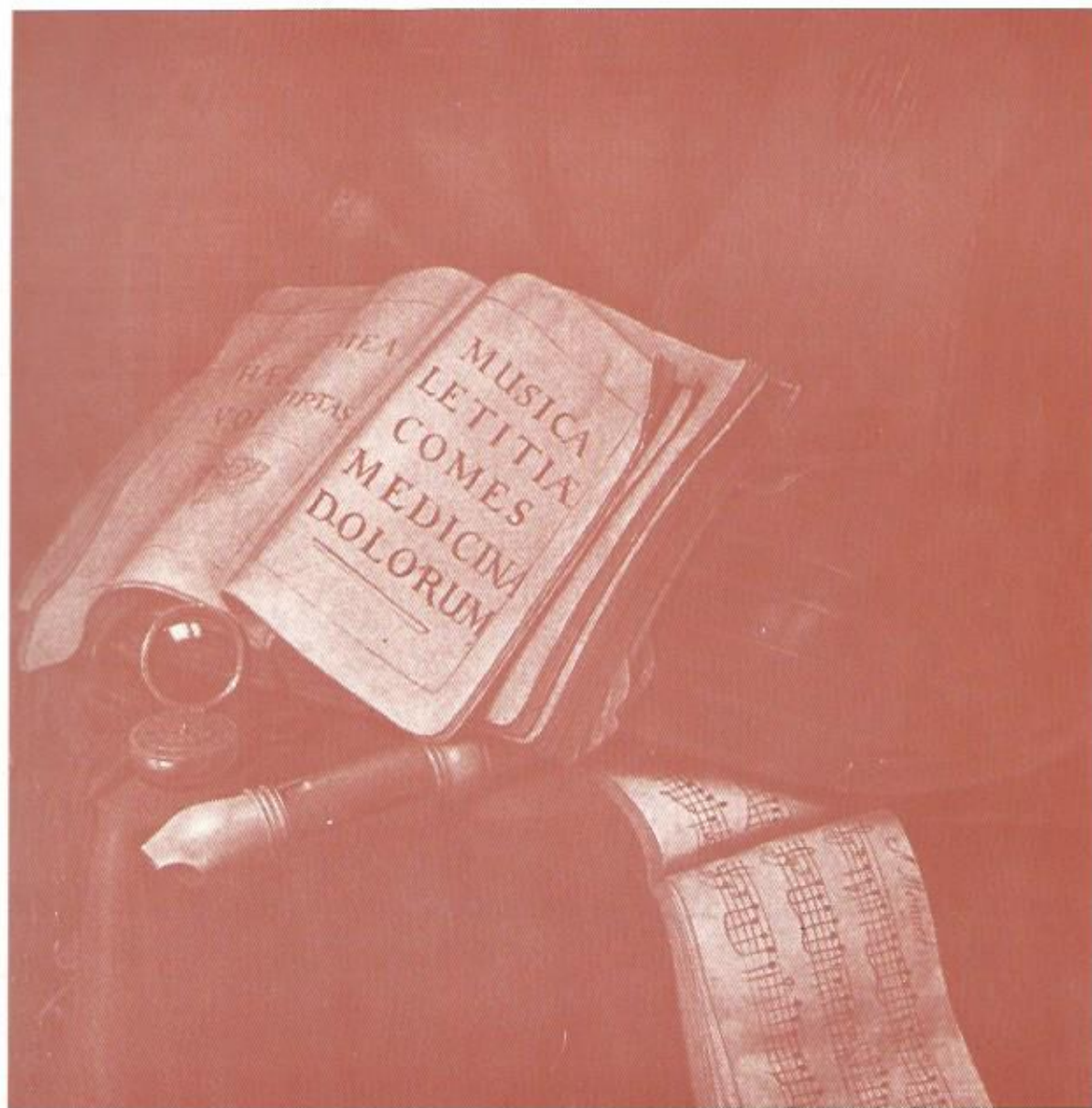


FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

N° 16

Octobre 1985



Violon baroque, G. Bezzina, J.P. Burgos
Antoine Geoffroy-Dechaume
et Le Langage du Clavecin
Elena Polonska, harpiste

*Au répertoire des flûtes
une marque française est née.*



ADEGE

*Flûte à bec, en bois d'érable, buis ou olivier
d'après un modèle de Terton du début du XVIII^e siècle.*

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

ÉDITORIAL

L'A.F.F.B. et par conséquent cette revue changent d'adresse. Depuis quelque mois le Secrétariat général avait quitté la maison Bouvier pour trouver domicile au 22 rue Saint-Charles. Il sera désormais divisé en deux : la partie interne et administrative reste rue Saint-Charles, mais la vitrine de l'Association se trouve désormais 68 bis, rue Réaumur, au premier étage de la Librairie Musicale de Paris qui, en nous accueillant, crée le premier grand espace de musique ancienne de France. Cette revue y est déjà entourée de partitions et d'instruments. Au delà du changement d'adresse

et du contact direct qu'il nous rend avec nos lecteurs, c'est notre expansion et le rôle que nous prenons dans la vie musicale française qui doivent nous réjouir.

La parution de ce numéro 16 a été retardée pour des raisons d'opportunité : nous voulions rendre compte du Salon de la Musique, où nous étions présents, et de notre nouvelle installation. J'ajouterai que notre croissance n'a pour l'instant absolument rien modifié dans les moyens et les méthodes de travail, tout à fait artisanaux, de la rédaction, ce qui n'aide pas toujours à raccourcir les délais. Le numéro 17 est prévu pour fin janvier : ce sera celui de Musicora 86, qui aura lieu comme l'année dernière début mars.

J. J. DUHOT

FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS

Magazine de l'A.F.F.B.

Association Française pour la Flûte à Bec

A.F.F.B. : La Librairie Musicale de Paris
68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris.

Tél. : (1) 42 72 30 72

Toute correspondance concernant les listes et articles contenus dans la revue doit être adressée à la rédaction avec mention de la rubrique concernée.

Rédacteur en chef :

Jean-Joël DUHOT.

Directeur de la publication :

Alain KERUZORÉ.

Comité de rédaction :

Françoise Charbonnier (*concerts*), Dominique Gauthier (*délégués régionaux*), Claude Letteron (*éditions*), Hugo Reyne (*revues*), Michelle Tellier (*concerts*), Olivier de Goër.

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.

Régie publicitaire :

P.V.E., 37, rue du Colisée, 75008 Paris

Tél. : (1) 42 25 46 33.

Photocomposition :

ALEXANDRE COMPO

37, rue Championnet, 75018 Paris.

Tél. : (1) 42 54 12 22 - Télécopieur : (1) 42 51 01 10

Impression :

L.M. GRAPHIE

189, rue d'Aubervilliers, 75018 Paris.

Tél. : (1) 42 05 75 23.

© 1985 : A.F.F.B.

Dépôt légal : 3^e trimestre 1985

ISSN 0752-9916

La rédaction n'est pas responsable des textes, dessins et photographies publiés, 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

Flûte à bec contemporaine (suite).	
Respiration continue. R. Troman	2
Getreue Musikmeister. Telemann ..	3
Violon baroque. G. Bezzina	7
Des racleurs de contredanses.	
J.P. Burgos	8
Antoine Geoffroy-Dechaume et Le Langage du Clavecin	16
Adam Jarzebski, un musicien polonais à découvrir	18
Paléontologie baroque, E. Akar ...	19
M. Braun, Andante et allegro	20
Les suites des XVII ^e et XVIII ^e siècles. B. Jolibert	22
Le salon de la Musique	28
Elena Polonska : harpiste	30
Le Festival de Boston. P. Bolton ..	31
Nouvelles partitions	33
Concerts	34
Délégués régionaux	36
La vie de la flûte à bec	37
Petites annonces	39

FLUTE A BEC CONTEMPORAINE

par ROBIN TROMAN

Respiration continue

Les quelques lignes de P. Y. Artaud et G. Geay parues en 1980(1) donnent une indication succincte, mais tout à fait exacte, de cette technique respiratoire. Elles mettent aussi l'eau à la bouche... Comment faire réellement ?

Disons tout d'abord que ce mode de jeu est la technologie quasi normale de tous les instruments à vent, de la Turquoise jusqu'aux Indes. Il faut savoir aussi qu'un **petit** débit et une **forte** pression sont indispensables à sa réalisation et que, par conséquent, les instruments à anche et à embouchure sont les plus favorisés dans ce domaine : la plupart des hautboïstes et des trompettistes maîtrisent aujourd'hui parfaitement cette technique.

Le deuxième élément important à savoir est qu'on ne pratique pas la respiration continue de façon continue. C'est comme si on disposait de deux réservoirs d'air, un réservoir principal dont la base est le **diaphragme** et un réservoir auxiliaire, dont la base est constituée par les **joues**, ce deuxième réservoir prenant temporairement le relais du réservoir principal, le temps nécessaire au remplissage de ce dernier.

L'une des données fondamentales de la flûte à bec étant précisément un **grand** débit et une **faible** pression, il est clair que la flûte à bec est l'instrument sur lequel la respiration continue est la plus difficile à réaliser. A moins de nouveaux progrès que j'ignore, il faudra donc rétablir artificiellement une grande pression et un petit débit en détachant légèrement l'instrument de la bouche et en ne laissant passer qu'un petit filet d'air entre les lèvres tendues (cf. article **souffle**). Le grand inconvénient de cet artifice est d'entraîner un bruit de soufflé au moment du "double courant d'air".

