J.D. Comment vous situez-vous par rapport au baroque?

J.L.B. Le baroque, je sais que ça existe, je ne suis pas fermé. Il faut en tenir compte, mais j'ai aussi le droit de m'exprimer.



... Qu'ils ont tous partagé.

J.J.D. Marzio Conti, vous essayez de faire mieux connaître les flûtistes italiens, êtes-vous vous-même issu d'une école italienne de flûte ?

M.C. Non, je suis passé par le conservatoire de Paris.

J.J.D. Comment êtes-vous venu à la flûte ?

M.C. J'ai commencé très tard, à 17 ans, au conservatoire de Padoue. Je suis aussi venu l'été, suivre des cours ici, à Nice. A 19 ans, je jouais en soliste avec des orchestres, notamment les Solisti Veneti. A 20 ans, je suis entré dans la classe d'Alain Marion à Paris, et ensuite je suis allé au conservatoire de Winterthur, où enseignait le dernier élève de Moyse, M. Klemm.

J.J.D. Votre répertoire comprend la musique baroque, comment vous situez-vous par rapport à cette époque ?

M.C. J'ai un peu pratiqué la flûte baroque, mais je n'ai pas continué, on ne peut pas tout faire. J'aime beaucoup le baroque et aussi la philologie, c'est pourquoi je m'intéresse tout particulièrement aux problèmes d'interprétation de la musique baroque.

J.J.D. Vous vous êtes donc penché sur Quantz.

M.C. Bien sûr, et j'ai étudié les autres traités du XVIIIème siècle. Même à la flûte moderne on peut rechercher l'authenticité du style.



Yves Cesco, Alain Keruzoré, audace et courage pour un moment exceptionnel.

J.J.D. !!!

A.A. Oui, j'ai mon diplôme de dentiste, mais je n'ai jamais exercé.

J.J.D. Et la flûte ?

A.A. J'ai appris en cours particuliers en Hongrie et au Danemark. Pendant 4 ans je suis venu ici l'été suivre les cours de J.P. Rampal à l'Académie de Nice. Après mes études dentaires j'ai voulu consacrer deux ans à l'étude sérieuse de la flûte. Sur le conseil de J.P. Rampal, je suis allé au Conservatoire de Fribourg en Brisgau dans la classe d'Aurèle Nicolet.

J.J.D. Et vous êtes devenu flûtiste professionnel.

A.A. Oui, je suis entré à l'Opéra de Stockholm comme flûte solo. J'y suis resté deux ans. Ensuite, après mon mariage avec une flûtiste allemande, je suis allé à la Philharmonique de Cologne, toujours comme flûte solo. J'ai poursuivi ma carrière d'orchestre à Baden Baden et surtout à Munich, à l'orchestre de la Radio bavaroise où je suis resté 14 ans, dont 10 années merveilleuses sous la direction de R. Kubelik.

J.J.D. Et maintenant ?

A.A. Je suis maintenant professeur au Conservatoire de Cologne.

J.J.D. Pourquoi avez-vous fait ce choix ?

A.A. J'aime beaucoup l'enseignement, je donne d'ailleurs des cours d'été depuis longtemps. D'autre part je serai plus libre pour donner des concerts en soliste ou en musique de chambre. L'emploi du temps de l'orchestre est plus contraignant.

J.J.D. Quel est votre répertoire préféré ?

A.A. J'essaye d'être le plus complet possible. Je suis un spécialiste de la flûte, mais non pas de tel ou tel répertoire en particulier.

J.J.D. On vous associe quand même un peu au répertoire du XIXème siècle.

A.A. C'est à cause de mes éditions. J'ai trouvé des oeuvres intéressantes de cette époque, et plutôt que de les photocopier, j'ai pensé qu'il valait mieux les publier.

J.J.D. Ce répertoire n'a pas une très bonne réputation.

J.J.D. Andrés Adorján, vous êtes d'origine hongroise, pouvez-vous nous aider à mieux vous situer géographiquement ?

A.A. C'est un peu compliqué. Je suis effectivement né en Hongrie. En 56 mes parents se sont réfugiés au Danemark où j'ai fait mes études... J.J.D. de flûte...

A.A. non, de dentisterie.

A.A. A juste titre. Les flûtistes se sont servis eux-mêmes en s'écrivant une musique très virtuose alors que les grands compositeurs négligeaient la flûte.

J.J.D. Tout n'est cependant pas à rejeter en bloc.

A.A. Non, il faut jouer cette musique avec humour...

J.J.D. d'où le titre de votre collection «Il flauto buffo»...

A.A. oui; si on assume ce mauvais goût avec un sourire, on peut vraiment se faire plaisir avec ces pièces.

J.J.D. Faites-vous d'autres éditions ?

A.A. Oui, des transcriptions. Je les joue, je les édite, mais je ne prends pas la responsabilité de les faire. Je pense en particulier au concerto de Mendelssohn, transcrit par Popp, que j'ai joué récemment et qui m'a donné de merveilleuses émotions. Une seule mesure de ce concerto vaut tout le répertoire original pour la flûte.



Acropolis, lieu magique, partenaire intelligent.

J.J.D. Pierre-Yves Artaud, comment voyez-vous l'évolution actuelle de la technique flûtistique ?

P.Y.A. Les travaux des baroqueux et la recherche contemporaine se rejoignent en ce qu'ils cassent la routine d'un enseignement trop dirigiste qui détruisait la créativité.

J.J.D. Vous pensez que l'enseignement doit laisser à l'élève sa liberté ?

P.Y.A. Absolument, il ne faut pas imposer une interprétation.

J.J.D. Que faites vous des traditions d'interprétation ?

P.Y.A. On a créé de fausses traditions. Si je joue un concerto de Mozart, c'est comme s'il me l'avait écrit avant hier, comme si j'avais à le découvrir en oubliant tout ce qu'on a pu en faire entre temps. La même oeuvre peut être susceptible de lectures différentes, l'interprète a la même liberté qu'un comédien ou qu'un metteur en scène.

J.J.D. Malheureusement les traditions et le dirigisme sont perpétués par les examens et les concours, qui imposent souvent certaines interprétations.

P.Y.A. Les concours ne sont que des péripéties. Ce ne sont pas eux qui font le flûtiste, on peut les rater et réussir une carrière.

J.J.D. Quel conseil donneriez-vous à un flûtiste qui désire se mettre à la musique contemporaine ?

P.Y.A. Il y a quatre oeuvres qui constituent une excellente introduction : Densité 21,5 de Varèse, 5 Incantations de Jolivet, Sequenza de Berio et Mei de Fukushima. Ce sont les pièces de base pour comprendre la musique contemporaine.

J.J.D. Quelle part accordez-vous à l'apprentissage de la technique proprement dite ?

P.Y.A. Il faut évidemment apprendre certaines techniques comme la respiration continue, mais l'essentiel est dans la tête. La musique contemporaine est un état d'esprit. Comme disait Glenn Gould, «je joue avec mon cerveau et non avec mes doigts».



Même les kangourous étaient là !
(John Lehner, Australie).

J.J.D. Maxence Larrieu, vous êtes un des plus brillants représentants de l'école marseillaise.

M.L. J'ai été élève de Joseph Rampal à Marseille, je suis entré au Conservatoire de Paris en 50, et j'ai eu mon prix à la fin de l'année, en 51. Ensuite j'ai obtenu le prix du Concours de Genève.

J.J.D. Comment s'est déroulée votre carrière ?

M.L. J'ai été 12 ans flûte solo à l'Opéra. Depuis 78, je suis professeur au C.N.S.M. de Lyon et au Conservatoire de Genève et je n'appartiens plus à aucun orchestre.

J.J.D. Quel est votre répertoire préféré ?

M.L. Je pratique un peu toutes les époques, sans oublier la musique contemporaine, dont je ne suis cependant pas un spécialiste. J'aime beaucoup les concertos de C.P.E. Bach.

J.J.D. Combien y en a-t-il ?

M.L. Six, mais on joue toujours les mêmes, le ré mineur en particulier. Il y a aussi certaines sonates pour violon de Mozart qui passent très bien à la flûte. L'époque romantique ne nous a pas laissé grand-chose, nous n'avons guère que les variations de Schubert et la sonate de Reinecke.

J.J.D. Votre goût vous porte plutôt sur la seconde partie du XVIIIème siècle, comment vous situez-vous par rapport aux interprétations sur instruments d'époque ?

M.L. Je suis absolument consterné par la querelle qu'on a montée autour de cette question. Nous n'avons pas la même façon de traiter la musique, mais quand on entend des musiciens de la qualité instrumentale et de la justesse de goût de Kuijken par exemple, il est certain qu'il y a de la place pour tout le monde.

J.J.D. Pouvez-vous subir l'influence de ces interprétations ?

M.L. La conduite du son et la colonne d'air ne sont pas les mêmes à la flûte baroque et à l'instrument moderne, on ne peut donc pas tirer d'enseignement technique du renouveau baroque. En revanche il ne faut pas négliger l'apport musicologique concernant les tempi et le style.

J.J.D. Que pensez-vous de l'évolution actuelle de la technique sur la flûte moderne ?

M.L. Il y a aujourd'hui abondance de flûtistes, mais malheureusement ils sont souvent plus préoccupés par l'instrument que par la musique. On cherche trop la virtuosité et on manque de sensibilité musicale et d'imagination.



L'orchestre français de flûtes.

J.J.D. Peter Lukas Graf, vous représentez un peu ici l'école germanique.

P.L.G. Non, pas du tout ! J'ai fait mes études au Conservatoire à Paris.

J.J.D. Y a-t-il encore une école allemande ?

P.L.G. Non, l'influence française s'est universalisée.

J.J.D. Peut-être est-il un peu dommage de voir disparaître d'autres façons de jouer.

P.L.G. Il est bon que la qualité technique s'impose, mais on constate malheureusement une certaine uniformisation du jeu. Ce phénomène est d'ailleurs tout aussi sensible avec les autres instruments et pour les chefs d'orchestre. Il est dû essentiellement au disque : on a le goût formé par le disque, si bien que c'est celui qui enregistre le plus qui fait école.

J.J.D. Quelle a été votre formation ?

P.L.G. J'ai commencé la flûte à Zurich, avec A. Jaunet. J'ai continué à Paris avec Moyses et j'ai eu mon prix en 49.

J.J.D. Vous êtes donc parmi les derniers élèves de Moïse.

P.L.G. Oui, en France du moins, c'était sa dernière année d'enseignement au Conservatoire.

J.J.D. Quel genre de musicien était Moïse ?

P.L.G. Il avait une très grande personnalité. Il se voulait représentant de la tradition française, mais en raison de sa personnalité il était d'abord Moïse.

J.J.D. La flûte a-t-elle beaucoup évolué depuis Moïse ?

P.L.G. C'était un homme du début du siècle ou de la fin du XIXème, il était très romantique. Le goût et les conceptions musicales ont évidemment beaucoup changé, mais on aurait tort de sous-estimer les grands flûtistes du passé. Aujourd'hui le niveau moyen a largement progressé, les bons flûtistes sont bien plus nombreux, mais ils ne sont pas meilleurs que ceux d'autrefois. On manque de grandes personnalités.

J.J.D. Il y a Rampal.

P.L.G. Évidemment. Rampal et Moïse sont d'ailleurs les deux personnalités les plus opposées qui se puissent concevoir.

J.J.D. Comment Moïse pensait-il la flûte ?

P.L.G. Il l'abordait avec beaucoup d'intelligence, en essayant de trouver des exercices pratiques pour résoudre les difficultés; mais c'était d'abord un musicien : avec lui la flûte était faite pour la musique, et non l'inverse, il jouait pour exprimer quelque chose.

J.J.D. Avez-vous un idéal ?

P.L.G. Oui, Gaubert. C'était le professeur de Moïse. On a très peu de témoignages de lui sur disques, mais c'est magnifique. Il n'avait peut-être pas un son très puissant, mais c'était un très grand musicien, en outre chef d'orchestre et compositeur. Il reste pour moi un modèle qui n'a pas été dépassé.

J.J.D. Comment s'est déroulée votre carrière ?

P.L.G. Je voulais être compositeur ou chef d'orchestre. Au Conservatoire de Paris, j'ai aussi suivi des cours de direction. J'ai commencé par être flûte solo à Winterthur, pendant 7 ans. Ensuite j'ai été pendant dix ans chef d'orchestre à l'opéra de Lucerne, où j'ai dirigé toutes sortes de répertoires, symphonique, lyrique, ballet... Mais pour réaliser vraiment ce que je voulais faire en direction d'orchestre, j'aurais dû arrêter la flûte, alors j'ai quitté Lucerne pour être professeur à Bâle.

J.J.D. Vous arrive-t-il encore de diriger ?

P.L.G. Oui, la direction, ce n'est pas comme la flûte, on peut arrêter plusieurs années sans perdre la capacité de diriger. Il m'arrive de jouer des concertos, de Mozart ou de Devienne par exemple, en dirigeant l'orchestre ; pour le répertoire plus moderne, ce n'est pas possible.

J.J.D. Et votre carrière de flûtiste ?

P.L.G. En 53 j'ai obtenu le prix du Concours de Munich. J'ai joué avec tous les orchestres de chambre et avec un très grand nombre de partenaires. Je pense en particulier aux Brandebourgeois, que j'ai joués à 21 ans avec Edwin Fischer au piano.

J.J.D. Vous avez eu d'autres partenaires prestigieux.

P.L.G. Oui, K. Richter, L. Laskine, N. Zabaleta par exemple.

J.J.D. Quel est votre répertoire préféré ?

P.L.G. Notre répertoire est limité, alors on doit tout jouer, avec évidemment une préférence pour les plus grands, Bach, Haendel, Mozart, Reinecke...

J.J.D. Et la musique contemporaine ?

P.L.G. Je ne suis pas un spécialiste.

J.J.D. Que pensez-vous de l'explosion du baroque ?

P.L.G. Elle a exercé une grande influence sur l'interprétation de la musique du XVIIIème siècle. Cela risque cependant d'être dangereux quand le courant devient une école. On constate parfois un certain maniérisme baroque qui ne vaut pas mieux que de faire du bel canto chez Bach à la flûte moderne.



**CLAVECINS
ROUAUD**
1 / 46 36 24 64

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

DOCUMENTATION SUR DEMANDE AU
80, RUE DES MARONITES - 75020 PARIS

DE NOUVEAUX BOIS POUR LA FACTURE DES FLUTES A BEC

par Bruno de REVIERS

3 Réalisation d'une flûte en **Wakaru** (cocotier)

Dans deux articles précédents^{1,2}, je présentais les deux flûtes à bec réalisées à l'issue de notre sélection de trois des vingt-six bois exotiques originaires de la République des Maldives¹ : un alto en sol d'après Dupuis³, en **Kuredhi** (*Pemphis acidula* Forster J.R. et G., Lythracées) et un soprano en ut, d'après un alto de Rippert⁴, en **Ran'doo** (*Bruguiera cylindrica* (L.) Bl., Rhizophoracées). Une troisième flûte, en **Wakaru** (*Cocos nuccifera* L., Palmacées, le cocotier), vient compléter cette étude et est présentée ci-dessous. Un instrument aura donc été réalisé dans chacun des trois bois sélectionnés.



Figure 1

1- LE COCOTIER

Le cocotier (figure 1) est un palmier très abondant sous les tropiques. En République des Maldives, la forêt de cocotier (figure 2) est la caractéristique floristique dominante des îles boisées. On suppose que la présence des cocotiers sur les îles maldiviennes résulte de la dérive de noix de cocos venues s'échouer sur les rivages de ces atolls coralliens.

Le bois de cet arbre (figure 3) est situé à la périphérie du tronc, le centre étant fibreux. Il est très dur, brun avec des fibres ligneuses plus sombres, parfois noires. Dans certains cas, le bois est brun rouge, ce qui fait ressortir la couleur des fibres et le rend particulièrement beau. Les charpentiers maldiviens le savent et certains sont capables de prédire empiriquement la couleur du bois avant que l'arbre ne soit abattu.

L'artisanat en bois de cocotier est très répandu dans le Sud-Est asiatique (figure 4). Aux Maldives, le cocotier est utilisé surtout pour la construction des **Dhoanis** (embarcations traditionnelles, figure 5) et comme bois de charpente sous la forme de poutres. C'est un bois très lourd dont la densité est voisine de celle de l'ébène¹. Les cocotiers utilisés aux Maldives sont le plus souvent importés du Sri Lanka car ceux qui existent sur les atolls maldiviens en constituent une des rares richesses terrestres naturelles. Leur exploitation est donc très sévèrement réglementée. La production de noix de coco est malheureusement faible en raison de la prolifération des rats sur les îles. Ces rongeurs consomment la plupart des noix sur l'arbre, avant leur chute. Ils dévorent aussi une partie de celles qui tombent, encore intactes, sur le sol. Le propos

de cet article n'est pas d'énumérer la multitude d'utilisations qui est faite du cocotier en République des Maldives et, plus généralement dans l'Océan Indien. Disons simplement que toutes les parties du cocotier sont utilisées, même les palmes mortes.

2- L'INSTRUMENT.

a) notre choix : un second alto d'après Dupuis (figure 6).

Le bois dont nous disposions appartenait à la catégorie «rouge» à laquelle il est fait allusion plus haut. Ce bois, superbe une fois tourné et poli, se prêtait magnifiquement à la réalisation d'un second alto d'après Dupuis. J'ai donc opté pour cette solution. Le premier, en sol, est un demi-ton plus haut que l'original (au diapason $la^3 = 398$ Hz) puisque Claude Monin l'a adapté au diapason $la^3 = 415$ Hz (5). Nous avons choisi de faire le second en fa, au même diapason ($la^3 = 415$ Hz) et accordé exactement avec le précédent, soit un demi-ton en dessous de l'original. Ainsi, toujours dans l'esprit de fabriquer des instruments permettant une interprétation aussi authentique que possible de la musique baroque, nous avons essayé de reconstituer ce qu'auraient pu être les fameuses «flûtes d'écho» (*Fiauti d'Echo*) prévues par Jean-Sébastien BACH pour les parties de flûtes du quatrième Concert Brandebourgeois (6) : deux flûtes à bec alto, l'une en sol et l'autre en fa.

b) Présentation de la flûte en **Wakaru**

Contrairement à ce que nous avons pensé tout d'abord, le cocotier est difficile à travailler. Il se tourne et se polit bien, mais le bois situé entre les fibres est fragile et cassant. Il est sensible aux fentes et le corps de la flûte a éclaté lors du tournage. Comme nous avons suffisamment de bois, nous avons cependant pu en faire un second.

Malgré ces difficultés, C. Monin a voulu terminer l'instrument en raison de sa beauté.

L'instrument original est de dimensions très proches de celles du nôtre. Le pied et, surtout, la tête sont légèrement plus courts que ceux de l'original, tandis que le corps est plus long. La longueur



Figure 2



Figure 3

totale est la même. Les motifs d'ivoire ont été reproduits avec une grande précision, mais le corps est un peu plus long afin d'obtenir l'accord souhaité.

Comme c'était déjà le cas pour la tête de la flûte en **Kuredhi** (1), les joints en ivoire de la tête et du pied sont recouverts intérieurement de buis car l'ivoire seul a tendance à coller à ce niveau. Le porte-vent a du aussi être réalisé en buis (dissimulé par l'ivoire) en raison de la difficulté que présentait la présence des fibres dans cette partie, très délicate à travailler, de la flûte à bec.

Comme pour les deux flûtes réalisées antérieurement, si nous avons conservé au mieux l'aspect extérieur de l'original, la technique et la facture proprement dites sont à rapporter entièrement à la conception de C. Monin. Nous avons adopté les doubles trous car cette pratique existait à l'époque baroque; elle facilite l'émission et la justesse des notes altérées les plus graves. Nous avons choisi le tempérament égal (douze demi-tons égaux).

La sonorité de la flûte en cocotier est riche et aussi raffinée que celle des deux autres instruments. Le son est homogène sur l'ensemble du registre. Le timbre, moëlleux, est moins pur et moins clair que celui de la flûte en **Kuredhi** qui était d'une clarté tout à fait étonnante.

Les attaques sont précises sur toute l'étendue du registre sans cependant réussir à égaler la réponse exceptionnelle qu'on peut observer pour la flûte en **Kuredhi**. En revanche, les graves de la flûte en cocotier sont plus puissants que ceux de la flûte en **Kuredhi** bien que l'octavation et l'émission des aigus soient très aisées.

L'agilité de l'instrument est aussi extraordinaire que celle de la flûte en **Kuredhi**, peut-être même encore meilleure puisque les graves peuvent être attaqués moins précautionneusement et soufflés plus fort.

La puissance de l'instrument est d'ailleurs supérieure à la normale. Il est possible de souffler très fort sur l'ensemble du registre, ce qui fait de cette flûte un instrument soliste incomparable.

La dynamique de la flûte, comme celle des deux précédentes permet un jeu nuancé nécessaire à la musique baroque. Le registre chromatique normal est fa³-sol⁵ (7) (deux octaves et une seconde), extensible à ut⁶ en *forte* et ré dièse⁶ en *fortissimo*. Ceci place l'instrument parmi les flûtes très performantes dans le suraigu. Je n'ai pas pu obtenir le mi⁶, limite extrême de l'utilisation de la flûte à bec en musique contemporaine. L'émission des suraigus, à partir du la⁵, est plus délicate que sur la flûte en **Kuredhi** où cette émission est d'une facilité surprenante. En revanche, le ré dièse⁶

est stable, ce qui n'était pas le cas à doigté équivalent (c'est à dire fa⁶) sur la flûte en **Kuredhi**. Le fait d'avoir une émission plus délicate du suraigu pour cet exemplaire du modèle de Dupuis est normal dans la mesure où il a été recherché l'obtention de graves aussi majestueux que sur le modèle de Rippert.

Le doigté est le doigté baroque dit «anglais», en référence, par exemple, à celui donné par J.C. Veilhan⁸, avec les modifications suivantes :

Aigu : fa dièse⁵ 01345(7)p au lieu de 01346p (ce n'est pas un doigté exceptionnel)

Suraigu :

		au lieu de
sol dièse ⁵	<u>0</u> 2(3)	<u>0</u> 23
la ⁵	<u>0</u> 2356p	<u>0</u> 23(4)56(7)p
la dièse ⁵	<u>0</u> 12(4)56p	<u>0</u> 1245p
si ⁵	<u>0</u> 124p	<u>0</u> 1245
ut ⁶	<u>0</u> 1	<u>0</u> 14

(chiffre souligné, trou incomplètement obturé ; p, pavillon bouché; p pavillon partiellement bouché).

Ut dièse⁶ et ré dièse⁶ s'obtiennent avec le doigté indiqué par Veilhan (*op. cit.*).

3- Comparaison des trois instruments réalisés dans cette étude.

a) Un progrès : le rapport systématique du bec.

Sur les trois flûtes réalisées dans cette étude, le bec a été travaillé séparément puis rapporté.

A ce sujet, il faut rappeler qu'une des améliorations apportées par les Hotteterre a été de réaliser les flûtes en plusieurs morceaux. Ceci facilite le travail de la perce qui, de cylindrique ou pourvue d'un unique rétrécissement vers sa base, peut être rendue cônica et pourvue de nombreux rétrécissements dont la disposition est rigoureuse. Les flûtes, réalisées jusque-là le plus souvent en un seul morceau, parfois deux, sont désormais fabriquées en trois morceaux pour les flûtes à bec, quatre pour les flûtes traversières. On connaît aussi une flûte à bec ténor de Stanesby (facteur londonien contemporain des Hotteterre) comportant quatre parties. Cet instrument est conservé au Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris sous le N° E 980 2 86.

Dans la ligne directe de cet esprit de perfectionnement, il devient logique de faciliter l'accès au porte-vent et au biseau qui sont les pièces clef de la qualité du son et donc, de faire un bec amovible. C'est une pratique habituelle de C. Monin qui n'est pas choquante par rapport à l'esprit d'authenticité recherché par certains puristes, d'autant que la flûte de Rippert (4) qui est le modèle de référence de C. Monin possède un bec en ivoire travaillé séparément et rapporté ultérieurement (9).

Cette pratique, qu'à ma connaissance C. Monin est le seul à effectuer, facilite en outre les interventions ultérieures lorsque la flûte a été très jouée et que la salive en a plus ou moins modifié les caractéristiques.

C'est par ailleurs le meilleur moyen d'assurer une bonne repro-

ductibilité aux instruments dans le cadre d'une étude comme celle-ci.

b) Comparaison des modèles de Dupuis et de Rippert.

La partie supérieure de la perce de la tête de la flûte en cocotier, comme celle de la flûte en **Kuredhi** (1) présente un rétrécissement qui n'existe pas sur le modèle de Rippert. Nous pouvons donc confirmer que ce rétrécissement est à l'origine de la facilité d'émission du registre suraigu (si⁵ - ré dièse⁶) qui est souvent manquant ou plus difficile à obtenir sur le modèle de Rippert. Ce dernier possède, en revanche, une majesté et une puissance exceptionnelles dans les graves. (Lorsque je fais allusion au

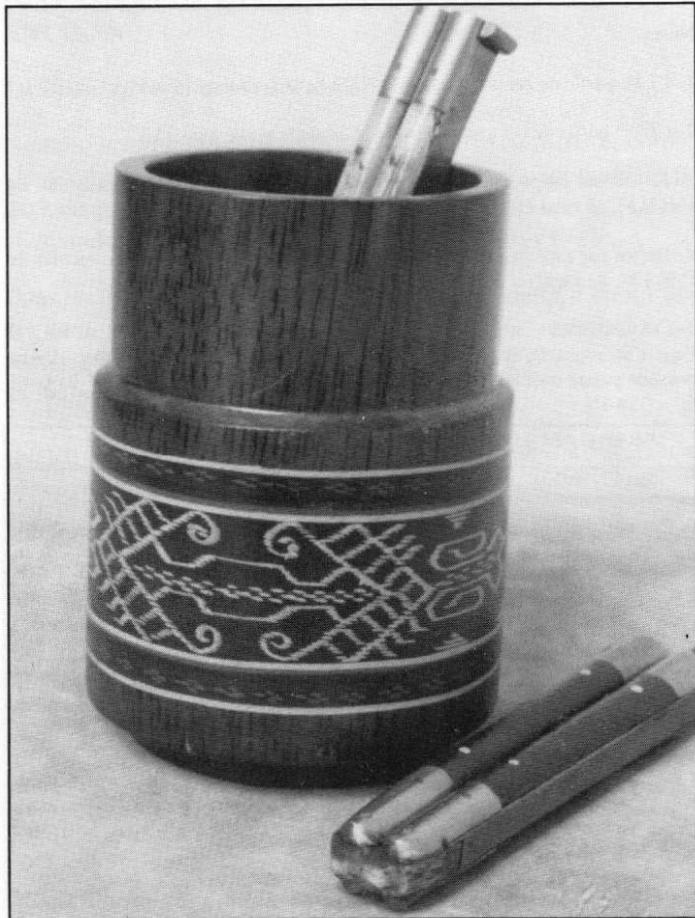


Figure 4

modèle de Rippert, je ne fais pas allusion à la seule flûte en palétuvier² de cette étude, mais à de nombreuses flûtes, réalisées à partir de ce modèle par C.Monin, et que j'ai eu l'occasion d'essayer ou que je possède ; il s'agit donc d'une série représentative du modèle).

Les deux modèles sont admirablement complémentaires pour l'exécution de la musique baroque. En effet, le modèle de Dupuis est adapté aux pièces pour lesquelles on recherche la vivacité et une sonorité brillante comme la musique virtuose de Telemann ou la musique contemporaine par exemple. Le modèle de Rippert, quant à lui, ravira les interprètes des pièces ou des solos nécessitant des graves amples et forts alliés à un jeu très nuancé avec un timbre très riche et très chaud.

c) Le travail du facteur et le rôle du bois

Cette étude confirme que le travail du facteur est plus important que le matériau utilisé puisqu'à partir d'un bois mal adapté à la facture comme le cocotier, C. Monin a réalisé un instrument aussi bon que celui réalisé dans un bois particulièrement approprié comme le **Kuredhi**.

Il n'en reste pas moins que le bois joue un rôle puisque seule la flûte en **Kuredhi** possède cette sonorité brillante et cette rapidité de réponse que je n'ai encore jamais observées sur une autre flûte. Il n'est pas déraisonnable de penser que ces paramètres sont la conséquence du poli extraordinaire obtenu avec le **Kuredhi** qui reste un bois exceptionnel pour la facture des flûtes à bec. On m'objectera avec raison que des polis aussi parfaits peuvent être obtenus dans d'autres matériaux comme certains plastiques. Mais la disposition des fibres des polymères de synthèse et celle des fibres ligno-cellulosiques des parois cellulaires du bois aboutissent à des structures très différentes qui n'ont pas nécessairement les mêmes propriétés sonores. Je me bornerai donc à comparer ces bois entre-eux sans entrer dans des considérations qui débordent largement le cadre et l'ambition de cette étude.

RESUME ET CONCLUSION

Notre objectif était double : d'une part essayer de trouver un ou plusieurs bois nouveaux apportant un caractère original, esthétique ou technique, et fabriquer dans chacun de ces bois une flûte à bec ; d'autre part, par le choix des instruments ainsi réalisés, de contribuer à la recherche d'une interprétation aussi authentique que possible de la musique ancienne.

En ce qui concerne le premier objectif, nous avons testé vingt-six bois exotiques et en avons sélectionné trois dans lesquels nous avons fabriqué un instrument.

Il faut souligner que pour comparer les qualités de ces bois en faisant intervenir le moins possible de facteurs extérieurs, les flûtes n'ont jamais été imprégnées d'huile de lin. Après les essais comparatifs, la perce a, bien sûr, été enduite d'huile d'amande douce.

Nous avons ainsi mis en évidence que le **Kuredhi** est un bois exceptionnel pour la facture des flûtes à bec. Le **Ran'doo** en revanche présente l'inconvénient de bouger énormément, longtemps encore après la réalisation de l'instrument. En outre, les ondes, très dures, introduisent dans le porte-vent et la perce des reliefs indésirables qui compliquent la facture. Le cocotier, quant à lui, n'est pas adapté à la facture en raison notamment de sa fragilité.

Un nouveau modèle de flûte à partir d'un original de Dupuis, a été créé et fait désormais partie de la production proposée par C.Monin (10). Sa comparaison avec un autre modèle réalisé à partir d'un original de Rippert a permis, en particulier, de mieux maîtriser l'émission du registre suraigu.



Figure 5

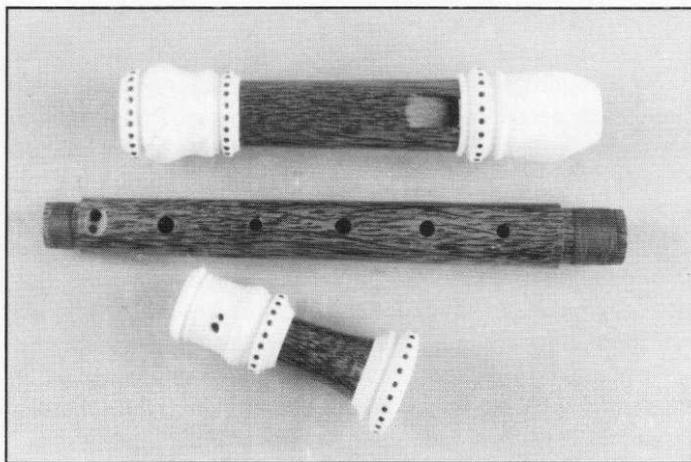


Figure 6

Nous avons par ailleurs souligné l'importance innovative d'un bec amovible et travaillé séparément.

En ce qui concerne le second objectif, nous avons réalisé une flûte à bec alto baroque en sol, par rapport au diapason $la^3 = 415$, instrument rarement reconstitué à notre connaissance, alors que l'on en connaît de nombreux originaux. Sa littérature pourra désormais être interprétée sur l'instrument pour lequel elle a été écrite.

Cette flûte en sol et sa soeur en fa nous ont permis de mettre potentiellement à la disposition des professionnels des instruments de qualité, susceptibles de constituer les «flûtes d'écho» prévus par J.S. Bach pour les parties de flûtes du quatrième Concert Brandebourgeois. A quand un enregistrement de cette très belle oeuvre avec ces flûtes que n'auraient pas reniées les facteurs du dix-huitième siècle ?

En ce qui concerne l'avenir des bois testés en facture instrumentale, les flûtes en **Ran'doo** et en cocotier resteront probablement des pièces uniques. En revanche, le **Kuredhi** aura un certain avenir si nous réussissons à nous en procurer. Le problème est double à ce niveau : c'est un arbre assez rare, et il faut encore s'assurer que son séchage ait été effectué correctement avant de le faire expédier en France.

L'avenir du modèle de Dupuis est d'ores et déjà assuré puisque C. Monin en a reçu deux commandes dans un bois de substitution, encore mal défini au plan botanique, qui possède des surfaces d'un poli satisfaisant et un aspect esthétique adapté.

Nous avons pu constater avec satisfaction que l'alto en sol (au $la^3 = 415$ Hz) correspondait bien à un besoin puisque c'est pour cette tonalité que les commandes ont été faites.

Cette reconstitution d'une flûte de tonalité intermédiaire s'inscrit dans un cadre plus général dont j'espère pouvoir informer ultérieurement les lecteurs de «Flûte à Bec et Instruments Anciens».

Notes.

- 1- Cf 1^{ère} partie de cet article dans le N°23 de la revue, pp. 9 à 13.
- 2- Cf 2^{ème} partie de cet article dans le N°24 de la revue, pp. 23 à 25.
- 3- En sol par rapport au $la^3 = 398$ Hz, N° E 368 du Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris (14 rue de Madrid, 75008 Paris. Tél. 42 93 15 20, poste 372).
- 4- En sol par rapport au $la^3 = 398$ Hz, N° E 1515 du Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris (cf note 3).
- 5- Ces diapasos sont donnés par le Musée Instrumental du C.N.S.M. de Paris et nous n'avons pas pu les vérifier. L'original de Rippert cité en (4) en particulier, ne possède pas de bouchon et est bien petit pour être en sol par rapport au diapason $la^3 = 398$ Hz.
- 6- Bach, J.S., Brandenburgisches Konzert N°4 en sol majeur BWV 1049 (Edition Breitkopf N°8057).
- 7- Ces notations s'entendent par rapport au $la^3 = 415$ Hz, c'est à dire en réalité mi^3 - fa dièse³ par rapport au $la^3 = 440$ Hz moderne
- 8- Veilhan, J.C., 1974, La flûte à bec, enseignement complet ; étude approfondie, la technique supérieure, p.74 ed. Alphonse Leduc, Paris.
- 9- Beaudin, J.F., 1987 Dessin technique de l'Alto en Sol, en buis, de Rippert, Paris, vers 1700. E. 1515. Diffusé par la Société des Amis du Musée Instrumental du Conservatoire Supérieur de Musique.
- 10- C. Monin envisage de fabriquer le modèle de Dupuis avec des ornements de buis incrusté d'ébène pour les instrumentistes qui ne souhaitent pas d'ivoire et qui cherchent une ornementation originale. le corps peut alors être dans un bois foncé ou en buis teinté.



L'ATELIER
DU CLAVECIN
Laurent Soumagnac
4 rue Sadi Carnot 60240 Chaumont en Vexin
Tél 4 449 14 49

LES DIAPASONS A L'EPOQUE DE JEAN-SEBASTIEN BACH

par Bruce HAYNES. 4ème partie : annexes

ANNEXE A

DIAPASONS DE QUELQUES INSTRUMENTS A VENT ANCIENS

1) Flûtes traversières françaises.

Nous nous sommes limités aux instruments divisés en trois corps, c'est à dire la forme la plus courante de traversière pendant la période où la France eut une influence directe sur la facture allemande d'instruments à vent, soit entre 1680 et 1715¹.

Dans les listes ci-après, chaque instrument sera identifié dans l'ordre par le nom du facteur, celui de son actuel propriétaire où du musée qui l'abrite, son diapason en Hz, suivis d'éventuels commentaires.

NOM	LIEU	DIAPASON	REMARQUES
Anonyme	Assise	392 Hz.	
Chevalier	Boston	env. 410 Hz	
Famille Hotteterre (plusieurs facteurs ayant travaillé de 1655 à 1763)	Berlin (cote 2670)	398-402 Hz	Embouchure probablement originale, notes graves trop basses
	Leningrad		plus basse que l'instrument de Berlin
	Graz	env 396 Hz	probablement postérieure aux deux instruments précédents.
Naust (Pierre_?)	Berlin	398-402 Hz	début du XVIII ^{ème} siècle. L'embouchure est probablement originale.
Rippert (Jean-Jacques) 1664-1722	Glasgow	ca.410 Hz	Embouchure probablement modifiée.

TABLEAU 1

2) Flûtes à bec françaises et flûtes à bec de J.C. Denner et H. Schell

Cette liste est loin d'être complète, mais elle donne un échantillon d'instruments originaux qui illustrent les diapasons probablement usuels pendant la vie de Bach². Bien qu'il n'était pas d'usage de dater les instruments à vent, nous savons que la vogue de la flûte à bec commença à décroître à partir de 1715, ce qui indique que la majorité de ces instruments fut réalisée avant cette date³. Le diapason des flûtes à bec françaises s'échelonne du la 392 Hz au la 415 Hz, avec quelques instruments à un niveau intermédiaire au la 406 Hz (cf le diapason dit «anglais»)⁴. Nous avons joint aux flûtes à bec françaises une liste de flûtes à bec qui subsistent de J.C. Denner et H. Schell car ces deux facteurs ont manifeste-

ment fait des instruments au diapason dit «français» ; J.C. Denner le dit lui même (voir le chapitre «Musiciens et instruments français en Allemagne») et plusieurs autres de ses instruments, que nous n'avons pas joints à cette liste par manque d'informations suffisantes, sont à 392 Hz ou à un diapason proche⁵. Ces deux facteurs, qui ont copié en parfaite connaissance de cause des instruments à vent français à la fin du XVII^{ème} siècle, ont laissé des flûtes à bec dont le diapason s'échelonne entre la 392 Hz et la 460 Hz (et même probablement plus haut dans le cas de Denner).

NOM	LIEU	DIAP.	REMARQUES
Anonyme	Anciennement à D. Munrow	392 Hz.	
Bizey (Charles) actif de 1716 à 1752	Washington, Library of Congress	Environ 392 Hz.	
Dupuis (1682)	Paris, Musée du CNSM (N°368)	420 Hz ou 392 Hz	A peine jouable.
Famille Hotteterre (1655 à 1763).	Collection Rosenbaum	vers 392 Hz	Registre médium plus haut
	Paris, CNSM (N°979)	434 ou 386 Hz	Flûte en sol ?
	Paris, CNSM (N°979-2-9)	406 Hz.	
	Paris, CNSM (N°979-2-10)	415 Hz.	
	Paris, CNSM (N°589)	vers 404 Hz	En mauvais état.
Lissieu (1672)	Situation inconnue	415 Hz.	
Rippert, Jean-Jacques	Paris, CNSM (N°1515)	415 Hz	A peine jouable.
	Paris, CNSM (N°247)	410 Hz	
	Paris, CNSM (N°185)	406 Hz.	
Plus 4 flûtes à bec relevées par Bob Marvin (cf note 2), toutes à 415 Hz			
Rouge	Bruxelles, Musée Instrumental (N°438)	415 Hz.	
Viblars, Paul (actif de 1741 à 1776, élève de Bizey)	Londres, Royal Collège of Music)	392 Hz.	

TABLEAU 2

NOM	LIEU	DIAPASON	REMARQUES
J o h a n n Christoph Denner	Collection Rosenbaum	Vers 440 Hz	En mauvais état.
	Munich, Deutsches Museum, N°63053	Vers 460 Hz.	En partie par Hotteterre
	Bavière, coll. privée	430 Hz	Alto
		460 Hz	Alto
		430 Hz	Basse
		430 Hz	Basse
	Linz (N°157)	Vers 415 Hz	Mauvais état
	Linz (N°158)	Vers 415 Hz	Assez bon état.
	Linz (N°456)	Vers 460 Hz	Bon état.
	Bâle (N°1878-19)	Au dessus de 415 Hz	Assez bon état.
	Munich, Bayerisches Nationalmuseum (N°179)	Vers 415 Hz	Bon état.
	Nuremberg (N°88)	Au dessus de 460 Hz	Assez bon état.
	Nuremberg (N°214)	Vers 494 Hz	Le pied n'est pas authentique.
Nuremberg (N°213)	Vers 440 Hz	Etat satisfaisant.	
Nuremberg (N°208)	Vers 415 Hz	Bon état	
Berlin (N°92)	Vers 415 Hz	Mauvais état	

TABLEAU 3

NOM	LIEU	DIAPASON	REMARQUES
H. Schell	Oldham	Vers 405 Hz.	
	Bologne	392 Hz	Excellent état.
	Washington (Library of Congress)	415 Hz	
	Linz (N°159)	Vers 415 Hz	Bon état.
	Innsbruck (N°2,85)	Vers 392 Hz	Etat satisfaisant.
	Bâle (N° 1956-632)	Au dessus de 415 Hz	Assez bon état.
	Nuremberg (N°95)	Vers 415 Hz	Etat satisfaisant.