Cela posé, je me bornerai à transmettre les exercices grâce auxquels il m'a été possible de réaliser la respiration circulaire ; ces exercices m'ont été enseignés, un soir, par un musicien traditionnel breton dont j'ai oublié le nom.

1. Expulser tout l'air contenu dans les poumons : le départ de l'exercice se fait à vide.
2. Les poumons toujours vides, gonfler les joues.
3. Bloquer nez et gorge, laisser sortir l'air tout doucement

par un petit trou entre les lèvres. **Les poumons sont toujours vides.**

4. Recommencer 1, 2 et 3 une dizaine de fois.
5. Au bout d'un certain temps, débloquent le nez et inspirent en même temps qu'on expulse l'air des joues. Ce passage crucial est beaucoup plus facile si vous avez pris soin d'aller à la limite de l'asphyxie durant les phases 1 à 4. En effet, vous aurez tellement besoin d'oxygène que le déblocage du nez et de la gorge se fera de lui-même.
6. Vous sentez alors le "double courant d'air" (inspirer par le nez, expirer par la bouche l'air contenu dans les joues) que vous répétez inlassablement, jusqu'à vous habituer totalement à cette sensation probablement nouvelle.

A ce moment, la première étape est franchie et toute la difficulté réside alors dans l'enchaînement de la respiration normale à la respiration continue. Voici maintenant le déroulement exact de ce collage :

1. inspiration normale,
2. expiration normale,
3. vers la fin de l'expiration gonfler les joues. L'air qui est dans les joues à ce moment est encore sous la pression du diaphragme,
4. bloquer le nez et la gorge, et **instantanément** propulser l'air qui est dans la bouche à l'aide de la pression des joues,
5. avec un léger retard, débloquent le nez et inspirent,
6. lorsque les poumons sont remplis et avant l'extinction totale du réservoir auxiliaire, recommencer à souffler à partir du diaphragme.

Les phases 4 et 6 sont les plus délicates car elles donnent lieu à de grandes variations de pression affectant la stabilité et la hauteur de la note. Avant de pratiquer la respiration continue sur une flûte, il est recommandé de s'entraîner de longues heures avec une paille et un verre d'eau.

Bon courage...

(1) Flûte au présent p. 121.

musiques pour ensembles de flûtes à bec ou autres instruments mélodiques

Collection composée de 5 séries :

- SERIE A : Moyen-Age et Renaissance.
- SERIE B : Art Classique et Baroque.
- SERIE C : XIX^e siècle.
- SERIE D : Contemporains et Modernes.
- SERIE E : Musiques populaires françaises et étrangères.

DÉJÀ PARUS :

- | | | |
|---------|---|---|
| SERIE A | Claude Gervaise
Etienne du Tertre | Huit Bransles de Poitou - SATB (facile)
Six Pavannes avec leurs Gaillardes - SATB - SSATB - SSAAT (moyen)
Première et Seconde suites de Bransles à quatre parties - SATB (facile) |
| SERIE B | Chédeville Le Jeune
Hotteterre le Romain
Joseph-Bodin de Bois-mortier | Amusements Champêtres - Première Suite - SS (moyen)
Amusements Champêtres - Deuxième Suite - SS (moyen)
Troisième suite de pièces pour 2 flûtes alto, musettes ou vielles à roue en DO (moyenne difficulté)
Première et troisième suites (onzième œuvre) pour 2 flûtes alto, musettes ou vielles à roue en DO (moyenne difficulté) |
| SERIE E | André Sauzède | Airs Populaires Français - SATB (moyen) |



ÉDITIONS

JM. FUZEAU S.A.

B. P. 6 79440 COURLAY
Tél. 49. 72.22.13

Liste des annonceurs

ADÈGE
AULOS
ESCHIG
FUZEAU
HOHNER
LEDUC
MOECK
RAHMA
ROAUD
SOUMAGNAC
VAN DE VELDE
ZURFLUH

Eilfte Lection des Music-Meisters.

Introduzzione, à tre.

41.

The musical score is written for three parts: Flauti (Flutes), Flauto traverso o Violino 1. (Traverse Flute or Violin 1), and Flauto traverso o Violino 2. (Traverse Flute or Violin 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two main sections: a slower section marked 'Grave' and a faster section marked 'Vivace'.

The 'Grave' section begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written for the Flauti part, with the Flauto traverso o Violino 1. and Flauto traverso o Violino 2. parts providing harmonic support. The 'Vivace' section follows, marked with a 'V' and a key signature change to two sharps (F# and C#). The tempo and key changes are indicated by a double bar line and the new markings.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above or below notes. The Flauto traverso o Violino 2. part includes a section with a key signature change to one sharp and a time signature change to 3/4, marked with a 'V' and a key signature change to one sharp.

42. Violini. Zur vorigen Aria gehörig.

p.

Porta l'un molt'acqua intorno; mà ch'è torbida sovente, ch'è torbida so - ven - te. -
Aber mit dem frechen Laufen auf der Wollust Weg' laufen macht Vnruh im Gellü - te; -

Flauto.

l'altro limpido e innocente fan più caro e un più adorno, pochi fi, fi, mà chiari u,
gegentheils, wenn unser Wandel stille, wirkt derin uns'gelassne - Vüle sonst nichts; - als lauter

moti pochi fi, fi, fi, mà chiari umori. Da
Güte, sonst nichts; - als lauter Güte. Capo.

Claveffin.

Tuffacaille, par M. J. V. Goerner.

This page contains ten systems of handwritten musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent systems continue the piece, with some systems featuring a double bar line and a repeat sign. The notation is written in black ink on aged paper.

44.

Fagotto solo.

Loure der geistlichen Flöhenhnhms. *2. Violinen.*

Kurie der unartigen Yahoos.

A PROPOS DU VIOLON BAROQUE

Gilbert BEZZINA

La redécouverte des instruments anciens, entreprise par quelques musiciens et musicologues, est liée à la recherche des timbres caractéristiques pour lesquels étaient conçues les œuvres du passé.

Certains instruments, comme le clavecin, les violes, avaient totalement disparu et n'ont été remis à l'honneur qu'au début de notre siècle. Il n'en est pas de même pour le violon qui existe depuis le XVI^e siècle, pourtant, si le dessin de sa caisse, définitivement fixé au XVII^e siècle n'a plus évolué, l'instrument a subi de très nombreuses modifications notamment vers la fin du XIX^e siècles, lesquelles ont donné le jour au violon actuel.

Ces importantes transformations se justifient par le besoin d'adapter la sonorité de l'instrument à la littérature nouvelle (emploi fréquent de l'aigu, par exemple) ainsi que par la nécessité de rivaliser avec des orchestres de plus en plus importants. Il fallait donc acquérir une sonorité plus claire, plus brillante et plus puissante.

Cela a été possible en modifiant d'abord le **renversement**, c'est-à-dire l'angle formé par les cordes et le chevalet, obtenu par l'orientation du manche sur la caisse (jusqu'au milieu du XVIII^e siècle le manche est exactement dans le prolongement de la table).

Cette opération entraîne une tension des cordes beaucoup plus importante. Pour éviter un affaissement de la table du fait de cette tension accrue, la **barre d'harmonie** est changée : elle est désormais environ trois fois plus épaisse, plus longue et plus haute ; auparavant elle était posée sans être forcée, quelquefois même simplement réservée lors de la "sculpture" de la table, ce qui permettait à celle-ci de sonner beaucoup plus librement.

Le manche, légèrement rallongé, n'est plus cloué et collé, mais "enclavé" dans le tasseau. L'**âme** s'épaissit, elle avait sur les instruments anciens "la grosseur d'une plume d'oie" ; quant au chevalet, il sera plus fin et moins évidé.

La touche et le cordier, généralement en érable ou, depuis 1750 environ, en sapin plaqué d'ébène sont maintenant réalisés en ébène massif, la touche est allongée, ce qui contribue encore à alourdir l'instrument.

Les cordes, enfin, à l'exception de la plus grave, demeurent en boyau nu jusqu'au début du XX^e siècle où elles seront peu à peu remplacées par des cordes métalliques.

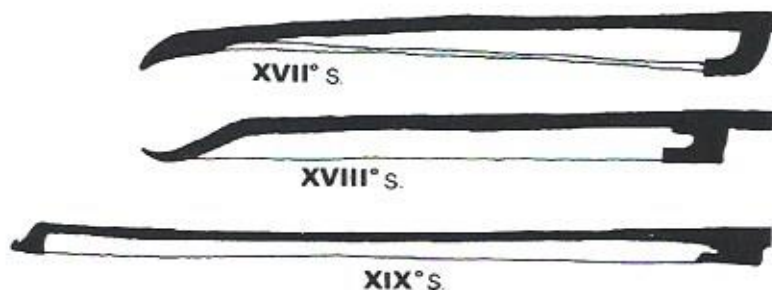
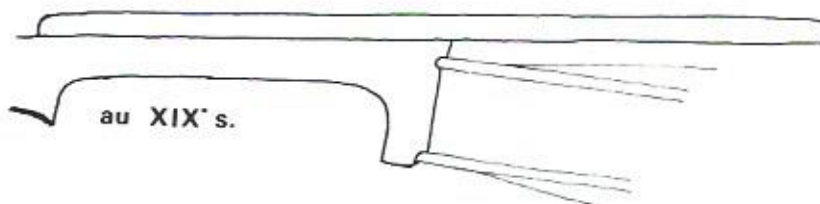
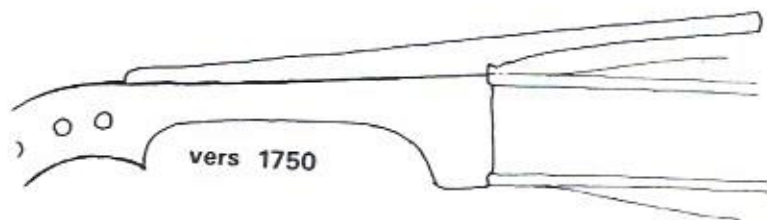
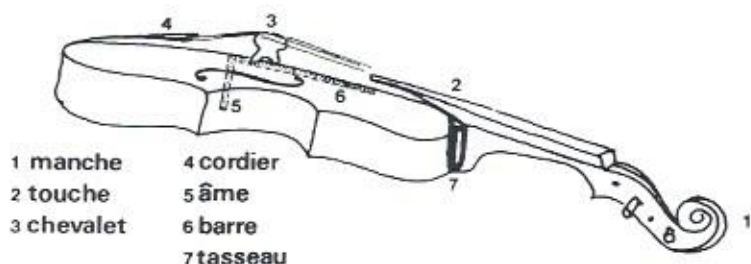
- Si le dessin du violon n'a pas évolué, la forme de l'archet est, elle, tout à fait différente : l'archet ancien, plus léger n'a pas le même point d'équilibre.

La mentonnière n'apparaîtra que vers 1840.

On voit ainsi que, malgré leur similitude d'apparence, le violon dit "baroque" et le violon actuel sont deux instruments tout à fait différents, conçus pour des littératures différentes. La sonorité des Stradivarius modernisés, par exemple ne correspond absolument plus avec leur timbre original.

La technique de jeu n'est, bien sûr, plus la même ; de nombreux traités nous permettent de connaître la technique ancienne, ainsi les méthodes de Geminiani (1751), de Corrette (1738), de l'abbé Le Fils (1761) ou de Léopold Mozart (1755).

La tenue sans mentonnière, sans exclure l'usage du menton pour maintenir le violon (cf. Corrette p.e.) modifie les doigts, donc les phrasés. La technique d'archet aussi bien en ce qui concerne l'émission du son que la manière "d'archeter" permet de retrouver respirations, phrasés et accentuations.



Désormais s'offrent à qui veut interpréter la musique ancienne, deux possibilités ; moderniser la pensée du compositeur grâce aux moyens d'expression actuels ou bien tenter de retrouver l'interprétation et les timbres d'origine. L'essentiel est de savoir donner une version convaincante et nous préférons toujours une exceptionnelle exécution de Bach au piano à une reconstitution musicologique sans vie, au clavecin.

Nice 1977

"DES RACLEURS DE CONTREDANSES"

Tenue et jeu du violon, aux XVII^e et XVIII^e siècles

Jean-Paul BURGOS

Un certain nombre d'ouvrages disponibles, traitant de la technique du violon aux XVII^e et XVIII^e siècles, abordent de façon détaillée les questions de techniques d'archet et de main gauche. La tenue de l'instrument, en revanche, n'y est présentée que d'une manière très sommaire ; c'est pourquoi, dans cet article, je m'attacherai à la décrire en insistant sur son importance, laissant de côté l'étude d'autres aspects du jeu instrumental, qui donnerait à ce texte des dimensions trop importantes.

De l'époque romantique à nos jours, si la tenue du violon et de l'archet semble avoir été fixée par les mêmes grands principes, elle a connu dans le détail de nombreuses variations, qui ont permis de bien caractériser des écoles nationales. Ainsi en est-il, par exemple, du degré d'engagement de l'index sur la baguette, de la hauteur du coude droit, ou du rôle des différentes articulations dans la conduite de l'archet. Ces critères que les théoriciens considèrent comme déterminants pour distinguer les écoles correspondent à des différences très marquées d'idéal sonore, immédiatement perceptibles par tout mélomane : il suffit de comparer les enregistrements de Heifetz ou de Kogan (école russe) à ceux de Kulenkampf ou de Schneiderhan (école allemande), et à ceux d'Ysaÿe ou de Grumiaux (école franco-belge) pour se convaincre de la notion qu'au-delà du tempérament individuel de chaque artiste, la sonorité et le phrasé dépendent étroitement de la technique instrumentale qu'ils adoptent.

Encore convient-il de remarquer que ces différences sonores flagrantes proviennent de variations de tenues bien précises certes, mais relativement discrètes. Aussi, lorsque nous cherchons à faire revivre le jeu instrumental de l'époque baroque, pouvons-nous considérer comme une voie d'approche irremplaçable l'étude et la pratique des tenues anciennes, d'autant que celles-ci s'éloignent considérablement de celles de notre siècle.

LES TENUES DU VIOLON

Les historiens se sont plus à retracer l'évolution de la tenue du violon dans les termes d'une ascension progressive de la ceinture au menton, cette montée du ventre à la tête étant souvent obscurément supposée être la marque d'un anoblissement spirituel, et d'un progrès de l'art et de la civilisation. L'iconographie et les traités anciens, examinés avec une attention prudente, nous font apparaître à la vérité bien autre chose que cette simple évolution linéaire.

Le violon contre la poitrine

Ainsi, par exemple, alors que la tenue du violon contre le cou, héritée de la lira da braccio de la Renaissance, était déjà bel et bien connue, les violonistes semblent avoir en majorité appuyé l'instrument contre la poitrine, pendant tout la durée du XVII^e siècle (fig. 1).

Dans les sources écrites de ce siècle, cette tenue est d'ailleurs, à ma connaissance, la seule qui soit mentionnée, à une exception près (Prinner, voir plus loin). Roger North écrit que le virtuose italien Nicolas Matteis, arrivé en Angleterre en 1672, "tenait son instrument presque contre sa ceinture", et John Lenton conseille, en 1702, de ne le placer ni sous le menton, ni aussi bas que la ceinture, comme on le fait parfois "à l'imitation des Italiens" ! La tenue contre la poitrine est d'ailleurs encore mentionnée en 1722 dans un ouvrage de vulgarisation, *the Compleat Music-Master*.



Fig. 1 Gérard Dou (école hollandaise) : violoniste, illustrant la tenue du violon contre la poitrine, et la tenue d'archet "française" : un ensemble typique du XVII^e siècle (1665).

Un préjugé répandu veut que cette tenue ait été exclusivement réservée à un rudimentaire jeu de main gauche, limité à la première position. Or plusieurs traités **qui ne mentionnent pas d'autre manière de tenir le violon** font bel et bien état de changements de positions. Ainsi en est-il de Playford, qui donne même à ce sujet des conseils sur la meilleure façon de placer le pouce, dans la 14^e édition de son **introduction** (entre 1687 et 1703), de Daniel Speer (1687) qui monte au **mi 5**, de Georg Falck (1688), qui décrit explicitement la sixième position, et de Daniel Merck, qui, en 1695, donne l'exemple d'un démanché, sur des valeurs brèves, de quatrième en première position... alors qu'il demande de tenir le violon **sous** la poitrine ! ("unter der linken Brust").

Un autre témoignage fort intéressant à ce sujet est celui d'un collègue de travail de Biber en Bohême, l'organiste Johann Prinner ; dans son traité **Musicalischer Schlüssel** (1677), il nous dit avoir "connu des virtuoses réputés qui mettaient le violon seulement contre la poitrine". Que l'on feuillette les sonates des "virtuoses réputés" de cette école, et l'on verra que, du point de vue de la technique violoniste, il s'agit de bien autre chose que de musique de maître à danser en première position !

Le violon sous la clavicule

En ce qui concerne la tenue réclamée par Geminiani ("just below the collar-bone", juste sous la clavicule), en 1751, dans **the Art of Playing on the violin**, les musicologues et les violonistes se livrent fréquemment à de périlleux exercices de casuistique pour expliquer comment le célèbre Francesco aurait écrit le contraire de ce qu'il voulait exprimer, ou comment l'ouvrage est forcément apocryphe — notamment à cause de cette petite phrase jugée scandaleusement anachronique.

Toujours est-il que son témoignage n'est pas isolé au XVIII^e siècle. Brossard, vers 1712, conseillait d'appuyer le bouton "contre l'épaule gauche, un peu au-dessous de la joue ou plus bas, selon qu'on le trouvera plus commode". L'iconographie montre assez souvent cette tenue (cohabitant avec la tenue contre le cou) jusqu'en plein milieu du XVIII^e siècle (fig. 2 et 3). La comparaison des fig. 3 et 4, du même auteur et du même genre, incite à penser que la représentation d'une tenue "basse" du violon ne correspond pas à un parti pris esthétique du peintre. Bien souvent d'ailleurs, l'objection selon laquelle cette tenue n'aurait été qu'une pose différente de la réalité du jeu, cette objection doit être écartée car elle concerne des instrumentistes représentés non comme sujet principal, mais à l'arrière-plan des tableaux.