TABLEAU 4

1-Cf Bowers, «New light on the development of the transverse flûte», p.14; Bowers relève trois autres traversières anciennes p.12 et 24. Les sources de la liste que nous présentons sont : Bowers, *ibid* ; Filadelfio Puglisi, «A three pieces flute in Assisi», *Galpin Society Journal* 37 (1984), pp.6-9 ; Young, *Twenty five Hundred Historical Woodwind Instruments* ; enfin deux conversations avec Rod Cameron, en novembre 1983 et février 1984.

2-Sources qui m'ont permis de l'établir : Bowers, *op.cit.*; Friedrich von Huene, lettres à l'auteur en 1983 ; Lyndesay G. Langwill, *Index of Wind Instruments Makers*, 6^e édition (Edinburgh, c/o l'auteur, 1980); Bob

3) Facteurs d'instruments à vent de Leipzig contemporains de J.S. Bach.

a) Johann Poerschmann (Vers 1680-1757) travailla à Leipzig depuis au moins 1708, et à partir de 1746 s'établit à la même adresse que J.C. Hoffmann, luthier, qui fit un violoncello piccolo pour Bach⁶. Poerschmann était un bassoniste et hautboïste actif, et il peut très bien avoir été le bassoniste pour lequel Bach écrivit de nombreux solos à Leipzig ; il fut basson solo des «Grosses Konzert» qui ont succédé au «Collegium Musicum» de Bach, et dont on peut penser que l'Orchestre du Gewandhaus est issu. Il fut certainement un proche de Eichertopf et de Gleditsch, puisque ces derniers furent les beaux-pères de ses enfants. Poerschmann est aussi connu pour avoir enseigné la facture à August Grenser (1720-1807).

b) Johann Heinrich Eichertopf (1678-1769), travailla à Leipzig de 1710 à 1749. il se maria à la Thomaskirche en 1710 et il peut donc s'être trouvé dans les deux congrégations de Kuhnau et de Bach; un inventaire des instruments de la Chapelle de la Cour à Cöthen, qui comprend cinq de ses instruments, suggère que Bach peut les avoir achetés pour lui ou les avoir recommandés après son départ pour Leipzig⁷. Le travail d'Eichertopf est représenté par un nombre inhabituel de hautbois d'amour (dix) ainsi que par deux magnifiques hautbois de chasse (oboes da caccia) ; ils sont tous deux datés de 1724 ; Bach arrive à Leipzig en 1723 et commence immédiatement à se servir du hautbois de chasse⁸.

c) Johann Cornelius Sattler (actif à Leipzig de 1718 à 1745) a probablement passé la plus grande partie de sa vie à Leipzig. Douze de ses instruments subsistent : 5 hautbois, 2 hautbois d'amour, 4 flûtes à bec et 1 basson⁹.

Le cercle des facteurs et instrumentistes de Leipzig doit avoir été assez fermé : Sattler, Poerschmann, Eichertopf et une fille de Gleditsch étaient tous beaux-parents des enfants d'un autre facteur, Gottfried Ebicht, et il existe un lien étroit avec Bach par l'intermédiaire de Gleditsch et Hoffmann ; il semble donc invraisemblable que ces facteurs n'aient pas assisté aux concerts dominicaux de Bach ou n'aient pas eu de relations directes avec lui, étant donné sa situation officielle de Kantor et de «Director Musices».

On trouvera ci-dessous une liste des flûtes à bec qui subsistent de Poerschmann, Eichertopf et Sattler¹⁰. On remarquera que tous ces instruments donnent un diapason autour du la 415 Hz, mais il ne peut s'agir d'un échantillon représentatif ; nous avons vu, par exemple, que J.C. Denner a fait des flûtes à bec de diapasons très variables. Si nous estimons la production minimum de chacun de ces facteurs de Leipzig à environ une centaine de flûtes à bec durant leur longue carrière, nous ne pouvons tirer aucune conclusion à partir d'un échantillon de seulement sept d'entre elles. Il est cependant significatif que tous les instruments semblent donner à peu près le même diapason.

Marvin, «Recorder and English flutes in European collection», dans *Galpin Society Journal* 25 (1972), pp.30 à 57 ; Philip T. Young, «Some further Instruments by the Denners», dans *Galpin Society Journal* 35 (1982) pp.78 à 85 ; *idem*, *Twenty five hundred Historical Woodwind Instruments*; mesures effectués par l'auteur en avril 1984.

3-Maurice Byrne, «More on Bressan, dans *Galpin Society Journal* 37 (1984), p.108.

4-Le diapason d'une flûte peut varier de 6 à 7 Hz en fonction de la température.

NOM	LIEU	DIAP.	REMARQUES
Johann-Poerschmann (v.1680-1757)	Claudius (N°417)	410 Hz	Flûte à bec alto, beaucoup jouée, mais en état satisfaisant.
Johann-Heinrich Eichentopf (1678-1769)	Nuremberg (N° MIR200)	421 Hz	Flûte à bec alto, en bon état.
	Stockholm (N°165)	415 Hz	Flûte à bec ténor, en bon état, fausse.
Johann-Cornelius Sattler (actif de 1718 à 1745)	Stockholm (N°159)	415 Hz	Flûte à bec soprano, en mauvais état
	Stockholm (N°162)	415 Hz	Flûte à bec alto, très fausse.
	Stockholm (N°161)	?	Flûte à bec alto, injouable, mais probablement la soeur jumelle de la précédente, doit se trouver au même diapason.
	Ann Arbor (USA)(N° 505)	415 Hz	Flûte à bec alto, en bon état (restaurée).

TABLEAU 5

4) Hautbois et bassons.

Tous les musiciens compétents sur le hautbois baroque peuvent déterminer, dans des limites précises, le diapason idéal d'un instrument, pourvu qu'il ait été joué pendant un certain temps. On remarquera cependant que le diapason d'un même hautbois, joué avec la même anche par un musicien différent, peut varier de plus de 10 Hz. Certains hautbois anciens à large perce sont particulièrement flexibles et peuvent même être joués par la même personne à des diapasons variant d'un demi-ton, mais avec des anches différentes¹¹. Pour autant qu'une expérience pratique puisse être une référence, je suis obligé de reconnaître que les diapasons déterminés par des musiciens sur des hautbois baroques ne sont pas assez constants pour nous permettre de tirer la moindre conclusion sur les diapasons anciens de ces instruments.

Cette remarque s'applique également au basson, d'autant plus que l'instrument, plus grand, autorise une plus grande tolérance de diapason¹². L'affirmation suivante, de Eric Halfpenny, fournit un autre point de vue à considérer au sujet du basson : «Les bassons étant des instruments plutôt chers et de facture relativement robuste, beaucoup des instruments les plus anciens ont continué à être joués même après que le diapason général de la musique instrumentale ait commencé à monter, comme cela se fit en Angleterre à partir de 1770. Il est par conséquent rare de trouver un basson baroque anglais dans son état original. Il suffisait de peu de choses pour monter le diapason d'un tel instrument sans rien perdre de ses caractéristiques essentielles de jeu¹³.

5-Communication orale de Friedrich von Huene à l'auteur.

6-Paul Rubardt, «Johann Poerschmann», dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol 10, cols. 1366-67. Howard Mayer Brown, «Viola Pomposa» dans *The New Grove Dictionary*, t.19, p.818. Walter Seranky (*Musikgeschichte der Stadt Halle*, vol.2, p.554) signale à Halle un facteur du nom de Joh. Rom. Pürschmann, mais il semble peu probable que Poerschmann ait démenagé de Leipzig à Halle pour revenir de nouveau à Leipzig.

On obtenait généralement ce résultat en raccourcissant le bas de la petite branche. C'était évidemment sur les meilleurs instruments que l'on faisait cette opération.

ANNEXE B

AUTRES INDICATEURS DE DIAPASONS HISTORIQUES

1) Diapasons d'orgues anciennes

a) Orgues françaises : sur quelques orgues construites entre 1601 et 1789, les diapasons se répartissent de la manière suivante :

-Environ 3 demi-tons au dessous de 440 Hz, 1 instrument

-Un ton entier au dessous de 440 Hz, 6 instruments

-Trois quarts de ton au dessous de 440 Hz, 1 instrument

-Environ un demi-ton au dessous de 440 Hz, 5 à 6 instruments.

Toutes ces orgues se trouvent au moins un demi-ton au dessous du diapason actuel. L'intervalle de un demi-ton et d'un ton au dessous de 440 Hz prédomine. L'orgue de la cathédrale de Strasbourg (1716) et celui de Marmoutier (1710) furent construites par Andreas Silbermann, dont le fils Johann Andreas a fourni d'intéressantes informations à propos des relations de diapasons notées plus haut. Ces deux instruments ont été prévus pour un diapason de la 392 Hz. L'orgue de la chapelle de Versailles a été descendu au la 396 Hz par F.H. Clicquot en 1789 ; on peut donc estimer qu'il était plus haut lors de sa construction en 1711.

b) Orgues allemandes : voici les diapasons originaux d'environ 40 orgues d'Allemagne du Nord :

-Environ un demi-ton au dessous de 440 Hz, 11 instruments

-Environ un demi-ton au dessus de 440 Hz, 7 instruments

-Environ trois quarts de ton au dessus de 440 Hz, 14 instruments

-Environ un ton au dessus de 440 Hz, 7 ou 8 instruments.

Cela confirme la notion générale discutée tout au long de cet article selon laquelle le diapason allemand était traditionnellement plus haut que le diapason français, d'où l'origine des concepts de Chorton et de Cammerton. On remarquera qu'aucun instrument, qu'il soit français ou allemand, n'est au diapason la 440 Hz.

2) Outils de mesure

Bien que les flûtes d'accord (ou flageolets-diapason) ne soient pas aussi précises que les diapasons à branches, un grand nombre de celles-ci subsistent et présentent plusieurs avantages. Au lieu d'une seule note, la flûte d'accord donne une gamme complète et

7-L'inventaire est daté de 1773, mais les instruments peuvent avoir été acquis plus tôt. Voir Rubardt, «Johann Heinrich und Andreas Eichentopf», p.412

8-Young, *Twenty-five Hundred Historical Woodwind Instruments* ; Cary Karp, «Baroque Woodwind in the Musikhistorika Museet, Stockholm» dans *Galpin Society Journal* 25 (1972), p.85 ; Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, t.2, p.296 ; Rubardt, «Johann Heinrich und Andreas Eichentopf» Bruce Haynes, *Music for Oboe, 1650-1800 : A Bibliography* (Falken Leaf Press, Berkeley, 1985), voir J.S. Bach, items 14.5, 15.1, 15.3.

permet ainsi d'avoir une idée du tempérament ; souvent marquée par le facteur, on peut plus facilement en déterminer la date et l'origine. La flûte d'accord ressemblait à une petite flûte à bec à laquelle on adaptait un piston et sur laquelle on notait les graduations d'une octave. On n'a pas retrouvé de flûte d'accord qui soit en relation directe avec Leipzig à l'époque de Bach, mais un de ses cousins, Johann Nicolaus (1669-1753), facteur d'instruments renommé pour ses talents d'harmonisateur, possédait un instrument similaire appelé un «tuyau organisé» (monopipe). Il s'agissait d'un tuyau d'orgue muni d'un piston amovible, mis en action par une soufflerie et sur lequel se trouvaient marqués les repères du monocorde. Selon James Murray Barbour, plusieurs «tuyaux organisés» sont conservés à la «Library of Congress» de Washington¹⁴.

On sait, par une facture du 22 septembre 1755, citée par Constant Pierre¹⁵, que Gilles Lot, célèbre facteur parisien de flûtes et de hautbois... » a fourni à l'Académie royale *neuf tuyaux organisés*, dont elle avait besoin pour établir le ton du clavessin de l'Opéra, prix fait à 9 livres pièce... 81 livres. En outre pour avoir raccommodé le soufflet... 6 livres».

La plupart des flûtes d'accord connues sont datées de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle et leur diapason varie de 395 à 440 Hz¹⁶. On peut remarquer que J.J. Rousseau ne parle pas de flûtes d'accord dans son «Dictionnaire de Musique», dont la première édition date de 1767 et qui fut rédigé dans les décennies précédentes¹⁷. Deux flûtes d'accord conservées au Musée du Conservatoire de Paris sont particulièrement intéressantes. L'une, probablement de la fin du XVIII^{ème} siècle, donne le «*Ton de l'Opéra*» à 410,7 Hz et le ton «*Plus haut de la Chapelle à Versailles*» à environ 430 Hz. Etant donné la date tardive de la flûte d'accord, ces diapasons sont probablement plus haut que ce qu'ils étaient au début du siècle, mais ils donnent une indication utile sur la relation qui existe entre le diapason de l'opéra et celui de la chapelle.

L'autre est probablement due au facteur d'instruments à vent Dupuis (actif en 1682) et donne un diapason de 395 Hz¹⁸.

Le diapason à branches a dû exister dès les débuts du XVII^{ème} siècle¹⁹, mais le bénéfice de son invention est traditionnellement attribué à John Shore (ca. 1662-1752) en 1711²⁰. Parmi les

diapasons à branches relevés par Mendel, aucun n'a un rapport direct avec Bach. Avec une rigueur peut-être excessive, Mendel doutait de la valeur des deux diapasons les plus célèbres : celui de Händel et celui de Stein et Mozart (leur diapason respectif est de 422,5 Hz et 421,6 Hz). De même, il n'était pas sûr de la valeur démonstrative du diapason de Pascal Taskin, facteur de clavecin et accordeur de la Cour, qui avait été accordé sur le hautbois d'Antoine Sallentin (1755-1816), à l'époque (1783) hautboïste de l'Opéra et de la Chapelle du Roi et plus tard premier professeur de hautbois du nouveau conservatoire. Ce diapason (dont l'authenticité réelle n'est plus mise en question) est au la 409 Hz, mais il reste difficile de savoir quel ton il représente ; probablement celui de la Chapelle (encore que la flûte d'accord mentionnée plus haut donne le même ton pour l'Opéra)²¹.

3) Rapports scientifiques sur le diapason établis au XVIII^{ème} siècle

En 1712, le mathématicien anglais Brook Taylor (1685-1731) calcule la première dérivée exacte de l'équation d'une corde vibrante, qui deviendra la formule de Taylor et servira de base à d'autres expériences acoustiques pendant le XVIII^{ème} siècle. Les savants les plus renommés qui ont travaillé dans ce domaine sont Leonhard Euler (1707-1783), Daniel Bernouilli (1700-1782) et Johann Heinrich Lambert (1728-1777) ; tous trois ont effectué des mesures de diapason²².

En 1713, Taylor lui-même publie des expériences indiquant les diapasons d'un clavecin au la 383,6 Hz et 390,2 Hz²³. Euler, travaillant sur la base des calculs de Taylor, mesure en 1727 un diapason de 395,7 Hz pour un instrument «in choral modo» ; en 1731 (donnée fournie en 1739) il mesure un clavier au la 392,2 Hz. Euler a travaillé en plusieurs endroits durant sa vie, entre autres Berlin, Bâle et St Petersburg²⁴. Bernouilli de son côté a mesuré le diapason d'un orgue à Bâle en 1762 au la 390 Hz ; et Lambert en 1775, travaillant à Berlin, note le diapason d'une flûte à 415,3 Hz, environ un demi-ton au dessus du précédent. Aucune de ces informations n'a d'utilité immédiate pour notre étude, mais elles sont intéressantes en tant qu'arrière plan confirmant spécialement la présence fréquente d'un diapason autour de 392 Hz en de nombreux endroits d'Europe autres que la France.

9-Un hautbois d'amour de Sattler a récemment été acquis (fin 1987) par le musée des instruments anciens de Prague, Tchécoslovaquie. (N.d.T.).

10-Je remercie Eric Hoerich d'avoir vérifié les diapasons des instruments de Sattler à Stockholm en mai 1983 avec le concours du conservateur du Musée, Cary Karp, et je remercie ce dernier pour les renseignements qu'il m'a fournis sur la flûte à bec de Claudius (lettre à l'auteur du 20 décembre 1984). A propos de la flûte à bec de Sattler qui se trouve au musée de Ann Arbor (Michigan), voir Robert A. Wamer et Friedrich von Huene, «The Baroque Recorders in the Stearn Collection of Musical Instruments», *Galpin Society Journal* 23 (1970), p.69 à 81. D'autres instruments de ces facteurs subsistent, mais n'ont pas été compris dans cette liste ; Eichenkopf, une flûte traversière en 4 morceaux (Leipzig, N°1244) «terriblement raccourcie» d'après une lettre du conservateur du musée, 22 sept. 1983. Poerschmann, Leningrad (N°453), une flûte en 4 morceaux, pas d'informations ; Zürich, W. Burger, une flûte en 4 morceaux mais qui n'est probablement pas de Poerschmann, d'après une lettre de Friedrich von Huene du 1^{er} septembre 1983 ; Berlin (N°107) une flûte traversière, perdue durant la 2^{ème} guerre mondiale ; Berlin, D^r W. Thoene, une flûte traversière.

11-Je peux jouer ma propre copie d'un hautbois de Jacob Denner, dont je me suis servi en concert depuis une quinzaine d'années, à des diapasons allant de 392 à 415 Hz.

12-J'ai une fois entendu un bassoniste professionnel jouer un instrument ancien en concert à un demi-ton d'écart avant l'entr'acte et après, et ceci en utilisant la même anche et le même bocal ! Voir aussi l'opinion de J.J. Quantz selon laquelle «une intonation défectueuse est moins apparente à l'oreille dans le grave que dans l'aigu» (Quantz, Essai...).

13-Eric Halfpenny «The evolution of the bassoon in England, 1750-1800», *Galpin Society Journal* 10 (1957), p.31.

14-James Murray Barbour, *Tuning and Temperament : A Historical Survey* (East Lansing, Mich ; Michigan State College Press, 1951), p.85.

15-Constant Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale* (Paris, 1893, Minkoff reprint, Genève 1976), p.105. (N.d.T.).

L'acousticien français Joseph Sauveur (1653-1716) a aussi noté des mesures de diapason, mais elles sont moins dignes d'intérêt. Cependant, les écrits de Sauveur ont beaucoup attiré l'attention en son temps et ont influencé les travaux postérieurs de Bernoulli. Les diapasons dont il parle sont au la 400 Hz pour un tuyau d'orgue en 1701 et au la 405 Hz pour un clavecin en 1713.

4) Instruments à cordes

Ian Harwood écrit :

«Il y a peu de doutes sur le diapason d'un instrument à vent qui ne peut jouer correctement qu'à celui pour lequel il a été fabriqué. Il n'en est pas de même avec les instruments à cordes qui, à l'aide de la technologie moderne, peuvent être accordés dans un éventail très large de diapasons. Des cordes de nylon sur un luth, par exemple, lui permettent d'être accordé considérablement plus haut que ce qui serait possible avec du boyau... Accorder un luth trop haut ou une viole trop bas revient à condamner un ténor à toujours chanter des parties d'alto ou de basse. Personne ne s'attend à ce qu'il le fasse sans fatigue et cependant nous le faisons subir constamment et sans sourciller à des instruments à cordes. Or le diapason d'un instrument à cordes est peut-être le facteur le plus important dans la détermination de sa sonorité, ce qui à son tour affecte la sonorité d'ensemble de la musique jouée»²⁵.

Selon Segermann, le diapason le plus élevé pour un ensemble à cordes est dirigé par la 1^{ère} rupture d'une corde en boyau²⁶. Les experts ne sont pas unanimes sur la tension des cordes en boyau anciennes, mais Segermann considère qu'elles pouvaient supporter des diapasons allant de 440 à 1/2 ton au dessus²⁷. De son côté, Ian Harwood précise : «je crois comprendre que les deux principaux facteurs sont l'usage de boyaux complets (c'est à dire non découpés) et la différence de capacité de tension entre le boyau de bélier et celui de brebis»²⁸. On trouvera en annexe C des éléments tendant à prouver que le diapason de Crémone à l'époque de Bach était probablement autour de 460 Hz. La plupart des meilleurs instruments à cordes de ce temps ont été fabriqués dans cette ville et ils ont certainement servi de modèles pour les instruments de Bach.

Walther remarque que l'un des avantages de l'usage du Camerton au lieu du Chorton réside dans le fait que les cordes tiennent mieux l'accord²⁹ et Adlung ajoute que cela est particulièrement vrai par temps humide³⁰.

5) Clavecins.

Dans une étude récente sur le diapason du clavecin basée sur des calculs de longueur des cordes, de tension et de matériaux utilisés, Cary Karp se pose la question de la justification historique de l'usage d'un diapason aussi haut que la 415 et écrit :

«A de rares exceptions près, il est peu probable que les clavecins du milieu du XVIII^{ème} siècle aient pu être régulièrement accordés à un diapason plus élevé que la 405 Hz, et l'on a des preuves évidentes de leur accord fréquent au la 390 Hz».