Quant au dessin de Ghezzi (fig. 5) représentant Montanari, c'est un document de grand intérêt : il n'a rien d'un portrait officiel, et présente plutôt l'aspect d'un croquis pris sur le vif, d'un bon réalisme dans les proportions et les détails. Pour ce qui nous intéresse, la position du bras gauche en extension est parfaitement conséquente avec l'emplacement du violon loin du cou ! Voilà qui nous donne à penser que cette tenue n'était pas non plus réservée aux instrumentistes médiocres ; Montanari, premier violon à Saint-Pierre de Rome jusqu'à sa mort en 1730, était selon ses contemporains l'un des meilleurs virtuoses de son temps. La musique qui nous est parvenue, nous laisse entrevoir ses brillantes qualités ; elle réclame des entrées libres dans les positions

élevées, couramment pratiquées jusqu'à la septième !

Montanari, disciple de Corelli, a été par là à la même école que Geminiani ; à la lumière de ce portrait, faut-il tant s'étonner de la fameuse petite phrase de ce dernier, "le violon doit être mis juste sous la clavicule" ?

Le violon contre le cou

Comme dès les débuts de son histoire, cette tenue du violon sur la clavicule, la plus répandue au XVIII^e siècle, est la seule à avoir survécu aux années 1750. Contrairement aux précédentes, elle permet éventuellement d'appuyer le menton sur l'instrument, pour le stabiliser.

Cependant l'utilisation dudit maxillaire — qui aujourd'hui nous semble un postulat de la technique — est une notion qui ne semble s'être introduite chez les violonistes professionnels qu'à partir du milieu du XVIII^e siècle.

Avant cette date, l'emploi du menton n'est recommandé que dans quatre sources en tout et pour tout : Prinner (1677), Corrette (1738), Crome (après 1740, d'après Boyden) et Berlin (1744). Il s'agit, dans tous les cas, de méthodes élémentaires destinées aux débutants, sans grandes prétentions (fig. 6). Je ne sais qui était Robert Crome, mais aucun des autres auteurs n'a laissé le souvenir d'un violoniste distingué : ils étaient tous trois organistes avant tout, même si leurs claviers leur laissaient à l'occasion le loisir de rédiger des ouvrages de vulgarisation, mais aussi d'écrire des poèmes (Prinner), de composer de la musique de foire (Corrette), ou d'exercer un emploi de capitaine des pompiers (Berlin)... personnalités attachantes, mais méritent-elles vraiment pour le violon, le qualificatif de spécialistes ?

Toujours est-il que la date de 1756 marque à ce sujet un tournant décisif : en cette année (qui est aussi celle de la naissance du grand Wolfgang Amadeus) paraissent simultanément deux traités qui conseillent l'utilisation du menton et qui — fait important — sont pour la première fois l'œuvre de violonistes confirmés, Herrando (élève de Corelli) et Leopold Mozart.



Fig. 2. Longhi : le Concert (vers 1740) : le violon placé contre le cou, ou sous la clavicule.

Il est significatif d'observer que ce dernier trouve la tenue avec le menton plus "commode" pour les démarchés, mais qu'il ne rejette absolument pas la tenue libre, comme l'ont abusivement proclamé certains musicographes : les deux tenues sont décrites et illustrées dans son traité (fig. 7).

Certes, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'appui du menton est invoqué de plus en plus souvent par des instrumentistes de haut niveau, mais il ne deviendra pas pour autant une règle générale avant le XIX^e siècle. Ainsi, alors que Herando et Mozart conseillaient de laisser le menton en permanence sur l'instrument, Bailleux en 1779, et Cambini en 1800 (l'année du Concerto de Beethoven !) ne recommandent son emploi qu'à l'occasion des changements de position. Bien plus, en 1786, Bornet l'Ainé, violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, écrit explicitement dans sa Méthode : "Il faut tenir la tête droite et que le menton n'appuie pas sur le violon".

Ces trois auteurs font d'ailleurs mettre le menton à gauche du cordier : c'est bien là une preuve qu'il n'existe pas de relation entre l'emplacement du menton — à gauche ou à droite — et son appui continu sur le violon. Il est donc abusif de proclamer, comme le font des ouvrages récents, qu'en 1761 l'Abbé le Fils est un pionnier de la tenue moderne avec le menton, pour la simple raison, qu'il mentionne que celui-ci est "du côté de la quatrième corde" ! Cette précision était à l'époque nécessaire car d'autres violonistes préféraient le placer à droite du cordier, comme Leopold Mozart. D'ailleurs, lorsque Spohr, vers 1830, metta au point la mentonnière, il l'installa **dans l'axe** du cordier !

On peut supposer que, même posé sur l'instrument, le menton ne maintenait pas le violon en force comme il le fait actuellement ; ainsi Cambini (1800) explique-t-il que, lors des démarchés, celui-ci est soutenu par la clavicule et la main gauche. De même, Galeazzi, en 1791, laisse entendre qu'en dehors de passages en positions élevées le menton ne serre pas fortement le violon. Et, bien plus tard, c'est de façon générale que Campagnoli met en garde contre une pression trop forte de la tête sur l'instrument dans sa Méthode éditée... encore en 1824 !



Fig. 4. Carmontelle : Musiciens (Vachon au violon, le menton sur l'instrument).



Fig. 6. Frontispice de "l'Ecole d'Orphée" de Corrette (1738) : Le quatrain prévient clairement qu'il s'agit d'une méthode élémentaire !



Fig. 5. Le virtuose Francesco Montanari, lors d'un concert à Rome, en 1720. (Dessin de Per Leone Ghezzi).



Carmontelle :
Concert (le violon placé sous la clavicule)

LES TENUES DE L'ARCHET

On a abondamment signalé, dans les ouvrages historiques, l'existence de deux tenues principales de l'archet, caractérisées par la position du pouce soit sous les crins, soit contre la baguette (fig. 8). La dénomination que leur donne Corrette — "française" et "italienne" — pour pertinente qu'elle soit à son époque, ne doit cependant pas conduire à une généralisation abusive.

La tenue "française"

C'est ainsi qu'au XVIII^e siècle la tenue avec le pouce sous la mèche a été largement pratiquée dans l'Europe entière, y compris en Italie, où elle n'était même toujours pas complètement abandonnée au siècle suivant : Boyden la signale chez un violoniste peint par Gasparo Diziani (1689-1767) dans "l'Extase de Saint-François", et je l'ai pour ma part remarquée dans la gravure illustrant l'article "Violino" du traité d'organologie **Gabinetto Armonico** du P. Buonanni (Rome, 1722).

Rien ne permet, a priori, d'affirmer que cette tenue d'archet ait été exclusivement le propre d'instrumentistes ne jouant qu'une simpliste musique à danser ; le fait que Georg Falck ne décrive qu'elle dans un traité que nous avons vu si exigeant quant à la main gauche devrait nous conduire à réviser des préjugés à cet égard !

La tenue "italienne" et sa propagation

La tenue avec le pouce appuyé directement sur la baguette est bien apparue en Italie, dès les débuts du violon. Elle s'y est développée au XVII^e siècle, en n'évinçant que progressivement, nous l'avons vu, la tenue "française" dans la péninsule (fig. 9).



Chapitre II.

Differentes manieres de tenir l'Archet.

Je mets icy les deux manieres differantes de tenir l'Archet. Les Italiens le tiennent aux trois quarts en mettant quatre doigts sur le bois, A, et le pouce dessous, B. et les François le tiennent du côté de la hausse, en mettant le premier, deuxieme et troisieme doigt dessus le bois, C. D. E. le pouce dessous le Crin F. et le petit doigt acosté du bois, G. Ces deux façons de tenir l'Archet sont également bonne cela dépend — du Maître qui enseigne.

Il faut quand on joue que le bois de l'Archet panche — un peu du costé du s'illet, mais il faut ausy prendre — garde qu'il ne panche pas trop.

Pour tirer du son du Violon, il faut tirer et pousser de grands coups d'Archet, mais d'une maniere gracieuse et agreable. Voyez page 34



Fig. 8. Les deux tenues d'archet, d'après Conette (1738).



Fig. 9. Maître inconnu, Italie, XVII^e siècle : Mucisiens. Noter la tenue d'archet "française".

Introduite en Angleterre, d'après Roger North, par le virtuose italien Matteis (qui y était arrivé en 1672), cette tenue ne s'était que faiblement propagée en Allemagne vers la toute fin du XVII^e siècle, si l'on en croit Georg Muffat, qui écrit dans la préface de son *Florilegium Secundum* (1698) : "La plus part des violons d'Allemagne pour Jouer le dessus ou les parties du milieu (violons et altos) tiennent l'archet comme les Français en serrant le crin avec le pouce, et appuyant les autres doigts sur le dos de l'archet".

En France, nous avons vu que Corrette, en 1738, présente sur un pied d'égalité les deux tenues ; l'italienne avait dû y être importée, vers 1710, en même temps qu'apparaissait la Sonate d'inspiration ultramontaine. La tenue française n'avait cependant pas perdu tous ses partisans en 1763, puisque Brijon recommande encore à cette date de placer "le pouce tout près de la hausse sous le crin" ! Il est vrai que, dans son traité, l'auteur s'élève en défenseur farouche de la musique française d'opéra : ces données pourraient attirer notre attention sur les liens unissant un genre musical et une technique instrumentale...

Emplacement de la main

Pour la tenue "italienne", si le pouce était souvent, sur les courts archets du XVII^e siècle, placé tout contre la hausse (fig. 10), le XVIII^e favorise en général une tenue où la main est à quelque distance du talon (fig. 11). Leopold Mozart, dans ce domaine encore, fait figure de précurseur en demandant, dès 1756, d'empoigner l'archet au talon comme nous le faisons de nos jours. Mais cette manière ne sera universellement admise qu'à l'époque romantique. A l'époque classique on prescrit encore souvent de placer le pouce éloigné de la hausse.

Ainsi en est-il de l'Abbé le Fils en 1761 ("le bout du petit doigt sur la partie de l'archet qui tient à la hausse") de Tarade en 1774 ("les quatre doigts à un pouce de la hausse"), vers 1775 de Lolli (le pouce "à un demi-pouce de la hausse"), de Bornet l'Ainé en 1786 ("un pouce de distance"), et de Campagnoli en 1797 (le petit doigt à "la pointe vis à vis de la hausse"). Parmi l'iconographie, on peut noter que Paganini est représenté avec la main placée de la sorte !

LE MAINTIEN

Plusieurs auteurs du XVIII^e siècle attirent l'attention sur la posture générale de l'interprète. Brijon (1763) : "On conçoit aisément, sans le dire, que la grâce exige qu'on tienne le corps droit".

Geminiani (1751) : "...Les démanchés soudains de la main, d'un bout à l'autre de la touche, accompagnés de contorsions de la tête et du corps, et tous les autres artifices de cette sorte, relèvent plutôt de ceux qui exercent la profession de bateleur et des maîtres de maintien que "de l'art de la musique".

Lolli, en tête de l'art du violon, étude d'une virtuosité spectaculaire, (vers 1775), exige "que le corps soit placé dans une position aisée et naturelle", et avertit que "devant le miroir il faut apprendre à se tenir droit et à jouer sans faire de contorsions. Leopold Mozart (1756) est, lui on ne peut plus explicite : "...le violon doit être tenu immobile. J'entends par là que l'on ne tourne pas sempiternellement le violon dans un sens et dans l'autre à chaque coup d'archet, se ridiculisant ainsi auprès des spectateurs. (...) Il y a une foule de telles mauvaises manières. Les plus courantes sont de remuer le violon ; de tourner et retourner le corps ou la tête ; de tordre la bouche ou de froncer le nez, particulièrement lorsque quelque chose est un peu difficile à jouer ; de chuintier, siffler ou haletter perceptiblement de la bouche, de la gorge ou du nez en jouant telle ou telle note difficile ; les contorsions forcées et antinaturelles de la main droite et de la main gauche, spé-

Bien d'autres aspects de la tenue d'archet mériteraient d'être abordés, qui ont beaucoup fluctué à travers ces deux siècles : par exemple le degré d'engagement des doigts autour de la baguette, leur flexion, la hauteur du poignet, et l'utilisation — ou non — du petit doigt. Un point toutefois mérite d'être souligné, qui ne semble pas avoir frappé tous les "spécialistes" du baroque : c'est la quasi unanimité des auteurs du XVIII^e siècle en ce qui concerne l'importance accordée à la souplesse des articulations qu'il s'agisse de tenue française (Montéclair, vers 1711 ; Corrette, 1738 ; Brijon, 1763) ou italienne (Tartini ; Geminiani, 1751 ; Leopold Mozart, 1756 ; l'Abbé le Fils, 1761 ; Lolli, vers 1775 ; Signorretti, 1777 ; Galeazzi, 1791). Cette liste n'est pas exhaustive, et on peut noter que, même dans les méthodes pour débutants, ce principe est énoncé de façon catégorique, voire expéditive :

"Dans les vitesses, il ne faut pas trop serrer l'archet entre les doigts et ne point roidir le poignet ni le coude, car c'est par la facilité de leur mouvement qu'on acquiert un beau coup d'archet" (Montéclair).

"Tous les mouvements doivent partir du poignet, car ceux qui tiennent le bras roide ne jouent jamais bien de cet instrument" (Corrette).

"Le bras droit sans être collé au corps ne doit agir que depuis le coude jusqu'au poignet, et point du tout de l'épaule" (Lolli).

De tous les textes semble se dégager nettement une règle qui veut que l'épaule et l'arrière-bras ne soient sollicités qu'à l'occasion des longues notes, jouées avec tout l'archet.

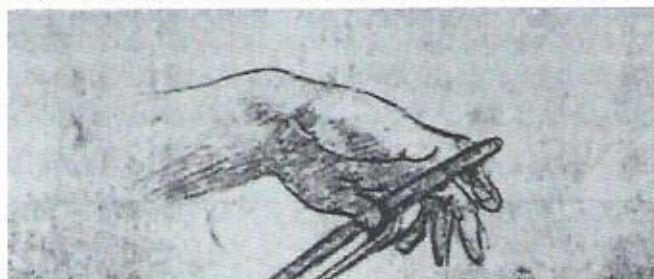


Fig. 10. Croquis de Lodovico Caracci (1555-1619). Tenue italienne, avec le pouce au talon.

cialement du coude ; et finalement les mouvements violents de tout le corps, par lesquels est ébranlé le chœur, ou la pièce où l'on joue, et qui amènent les spectateurs, à la vue d'un si pénible bûcheron, soit au rire, soit à la pitié."

Les habitués des concerts baroques conviendront que les instructions que Léopold Mozart destinait aux débutants n'ont rien perdu de leur actualité... On semble souvent oublier, de nos jours, combien cette exigence de bienséance dans le maintien est un élément caractéristique de la civilisation de l'époque baroque, élément qui devrait nous guider dans la recherche de l'état d'esprit de l'artiste de ce temps, en représentation...

Quelques considérations d'ordre qualitatif

Le jeu du violon, comme bien d'autres domaines, a été l'objet du préjugé qui veut que corresponde au déroulement de l'histoire un perpétuel progrès. Ainsi s'exprimait Grillet en 1901 : "Il y a cependant lieu d'être étonné, quand on songe que les beaux violons des Amati, des Stradivari et des Guarneri, pour ne citer que ceux-là, furent pour la plupart, lorsqu'ils sortaient de l'atelier de ces maîtres, utilisés par des ménestriers que s'en servaient pour racler des contredanses (...) ils étaient tout à fait incapables d'apprécier de de faire valoir les merveilleuses qualités des instruments qu'ils avaient entre les mains". Il semble que cette idée reçue, ici exprimée de manière caricaturale, ne soit cependant pas totalement absente de l'esprit des musiciens de notre temps ; qu'il pratiquent ou non les instruments anciens, ceux-ci considè-

rent volontiers ce lieu commun comme un refuge confortable à leur incapacité à jouer de façon convenable avec les techniques anciennes et en particulier avec les tenues historiques...

Aussi ai-je pensé intéressant de citer, pêle-mêle, un certain nombre de témoignages anciens, qui portent précisément sur la qualité du jeu des violonistes. (C'est moi qui souligne certains termes).

"Or les beautés et les gentillesse que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut préférer à tous les autres instruments, car les coups de son archet sont parfois si ravissants, que l'on n'a point de plus grand mécontentement que d'en entendre la fin" (p. 177) "... il peut apporter de la tristesse, comme fait le Luth, et animer comme la trompette, et **ceux qui le savent toucher en perfection peuvent représenter tout ce qui leur tombe dans l'imagination...**" (p. 183, Mersenne, Harmonie universelle, traité des instruments à cordes, Paris, 1636)

"Senaillé excellait aussi pour la **précision et la délicatesse** avec laquelle il touchait le violon" (Titon du Tillet, supplément du Parnasse Français, p. 673)

"Le sieur Somis, fameux joueur de violon du roi de Sardaigne, a exécuté différentes sonates et des concertos **dans la dernière perfection** et a été très applaudi par de nombreuses assemblées que la **justesse** et la **brillante exécution** de ce grand maître y avaient attirées". (Mercure de France, avril 1733, p. 816)

"Somis parut sur les rangs (...) Un seul tiré d'Archet dura, que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, et parut semblable à un cordage de soie tendu qui, pour ne pas ennuyer dans la nudité de son uni, est entouré de fleurs, de festons d'argent, de filigranes d'or entremêlés de diamants, de rubis, de grénats, et surtout de perles. on les voyait lui sortir du bout des doigts". (Hubert le Blanc, Défense de la Basse de Viole..., 1790, p. 96).

"Geminiani (...) se fit admirer aussi bien que les sonates de Corelli, qu'il exécuta (...) L'esprit était charmé, l'oreille était satisfaite. Les belles auditrices étaient prêtes à tomber en défaillance, l'âme leur venait sur les lèvres, et ne savait où accourir porter remède à des blessures faites à la manière d'Avide". (Id., p. 95).