Il précise plus loin :

«Un examen rapide d'instruments à clavier européens met en valeur l'extension généralisée d'un diapason maximum au la 405 Hz. Si un tel instrument a pu être utilisé dans un ensemble accordé à un diapason plus élevé, on ne peut que conclure que le clavecin était accordé à un diapason plus bas de manière à ce que le claveciniste puisse transposer aisément»³¹.

ANNEXE C

DIAPASONS MOYENS EN ITALIE AU DEBUT DU XVIII^{ème} SIECLE

Diapason romain et vénitien.

Dans l'*Essai*³², à propos du diapason de Rome, Quantz dit :

«On se plaint dans quelques parties de l'Italie au ton haut ; car les instruments à vent sont dans ce pays plus rarement employés que dans d'autres, et le goût qu'on en a n'est par conséquent pas si bon que celui qu'on en a pour d'autres choses dans la musique. On exila une fois à Rome les instruments à vent de l'Eglise. Si c'était à cause de la hauteur désagréable du ton dont ils se servaient, ou de la manière de jouer, je ne veux pas discuter. Car quoi qu'alors le ton de Rome fut bas et avantageux pour l'Hautbois, les joueurs

16-Oldham, «Pitchpipe» et mesures effectuées par l'auteur au Musée du Conservatoire de Paris, avril 1984.

17-Note du Traducteur.

18-Mesuré par l'auteur, avril 1984.

19-Mendel, «Pitch in Western Music since 1500», p.80.

20-Ll.S. Lloyd, «Tuning fork», *The New Grove Dictionary* 19, pp. 255-256.

21-Voir Thomas et Rhodes, «Pitch», *The New Grove Dictionary*, p. 782, citant des mesures faites en 1860 par Lissajous.

22-Ces mesures ont pour la première fois été rassemblées d'une manière systématique par Cary Karp, afin d'étudier les diapasons historiques dans *The Pitches of 18th Century Strung Keyboard Instruments*.

23-Mesures en Herz basées sur les calculs de Karp, *ibid*.

24-«Leonhard Euler», *The New Grove Dictionary*, 6, p.292.

25-Ian Harwood, «A case of double Standards ? Instrumental pitch in England c. 1600», *Early Music* 9, N°4 (oct 1981) p.470.

26-Segermann, «On German, Italian and French Pitch Standards in the 17th and 18th centuries», p.28.

27-Segermann, *ibid*.

28-Ian Harwood, «Instrumental Pitch in England c. 1600», *Early Music* 11, N°1 (janv.83), p.76.

29-Walther, *Musicalisches lexicon*, p.131

30-J. Adlung, *Musica mechanica organoedi* (1768), p.193.

31-Cary Karp, *The Pitches of 18th century Strung Keyboard Instruments*, p.60

32-Quantz, *Essai*, p.247

33-Alfredo Bernardini, «Oboe playing in the Venetian Republic, 1692-1797», 1987 ; article à paraître dans le prochain numéro de *Early Music*.

avaient des instruments qui étaient un ton entier plus haut ; de sorte qu'ils étaient obligés de transposer ; et ces instruments hauts faisaient contre les autres qui étaient bas, le même effet que s'ils eussent été des chalémies».

Une étude récente d'Alfredo Bernardini³³ a établi que le hautboïste solo d'un grand nombre d'oeuvres de Händel écrites à Rome était un certain Ignazio Rion (actif de 1704 à 1722). Rion était venu en 1705 à Rome de Venise où il jouissait d'une considérable réputation et avait enseigné à la Pieta en même temps que Vivaldi.

Les parties de hautbois de Händel écrites pour Rome sont, comme le note Quantz, un ton au dessous du reste de l'orchestre³⁴.

Nous savons par d'autres sources³⁵ que les hautboïstes vénitiens commandaient fréquemment leurs instruments à Milan, le plus probablement chez le facteur bien connu Giovanni Maria Anciuti. Anciuti s'est souvent servi du Lion de St Marc, symbome de la ville de Venise, comme marque commerciale. Le premier instrument connu d'Anciuti est un hautbois daté de 1709, qui se trouve maintenant à Rome³⁶.

Friedrich von Huene écrit que «les flûtes à bec d'Anciuti sont à 440 Hz et il en est ainsi au moins pour l'un de ses hautbois»³⁷.

Il semble évident que Rion est arrivé à Rome avec un hautbois, probablement d'Anciuti, accordé une seconde (ou à peu près) au dessus du diapason normal de Rome.

Dans *A new musical grammar and dictionary* de William Trans'ur (Londres 1756), p.83, on trouve : «Diapason de concert ou d'Opéra pour une exécution vocale :... Le diapason de Lombardie et de Venise est un ton au dessus du notre, ou de celui de Rome»³⁸.

Nous avons cité dans le courant de l'article la phrase de Quantz à propos du diapason italien :

«Le ton de Venise est présentement le plus haut et presque égal à notre vieux ton de choeur. Le ton de Rome était bas il y a vingt années passées et égal à celui de Paris». (Quantz est resté en Italie de 1724 à 1726, la plupart du temps à Rome ; puis il est venu à Paris en août 1726, où il est resté sept mois)³⁹. Il aurait difficilement pu remarquer le diapason élevé des hautbois à Rome si celui-ci avait été le même que son propre Cammerton A.

34-Je n'ai pas encore pu relever les parties de toutes les oeuvres de Händel qui font intervenir le hautbois. On peut noter cependant l'aria «Sit Nomen Domini» de la cantate *Laudate Pueri Dominum* (HWV 237, partie des Vêpres des Carmélites) en si alors que la partie originale de hautbois est en la ; la cantate elle-même est en ré, avec des parties de hautbois en do. L'aria «Io sperai trovar» N° 17 dans *Il Triomfo del tempo e del disinganno* (HWV 46a) est en la alors que les autres parties sont en si. Le solo de hautbois d'ouverture de *La Resurrezione* (HWV 47) est très haut et indique qu'il était probablement un ton plus bas à l'origine.

35-V. Coronelli, 1706, cité par Bernardini, op. cit.

36-Peut-être s'agit-il d'une coïncidence fortuite, mais les premiers concertos pour hautbois de Vivaldi datent justement de cette année 1709 (on peut se demander si les hautbois Penati achetés par la Pieta en 1705 n'étaient pas de nouveaux modèles au la 450 Hz, auquel cas l'intérêt des compositeurs vénitiens pour l'instrument ne daterait pas de ce moment).

Bien qu'il s'agisse en vérité de leur diapason, il est curieux de constater que Quantz ne relie pas les hautbois de Rome au ton de Venise.

Reprenons le texte d'Agricola cité dans le courant de l'article :

«En Lombardie, et particulièrement à Venise, les clavecins et autres instruments sont accordés très haut. Leur diapason est à peine plus d'un demi ton au dessous du ton ordinaire de choeur ou de trompette, si bien qu'un do de trompette correspond à un do dièse pour ces instruments. A Rome, le diapason est très bas, presque égal à l'ancien diapason français, une tierce majeure plus bas que le ton de choeur...»⁴⁰. Agricola met ainsi les diapasons romains et vénitiens à trois demi-tons d'écart, mais il diminue un peu cet écart de part et d'autre.

Nous avons conclu que le diapason français était apparemment vers le la 392 Hz ; on peut donc penser que le diapason romain se trouvait à peu près à cette hauteur. Thomas et Rhodes nous en fournissent une confirmation⁴¹ :

«On trouve d'abondantes références dans les sources écrites des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles selon lesquelles le diapason de Rome pour le chant était significativement plus bas que dans d'autres centres italiens plus au nord et en Allemagne, et les chanteurs s'en trouvaient fort bien. nous avons une idée de la hauteur réelle du diapason romain par une note de Ellis qui indique un la à 395,2 Hz pour l'orgue du «Père» Smith de la chapelle du Trinity College à Cambridge : en 1759, le directeur du College, Robert Smith, a fait descendre le diapason de l'orgue à un niveau correspondant à celui d'une flûte d'accord qu'il avait achetée à Rome en 1720».

Si le diapason romain était autour du la 395 Hz et le diapason vénitien un ton ou un peu plus au dessus, cela mettrait celui-ci au la 445 à 455 Hz. Ce même diapason s'appliquait certainement au centre de lutherie de Crémone, qui se trouvait culturellement en Vénétie. Ceci expliquerait pourquoi les instruments à cordes d'églises allemandes comme Mülhausen et Weimar pouvaient être accordés sur le diapason de l'orgue, qui était autour de 460 Hz.

Mais les deux citations de Quantz et d'Agricola que nous avons abondamment discutées dans le courant de l'article présentent des données qui apparaissent en contradiction avec ce que nous venons de dire ; Quantz semble mettre une tierce majeure d'écart entre Rome et Venise. Mais comme nous l'avons déjà dit, il est probable que par les mots «notre vieux ton de choeur», Quantz se réfère à un niveau de Chorton plus bas qu'Agricola. si cela est vrai, les diapasons de Quantz et d'Agricola seraient les mêmes.

Parmi les sept hautbois d'Anciuti qui subsistent, trois sont conservés au Muséo degli Strumenti Musicali à Rome (Young, *Twenty-five hundred historical woodwind instruments* p.2) et un autre a été vendu à Rome en 1978 (d'après A. Bernardini).

37-Lettre à l'auteur, 14 avril 1984.

38-Cité par Segermann, *FOMRHI Quarterly* 46, p.8.

39-Reibly, «On playing the flûte», pp.17-18.

40-Agricola, *Anleitung zur Singkunst*, p.45

41-Thomas and Rhodes, «Pitch», op.cit. p.73.

42-Galliard, trad. *Observation on the Florid Song*, p.26. Galliard était lui-même un hautboïste connu, et sa traduction de cette remarque sans autre commentaire implique son accord.

Enfin, Pierre Francesco Tosi déclare dans ses «Opinioni de Cantori» (Bologna, 1723) que «le diapason de Lombardie, ou de Venise, est un peu plus d'un demi-ton au dessus de celui de Rome»⁴². Il s'agit là d'une différence moindre que celle rapportée par d'autres auteurs.

ANNEXE D

DIAPASONS DE 3 CENTRES MUSICAUX ALLEMANDS

1) Berlin

Les indications de diapason pour Berlin sont contradictoires : au moins la 415 Hz et parfois plus bas. Depuis la fin du XVII^{ème} siècle, les spectacles de ballet français étaient très populaires⁴³ et plusieurs hautboïstes français ont travaillé dans cette ville (voir le chapitre «Musiciens français en Allemagne»). Les activités musicales ont été très réduites durant le règne de Frédéric Guillaume 1^{er}, mais se sont considérablement accrues à partir de l'accession au trône de Frédéric II (le Grand). J.J.Quantz, qui était conseiller musical du Roi et le serviteur le mieux payé de la Cour se faisait l'avocat du «Cammerton A» à 410 Hz pour l'usage général, mais considérait néanmoins le diapason français à 392 Hz «plus avantageux pour la flûte traversière, le hautbois le basson et quelques autres intruments». La plupart des flûtes faites par Quantz pour Frédéric ont leur meilleur rendement avec le corps du milieu le plus long (du fait que la perce de la tête est assez large), ce qui donne des diapasons entre 392 Hz et 402 Hz⁴⁴. L'orgue Schnitger (1706) de la chapelle Eosander à Berlin-Charlottenbourg a été remis en 1944 à 411,3 Hz, puis en 1974 à 392 Hz⁴⁵. Marpurg en 1776 estimait que le diapason de Berlin était au la 414 Hz et un rapport de 1859 affirme que Marpurg en 1752 a donné pour le diapason, de l'Opéra de Berlin une hauteur d'environ 422 Hz⁴⁶. J.F. Reichardt, également en 1776, considérait que l'accord de l'orchestre de Berlin était «bas»⁴⁷. De la même manière qu'à Cöthen et à Dresde, et en fonction des circonstances et de la période, le diapason peut avoir varié.

2) Dresde

Comme à Berlin et à Cöthen, le centre musical de Dresde depuis la fin du XVII^{ème} siècle était la Cour, où le diapason moyen était le Cammerton A. Le Roi Auguste II, qui aimait l'art français, a marqué la ville de son influence jusqu'en 1733 ; cette période vit la prééminence d'instrumentistes à vent français, le flûtiste Buffardin et le hautboïste La Riche. Avec l'accession au trône d'Auguste III, le goût de la Cour se tourna vers l'Italie, et les musiciens français se limitèrent à l'Opéra et au Ballet. A partir des années 1730, Gottfried Silbermann commença à construire un

43-Heinz Becker et Richard D. Green, «Berlin», *The New Grove Dictionary*, 2, pp. 565 à 578.

44-Rod Cameron, Friedrich von Huene ; lettres et conversations avec l'auteur, 1983 et 84.

45-Mendel, «Pitch in Western music since 1500», p.34.

46-Cité par Mendel, «On the Pitches in use in Bach's time», p.471.

47-Ibid.

48-Mattheson, *das neu-eröffnete orchestre*, p.74.

49-Mendel, «On the Pitches in use in Bach's time», p.475.

50-Alan Curtis, conversation avec l'auteur, novembre 1983.

certain nombre d'orgues célèbres dans la ville, au diapason la 410 Hz. Le diapason à Dresde a dû varier entre 415 Hz et 392, suivant la période et la fonction musicale.

3) Hambourg

Durant la période 1690-1760 à Hambourg, nous possédons suffisamment de preuves qui indiquent que les chortons étaient stabilisés au si et au si^b actuel, et le Cammerton au la^b. G.P. Telemann est à Hambourg à partir de 1721 et il y publie une bonne part de sa musique de chambre avec instruments à vent (*Der getreue Musicmeister*, la *Musique de table* et les *Essercizii musici*). Selon Mattheson en 1713, qui s'est trouvé en relation étroite avec l'Opéra de Hambourg pendant longtemps, le diapason de l'orchestre peut avoir été très bas (vers la 386 Hz), mais il y a une ambiguïté dans sa formulation⁴⁸. Mendel a avancé l'idée intéressante de comparer les registres vocaux des opéras écrits pour Hambourg et joués plus tard à Venise⁴⁹. Le seul opéra de Händel écrit pour Hambourg qui nous reste est *Altamira* (1704) qui comporte les plus importants solos de hautbois de tous ses opéras. Le seul matériel d'orchestre qui nous reste est celui de Mattheson, et il s'agit donc probablement de la version de Hambourg. Selon Alan Curtis, certaines arias ont été réutilisées à Florence et peut-être aussi à Venise. Alan Curtis suggère également de comparer les changements de tonalité qui interviennent dans *Rodrigo* et *Agrippina*, écrits à l'origine pour Florence et Venise, mais représentés plus tard à Londres⁵⁰.

La traduction de cet article, paru initialement dans le *Journal of the American Musical Intenational Society*, est due à la gentillesse de Marc Ecochard.

ALPHONSE LEDUC

Éditions musicales
à Paris depuis 1840

MUSIQUE CONTEMPORAINE POUR LA FLUTE A BEC

Bozza. INTERLUDE (soprano ou alto, un seul exécutant)

Chailley. 12 PETITES PIECES MODALES (soprano et piano)

Dalm. REGARDS SUR LA RUE ST-JACQUES, quatre méditations (ténor ou soprano)

Guinot. MON PETIT OISEAU, six pièces (soprano, alto facultative et piano)

Kaiser. AUTOMNE (ténor ou soprano)

-PAN (alto et guitare)

-RITOURNELLE (alto et guitare)

Poulteau. SONATINE (alto)

Veilhan. LIENS, 20 séquences (alto)

-LES NATIONS EN FOLIE ou l'esprit des écoles (alto)

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

A PROPOS DU TRIO DE HINDEMITH

par Christian CHANDELLIER

Trio für Blockflöten, einzeln oder choriſch beſetzt. Paul Hindemith 1932

Lebhaft (♩ etwa 100)

Le trio de Paul Hindemith est sans doute la seule oeuvre importante de la première partie du XX^e écrite pour la flûte à bec. D'après l'excellent livre de Edgar Hunt, au chapitre «La renaissance de la flûte à bec», nous pouvons nous rendre compte qu'en Allemagne, au début des années 30, la nouvelle pratique de notre instrument en est à ses balbutiements. Peter Harlan, guitariste et luthier allemand, avait commencé à fabriquer des flûtes à bec à la fin des années 20. Parti d'un modèle de Arnold Dolmetsch et ignorant le diapason un demi-ton plus bas de ces instruments, il était convaincu qu'ils étaient en mi et en si (alto et soprano). Devant les difficultés d'emploi pour jouer par exemple une sonate de Haendel en fa majeur, il prit la décision de rabaisser ses flûtes en ré et en la. Ceci explique la version originale du trio conçue pour une soprano en la et deux altos en ré (ex.1). Ce n'est pas tout. Essayant de jouer les instruments de Dolmetsch comme des pipeaux, il s'attendait à trouver la quatrième note avec l'index de la main droite. A coup sûr, l'oreille de Dolmetsch était fautive. La note n'était pas juste ! Il la corrigea, et le résultat fut une alto avec un si bémol parfait mais un si naturel trop haut. Ainsi était né le «doigté allemand». Il nous reste à ajouter que les doubles trous pour les deux premiers doigts de la main droite n'existaient pas encore et nous aurons une idée relativement précise des instruments employés par Hindemith pour son trio.

«De tous les éléments constitutifs de la musique, le timbre est celui qui a la moindre valeur, dans ce sens il est encore inférieur au mètre». Cette phrase de Hindemith nous montre que le choix de cet instrument relève plus de la volonté d'aller dans le sens de l'engouement pour les instruments anciens, alors en plein développement, que de l'intérêt pour un nouveau timbre. Elle explique peut-être également pourquoi Hindemith n'a plus jamais écrit pour la flûte à bec. Extraite du «Plöner Musiktag», cette oeuvre pédagogique fut écrite pour un festival de musique scolaire dans la ville allemande de Plön et comprenait des musiques pour les différentes parties de la journée ; elle fut jouée par Hindemith lui-même et deux amis.

Auteur de nombreuses oeuvres scolaires, de traités, d'articles et de conférences, Hindemith a par son originalité et sa rigueur influen-

cé nombre de nos contemporains. N'épousant pas les idées développées par Schönberg et l'école de Vienne, il n'en reste pas moins l'un des artisans principaux des «nouvelles musiques» nés sur la ruine du discours tonal.

Avec la méthode dodécaphonique, Schönberg avait tenté une déhiérarchisation peut-être illusoire des sons. Pas de tonique, de dominante ou de sous dominante. Pour Hindemith, quelques principes tels que la polarisation ou l'inégalité des sons restent incontournables. Peut-on dire pour autant que la musique de Hindemith soit tonale ? Un système «planétaire» de notes plus ou moins éloignées d'un pôle central ne suffit pas à décrire le discours tonal, qui demeure par ailleurs une virtualité parmi d'autres bâtie sur ces règles. Hindemith pense que le déroulement musical n'a de sens que s'il y a des points de référence. Il choisit donc un pôle, une tonique, et trouve dans les harmoniques que contient ce son fondamental, les degrés secondaires. Si l'on sait qu'il ne prend en compte dans un premier temps que les six premières harmoniques, on constate immédiatement que les sons principaux après la tonique sont la quinte, la tierce et l'octave. Puis viennent d'autres sons de moindre importance, contenus dans les harmoniques de ces premiers degrés, etc... jusqu'à obtenir une gamme à douze sons. Ainsi apparaît une structure diatonique de substance dodécaphonique. Il est intéressant à ce propos de noter la contradiction suivante : Hindemith est un grand partisan du tempérament égal, «l'une des plus géniales inventions de l'esprit humain» ; et pourtant, tous demi-tons égaux, les hauteurs justes définies par les harmoniques sont exclues.

C'est donc un principe mélodique de succession qui préside à la naissance de cette série qui, dans l'esprit de l'auteur, sert à déterminer les «fonctions» des divers degrés. Hindemith croit le système tonal moribond et en prend lui aussi le contrepied. Et au delà d'un système ri-

goureux, cherche à développer les éléments délaissés par la tonalité. «Le principe de construction par tierces superposées est rejeté et toutes les combinaisons possibles d'intervalles simultanés sont admises». Il privilégiait ainsi toute superposition de quarts, de quintes et de secondes.

Exemple 2 : dans le Fugato, nous avons : mi bémol, fa dièse, la bémol, seconde augmentée et quarte (mesure 19, premier temps), si bémol, mi bémol, la bémol, deux quarts superposés (mesure 20, premier temps), si bécarré, mi, la, encore deux quarts superposés (mesure 21, premier temps), si bémol, mi bémol, do dièse, une quarte plus une neuvième augmentée (mesure 22, premier temps), etc...