"Le sieur Gaviniès, âgé de treize ans, et le sieur l'Abbé, à peu près du même âge, jouèrent une symphonie à deux violons de M. Le Clair avec toute la **précision** et la **vivacité** convenables ; ils furent applaudis par une très nombreuse assemblée". (Mercure, septembre 1741, p. 2092).

"M. Domenico Ferrari joua un Concerto de violon de sa composition. Ce virtuose italien a **des grâces infinies, un savoir, une sagesse au-dessus de tout éloge ; son jeu est la perfection même.**" (Mercure, mai 1754).

"M. Gaviniès paraît (...) quels sons vous entendez... Quel coup d'archet... que de force... que de grâce (...) Je suis saisi, enchanté, il parle à mon cœur, tout brille en ses mains. L'italien, le français, il l'exécute avec le même nerf et la même précision." (Dacquin, cité dans Pincherle, les violonistes).

A propos de précision, le journal d'Antony Wood nous relate que le virtuose allemand Thomas Baltzar, en 1658, "faisait monter ses doigts jusqu'à l'extrémité de la touche, et les faisait redescendre peu à peu, le tout avec vivacité, et dans une très bonne justesse".

Et quand Hubert le Blanc vante Leclair, "qui n'a pas son pair dans une exécution de la dernière justesse des accords", il nous donne une précision irremplaçable : Leclair, d'après lui, joue plus juste qu'un clavecin, car en accordant celui-ci on est contraint de fausser "les trois quarts" des tierces. Pour nos oreilles modernes, les tierces non-pures des tempéraments de son époque n'ont vraiment rien de choquant, cependant !

Quel interprète, de nos jours, peut se vanter de jouer avec une telle perfection ?

N'est-il pas frappant, dans tous ces témoignages de voir à



Fig.11. Frontispice des Sonates Accademiche, op II (1744) : Tenue d'archet "Italienne", au-dessus du talon, et tenue du violon loin du menton.

quel point est prise la **précision** du jeu ? Et comment imaginer que des grands solistes de l'époque, qui jouaient leur propre musique virtuose, n'aient pas été capables de la défendre de manière convaincante, puisqu'ils l'écrivaient avant tout pour se mettre en valeur ? Enfin pourquoi cette civilisation, dont nous reconnaissons le goût et le raffinement pour les arts plastiques, la danse, le costume, le théâtre, l'architecture et le mobilier, la lutherie et la facture d'instruments, cette civilisation délicate et lucide, pourquoi donc aurait-elle été, dans son goût musical, ignare et barbare ?

Tout ceci, devrait nous persuader que, si elles sont différentes des nôtres du XX^e siècle, les solutions techniques auxquelles ont recouru — et la tenue en fait bien partie — nos prédécesseurs ne devraient pas être si mauvaises que la mauvaise foi ou l'ignorance nous le font parfois dire !

Si l'idée est à peu près admise de nos jours que, si l'on ne montait pas les violons de cordes métalliques, si l'on n'accordait pas les instruments à clavier en tempérament égal, alors que l'une et l'autre solution avaient été bel et bien expérimentées, c'est qu'on y trouvait, globalement, plus d'avantages que d'inconvénients, pourquoi supposer que les violonistes anciens aient été plus bêtes que nous, et se soient montrés incapables, pour réaliser la musique au mieux du goût et des aspirations de leur époque, de se forger l'outil technique le mieux adapté ?

Pour comprendre la grande valeur des violonistes de l'époque, une explication bien simple se présente : formés souvent très jeunes, ils s'astreignaient à un travail des plus exigeants, jaloux qu'ils étaient de leur image. Ainsi savons-nous que Tartini, alors même qu'il avait déjà conquis une grande

renommée, n'a pas hésité à se retirer pendant deux ans pour se perfectionner, après avoir entendu Veracini... Mattheson nous rapporte d'autre part, au sujet de ce dernier, que la raison de sa chute du troisième étage d'une maison, à Dresde en 1722, aurait été un accès de démence causé par le surmenage dû à un travail excessif dans les sciences de la musique et de l'alchimie... D'après Burney, le célèbre Francesco Montanari, dont nous avons parlé plus haut, serait mort du chagrin d'avoir entendu un brillant concurrent, Pascale Bini...

Ainsi pouvons-nous expliquer la renommée qui a permis à Heinrich Biber d'être anobli par l'Empereur. Ainsi pouvons-nous comprendre qu'un Mondonville ait pu être suffisamment estimé pour pouvoir, sous prétexte de faire une farce à un collègue, troubler un concert à la Cour en présence du roi Louis XV, avec pour seule conséquence de bien faire rire ce dernier... Imagine-t-on les musiciens qui ont joué au sommet de Versailles, il y a quelques années, se livrant ainsi, lors d'une cérémonie officielle, à de pareilles facéties ?

Vraie ou fausse, l'anecdote suivante, rapportée dans le **dictionnaire d'anecdotes** publié chez la Combe à Paris, en 1769, (ainsi que dans plusieurs autres ouvrages contemporains), nous éclaire sur l'admiration qu'ont su susciter les violonistes de l'époque baroque.

"Un jour que Stradella, célèbre violon de Naples, exécutait un morceau de musique à Venise, il fit une si vive impression sur une jeune demoiselle, qu'il ravit d'abord son cœur, bientôt après sa personne, et s'enfuit avec elle à Rome. Un gentilhomme, tuteur de la demoiselle, outré de ce rapt, excite un jeune homme qui la recherchait en mariage, à laver dans le sang du ravisseur, une injure qui leur était commune. Cet amant arrive, s'informe où il pourra joindre son rival apprend qu'il doit jouer tel jour dans une église. Il s'y rend, entend Stradella, et ne pense plus qu'à le sauver... D'après un autre contemporain, l'amant bafoué l'aurait embrassé en s'écriant : "Ah Monsieur, on voit bien que vous êtes né pour être aimé !"

RÉFÉRENCES DES OUVRAGES CITÉS

Sources anciennes :

- Marin MESRENNE, Harmonie universelle, Paris 1636
- John PLAYFORD, A Breefe Introduction to the Skill of Musick, London (instructions concernant le violon à partir de la 3^e édition, 1657/58 ; 19^e édition, 1730)
- Johann PRINER, Musicalischer Schlüssel, 1677 (ms)
- Daniel SPEER, Grund-richtiger (...) Unterricht der musicalischen kunst, Ulm, 1687
- Georg FALCK, Idea boni cantoris, Nürnberg, 1688
- Daniel MERCK, Compendium musicae instrumentalis cheliade (...), Augsburg, 1695
- Georg MUFFAT, Florilegium secundum, Passau, 1698
- John LENTON, Useful instructor of the violin, London 1702
- Anonyme : The Compleat Musick-Master, London, 1704, 1707, 1722.
- PINOLET DE MONTÉCLAIR, Méthode facile pour apprendre à jouer du violon (...), Paris, 1711/12
- Sébastien de BROSSARD, Fragments d'une méthode de violon, vers 1712 (ms. B.N. Paris)
- Michel CORRETTE, L'école d'Orphée. Méthode pour apprendre facilement à jouer du violon (...) Paris, 1738
- Hubert LE BLANC, Défense de la Basse de viole, Amsterdam, 1740
- Robert CROME, the fiddle, new Modell'd, London, 174-
- Johann-Daniel BERLIN, Musicaliske Elementer, Fronsheim, 1744
- Francesco GEMINIANI, The art of playing on the Violon, london 1751 (plusieurs rééditions en plusieurs langues).
- Johann Joachim QUANTZ, Versuch (...), Berlin, 1752
- Leopold MOZART, Versuch einer gründlichen Violins-

chule, Augsburg 1756

- José HERRANDO, Arte y puntal explicacion del modo di tocar el violon, Paris, 1756
- Giuseppe TARTINI, Lettre à Maddalena Lombardini, 1760 (voir l'édition Jacoli du *traité des Agréments*, (celle 1961)
- L'Abbé le Fils, Principes du violon, Paris, 1761
- BRIJON, Réflexions sur la musique, Paris 1763
- Jean-Téodore TARADE, Nouveaux principes de musique et de violon Paris 1774
- Antonio LOLLI, Ecole du violon, Paris, vers 1775
- P. SIGNORETTI, Méthode, la Haye, 1777
- Antoine BAILLEUX, Méthode raisonnée, Paris, 1779
- BORNET L'ainé, Nouvelle méthode, Paris, 1786
- Francesco GALEAZZI, Elementi, Roma, 1791/1796
- Bartolomeo CAMPAGNOLI, Metodo per violino, (Milano ?), 1797 (plusieurs rééditions)
- Jean-Baptiste CARTIER, l'Art du violon, Paris 1798
- CAMBINI, Nouvelle méthode, 1800.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Sur la technique du violon aux XVII et XVIII^e siècles en général, on pourra consulter les ouvrages de David Boyden (*History of violin playing from its origins to 1761*), Marc Pincherle (les violonistes), Aristide Wirsta (thèse, université de Paris), et Gustave Beckmann (*das Violinspiel in Deutschland vor 1700*)

JEAN-PAUL BURGOS, professeur de violon classique et de violon baroque au conservatoire de Meaux, est également premier violon de l'Orchestre Baroque de Limoges. Il se produit dans les principaux orchestres de musique baroque, sous la direction de chefs comme Malgoire, Kuijken et Leonhard, et, en musique de chambre, joue au sein du "trio Affetti".