Exemple 3 : la tête du premier sujet du deuxième mouvement est construit sur une suite de quarts, si, mi, la, ré. Dans le même esprit, les intervalles clefs de la musique tonale, tierce et sixte, intervalles dit modaux, deviennent inconsistants et variables. Toujours le premier sujet du deuxième mouvement (ex 3), si l'on considère la note la comme pôle, fa, sixième degré en musique tonale, oscille entre l'état naturel et le dièse. pour le premier sujet du premier mouvement (ex 4), fa est le pôle. La est d'abord bémol, puis naturel. A noter : le si bémol, note de passage entre le do (quinte) et le la de la deuxième mesure (alto 1) fait entendre la quarte juste. Les sols du soprano sont des notes de passage. Pour ce qui est du matériau, Hindemith réalise donc la fusion entre une méthode rigoureuse légitimée par une théorie qu'il veut solide, une musique «très» diatonique avec des «degrés forts», et un parti pris esthétique dicté par les circonstances, à savoir le rejet des éléments clefs de la musique tonale. Peut-être pourrions nous dire que nous avons affaire à une poly-modalité à partir d'une même note de polarisation qui n'est pas sans rappeler le Stravinsky des ballets russes.

Du point de vue formel, pour le premier mouvement, Hindemith choisit la forme sonate légèrement modifiée. Trois parties sont donc distinctes : l'exposition des deux sujets, le développement d'après le premier sujet et la réexposition. Le premier sujet, comme nous l'avons vu est en fa et est entendu sous forme conclusive débouchant sur un accord de la 6. A noter le système de progression par seconde ascendante qu'Hindemith emploie couram-



Ex.3

ment dans ce mouvement, des mesures 5 et 6 par ailleurs totalement identiques. L'indication dynamique forte à chaque exposition du premier sujet contraste avec le piano du deuxième sujet très diatonique, en sol (donc un ton plus haut que le premier sujet). Entendu lui aussi d'abord au soprano, il est entendu une seconde fois à l'alto 2, mesure 15.

Nous aboutissons au développement au moyen d'un pont assez important en trois parties. Le sol dièse brusque entendu à l'alto 2, mesure 17, engage le glissement vers un univers diésé dont il sera le pôle. A noter la pédale de ré dièse à l'alto qui devient mi bémol sur laquelle est posé un motif en notes répétées (ex. 5). Tout bascule par le jeu des enharmonies. Vient un motif qui n'est autre que le deuxième sujet modifié rythmiquement, toujours en sol dièse, sur une pédale de la pour arriver une fois de plus à un accord que l'on pourrait chiffrer la#6 (un demi ton plus haut que la mesure 10).



Ex.4

En troisième partie, vient un curieux passage en poco moderato. Si Hindemith a évité jusque là tout accord «tonal» (à part les accords conclusifs, mesures 10 et 29), dans ces quelques mesures, nous voyons apparaître des accords de fa dièse mineur, do dièse mineur, si mineur dans leur version fondamentale. A tel point que le passage, très consonant, semble tout à fait tonal, autour de mi majeur. Ce passage est construit avec un motif mélodique en secondes descendantes entendues à l'alto 1 sur la, au soprano sur do dièse, puis à l'alto 2 sur mi. Dans le même esprit, la mesure 38 sonne comme une mesure suspensive, avec un accord b6 de préparation à la dominante de sol mineur : ré majeur.

Très vertical, le développement construit à partir du premier sujet comprend nombre d'accords atonaux, par exemple : mesure 40, premier temps, superposition de quarts, si, mi, la ; mesure 41, sol, ré (quinte à vide) ; mesure 42, sol, ré, do dièse (quinte + quarte augmentée). Après la reprise de la mesure 39, mesure 53, nous trouvons principalement l'accord de la majeur : mesures 60, 61, 62, 63.

La réexposition d'une manière non conforme débute par le deuxième sujet entendu une quarte plus haut au soprano, puis immédiate-

ment à l'alto 1. Le sujet 1 apparaît mesure 70, mais il faut attendre la mesure 72 pour trouver ce sujet dans le «ton» original. Inversion donc par rapport à une forme sonate type. On pourrait conclure en mesure 75. La coda rappelle tout naturellement la fin de l'exposition : motif A, sujet 2 modifié jusqu'au motif du poco moderato qui apparaît aux mesures 78, alto 2, 87 et 88, alto 1 et 2, et 89, inversé. Vient l'affirmation de la «tonique» fa par deux unissons. L'accord final est celui de fa renversé la6.

Bien que bithématique, le second mouvement s'éloigne radicalement de la forme sonate. Les six répétitions des trois premières mesures lui donnent un air de rondo. Avec une grande dynamique¹, la construction reste simple : une exposition de deux sujets et sans développement une réexposition du premier sujet seulement.

Pour le troisième mouvement, la fugue, les

recherches de Neumeyer s'avèrent particulièrement intéressantes. Consacrées au brouillon, elles mettent en évidence l'effort particulier consenti par Hindemith pour élaborer le sujet de cette fugue, les deux premiers mouvements semblant avoir été écrits à la hâte, d'un seul jet ou presque. Dans la fugue, la tête du sujet fut satisfaisante tout de suite. Plusieurs essais furent nécessaires pour le reste. Hindemith a retenu la version la plus ambiguë tonalement, qui n'est pas nécessairement plus chromatique. Là est sûrement la partie la plus achevée du trio. Le choix d'une fugue dans une oeuvre destinée à être jouée avec des instruments anciens n'est pas gratuit. Ce mouvement est toutefois trop court pour être une vraie fugue. Pas d'expositions successives aux trois voix. Pas de strette².

La forme est pyramidale. On part du piano pour aller au forte de la mesure 15, pour revenir au pianissimo de la fin. Pour le dessus, on



Ex.5

part du la médium pour aller à la mesure 15, au mi aigu et finir sur un mi grave. Le sujet n'apparaît que deux fois sans changements quoique transposé une tierce en dessous (mesures 1 et 19). Dans les autres cas, c'est alternativement le début et la queue du sujet qui se modifient. Si l'on prend pour référence la première exposition, le sujet, mesure 4 à l'alto 1, commence une quarte en dessous pour finir une quinte en dessous. La deuxième exposition au soprano, mesure 15, commence à la même hauteur pour finir tronquée et un demi-ton plus bas. Enfin, la dernière exposition au soprano commence un demi-ton au dessous pour finir à la même hauteur.

L'accord, mesure 19, aurait dû être celui de la majeur. En effet, après le sommet de la mesure 15, une réexposition aurait pu suffire. Hindemith rompt la «cadence», expose le sujet à l'alto 2 et le redonne adagio au soprano, garantissant ainsi la forme pyramidale.

Face à une oeuvre si riche, on ne peut que regretter l'intérêt relatif de Hindemith pour les timbres. La flûte à bec en pleine renaissance n'aurait-elle pas mérité plus d'attention ?

Malgré tout, l'intérêt croissant pour la musique ancienne a conduit Hindemith à nous donner cette oeuvre importante. La fugue, principalement, est là pour témoigner de l'attention que l'auteur a porté à ce trio.

La flûte à bec est absente des révolutions musicales déterminantes du début du siècle (on pense à Schönberg ou à Stravinsky entre autres). Heureusement, cette très belle musique nous permet quand même de goûter du bout des lèvres toutes ces saveurs nouvelles. Au fait ! N'oublions pas que Hindemith reste très présent chez nous à travers H.U. Staeps !

BIBLIOGRAPHIE

-Paul Hindemith : traité *Unterweisung im Tonsatz*.

-David Neumeyer, «Hindemith's recorder trio : sketches and autograph», in *The American Recorder*, août 1976.

-Edgar Hunt *La flûte à bec et sa musique*.

-»Hommage à Hindemith» in *La Revue Musicale de Suisse Romande*, 1973.

NOTES

1- Une grande dynamique convient très mal à la flûte à bec. Peut-être est ce la seule difficulté de ce trio : l'intonation. C'est une preuve de la méconnaissance du compositeur envers les possibilités de l'instrument et, partant, de son peu d'intérêt pour celui-ci.

2-Tout au plus peut-on parler d'évocation de strette aux mesures 10 et 11.

LES SONATES DE CHAMBRE BAROQUES

par Bernard JOLIBERT

Il existe une littérature importante pour la flûte à bec dans les sonates des XVII^e et XVIII^e siècles. Mais un doute subsiste quant à leur interprétation à cause de l'ambiguïté du terme «sonate» qui désigne tout et rien à la fois. Est-ce une forme stricte de composition musicale, une simple ouverture de suite ou d'opéra, un interlude de cantate, un simple air écrit pour instrument ? Il n'est pas toujours évident de s'y retrouver.

Pour y voir un peu plus clair, un bref rappel historique est peut-être nécessaire.

UN PEU D'HISTOIRE

A l'origine, il semble que le terme sonate désigne simplement une pièce destinée à être «sonnée» sur un ou plusieurs instruments de musique, à l'inverse de la «cantate» vouée au chant. Tel est le sens des célèbres «Canzoni da sonar» du XVI^e siècle qui ne sont en réalité que des adaptations instrumentales, plus ou moins librement débarquées de la polyphonie vocale. On les utilise comme ouvertures, interludes, ou simples divertissements instrumentaux.

Ce n'est semble-t-il qu'au début du XVII^e siècle que le modèle va naître d'une succession de pièces écrites pour un ou plusieurs instruments. A l'inverse des cantates dont le nom apparaît pour la première fois en Italie (*Cantate e Arie*, A. Grandi, 1620), puis en Allemagne (*Arien und Kantaten*, Kittel, 1638), les sonates semblent bien avoir un double point de départ.

D'un côté on trouve des sortes de petites symphonies à usage sacré, étrangères au répertoire des danses et visant la célébration d'événements religieux solennels ; par exemple la sonate quasi inaugurale du genre *Canzoni e sonata del signor Giovanni Gabrielli, organista...a 5, 4, 6, ...22 voci. Per sonar con ogni sorti de Instrumenti*¹. Si l'oncle, Andrea Gabrielli, avait enrichi la polyphonie vocale, Giovanni, le neveu, développe et complique l'ensemble instrumental. Certes, l'instrumentation exacte n'est jamais précisée sur l'original de la composition. Il correspond cependant aux divers jeux de l'orgue ou aux hauteurs des flûtes à bec. C'est au sens propre l'émergence de la «sonata da chiesa» ou sonate d'église qui va s'affranchir progressivement du style vocal et de sa destination religieuse pour aller vers la symphonie et la sonate du style de celle de J.H. Schmelzer².

De l'autre côté se développe un genre qui conduit directement aux «sonate da camera»; A la même époque, les danses à la mode, transcrites pour divers instruments et groupées en «suites»³ ont un

tel succès que leurs mélodies et leur rythmes pénètrent les autres formes de musique instrumentale. Cette interpénétration va si loin qu'il est bien souvent impossible de distinguer une «suite» d'une «sonate» jusqu'à la fin du XVII^e siècle. De façon générale, les sonates du début du baroque primitif sont en fait des suites de danses ou de pièces empruntées au répertoire des danses, ne portant plus d'indication chorégraphique et destinées à être seulement écoutées pour le plaisir de l'oreille.

C'est sans doute à partir de là que vont se développer des compositions instrumentales plus complexes et plus travaillées qui donnent ce qu'on appellera la sonate de chambre. Cette dernière s'épanouit entre le milieu du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e siècle. A partir de là, elle prend sa forme classique à deux thèmes, en quatre mouvements quasi obligés, avec exposition, développement et réexposition inévitable. Mais avant d'en arriver à ce qu'on appelle la «forme-sonate classique», comment se présente la sonate de chambre à l'époque baroque ?

C'est une composition qui juxtapose en les combinant deux niveaux différenciés : celui de l'accompagnement et celui du soliste. Reprenant au Siennois A. Agarazzi son opposition entre «instruments fondamentaux» qui jouent l'accompagnement et «instruments ornementaux» qui exécutent la mélodie, on pourrait dire que la sonate oppose d'un côté un ou plusieurs instruments solistes, qui font «sonner» l'air et l'enjolivent⁴ avec plus ou moins de liberté, de l'autre une base rythmique et tonale fournie par le continuo. Ce dernier se compose d'instruments à plusieurs voix (clavier, luth, archiluth, etc...) réalisant les accords chiffrés ou seulement suggérés par la partie écrite pour la basse (violoncelle, viole de gambe, main gauche du clavecin, etc...).

Par rapport aux «canzone da sonar» ou aux sonates d'église, les sonates de chambre se présentent donc comme un genre nouveau fondé sur l'enchaînement d'accords formant une sorte de décor sonore devant lequel évoluent des mélodies individualisées. A la différence des suites de danses, ces sonates sont destinées seulement à être écoutées. Elles visent au seul plaisir de l'oreille. Cultivant le charme et la virtuosité, elles possèdent d'emblée un caractère intime et discret. A la flûte à bec comme avec n'importe quel autre instrument, la sonate de chambre invite donc à développer la nuance sonore, l'art de la ciselure ingénieuse, la science des agréments, le goût de la fluidité mélodique. Par définition, ce genre musical oppose sa clarté et sa distinction, pour parodier Descartes qui lui est contemporain, à la richesse combinatoire et au foisonnement contrapuntique de la polyphonie ancienne.

1- Heinrichshofen Verlag 1128, 1615.

2- J.H. Schmelzer : *Sonate à sept flûtes et continuo*, Schott 10105.

3- *Flûte à Bec et Instruments Anciens*, N° 16.

4- A. Agarazzi : *Del sonare sopra'l basso con tutti strumenti*, Sienne, 1607.

LES SOURCES

Comment expliquer la naissance et surtout le développement considérable de cette forme musicale? La question reste très controversée et il est bien difficile d'y voir clair dans la forêt des hypothèses et des contre-hypothèses tentant de rendre compte de l'origine de la sonate de chambre. Tentons simplement de ne pas en oublier.

S'agit-il d'une réaction italienne contre la polyphonie de plus en plus complexe dont l'artificialité finissait par nuire à l'intelligibilité du thème musical? Il est vrai que cette réaction monodique apparaît aussi bien dans le chant (opéra et madrigal contre polyphonie religieuse ou profane) que dans la simple musique instrumentale (suites et sonates contre imitation et contrepoint).

Est-ce le résultat d'une réaction vocale cherchant à mettre en valeur les paroles dans le chant, paroles bien souvent rendues confuses, voire inaudibles lorsque les entrelacs du contrepoint viennent briser les structures de la prose ou embrouiller les constructions poétiques? Sans doute?

Faut-il voir en sociologue dans la sonate la naissance d'un virtuosité musicale, simple reflet instrumental du renouveau de l'individualisme? Le soliste serait alors l'image de l'entrepreneur dynamique et de la formation en sonate du capitalisme familial en pleine croissance. Peut-être?

N'y a-t-il dans la sonate que l'expression esthétique exacerbée de ce goût dominant du paraître, du faux semblant, du masque et de la virtuosité qui caractérisent la période baroque. L'instrument rivalise avec les voix. La recherche de l'invention, de l'improvisation n'est sans doute pas innocente et il est vrai aussi que le goût des apparences n'est peut-être pas étranger au goût pour les appoggiatures, ornements, agréments qui font tout le charme des sonates tant italiennes que françaises.

Comme en peinture, en architecture, en sculpture, le décorum l'emporte sur la sobriété, le contourné sur la pureté des lignes, la couleur sur la forme.

Est-ce enfin, comme le montrent les historiens de la musique, le simple résultat du perfectionnement des instruments qui permet de meilleures possibilités techniques et sonores? Il est vrai que la période baroque est celle où le violon atteint sa maturité (Guarnerius, Stradivarius) tout comme la flûte alto (Terton, Rottenburg). Du point de vue technique, ces instruments sont exploités à leur maximum (Corelli et Vivaldi au violon, Hotteterre à la flûte). Comment dans ces conditions ne pas être tenté par le brillant et la virtuosité?

Quant à savoir exactement si c'est le progrès dans l'instrument qui favorise le goût pour la virtuosité ou si, à l'inverse, c'est le désir de virtuosité qui invite à perfectionner les instruments? Le rapport est le même que celui de la poule à l'oeuf ou de l'oeuf à la poule... On n'est pas près de sortir de cette vertigineuse spirale!

Historiens, sociologues, musicologues, psychologues, tous tentent à comprendre l'apparition de la sonate de chambre baroque

à partir de leur horizon intellectuel. En réalité ces facteurs se recoupent souvent et il est bien délicat de dire lequel domine une situation culturelle par essence complexe. Plutôt que de rentrer dans une discussion infinie, tentons de cerner les traits principaux de la sonate de chambre.

LA FORME

Dans sa forme générale, bien que la sonate présente, comme on va le voir, une diversité certaine suivant les époques ou les pays, il reste possible néanmoins de percevoir quelques traits fondamentaux qui permettent d'en définir la nature globale.

Les sonates d'église se composent traditionnellement de mouvements qui évitent de s'inspirer des danses instrumentales. Elles ont recours au contrepoint, gardent une écriture plus ample et plus majestueuse. Les sonates de chambre en revanche, dans la mesure où elles visent directement le divertissement et le plaisir immédiat, vont au plus pressé. Elles ne s'embarrassent pas de principes trop rigoureux et n'hésitent pas à s'inspirer des rythmes, des mélodies des suites chorégraphiques et des airs chantés qui leur sont contemporains.

Pour ce qui est des suites, le signe manifeste de cette source d'inspiration apparaît dans l'ordre même des morceaux qui composent la sonate. Elle se déroule en effet comme un enchaînement de pièces variées, plus richement écrites que les morceaux des suites, certes, mais ordonnancées suivant un ordre proche de celui qui préside à ces dernières. Simplement, cet ordre est ramené à quelques pièces essentielles, nettement contrastées. En gros et de manière sommaire, on peut réduire la sonate de chambre à un ensemble de quatre mouvements qui s'enchaînent de la manière suivante :

- un mouvement lent : adagio. Ce mouvement n'est pas sans évoquer l'ouverture de la suite instrumentale.

- Un mouvement plus rapide : allegro, qui évoque l'allemande ou la courante des suites françaises.

- un mouvement lent : adagio, dans le style de la pavane ou de la chaconne.

- un mouvement rapide enfin : allegro. Ce mouvement écrit souvent en 3/8 ou 6/8 rappelle directement la gigue. Il est donc rapide, vif, brillant.

Même à l'époque tardive du baroque, la sonate de chambre conserve ces caractères. On peut en prendre de multiples exemples dans tous les pays et dans tous les styles : B. Marcello (SCHOTT OFB1000, p.2), J.B. Loeillet de Gand (HORTUS MUSICUS 53, p.3), Telemann, *sonate en trio en fa*, (PELIKAN EDITION 857), Corelli (NOVA NM102) pour deux flûtes d'après le *concerto grosso opus 6 n°3* arrangé par Schickhart, J.C. Pepusch (SCHOTT OFB 72, p.3), la *sonate en fa majeur* de Haendel (NAGELS MUSIK ARCHIV 122, p.27). Il est inutile de multiplier les exemples. Ce qu'il est en revanche important de souligner par différence avec les suites, c'est l'enrichissement considérable de l'écriture horizontale.

5- Hortus Musicus 135, p.6 (nous n'abordons pas la question de l'authenticité).

6- Hortus Musicus 135, p.52.

7- Moeck 1036.

8- Breitkopf & Härtel 1910. II, N°2 en ré mineur.

9- Schott OFB 81, sonates I, II, III.

De plus, dans les suites, chaque pièce se développe en deux sections, chacune avec sa reprise. Dans la sonate par contre, il faut souligner le fait, essentiel pour comprendre la «forme sonate» qui va suivre à l'époque classique, que chaque pièce se développe en trois sections au lieu de deux. La troisième partie consiste en la réexposition du sujet unique qui avait été présenté en début du morceau.

De plus, dans les sonates, les morceaux ne sont plus désignés par des noms de danse, mais par des termes indiquant le caractère général de la mélodie et l'expression que doit rendre l'interprète. Parfois néanmoins le nom de la danse d'origine subsiste. Vivaldi lui-même ajoute, pour être plus clair, au terme italien qui va devenir consacré par la tradition, le nom de la danse qui sert de motif. Par exemple, dans la sonate 1 du *Pastor Fido*⁵, il écrit «Allegro, tempo di gavotta». Ailleurs, dans le même recueil : «Allegro, gigue», ou encore «Sarabanda, corrente». Ce qui montre encore combien pour les mélodies, les rythmes et l'expression, les sonates doivent encore aux suites instrumentales.

On pourrait alors définir la sonate baroque de chambre comme une composition instrumentale en quatre mouvements, construits suivant trois sections, d'écriture instrumentale brillante, pour un ou plusieurs solistes, accompagnée par une basse continue, inspirée quant à ses thèmes par les morceaux des suites chorégraphiques et destinée à la seule écoute pour le plaisir. Cette définition, pour reposante qu'elle soit, ne doit cependant pas être prise à la lettre. Dans la réalité, comme on va le voir dans un instant, bien des compositeurs -les mêmes d'ailleurs que ceux que nous venons de rencontrer- prennent des libertés dans l'enchaînement des morceaux, les intervertissent, y ajoutent au besoin des mouvements supplémentaires...

OU IL EST MONTRE LE CONTRAIRE DE CE QUI PRECEDE.

Comme toujours à l'époque baroque, il est bien difficile de prétendre constituer une théorie stable de la musique. Dès qu'une régularité semble se faire jour, mille exemples contraires fleurissent pour en ruiner les fondements. Sans plus attendre voyons les limites et les incertitudes de notre définition.

Tout d'abord, le refus de l'imitation et du contrepoint est moins net qu'il y paraît. Il existe de nombreuses sonates à plusieurs instruments avec basse continue qui témoignent d'un effort contrapuntique réel. Parfois la basse harmonique ne se contente pas de plaquer des accords comme on plante des clous ; elle répond et concerte avec les instruments solistes. On peut en prendre pour exemple la Fugue da Cappella de la sonate VI du *Pastor Fido* de Vivaldi⁶ ou la *Sonate en fa majeur* de Scarlatti⁷ pour trois flûtes douces et basse continue.

Chez Corelli lui-même, la basse dialogue souvent sur le mode imitatif avec l'instrument soliste au point de dépasser le rôle d'accompagnateur pour devenir à son tour soliste. Bien des traits attestent la persistance de cette polyphonie tant critiquée et de ce contrepoint hâtivement considéré comme vieillot. Telemann, dans la *Tafelmusik*⁸ montre toute l'importance que certains compositeurs accordent à l'écriture verticale.

Certaines sonates de chambre commencent par un mouvement vif au lieu de l'adagio introductif quasi-obligatoire. Chez Sammartini, ce renversement devient même parfois systématique⁹, tout à fait dans le goût italien.

Il arrive que l'opposition entre sonate de chambre et sonate d'église soit discutable. Corelli n'hésite pas à introduire dans ses sonates d'églises (op.1) des «allegro-vivace» conclusifs très brillants, en forme de gigue. Inversement, il glisse au sein de sonates de chambres certains thèmes d'une limpidité et d'une élévation quasi mystiques (op.4).

Chez beaucoup d'auteurs, le découpage en quatre parties est rarement respecté. Certaines sonates en comportent cinq, comme chez Vivaldi ou Purcell qui ajoutent entre le second et le troisième mouvement un mouvement supplémentaire très vif dans le style mouvement perpétuel (Corelli, op.5). Bononcini se permet même six parties dans ses *Sonate da camera e da ballo* (1678). Locatelli en revanche ramène certaines de ses sonates à trois parties, Finger fait de même¹⁰.

On trouve aussi parfois une certaine méfiance devant la virtuosité gratuite. La *Folia* de Corelli qui n'est en fait qu'une sonate en forme de variations sur un thème fameux impose des mouvements lents, des notes de longue durée, privilégiant le «cantabile» par rapport à l'agilité étourdissante des doigts, des coups de langue ou d'archet.

Enfin, au XVIII^e siècle, les auteurs écrivent de plus en plus souvent la basse continue de manière développée. Au lieu de laisser l'interprète, qui n'est pas toujours musicalement compétent, improviser sur la ligne de basse, ils prennent soin de rédiger la partition dans son intégralité, comme Leclair, Veracini ou Tartini; Inversement quelques auteurs écrivent des sonates pour deux ou trois instruments sans basse continue, par exemple J.B. de Boismortier¹¹ ou J.B. Loeillet¹², encore que dans toutes ces pièces la seconde ou la troisième ligne puisse être considérée comme une sorte de basse continue. Cet usage de la troisième ligne est particulièrement perceptible chez Mattheson¹³.

CONCLUSION

Pour terminer, disons alors timidement que la sonate de chambre se présente comme une composition instrumentale en quatre mouvements, environ, faisant, le plus souvent, alterner leur caractère pour créer la variété, mettant, plus ou moins nettement, en valeur le jeu du soliste, avec ou sans imitation contrapuntique, accompagnée d'une basse continue, partiellement réalisée, inspirée, parfois, par le modèle des danses des suites, développant ses mouvements en trois parties au lieu de deux, et encore pas toujours !

Est-il besoin de préciser, après tant de prudence et d'adverbes salvateurs, que la sonate baroque de chambre ne présente plus grand-chose de strictement obligatoire ? A part la musicalité et le plaisir, il n'existe d'autre règle que celle de l'interprétation générale à l'époque baroque, interprétation valable pour tous les genres musicaux du temps et tous les instruments¹⁴.

10- Breitkopf 8388, sonate I.

11- Six sonates pour trois flûtes altos, Amadeus BP 2040.

12- Sonates N^{os} 1 et 4, Leduc.

13- Huit sonates pour trois flûtes altos, Nagel 506

14- J.C. Veilhan, Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque, Leduc, 1977.

ENTRETIEN AVEC SUSAN FERGUSON :

Une fondation à la mémoire du Dr Erich KATZ aux Etats Unis, par Jacqueline RITCHIE

Suzanne Ferguson est professeur et «Chairperson» d'anglais à la Wayne State University, dans l'état de Detroit Michigan. Titulaire d'un doctorat de Stanford University, elle est l'auteur d'un livre sur la poésie et la fiction américaines et prépare un autre ouvrage sur la peinture et les poètes contemporains. La musique ancienne est pour elle une préoccupation sérieuse : ayant obtenu à l'American Recorder Society (ARS) en 1971 son certificat de professeur, elle poursuit des études musicales dans de nombreux stages, dont l'Aston Magna Academy (1982) et l'Oberlin College Baroque Performance Institute. Très active au sein de l'ARS (fondatrice et déléguée pour l'état d'Ohio et, depuis 1970, Vice-présidente du département à Detroit, membre du Bureau des directeurs de l'ARS depuis 1980), elle appartient également à la Société de viole de gambe des Etats-Unis.

J.R. Que représente la Fondation Erich Katz ?

S.F. Cette fondation a été créée en 1973 en mémoire de son ancien Président d'honneur, le Dr Erich Katz ; Né en Allemagne, il émigra à New-York pendant la seconde guerre mondiale. Musicologue et compositeur, il fut une des personnalités dominantes du mouvement en faveur de la flûte à bec aux Etats-Unis ; son autorité a été reconnue non seulement en matière d'enseignement, mais aussi d'arrangements pour flûtes à bec, dans un répertoire encore très limité durant les années 1950-60. Il fut également un des pionniers du développement de l'American Recorder Society, à Santa Barbara (Californie), où il vécut de 1940 à sa mort en 1973.

J.R. A quelle époque avez-vous connu Erich Katz ?

S.F. En 1967, je me suis inscrite à ses cours du soir ; les droits d'inscription au lycée étaient de deux dollars pour dix cours, échelonnés sur dix semaines ! Pendant dix ans, le Dr Katz a assuré ces cours ; en revanche, il demandait aux élèves de s'inscrire à l'ARS. C'est grâce à sa fidélité et à son travail que le noyau de flûtistes à bec de Santa Barbara a pris une si grande importance. Chaque année, il y avait deux concerts, consacrés à la musique allant du Moyen-Age à la Renaissance, et souvent le Dr Katz composait pour ses groupes, par exemple *Three Movements for Recorder Trio*, *Miniature Suite* pour deux flûtes alto, ou *The Santa Barbara Suite*. A sa mort, l'ARS a voulu rendre hommage à son amour et à son dévouement pour l'Association, et c'est ainsi que fut créée la Fondation. Les bourses financées par l'ARS sont offertes aux compositeurs pour les inciter à promouvoir la flûte à bec dans la musique moderne, et pour d'autres activités dans le même esprit que le Dr Katz et qui poursuivraient son travail.

J.R. Quelles sont à présent les activités de cette Fondation ?

S.F. En 1986 les fondateurs ont organisé un concours de composition sur le nom d'Erich Katz. L'*American Recorder Magazine* a annoncé un prix de 400 \$, sollicitant des oeuvres pour des ensembles de trois à cinq voix de niveau moyen. Trente cinq candidats se sont présentés.

J.R. Qu'avez-vous reçu comme style d'écriture, une notation traditionnelle ou d'avant-garde ?

S.F. Du fait que nous avons exigé une notation conventionnelle pour ensuite diffuser les pièces auprès des flûtistes de l'ARS, les oeuvres reçues étaient écrites dans un style du début du XX^e siècle ou imitaient des compositeurs populaires. Pour citer quelques exemples : oeuvres style néo-renaissance (danses, fantaisies), genre néo-baroque (petites fugues, concertos) et variations sur des thèmes populaires. Nous avons été étonnés du nombre de pièces «stylisées» utilisant pour thème l'eau, il faut aussi mentionner un

«Ragtime». La musique expérimentale n'a pas été exclue du concours, avec les techniques propres à cette musique (souffler dans les trous en employant des doigtés spéciaux, etc), ceci lorsqu'un autre flûtiste joue une mélodie conventionnelle.

J.R. Quelle méthode avez-vous suivie pour juger ce concours ?

S.F. Nous avons demandé à quatre spécialistes, venant d'Etats différents et assez éloignés les uns des autres, de former des ensembles pour jouer les pièces des candidats, de faire leur propre évaluation de chaque oeuvre et de faire parvenir leurs conclusions à Richard Conn, de Denver, qui est le délégué de l'Association. Un candidat a été élu lauréat par téléphone.

J.R. Vous aviez auparavant établi certains critères pour le genre de compositions que vous recherchez ?

S.F. Oui, car nous voulions une oeuvre accessible à la majorité de nos flûtistes de l'ARS.

J.R. Je comprends le problème des grandes distances aux Etats-Unis ; votre délégué n'a-t-il pas eu trop de difficultés à concilier les diverses évaluations et conclusions des quatre spécialistes par téléphone ?

S.F. En fait le choix était assez limité pour des raisons diverses ; par exemple une pièce avait déjà été présentée en public avant le concours, pour une autre oeuvre, nous avons jugé les exigences techniques trop difficile pour le niveau que nous recherchions. Finalement, sans trop de peine et de temps, nous avons retenu un quatuor que je décrirais comme une oeuvre de style néo-baroque par sa forme, par ses harmonies et par ses exigences techniques. Le morceau s'appelle *Entrevista*, ce qui signifie entrevue en Espagnol. Le compositeur, Frederick Palmer, habite en Californie et est membre de l'ARS depuis de nombreuses années. La pièce est intéressante par sa structure ; le premier mouvement a deux parties -vite et lent- construites sur des motifs binaires ; le deuxième mouvement est écrit en forme de gigue. Nous avons également apprécié l'écriture de ce morceau car sa manière de faire passer les thèmes d'une voix à l'autre nous a semblé assez originale.

J.R. Avez vous l'intention de publier cette oeuvre et de la communiquer aux membres de l'ARS ?

S.F. Oui, bien sûr, nous essayons de trouver un éditeur pour *Entrevista*, ainsi que pour quelques autres compositions du concours, mais jusqu'à présent nous n'en avons pas trouvé ; leurs conditions nous obligeraient à vendre au moins 2000 exemplaires, et ceci nous pose des problèmes ; mais nous envisageons d'autres solutions.

J.R. Avez vous l'intention d'organiser un deuxième concours ?

S.F. Oui, et nous l'avons annoncé dans notre revue* ; le règlement a été un peu modifié afin de demander aux candidats d'écrire des pièces d'un niveau plus avancé afin d'attirer non seulement les flûtistes à bec des Etats-Unis, mais d'atteindre aussi les musiciens sur un plan international. Mais nous maintenons toujours le règlement du concours demandant une oeuvre pour ensemble, car la demande de musique de groupe est majoritaire parmi nos adhérents, et ceci nous incite à promouvoir davantage cette formule.

J.R. Pourriez-vous faire ultérieurement un concours de compositions pour flûte solo ?

S.F. Oui, ceci nous semble possible quand nous serons en mesure de l'entreprendre financièrement. Nous aimerions commander des oeuvres de virtuosité pour solistes, en invitant une personnalité importante à faire partie du jury. Mais dans l'immédiat, nous préférons limiter le niveau, tout en poursuivant notre recherche de morceaux attrayants, originaux et intéressants pour nos flûtistes à bec. Nous serions heureux de retrouver des qualités semblables à celles d'Erich, mais évidemment dans de nouvelles voies et selon d'autres inspirations.

J.R. Votre choix de l'oeuvre imposée pour le concours de 1988 est-il fixé ?

S.F. Oui, après beaucoup de délibérations, nous commandons une oeuvre pour la voix comportant de une à quatre flûtes à bec. Cette partie instrumentale ne devrait pas servir d'accompagnement, mais au contraire, par son écriture, être intégralement liée à la voix et aux flûtes. Les candidats ont jusqu'au premier juillet 1988 pour envoyer leurs compositions. Contrairement à l'année dernière, nous pourrions publier les oeuvres du finaliste ainsi que celles des compositeurs recevant des mentions.

J.R. Allez-vous procéder par la même méthode pour les membres du jury ?

S.F. Pas tout à fait car nous espérons inviter un compositeur de renom dans le monde de la musique contemporaine, et spécialisé dans la flûte à bec.

J.R. Il me semble que l'année 1989 a une signification importante pour l'ARS.

S.F. Très importante, car nous fêterons le 50^e anniversaire de l'ARS. Dans toutes les villes des Etats-Unis, nous organisons un grand nombre de concerts et d'activités. La «Katz Fondation» participera avec une commande spéciale d'une oeuvre à l'occasion de cet anniversaire.

J.R. Pouvez-vous nous définir vos niveaux intermédiaires et intermédiaire-avancé ?

S.F. L'Ars a un programme d'enseignement pour les candidats de niveau moyen et avancé. Nous exigeons les tonalités courantes (malgré l'utilisation de toutes les altérations), une technique pas trop virtuose pour les doigts et coups de langue, mais par contre l'exploitation maximum de l'étendue de l'instrument, des rythmes engageants et une écriture intéressante pour chaque voix, non un accompagnement pour voix solo. Comme base de difficulté, les oeuvres contemporaines publiées par les éditions Schott ou par l'ARS nous paraissent convenir très bien.

J.R. Quelle est l'attitude des flûtistes à bec aux Etats-Unis ?

S.F. Il faut reconnaître que, dans l'ensemble, nos adhérents sont de grands amateurs de l'orchestre symphonique. Ils aiment les sonorités qui leurs sont familières. Ils travaillent moins sur des musiques qui leur «font mal aux oreilles» et qui leur semblent illogiques. La plupart de nos adhérents sont des amateurs, certains jouent d'autres instruments, mais la majorité n'a aucune expérience de l'orchestre ou de la direction d'orchestre. Ils sont, en grande partie, autodidactes et seule une minorité a suivi un enseignement avec des professionnels. Ils préfèrent une musique compréhensible et acceptent donc avec réticence la musique d'avant-garde.

J.R. L'intégration de la flûte à bec à la musique contemporaine me semble donc assez compromise à l'heure actuelle ?

S.F. Pas totalement, car une petite minorité reste ouverte à la musique d'avant-garde et voit la nécessité de découvrir la musique de notre époque et le rôle important qu'elle joue pour les musiciens de demain.

J.R. Croyez-vous que vous pourrez influencer l'opinion de vos flûtistes par l'intermédiaire de votre Fondation ?

S.F. Par nos subventions, nous espérons encourager des compositeurs à créer de nouvelles oeuvres pour notre instrument ; si, grâce à notre concours, le répertoire devient plus important, nous aurons atteint notre but.

J.R. Avez-vous réfléchi aux démarches pour atteindre ce but ?

S.F. La «Katz Fondation» participera cet automne à l'*American Recorder Music Series*. Dans cette série vous trouverez des oeuvres de Robert Strizich explorant les techniques du vibrato, les quarts de ton, diverses façons de souffler avec des schémas spéciaux de doigtés, etc, ainsi qu'une fantasia style Renaissance pour quatuor. Ce genre de pièces nous intéresse et nous espérons pouvoir commander des créations de cette sorte prochainement.

J.R. Nous n'avons pas parlé de la formation des enfants ; avez-vous pensé à un répertoire pour eux en musique contemporaine ?

S.F. Je dois bien admettre que, dans ce domaine, nous n'avons pas fait le maximum, bien que nous initiions les enfants à *Noah's Flutte* de Britten et à l'opéra de Hindemith *Let's Build a Town* qui les amuse toujours ; mais malheureusement beaucoup de pièces sont sans imagination. Il me semble que, si les enfants peuvent apprécier Bach et Mozart, ils pourraient trouver du plaisir à écouter de la musique contemporaine. Parmi les pièces agréables pour enfants, citons de Britten *Alpine Suite*, *Saratoga Suite* de Starp, des oeuvres d'Erich Katz, *Fenland Suite* de Colin Hand, et la *Suite for Recorder Trio* de Peter Fricker. Sans oublier *Toy Concerto* d'Erich Katz -une pièce construite sur des chansons folkloriques- pour trio de flûtes à bec, un piano miniature et diverses percussions ; bien qu'elle soit écrite pour les enfants, les adultes y trouvent du plaisir.

J.R. Voulez vous citer des noms de compositeurs américains renommés ?

S.F. Peter Rose et Andrew Charlton ont écrit de bonnes choses, ainsi que Tui St. George Tucker, Colin Sterne ; j'ajouterai encore un *Choral et fugue* de Don Stone. Mais je vais avoir des ennuis si je ne cite pas d'autres noms, alors je préfère m'arrêter là afin d'encourager tous les compositeurs à s'inscrire au prochain *Erich Katz Composition Contest* !

* Cf annonce dans FABIA N°25, p. 32

CARL PHILIPP EMMANUEL ET LES AUTRES...

«Emmanuel BACH est le maître, nous sommes les écoliers ; si quelqu'un de nous a fait quelque chose de bien, c'est de lui qu'il l'a appris...». Ainsi s'exprime W.A. Mozart, évoquant l'imposante présence de Carl Philipp Emmanuel BACH, qui marqua assurément le cours musical du XVIII^{ème} siècle.

Le 14 décembre, on célébrera le bicentenaire de la mort de ce musicien, survenue à la lisière des événements révolutionnaires. Belle occasion de souligner la valeur de ses compositions, tandis que paraissent de nouveaux enregistrements qui témoignent de l'intérêt à porter à des oeuvres trop souvent oubliées.

C'est à Weimar, en 1714, que naît Carl Philipp Emmanuel, qui suit dès son plus jeune âge un enseignement musical attentif, prodigué par son père. S'il poursuit de sérieuses études à la faculté de droit de l'Université de Leipzig, il ne se révèle pas moins de très bonne heure un remarquable claveciniste. Parallèlement, il compose des pièces de musique de chambre et s'affirme rapidement comme un maître de la musique instrumentale. Ses prédilections le portent vers les claviers.

Interprète, il séduit le prince héritier de Prusse qui fait appel à ses qualités dès lors qu'il accède au trône : Carl Philipp Emmanuel devient claveciniste à la cour de Frédéric II de Prusse qui s'installe à Berlin. Durant près de trente années, «le Bach de Berlin» assure quotidiennement une lourde charge aux missions multiples. En effet, tout au service de Sa Majesté, il compose ou réalise des arrangements ou transcriptions, fait répéter les ensembles attachés à la Cour, se produit lui-même en soliste. Par ailleurs, ses fonctions le conduisent à assumer tout un travail de pédagogie et d'organisation relatif également à ses responsabilités de maître de chapelle. Quatre fois par semaine, il accompagne personnellement Frédéric II qui, dit-on, passait pour un remarquable virtuose de la flûte. Les oeuvres de Bach à cette époque disent toute l'activité musicale (sonates, concertos, trios avec hautbois, flûte...)

En 1753, l'édition de son traité *Essai sur la véritable manière de jouer des instruments à clavier* affirme sa position au sein du cercle musical établi à Berlin. Ce texte, fondamental pour la bonne connaissance du style du XVIII^{ème} siècle conforte des relations amicales nouées avec des personnalités artistiques (hommes de lettres, musiciens tels que Quantz, Graun, Benda...).

Carl Philipp Emmanuel se révèle alors le grand représentant du «Empfindsamkeit». Il importe avant tout de traduire les états d'âme changeants de l'individu pour parvenir à la «langue du sentiment» qui, elle seule, émeut autrui. Loin du rationalisme des Lumières, c'est l'émotion qui doit prédominer. Bach s'y emploie, avec grande sensibilité et... succès. Une influence se fait jour sur les autres musiciens séduits par l'expression des troubles de l'être.