NOUVEAU !

les EDITIONS AUG. ZURFLUH

distribuent :

les éditions : • HANSSSLER - Stuttgart
• VEB. DEUTSCHER VERLAG
• VEB. FRIEDRICH HOFMEISTER,
Liepzig

Pédagogie Musique Instrumentale Flûte à Bec

- TELEMANN
- QUANTZ
- MARIN MARAIS
- HAENDEL
- BACH

Partitions de poche

- BACH (Cantates et Passions)

ANTOINE GEOFFROY-DECHAUME ET LE LANGAGE DU CLAVECIN

Dossier réalisé par Jacqueline Ritchie et Jean-Joël Duhot

Une année Bach-Haendel, c'est aussi un peu une année Antoine Geoffroy-Dechaume. Si le retour à une interprétation authentique de la musique baroque nous paraît aujourd'hui aller de soi, il n'en a pas toujours été ainsi, et, pendant longtemps, puisque son activité musicale commence dès les années 20, Antoine Geoffroy-Dechaume a été le seul en France à le pratiquer. Dès son enfance il s'est trouvé introduit dans l'univers de la musique ancienne par celui qui venait d'en redécouvrir la clef : Arnold Dolmetsch.

Le père d'Antoine Geoffroy-Dechaume, qui était peintre, avait pour ami Dolmetsch, qui travaillait à l'époque chez Gaveau. A peine âgé de sept ans, le jeune Antoine entend Bach en notes inégales. Il étudie ensuite l'orgue, selon une tradition tout à fait différente : celle de l'école de César Franck. Il n'oublie cependant pas la leçon de Dolmetsch : vers quinze ans il commence à tenir le continuo dans une société de concerts (Ars Musica) où sa compétence est vite reconnue. Le chef s'adresse à lui quand il hésite devant un passage. Peu à peu Antoine Geoffroy-Dechaume s'aperçoit que Dolmetsch n'a pas tout trouvé, qu'il n'est pas encore allé assez loin. Et il poursuit, seul, un travail de recherche qui fait de lui le grand spécialiste de la musique ancienne. On vient le consulter, on lui demande de transcrire en notation moderne des œuvres du répertoire baroque, pour les rendre accessibles aux musiciens. Il prépare ainsi **Les Eléments** de J.F. Rebel

pour l'orchestre de l'Opéra, sous la direction de Roger Désormières, et **Hippolyte et Aricie**, dirigé en version de concert par Pierre Boulez. A une époque où les ensembles baroques sont encore impensables il rend possible une approche musicale dont les témoignages sonores attestent la surprenante fidélité.

En 1964 il publie un petit livre de 150 pages qui contient l'essentiel d'un savoir encyclopédique : **Les Secrets de la musique ancienne** (Fasquelle, 2^e édition 77). Antoine Geoffroy-Dechaume a longtemps été celui qui dérange en rappelant que nos traditions d'interprétation ne permettent pas de remonter plus haut que le XIX^e siècle, qu'au delà, les signes musicaux n'ont plus le même sens, et que le style, oublié, est à redécouvrir dans une patiente démarche qui suppose la pratique musicale, l'intelligence et l'étude des traités de l'époque.

Antoine Geoffroy-Dechaume est probablement l'homme qui connaît le mieux la musique ancienne, mais c'est un musicien avant d'être un savant. Il a joué en soliste ou en musique de chambre, et tenu le continuo, en France et à l'étranger. Il a obtenu un Grand Prix du Disque en 1967 pour un enregistrement consacré à Louis Couperin et à Jacques Champion de Chambonnières. Ses interprétations et son enseignement ont eu une influence décisive à laquelle n'échappe aucun de ceux qui, aujourd'hui, pratiquent la musique ancienne.

Antoine Geoffroy-Dechaume nous reçoit et nous parle de son traité

Fl. à b. Antoine Geoffroy-Dechaume, vous êtes l'auteur d'un méthode de clavecin qui doit bientôt paraître aux éditions Van De Velde. Elle est tout à fait intéressante puisque vous y préconisez l'emploi d'une technique totalement inconnue ou méconnue aujourd'hui. Quelle est cette technique ?

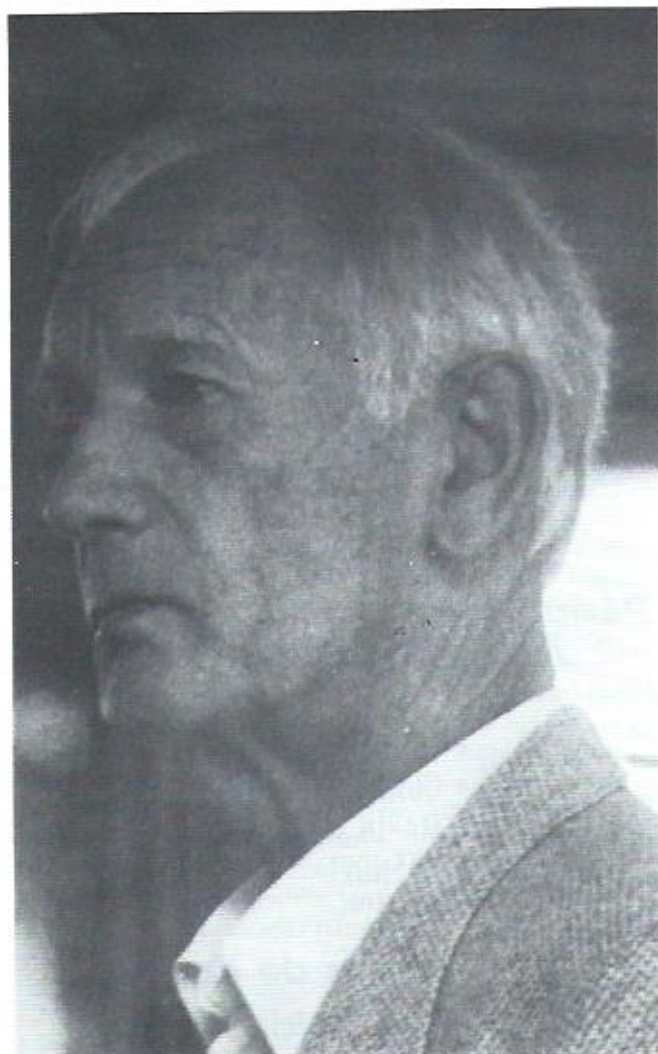
A.G.D. Il s'agit en fait d'une technique de clavier qui était la technique proprement dite. La seule, lorsque les musiciens, clavecinistes ou organistes, **savaient** qu'ils n'avaient pas à se préoccuper, en jouant, du son d'un instrument qu'ils ne pouvaient en rien modifier par leur toucher. A l'opposé du pianiste qui est, lui entièrement responsable de la qualité sonore d'un instrument donné. Le pianiste fait le son du piano.

Fl. à b. Peut-on dire alors que le piano a exigé un nouveau toucher, une nouvelle manière d'aborder le clavier, laquelle condamnait du même coup l'ancienne technique du jeu ?

A.G.D. Exactement. Cette technique demeure inchangée à travers les siècles, que ce soit à l'orgue ou au clavecin. L'apparition du jeu pianistique lui a été fatale et il n'en a bientôt plus été question. Aujourd'hui, il n'en reste pas trace, officiellement du moins.

Fl. à b. Quel en est le principe ?

A.G.D. Le principe en est le contrôle par les doigts seuls, des durées réelles des sons afin de pouvoir articuler ceux-ci musicalement. Les articulations, mini-silences entre les sons, font la prononciation du langage musical — je m'adresse aux flûtistes — alors qu'au piano on songe avant tout à l'impact sonore, à l'intensité des sons.



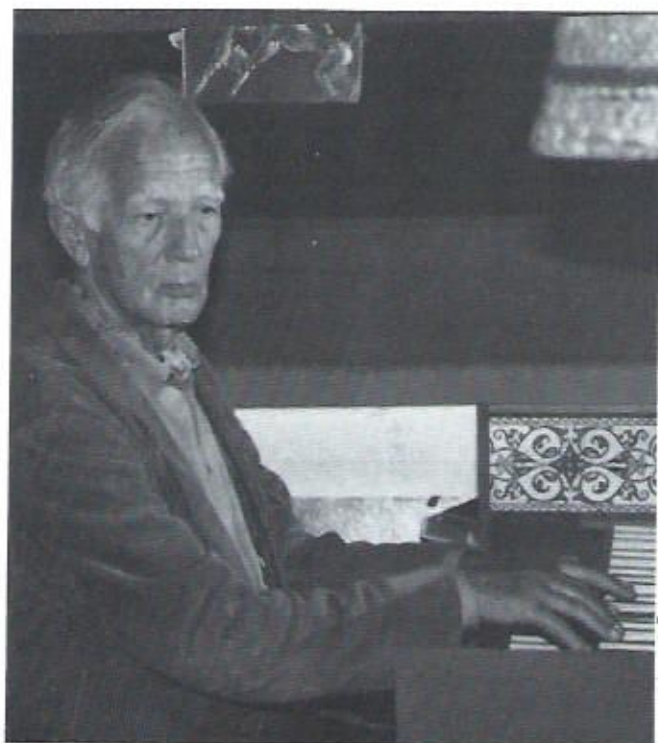


Photo Marcel Garand

Fl. à b. Quelle est la caractéristique principale de cette technique et qu'appellez-vous contrôle des silences ?