Dépité par les conditions matérielles que lui réserve Frédéric II, «l'accompagnateur» s'éloigne en 1767 pour rejoindre

Hambourg et occuper le poste de Directeur de la Musique laissé vacant à la suite du décès de son parrain, Georg Philipp Telemann. Ici aussi, il fait preuve d'une intense activité.

A partir de l'année suivante, il dirige de grandes oeuvres religieuses (Messie de Händel, Credo de la messe en si de J.S. Bach, Stabat Mater de Haydn...) et compose lui-même (musique de chambre, symphonies, oratorios, odes...). Il devient ainsi le musicien le plus influent de la ville jusqu'à la fin de sa vie.

Auréolé de son vivant, d'une large renommée, il fut amplement édité et admiré. Haydn reconnaissait d'ailleurs les «grandes obligations» qu'il devait à ce maître de la mélodie au lyrisme tendre et religieux. A la mort de Carl Philipp Emmanuel, on retrouva dans son héritage la plupart des documents originaux de la famille.

Aujourd'hui, outre la personnalité de Carl Philipp Emmanuel, il convient de mentionner les autres fils de Jean Sébastien qui participent également du «phénomène Bach». Ainsi, les six garçons issus des deux mariages de Jean-Sébastien devinrent tous de remarquables musiciens.

Deux d'entre eux cependant ne sont pas retenus par l'Histoire. Gottfried Heinrich, semble-t-il le plus doué, présentait des dons exceptionnels, malheureusement condamnés alors qu'il avait quinze ans. Il perdit la raison et fut placé jusqu'à sa mort dans un foyer. Quant à Johann Gottfried Bernhard, une vie par trop dissolue aurait dommagé une carrière musicale qui se présentait sous les meilleurs auspices. A 24 ans, il meurt d'une «fièvre chaude».

Wilhelm Friedemann, fils aîné, né à Weimar en 1710, étudie surtout auprès de son père qui compose à son intention le *Petit livre de clavier*. Adulte, il s'installe à Dresde où il est nommé organiste, perpétuant ainsi, contrairement à ses frères la grande tradition de la famille.

Tandis que sa production est dominée par la musique instrumentale, il quitte Dresde, trop férue à son goût d'«Italianisme» pour Halle où il se consacre beaucoup au domaine religieux. Mais, à la suite du décès de son père, on lui reproche des absences trop longues donnant lieu à de sérieuses controverses, qui conduisent Wilhelm Friedemann à démissionner de son poste d'organiste. Hors normes, il mène alors une existence de musicien indépendant.

Il s'installe à Berlin où il subsiste grâce à des leçons ou des récitals d'orgue. Ainsi, il est professeur de Sara-Lévi-Itzig, la grand-tante de Mendelssohn, à qui nous devons la conservation de quelques unes de ses oeuvres les plus caractéristiques. Malgré un accueil chaleureux de la princesse Amélie de Prusse, la légende le présente tel un ivrogne, doublé d'une personnalité de malhonnête homme.

Il meurt en 1784, laissant paraître-il une femme et un enfant dans le dénuement. Celui que l'on dénomma à sa mort «le plus grand organiste d'Allemagne» ne fut pas reconnu en tant que compositeur de son vivant, malgré l'intérêt porté par exemple par Mozart à ses oeuvres symphoniques.

La plus grande partie de ses créations est restée inédite, voire inconnue, alors même que l'on trouve mentionnée la qualité de ses sonates, l'intérêt de ses compositions de «grande science».

Né en 1732, Johann Christoph Friedrich est l'avant dernier des fils. Eduqué également par son père, il mène à la différence de ses frères une carrière moins agitée. Jusqu'à sa mort, il reste au service du Comte de Schaumburg-Lippe à Buckeburg en Westphalie. Il y déploie une intense activité qui fait de cette Cour l'un des centres musicaux importants de l'Europe. Il présente une écriture très influencée par son demi-frère Carl Philipp Emmanuel et cherche à l'instar de son aîné à éveiller chez l'auditeur «à la fois le sentiment et la communion des sentiments» (comme dans l'oratorio *L'enfance du Christ*).

En 1778, une visite effectuée à Londres chez son frère cadet semble l'orienter vers des voies de composition différentes où dominant musique de chambre et concertos. Mais la notoriété de son oeuvre ne franchit pas les frontières. Avec son fils, Wilhelm Friedrich Ernst, également musicien, s'éteint la descendance mâle de Jean-Sébastien Bach.

Le plus jeune fils de Jean-Sébastien, Jean-Chrétien ou Chrétien, naît à Leipzig en 1835. Formé tout d'abord par son père, il poursuit son éducation après la mort de ce dernier auprès de son demi-frère Carl Philipp Emmanuel à Berlin.

Il effectue ensuite un voyage en Italie à partir de 1754, ce que n'avait fait aucun Bach jusque lors. Bologne chez le Padre Martini ; Milan où il est organiste (après sa conversion à l'église catholique) ; Turin, Naples.

Il compose de nombreuses pages de musique sacrée et des opéras qui sont créés au fil des villes où il se déplace tandis qu'il sympathise avec d'autres musiciens (Sammartini notamment).

En 1752, il arrive à Londres en tant que compositeur attitré du King's Theatre et participe activement pendant vingt années à la vie artistique et mondaine.

Professeur des enfants royaux, il se consacre tant à des emplois musicaux qu'à des préoccupations galantes ; il entend profiter de son existence. En atteste cette confidence faite à un ami : «Mon frère Carl Philipp Emmanuel vit pour composer, et moi, je compose pour vivre».

Il organise néanmoins régulièrement des concerts, reçoit le jeune Mozart et sa famille en Angleterre, introduit le pianoforte dans les formations musicales...

Sa production, très abondante (sonates, quintettes, symphonies, opéras...) donne l'impression parfois d'une très grande facilité étayée cependant par un solide métier.

Il meurt en 1782 à Londres, personnage de Cour reconnu et apprécié au sein de la vie musicale tandis que Mozart accueille ainsi le décès de l'artiste «qu'il aime de tout coeur et pour lequel il a une grande estime» : «Bach n'est plus, quelle perte pour la musique».

A la croisée de musiques dites baroque et classique, apparaît donc toute une génération de compositeurs, restée dans l'ombre écrasante du «Père Bach».

Ses fils, empreints de tout un héritage culturel, semblent marquer par leurs oeuvres des décennies dont les points de repère se dénomment Haydn et Mozart. De l'un à l'autre, de la tradition aux nouveaux concepts d'écriture pré-classique, traversez le XVIII^{ème} siècle au gré d'enregistrements ou de partitions qui n'ont pas encore toutes eu l'honneur de passer à la postérité.

PROLONGEMENT DISCOGRAPHIQUE

CARL PHILIPP EMMANUEL BACH

Je ne peux pas émouvoir sans être ému moi-même. C.P.E. Bach.

Les ultimes souffrances de notre Sauveur.

Schlick, Reyghere, Patriasz... Collegium Vocale Gent. La Petite Bande, S._Kuijken, direction.

2 CD. DHM 7477538 (à découvrir d'urgence!)

Double concerto en mi bémol pour clavecin, pianoforte et orchestre. Concerto pour orgue Wq 34.

Fuller, Haselbock, Rainer. Wiener Akademie.

CD. Novalis 150.025.2. Distribution Schott.

Les douze sonates pour flûte traversière.

Hunteler, Bylsma, Ogg.

2 CD. MD 3284/85. Distribution Schott.

La Résurrection et l'Ascension de Jésus Wq240

Cantate de Pâques Wq244

Schlick, Lives, Prégardien... Das Klein Concert. Hermann Max, direction.

2 CD. Capriccio 10206/20 Distribution Adda.

WILHELM FRIEDEMANN BACH

Duos pour flûtes

Evison, Séchet. Stil 1.908.S80

Marion, Pirard. Arion 38.780

Concerto pour deux clavecins et orchestre en mi bémol majeur

Musica Antiqua Cologne, Goebel, direction.

CD. Archiv 419.256-2.

JOHANN CHRISTOPH FRIEDERICH BACH

Sonate pour pianoforte, flûte et violon

Ritter, Rampal, Stern

CD. CBS 37.813

(Contient également une sonate en trio de Wilhelm Friedemann)

Sonate en trio pour clavecin, flûte traversière et viole de gambe en ut majeur

Bull, Lehmendorfer. Trio Baroque de Munich.

Auvidis.

(Il s'agit ici des deux seuls enregistrements disponibles concernant ce compositeur, alors qu'une sélection a pu être faite pour les autres fils de Bach, parmi la production actuellement sur le marché du disque. De façon générale mentionnons néanmoins l'apparition de nouveaux documents relatifs à cette génération «Bach» depuis quelques mois)

JOHANN CHRETIEN BACH

Quintette opus 22 N°1 et 6. Sextuor en do majeur

The English Concert. Besnoziuk, Reichenberg, Pinnock...

CD. Archiv 423.385-2

Quintette opus 22 pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin

Kuijken, Dombrecht, Meer...

CD. Accent 47.806 Distribution Adda.

Les Six Ouvertures favorites pour violons, hautbois, cors avec B.C. de clavecin et violoncelle.

Hogwood. Academy of Ancient Music.

CD. Oiseau Lyre 417.148-2

Le nouvel atelier de Robert Hopp est spécialisé dans la factures d'orgues à tuyaux transportables. Orgues portatifs et positifs à partir de 20000 F (15000 F en kit), orgues coffres à partir de 42000_F, orgues d'étude à partir de 55000_F (40000_F en kit) et aussi... orgues de barbarie et limonaires à partir de 12000 F (kits), selon les prix que nous a communiqués ce facteur, installé dans le Vaucluse. Robert Hopp, Les Confines sud, 84410 Crillon le Brave.

La collection de facsimilés des Editions Fuzeau continue à s'enrichir. Dans les nouveautés à paraître dans les jours à venir (selon l'éditeur) nous avons trouvé pour la voix du Clérambault et du Vallette de Montigny, pour le clavecin, Couperin, Rameau, Cassanéa de Mondonville et pour le violon Dandrieu et Leclair. Hormis le cas du Mondonville, de grand format, les prix ne dépassent toujours guère 1,30F la page. Très bien, continuez, M. Fuzeau ! Les gros consommateurs de musique apprécient.

Si les fêtes médiévales fleurissent en France depuis quelques années, nombreuses sont celles qui n'ont de médiéval que le nom. Considérant leur contenu, on ne trouve que dans les meilleurs des cas une référence honnête à des faits historiques ou au patrimoine local. L'engouement pour cette période de notre histoire est pourtant bien réel si l'on en croit l'aura mythique qui lui est propre. La richesse de la société médiévale n'est certes plus à démontrer ; restait à en trouver les moyens de diffusion.

Il faut reconnaître à ce stade la difficulté rencontrée par les organisateurs pour entrer en contact avec les artistes spécialisés en la matière, que le spectacle envisagé soit récréatif ou culturel, ou de préférence les deux.

C'est dans l'espoir de résoudre de tels problèmes, et pour assouplir la tâche d'organisation des communes que vient de se créer, voici quelques mois, la *Fédération Internationale de l'Epopée Féodale*, autrement dite «*F.I.E.F.*». Regroupant actuellement une quinzaine de compagnies représentant de nombreux domaines artistiques (musique, bien sûr, mais aussi danse, théâtre, chevalerie et cascade, jonglerie...), elle s'est adjoint les services d'une association de régie qui peut gérer et coordonner toutes les activités d'une fête et, de plus, assurer une complémentarité et une cohérence entre les professionnels de la fédération et d'autres intervenants, amateurs ou non, du lieu animé.

Une autre gageure est de sensibiliser un public très large, généralement habitué aux spectacles récréatifs, à des productions dites culturelles. La réciproque est évidente : les spectacles et artistes de qualité le restent généralement même s'ils descendent dans la rue. Bref un outil à disposition pour des Fêtes médiévales «clefs en main».

Renseignements : FIEF c/o La Compagnie Médiévale, BP 6, 34150 ANIANE.

ICARE 88, première édition du Concours du Bourget
(voir FABIA de mars).

A l'heure où nous imprimons ce magazine, nous parviennent les résultats du premier concours de composition et d'interprétation de musique contemporaine pour instruments anciens. Un second prix de composition a été décerné à Patrice Challulau (France), un premier Prix d'interprétation à Michael Form (RFA) et un second Prix d'interprétation à Sylvie Domergue (France). Nous consacrons dans notre prochaine édition une large place à ce concours et à ses retombées.

LE BOURGET A CHAUD...

Patrice Challulau, Michael Form et Sylvie Domergue sont-ils trois rescapés ? Sur trente candidats, un record pour ce type de concours, trois des six prix seulement ont été décernés. Médiocrité ?

Sévérité ? Ou bien tout simplement maturité ? Cette dernière hypothèse, la bonne semble-t-il, à entendre le jury, est porteuse d'espoir quant à l'avenir du Concours du Bourget. Partie avec une bonne vingtaine d'années de retard, la France est maintenant capable d'organiser un concours international de haut niveau, sans complaisance aucune ; plus encore, ce concours unique en son genre devient la référence de la création contemporaine européenne utilisant le matériau « ancien » que sont la flûte à bec en 1988, ou le clavecin (qui sera le thème de l'édition 1989).

La référence, par l'audience professionnelle : Français, mais aussi Anglais, Hollandais, Allemands et Japonais ont internationalisé Icare dès sa première édition, preuve de son indispensable et attendue existence.

La référence, par son unicité. Un pari fou a été gagné. Qui l'aurait osé ? Qui l'aurait réussi ? Qu'importe : c'est fait !

La référence, enfin, par la composition du jury ; qu'on en juge : trois compositeurs, Marc Monnet, Michel Phillippe et Patrice Sciorino, trois interprètes, Kees Boeke, Alain Keruzoré et Jean-Claude Veilhan, ceux-ci ont pris date avec l'Histoire, contre ceux qui la subissent...

HUMEUR...

Malgré la Toussaint, ils ont « fait » le Bourget. Et les autres le pont, voire l'impasse...

Du Ministère de la Culture en passant par le Conseil Général de Seine-St-Denis, de la Sacem à la Chambre Syndicale de l'Edition Musicale, des flûtes Moeck à la Librairie Musicale de Paris, des Editions Zurfluh à l'Européenne de Banque, sans oublier Joël Arpin, Olivier Delessert et Philippe Bolton, facteurs de flûtes, la ville du Bourget et la Société pour le Développement des Instruments Anciens ont trouvé des partenaires qui n'ont pas froid aux yeux. Pensez donc ! De la musique contemporaine ! Pour la flûte à bec ! Et puis quoi encore ? Pourquoi pas un sonneur breton jouant de la scie musicale au sommet du Fuji-Yama par temps de brume ! Et encore, ceci serait médiatique ! Alors que le Bourget ! Pas de quoi fouetter une rubrique, même dans la presse dite musicale. Complément, car non-concurrent en tant que presse spécialisée, nous aurions dû rencontrer nos confrères généralistes, comme à Nice. Hélas, trois fois hélas, les cancons de la politique occupent des éditoriaux plus opportunistes qu'opportuns, plus aptes à saisir l'instant que le futur, plus parisiens qu'euro-péens, plus conservateurs... bref ! Que le Bourget accueille l'événement musical contemporain de ce mois n'intéresse personne sauf nous, ce qui nous conforte dans notre utilité et notre combat. Merci à nos lecteurs de supporter notre « humeur », cette nouvelle rubrique née de l'événement.

Les *Fêtes du Roi et de l'Oiseau*, festival de musique renaissance qui se déroulera pour la troisième fois au Puy en septembre 89, sont actuellement en cours de préparation. Les ensembles qui souhaitent participer à ces fêtes peuvent faire parvenir un dossier comprenant un dossier presse, les programmes renaissance prévus pour septembre 89, les conditions techniques et financières, la discographie (joindre les documents sonores) ainsi que les dates de disponibilité entre le 8 et le 17 septembre, à l'adresse suivante : Fêtes du Roi et de l'Oiseau, à l'attention de M. Beaume, centre Pierre Cardinal, 9 rue Jules Vallès 43000 LEPUY EN VELAY. Tél : 71 05 52 40.

Le Centre de Musique Baroque de Versailles a en projet la réalisation, dans le cadre d'un colloque sur l'actualité de la danse baroque et de son enseignement, d'un bal baroque devant se dérouler dans l'orangerie du château de Versailles le samedi 24 juin ou le premier juillet 1989. Tous les participants devront maîtriser «un minimum» les techniques de la danse baroque. Pour ce faire, il recense actuellement les structures susceptibles d'intervenir dans ce bal et peut même envisager, le cas échéant, d'envoyer des intervenants spécialisés auprès de ces structures. Renseignements : Eric le Bihan, chargé de mission, Centre de Musique Baroque de Versailles, 21 rue de Bourgogne, 75007 PARIS. Tél (1) 45 55 02 25.

« Flûte à Bec & Instruments Anciens » s'est largement fait désirer ce trimestre ! Rien de grave cependant, bien au contraire : le Salon de la Musique de la Villette n'est plus le rendez-vous de la musique classique, et le Bourget valait bien quelque patience. De plus, la rédaction lance un essai bimestriel (prochaines parutions en janvier et mars), à vos plumes ! »

COURRIER

Eh oui, une fois n'est pas coutume, nous avons de quoi remplir un (modeste) courrier des lecteurs. Il faut dire que vous n'êtes guère prompts à prendre la plume si ce n'est pour nous faire part de vos petites annonces... Ce qui n'est déjà pas si mal, mais de temps en temps, un petit courrier, pour nous suggérer tel ou tel article, ou telle ou telle amélioration, ou même pour critiquer, ne nous serait pas désagréable ! Voici quoi qu'il en soit deux lettres, dont une de Jean-Pierre van Hees, qui nous écrit après son entretien paru dans le dernier numéro.

O.G.H.

Messieurs, comme suite à l'imposant article consacré à la musette ainsi qu'à ma modeste personne dans votre dernière parution, je voudrais communiquer aux lecteurs quelques adresses utiles ainsi qu'une petite correction.

Facteurs de musettes :

Jean-Louis Epain
11 rue des Quatres Roues
86000 POITIERS
Tél : 49 41 12 49
Daniel Coudignac
17 rue du Faubourg St Jacques
79200 PARTHENAY
Tél : 49 95 04 69
Paul Beekhuizen
Spaarnestraat 47
"s GRAVENHEGE
Pays-bas
Tél : 31 7085 3213

D'autre part, le D^r Jean-Christophe Maillard est non seulement un brillant musettiste mais aussi l'auteur d'une maîtrise sur la musette ainsi que d'une thèse de troisième cycle sur les instruments à vents baroques français. Grâce à ces travaux, la place de la musette parmi les autres instruments de son époque a pu être réévaluée. Une étude sur l'importance du répertoire par rapport à celui des autres instruments mélodiques ne manque pas de surprendre car la musette tient la troisième place, après le violon et la flûte traversière.

Jean-Christophe et moi-même faisons partie de l'ensemble «Les Hautbois et Musette de Poitou», dont le travail est principalement axé sur le répertoire des instruments à anches dans la musique baroque française.

Contacts :

FRANCE
Jean-Christophe Maillard
29 bis Bd Deltour
31000 TOULOUSE
Tél : 61 80 98 52
BELGIQUE
Jean-Pierre van Hees
Waversebaan 154
B3030 LEUWEN (Heverlee)
Tél : 016/22 25 63

Correction :

Si le Dauphin et plusieurs de ses soeurs jouaient, entre autres instruments, de la musette, Marie Leczinska, leur mère, semble avoir uniquement joué de la vielle à roue. Avec les remerciements de *Flûte à Bec et Instruments Anciens* pour ces précisions.

De Jocelyn Renault à 44450 Saint Julien de Concelles
Messieurs,

Votre article sur la musette était très intéressant : je vous encourage vivement à continuer dans cette voie et à nous faire découvrir d'au-

tres instruments baroques (vielle à roue, basson...) ou plus anciens (trompette marine, sacqueboute...).

Pourquoi la musique baroque se cantonne-t-elle dans l'Europe de l'Ouest, que se passait-il sur le plan musical au XVIII^{ème} siècle en Pologne, Russie, Espagne, Portugal, Irlande (l'Irlande est à l'Ouest, je sais merci...).

Pour quand un article sur le chant grégorien ou l'opéra baroque ?

Cela dit je trouve votre revue intéressante et il est toujours utile de savoir ce qu'attendent les lecteurs.

Qu'il soit utile de savoir ce qu'attendent les lecteurs, ce n'est sûrement pas à nous qu'on l'apprendra... mais peut-être aux lecteurs eux-même ?

Il y a certes beaucoup à faire, aussi bien en ce qui concerne la présentation de instruments anciens que l'histoire musicale des différents pays de l'Est ou moins à l'Est (ce qui sauf erreur de ma part est non seulement le cas de l'Irlande, mais aussi de l'Espagne et du Portugal), et nous prenons volontiers note de vos remarques. Relisez toutefois le N°16 de ce magazine, vous pourrez y trouver conjointement un article fort conséquent sur le violon, et un autre sur le compositeur polonais Adam Jarzelsky.

Au fait, certains de nos lecteurs auraient-ils des travaux sérieux à nous proposer sur ces sujets ?

NOUVELLES PARTITIONS

CHANT CHORAL

«Weltliche Madrigale» Musique chorale des XVI^e et XVII^e siècles. (Arrt : Zimmer) Editions BÄRENREITER BA 6361.

Pièces pour chœur mixte à 4 et 5 voix de : Jeep, Peuerl, Hassler, Vulpius, Gippenbusch, Praetorius, Senfl, Morley, Gastoldi, Othmayr, von Langenau, Friderici, Donati, Isaac et Lassus.

GESUALDO da Venosa. Delli sei libri de madrigali a cinque voci. Réédition en facsimilé. Edition SPES. Collection «Archivum Musicum» N°68.

Un pavé (un gros) dans la mare. Que vont devenir les arrangeurs de telles oeuvres qui mettent 4 voix en 5 et transposent le tout en fa dièse mineur ?

CLAVIER

Anonimi, Kerll, Merula, Pasquini, Pollaroli : Toccate e sonate per organo e gravicembalo. MS Bologna XVII^e siècle. Edition SPES. Collection «Monumenta Musicae Revocata» N°5.

La réédition en facsimilé d'un très beau manuscrit de copiste, très lisible. Quant au répertoire, il satisfera les amateurs de musique pour clavier de cette époque, où l'inspiration s'affranchissait souvent de la tutelle de la forme pour notre plus grand plaisir.

BACH, Johann Sebastian. 3^{ème} volume des «Klavierübung». Edition originale de la «Nouvelle Edition Bach». Editions BÄRENREITER N°288 (partition de poche).

FLUTE A BEC

2 FLUTES A BEC SOPRANO.

Playing doubles. (Arrt_ : D. Patrick). Editions FENTONE Music F299.

Contenu : Air mexicain. Canon de Tallis. Canon de Purcell. Noël allemand. Fanfare et gigue de Chedeville. Chant populaire hongrois. Ronde et danse de Susato. Allegretto, gavotte et tempo di minuetto de Hook. Mélodie vietnamienne. Marche d'Hyppolite et Aricie de Rameau. Branle de Gervaise. Branle de Boismortier. Menuet et scherzo de Haydn. Menuet anonyme. Annen polka de Strauss. Coucou de Delavigne. L'harmonieux forgeron de Händel. Pavane de l'Orchesographie de Toinot Arbeau. Berceuse de Brahms. Sur les ailes du chant de Mendelssohn. «Country gardens» (traditionnel anglais). Marche du Prince Robert de van Eyck.

Voilà une salade qui ressemble fort à des résultats de sondages ou d'études de marché. Fouillez, fouillez !

FLUTE A BEC ALTO SOLO

11 concertos baroques pour flûte à bec solo. Parties de flûte. (Arrt : B. Thomas). Edition DOLCE DOL_104.

Contenu : Vivaldi, Concerto ut mineur, RV 441, Concerto en la mineur RV 445, Telemann, Concerto en do majeur, Concerto en fa majeur, Concerto di Camera, Graupner, Concerto en fa majeur, Baston, Concertos N°1 & 3, Scarlatti, Sinfonie.

BALL, Christopher. Pagan Piper pour alto solo ou ténor solo. Editions NOVA Music, collection «Ross Winter Recorder Pack». NM 370

Un solo d'écriture traditionnelle et expressive.

2 FLUTES A BEC ALTO

Concerts-promenades. (Arrt_ : G. Feldkamp). G. FELDKAMP Verlag. 3 volumes N°s 6051-6051-6053.

Volume_1_ : Vivaldi, Concerto N°1 en do majeur (Concerto pour 2 guitares) et Brescianello, Suite en sol mineur.

Volume_2_ : Carulli, Sonate en do majeur. (Largo, andante, menuett, allegretto, allegro, alla polacca).

Volume_3_ : Pleyel, Duo N°3 op.8 et Clementi, Sonatine N°1 op.36 en do majeur.

Il semblerait que les arrangeurs atteignent des sommets dans la récupération de répertoire pour la flûte à bec. il s'agit ici de musique pour guitare, en l'occurrence le répertoire le moins intéressant.

Serenata. Arrangements pour 2 flûtes à bec alto de G. Feldkamp. Editions FELDKAMP Verlag. 2 volumes N°s 6032 & 6033.

Volume 2 : Schumann, Le gai laboureur, Schnitterliedchen, Wilder Reiter ; Paganini, Thema avec 2 variations ; Sor, Andante, Menuet (op.22), Galop ; Carulli, Andantino, Andante, Allegretto, Moderato ; Mazas, Duo (op.85/5) = allegro, andante, rondo ; Pleyel, Duo (op.8/2) allegro et rondo ; Paganini, Andantino ; Carulli, Scherzo.

TRIOS DE FLUTES A BEC

Greensleeves. pour flûtes soprano, alto et ténor (arrt : Gannaway). Edition MIMRAM/FENTONE M125.

Devinez ce qu'il y a de nouveau ? Non ? Si, si ! Vous avez gagné ! Tant attendue, voici enfin la 33698^{ème} édition de Greensleeves. On va se l'arracher...

Arkin & Robinson. Black and White. Pour soprano, alto et ténor. Edition MIMRAM/FENTONE M118.

En aucun cas assimilable à une liqueur d'Ecosse, apéritive ou digestive.

QUATUORS DE FLUTES A BEC

Folklore for fun. Airs folkloriques hongrois, bulgares et israéliens pour quatuor de flûtes à bec, groupe de percussions et piano. (Arrt : Rosenstegel). Editions BOSWORTH BoE 3981.

CAREY, James. Cocktails. Editions FENTONE F434

«Mississippi Mule», «Blue Lagoon», «Quarterdeck».

Assez facile et très drôle.

CAREY, James. Trains. Editions FENTONE Music F362

«Camel Train», «Wagon Train», «Choo-choo Train».

Hilarant, bien écrit, et de niveau élémentaire.

ELGAR, Edward. 6 pièces faciles. (Arrt : Rosenstegel). Edition BOSWORTH BoE 3965.

GERSCHWIN, George. «Try it with Gerschwin». (Arrt : Randall). Edition BOSWORTH BoE 3976.

Contenu : Embraceable you, Summertime, Someone to watch over me.

HANDEL, Georg Friedrich. 2 pastorales du «Messie». (Arrt. Rosenstegel). Edition BOSWORTH BoE 3973.

HAYDN, Joseph. Ox-Minuet pour quatuor de flûtes à bec et percussion. (Arrt : Rosenstegel). Edition BOSWORTH BoE 3945.

MOZART, Wolfgang Amadeus. La Flûte Enchantée (Arrt : A Rosenstegel). Editions BOSWORTH BoE 3984.

Pour quatuor de flûtes à bec avec accompagnement de métallophone ad libitum, les paroles (en anglais ou en allemand).

MOZART, Wolfgang Amadeus. Thème et variation de la sonate en la majeur K331.

PRAETORIUS, Michaël. Danses de «Terpsichore» vol. 1 pour 4 instruments. LONDON PRO MUSICA Edition LPM DM 11.

Il semblerait que la première intégrale des Danses de Terpsichore soit enfin en cours de publication. Qui plus est par l'un des meilleurs éditeurs actuels de musique ancienne : London Pro Musica Edition. Nous attendons donc 21 branles, 162 courantes, 48 voltes, 37 ballets, 3 passamezze, 23 gaillardes et 4 reprises ainsi que 13 autres danses. Celles-ci seraient publiées par volumes instrumentaux (volumes à 4 voix et volumes à 5 voix). Voir aussi le 2^e volume dans les quintettes.

SCHUBERT, Franz. Musique du ballet «Rosamunde». (Arrt : Rosenstegel). Edition BOSWORTH BoE 3967.

SCHUBERT, Franz. Célèbre marche militaire. (Arrt : Rosenstegel). Edition BOSWORTH BoE 3966.

WOLTERS, Gerhard. Variations sur Happy Birthday to You. Edition BOSWORTH BoE 3964.

Celui qui déchiffre tout sans éclater de rire a gagné : le thème, puis : pour un prêtre (en forme de choral bien sûr), pour un amateur de Bach (en forme de prélude du clavier bien tempéré), pour un amateur de Mozart, pour un amateur de Beethoven, pour un amateur de contes de fées, pour Américains ou amateurs de football, pour Espagnols, pour un animal ou un amoureux des animaux ou un animal humain (!), pour fiancés ou «enlacés» ou «pris au piège», pour professeur de flûte à bec (avec fausses notes garanties).

QUINTETTES DE FLUTES A BEC

PRAETORIUS, Michael. Danses de Terpsichore. Volume 2. LONDON PRO MUSICA EDITION LPM DM 12.

Voir plus haut dans les quatuors.

SEXTUORS DE FLUTES A BEC.

JOPLIN, Scott. A Scott Joplin Album. (Arrt : Hayden). Edition NOVELLO 12 0594.

Contenu : Felicity Rag (S^oSATTB), The Entertainer (S^oSATTB), The Chrysanthemum (S^oSATTB), The Augustan Club Waltz (S^oSATTB), A Mexican Serenade (S^oSATTB).

1 FLUTE A BEC SOPRANO AVEC ACCOMPAGNEMENT.

20 pièces pour flûte à bec soprano et clavier. (Arrt : B. Thomas). Editions DOLCE, collection «Purcell» DOL 105.

Ces pièces sont extraites des opéras de Purcell : The Indian Queen (Air, Canary), The Distressed Innocence (Slow air, 4 Dances), Bonduca (Air, Hornpipe), The Fairy Queen (Rondeau, Monkey's Dance), King Arthur (Fairest Isle), The Old Batchelor (Hornpipe), Amphitryon or the two sosias (Scotch tune), Abdelazer (Air), Celebrate the Feast (Crown the Altar) ainsi que «If music be the food of love».

BACH, Johann Sebastian. 12 chorals de Noël pour flûte à bec soprano et orgue ou clavecin ou piano. (Arrt : Harras). Editions BÄRENREITER BA 8090.

Contenu : Gottes Sohn ist kommen (BWV 318), Nun komm, des Heiden Heiland (BWV 36), Von Himmel hoch da komm ich her (BWV 248), Lobt Gott, ihr Christen alle gleich (BWV 151), Gelobet seist du, Jesu Christ (BWV 64), In dulci júbilo (BWV 368), Ich steh an deiner Krippen hier («Schemellis Buch»), Christum wir sollen loben schon (BWV 121), Das neugeborne Kindelein (BWV 122), Der Tag der ist so freudenreich (BWV 294), Brich an, du schönes Morgenlicht (BWV 248), Wie schön leuchtet des Morgenstern (BWV 36).

WINTERS, Geoffrey. Some Pairs pour flûte à bec soprano et piano. NOVA MUSIC NM 351.

3 pièces : A Song and Dance about ? March et musette, Snakes and Ladders. Niveau élémentaire.

2 FLUTES A BEC SOPRANO AVEC ACCOMPAGNEMENT

9 pièces pour flûte soprano et continuo. (Arrt : B. Thomas). Edition DOLCE, collection «Easy music of monteverdi's Time». DOL 103.

Contenu : Banchieri, Sonata sopra l'Aria Musicale del Gran Duca ; Marini, Sonata per doi Flautini, Corrente «La Martia», Brando «il Barizone» ; Rossi, Sonata undecima detta la Scatola ; Riccio, anzona «La Rubina» ; Buonamente, Gagliarda undecima ; Merula, Sinfonia del Quinto Tono ; Brunelli, Ballo.

2 FLUTES A BEC ALTO AVEC ACCOMPAGNEMENT

DORNEL, Antoine. Concert en trio (Livre III/1) pour 2 flûtes à bec alto et basse continue. (Arrt : Ruf). Editions BÄRENREITER 8089.



ATELIER HOPP

90.65.65.86

Premier atelier de France
spécialisé dans les orgues à tuyaux transportables

orgues positifs
orgues d'étude
orgues de Barbarie
orgues Limonaire

ROBERT HOPP - FACTEUR D'ORGUES - 84410 CRILLON-LE-BRAVE

Tiré de : «Concert de Symphonies, 3^e livre, contenant concerts en trio» (Paris 1723).

3 FLUTES A BEC AVEC ACCOMPAGNEMENT.

MANCINI, Henry. Charade pour 3 flûtes soprano, alto et ténor et piano. Edition MIMRAM MUSIC.

Par l'auteur de la «Panthère rose».

FLUTE A BEC ET GUITARE

CLEMENT, Nicole. Vive les musiciens ! pièces faciles pour guitare(s) et flûte(s) à bec. Editions Henry Lemoine. HL 24917.

Ces 13 pièces sont essentiellement écrites pour des niveaux faciles de guitare et de flûte. Leur instrumentation est variée, mettant en oeuvre plusieurs flûtes et plusieurs guitares ainsi que des petites percussions.

SONATES EN TRIO AVEC UN AUTRE INSTRUMENT.

QUANTZ, Johann Joachim. Sonate en trio en sol mineur pour flûte à bec alto, flûte traversière (ou violon) et basse continue. (Arrt : Ruf). Editions BÄRENREITER, collection HORTUS MUSICUS N°248.

De la même veine (c'est à dire excellente) que la sonate en do majeur (Hortus Musicus N°60).

FLUTE TRAVERSIERE ET BASSE CONTINUE

BON, Anna. VI Sonate da Camera per il flauto traversiere e violoncello o cembalo. Nuremberg 1756. Edition SPES, en facsimilé. Collection «FLAUTO TRAVERSIERE» N°14.

Une «compositrice», voilà qui est peu courant, de grand talent si l'on se réfère à ces sonates d'une écriture raffinée.

TOUS INSTRUMENTS

MASCHERA, Florentio. Libro Primo de canzoni da sonare a quattro voci. (Brescia_1584). Edition SPES, Collection «ARCHIVUM MUSICUM» N°69.

Cette édition en facsimilé réjouira les amateurs de musique italienne de la fin du XVI^e siècle.

PETITES ANNONCES

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).

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 Sigoules. Tél 53.58.21.23 après 19h.

Vends flûte traversière baroque Moeck ébène et ivoire, la 440, avec étui, bon instrument d'étude, 2000F. Tél : 77 54 97 47.

Le Vasconia Baroque Ensemble vend : un violone de Guy Derat valeur 58000F vendu 35000F (visible chez le facteur Guy Derat, 3 rue du Dahomey, 75011 Paris (1)43 71 36 38), ainsi que une guitare baroque de Cesar Vera d'après Voboam (9000F), un cornetto soprano de Moeck en ut (800F), une traversière basse renaissance de Puglisi en sol, la 440 (2000F), une flûte à bec piccolo la 440 (900F), une flûte traversière chinoise la 440 (2500F), un shakuhachi ancien (collection) (2000F), un hautbois de Poitou en ré, la 415 (2800F). Pour tous renseignements, Jean Durrua, Le Poy, St-Pierre du Mont 40000 Mont de marsan. Tél 58 75 20 69.

A vendre clavecin Zuckermann Ducornet, 1 clavier 52 notes, 2x8', type flamand, belle sonorité. Tél (1)43 31 44 72 (répondeur si abs.). Vends très belle flûte alto en buis et finitions ivoire, la 415 et corps de rechange 410, de Guido Hulsens, entièrement révisée et accordée en mai 88, très peu jouée, excellent état. Prix 4000 F. Tél 78 37 19 16 (Lyon), le soir.

Vends beau oud (luth) neuf, six chœurs, 6000F. Tél (1) 47 43 00 97, le matin entre 7h et 8h.

Vends, cause déménagement, clavecin copie Hensch et Ruckers, 5 octaves, 2x8', 1x4', facteur Anne Ian Tucker, Essex. Très beau son, peu utilisé, 80000 F. Tél 43 48 45 29 ou 47 50 59 39.

Vends flûte à bec la 440 de Henri Gohin, 2000F. lûte traversière début de siècle, bon état, 14 clefs (dont une clef de si bécarré grave !), 3000F. Tél (16)40 06 38 36.

FAC ~ SIMILE

LA MUSIQUE FRANÇAISE CLASSIQUE de 1650 à 1800

Collection publiée sous la direction de
JEAN SAINT-ARROMAN

J.H. D'ANGLEBERT - B. de BACILLY - C. BALBASTRE - J. BARRIERE - N. BERNIER - M. BLAVET
J. BODIN de BOISMORTIER - J.B. de BOUSSET - J. BOYVIN - C.A. BRANCHE - J.B. BREVAL
S. de BROSSARD - L. de CAIX d'HERVELOIS - A. CAMPRA - J.C. de CHAMBONNIERES
M.A. CHARPENTIER - F. CHAUVON - L.N. CLERAMBULT - P. COLASSE - G. CORRETTE - F. COUPERIN
J.F. DANDRIEU - L.C. DAQUIN - DARD - M.R. DELALANDE - F. DEVIENNE - P. DUMAGE - H. DUMONT
J. DUPHLY - J.L. DUPORT - A. FORQUERAY - P. GAVINIES - N. GIGAUT - 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. LEBECUE - 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

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

CONCERTS

ILE DE FRANCE

Samedi 20 décembre, Issy les Moulineaux, 20h30, Orchestre Médicis, A. Otsuka, J.F. Loiseleur des Longchamps, dir. Charles Limouse.

Dimanche 11 décembre, chapelle de la Salpêtrière, 16h, ensemble la Réjouissance, A. Maugard, B. Jolivet, C. Benchetritt, H. Bricault, M. Dormont, I. Assayag. IL1220 Mardi 20 décembre, Paris, Radio France, 20h30, Ensemble A Sei Voci, concert du 10^e anniversaire de l'Ensemble.

Mardi 20 décembre, Versailles (78), Château, Ensemble Fitzwilliam : musique française.

Jeudi 22 décembre, Paris, Eglise des Billettes, Ensemble A Sei Voci : Morales.

Le VIII^{ème} Festival des Instruments Anciens aura lieu du 28 février au 31 mars 1989. Direction artistique J.L. Charbonnier. Paris, Versailles, Fontainebleau, Lyon... Messe en si, Passions, cantates de Bach... Leonhardt, Brüggem, Koopmann... Renseignements (1) 43 96 48 48.

CENTRE

Lundi 12 décembre, Mairie de Tours, salle des mariages, 21h, Ensembles Jacques Moderne et Dulzainas, dir. Jean Pierre Ouvrard : W. Brade, danses.

RHONE-ALPES

Vendredi 25 novembre, Temple des Terreaux, 20h45, Brigitte Lesné, Catherine Jousselin, Pierre Hamon : musique médiévale.

LANGUEDOC-ROUSSILLON

Lundi 21 Novembre, Amélie les Bains, 17h, Quatuor Jean Marie Leclair : Zelenka, Vivaldi, Bach, Britten, Boulez, Doué.

Mercredi 23 Novembre, Garons, 21h, Quatuor Jean Marie Leclair : Zelenka, Vivaldi, Bach, Britten, Boulez, Doué.

Stages proposé par l'AFFB Rhône-Alpes et
«La Pensée Musicale»

CYCLE DE FORMATION A LA PEDAGOGIE DE LA FLUTE A BEC

Les samedis 6 novembre (L. RENAULT-LESCURE), 7 janvier (Mme PAGES), 28 janvier (M. RICQUIER), 25 février (L. RENAULT-LESCURE), 11 mars (M.L. Hatt-Arnold), 15 avril (L. RENAULT-LESCURE).

Renseignements : C. GUINAMARD, Montée du Gourguillon, 69005 LYON.

STAGE DE FLUTE A BEC

animé par Jean-Noël CATRICE et Francis MERCET les 27 novembre, 18 décembre, 22 janvier, 15 février, 12 ou 19 mars, 16 avril.

Niveau minimum, second cycle des Ecoles Nationales de Musique.

Renseignements : AFFB Rhône-Alpes, 12 rue St Jean, 69005 LYON. Tél : 78 37 85 22.

**VENEZ ESSAYER LE CLAVECIN
NUMERIQUE "ROLAND C50"
8 SONS
5 TEMPERAMENTS**

**■ FLÛTES A BEC
AULOS-KUNG-MOECK**

PRIX SPECIAUX :
Aux membres des conservatoires
et écoles de musique



Documentation AF sur demande

DISQUE & MUSIQUE

165, rue de Rennes - 75006 PARIS - Tél. : 45 48 63 37
(100 m Tour Montparnasse) Expédition sur demande.