A.G.D. Donner la possibilité aux étouffoirs du clavecin comme aux soupapes de l'orgue de couper à volonté instantanément les sons permettrait bien ce contrôle des mini-silences. Mais que se passe-t-il en réalité lorsqu'une succession de notes rapides sont jouées selon la technique pianistique ? Elles seront ou pourront être liées, légères, détachées ou piquées, mais cependant toutes identiques en durée — d'où un jeu mécanique sans aucune possibilité expressive.

Au contraire, le véritable contrôle de ces mini-silences par la technique appropriée permet à chaque note son "individualité" si l'on peut dire. Et j'en reviens à la flûte : n'est-ce pas la variété des coups de langue qui permet l'expression musicale ? Au clavier les doigts obtiennent ces "coups de langue" c'est-à-dire leur équivalent par l'échappement des touches — et telle est la caractéristique principale de la technique.

Fl. à b. Qu'appellez-vous échappement des touches ?

A.G.D. Il y a deux manières de quitter le clavier : soit relever les doigts à la verticale au dessus du clavier, soit les relever en arrière vers la paume de la main. Cette dernière manière est celle qui convient en l'occurrence. Elle seule permet cette main à la fois molle et légère et "comme morte" demandée par Rameau. Enfin elle seule explique tous les doigtés anciens, ceux-ci expliquant à leur tour les articulations vivantes des œuvres du passé, depuis les virginalistes

Le Langage du Clavecin

Quelques extraits, en avant-première, du traité d'Antoine Geoffroy-Dechaume, à paraître aux éditions Van de Velde.

Avant-propos

Un grand mouvement en faveur du clavecin est l'une des caractéristiques du début de ce siècle ; il provoqua la remise au jour de nombreux écrits concernant cet instrument depuis ses origines...

Les écrits anciens eussent donc été tout autres si le piano avait été familier à leurs auteurs. Ceux-ci auraient alors donné des instructions mettant en relief les différences fondamentales évidentes qui existent entre deux instruments aussi dissemblables et entre leurs techniques respectives : l'une conçue pour mettre en valeur un instrument dont les sons ont une intensité fixe, le **clavecin** ; l'autre destinée exclusivement à un instrument dont les sons ont une intensité variable, le **piano**. La première est basée sur la diversité de durée des sons, la seconde sur la diversité de leur intensité. Il ne peut être ni satisfaisant ni admissible d'adapter la technique de l'un de ces deux instruments à l'autre.

Le langage du clavecin . la théorie

Notes et silences, technique des étouffoirs.

Faire parler des sons dont l'intensité est fixe, tel est le rôle, tel doit être le but du claveciniste. Ce langage est essentiellement basé sur les durées des sons. Son principe est que toute note jouée doit être à la fois précédée et suivie d'un silence : ce sont les silences d'articulation. La maîtrise de ceux-ci permet d'obtenir une infinie variété dans le jeu des durées sonores...

Si l'articulation du langage parlé est le fait des mini-silences dus aux consonnes, l'articulation de la musique exige elle aussi ses mini-silences. "... à la différence près que le son d'un instrument étant partout le même, et ne pouvant, pour ainsi dire, produire qu'une seule voyelle, il faut que les silences d'articulation soient plus variés que dans la parole, si l'on veut qu'elle produise une espèce d'articulation intelligible et intéressante". Emgramelle **La Tonotechnie ou l'art de noter les cylindres** Paris, 1775.p. 24.

Le claveciniste (ou l'organiste) doit avoir vis-à-vis de la conduite de la polyphonie les mêmes exigences qu'un chef d'orchestre vis-à-vis de ses musiciens. Il est impensable pour un violoniste de jouer sans coup d'archet, ou à un flûtiste sans coup de langue : il est tout aussi nécessaire au clavier, de rendre audible l'indépendance de chacune des voix d'où l'importance du travail de toute pièce par parties séparées.

L'ATELIER DU CLAVECIN laurent Soumagnac

4, rue Sadi Carnot
60240 Chaumont-en-Vexin
Tél. 44 49 14 49



jusqu'aux musiciens du XVIII^e siècle : Couperin, Rameau, Bach, Scarlatti...

Fl. à b. Vous placez en somme les clavecinistes et organistes d'aujourd'hui dans une situation délicate. Vous montrez que seule la technique dont vous parlez permet de donner à la musique qui lui correspond son phrasé, son expression, son accentuation véritables, mais c'est un complet bouleversement technique ! Il faut tout réapprendre.

A.G.D. Je vous arrête quand vous dites : "la musique qui lui correspond". Je ne suis pas du tout d'accord avec le mot "musique", car c'est aux instruments qu'il faut penser. Cette technique ne donne-t-elle pas à des instruments réputés inexpressifs la possibilité de le devenir ou redevenir ? Elle nous donne en fait des instruments nouveaux ! Quant à tout réap-

prendre, il est de fait que c'est bien de cela qu'il s'agit. Fl. à b. Les clavecinistes qui font carrière avec leur technique ne veulent donc pas l'abandonner pour essayer d'en acquérir une autre dont ils ne savent pas comment ils la maîtriseraient.

A.G.D. Ils ont bien raison en ce cas, s'ils n'en voient pas l'intérêt.

Fl. à b. L'idéal est par conséquent de former directement des clavecinistes sans tenter de recycler des musiciens qui ont une formation de pianistes. Avez-vous ainsi des élèves qui débutent ?

A.G.D. Oui, et de très jeunes notamment, entre six et dix ans. Ils comprennent très naturellement l'expression que peut donner le toucher propre au clavecin.

ADAM JARZEBSKI

Un musicien polonais à découvrir (... ou à redécouvrir...)

par Roger BERNOLIN

Adam Jarzebski, éminent compositeur polonais est un représentant typique de la première moitié du XVII^e siècle. Il est connu comme violoniste et aussi comme compositeur de maintes œuvres instrumentales. Il fut en outre architecte, chargé de la construction du palais royal de Ujazdów, et enfin écrivain, auteur d'une description rimée de la ville de Varsovie, intitulée "Gosciniac abo Opisanie Warszawy".

Jarzebski est né avant 1590 à Warka-sur-Pilica et nous ne savons rien de sa jeunesse. La première source musicale authentique sur ce musicien date de 1612, année où il devient violoniste de la musique de l'Électeur de Brandebourg à Berlin. Il est probable qu'il y demeura jusqu'en 1619, c'est-à-dire jusqu'à la mort de l'électeur, qui eut comme suite une réduction considérable des effectifs de cet ensemble. Il est hors de doute que le séjour de Jarzebski dans cette ambiance musicale eut une influence décisive sur son œuvre. Il eut l'occasion d'y vivre au contact de la musique occidentale contemporaine, de connaître ses formes vocales et instrumentales, d'autant plus que l'ensemble berlinois se trouvait à son apogée à cette époque, et pouvait se vanter de compter parmi ses membres d'excellents chanteurs et instrumentistes de tous pays. Ces instrumentistes, fréquemment spécialistes et pédagogues renommés, répandaient naturellement les œuvres de leurs compatriotes.

En 1615, Jarzebski obtient un congé de la musique de l'Électeur et se rend en Italie où il a l'occasion d'entendre et d'étudier la musique italienne. En 1621, on lit dans les archives qu'il était engagé à la musique du roi Zygmunt III ; il y resta toute sa vie. Toutes ses compositions datent de cette période d'activité à Varsovie, et il acquit une place notable dans la bourgeoisie de la ville. En décembre 1643, le compositeur dicte son testament et lègue toute sa fortune à ses deux fils ; il mourut très vraisemblablement, au début de 1649 après trente ans de services à la Cour.



Les œuvres instrumentales de Jarzebski ont été conservées jusqu'à la dernière guerre en manuscrit sous le n° 111 à l'ancienne bibliothèque municipale de Wrocław. Le frontispice du manuscrit, malheureusement disparu, portait le titre : "Canzoni e Concerti / A Due, tre e Quattro Voci, Cum Basso Continuo / Di / Adamo Jarzebski / Polono / Anno MDCXXVII."

L'œuvre de Adam Jarzebski occupe une place toute spéciale dans l'histoire de la musique polonaise en raison de son caractère exclusivement instrumental. Elle gagne encore en importance quand on sait qu'avec les sept canzoni de Marcin Mielczewski et une canzon de Andrzej Rohaczewski, ce sont les seules pièces instrumentales du début du XVII^e siècle que nous possédions. Les Canzoni et Concerti de Jarzebski prouvent qu'il existe une continuité de développement dans la musique instrumentale en Pologne. Si on les compare aux fantaisies de Mikoaj Zieleniecki aussi bien qu'aux pièces pour luth de Diomedes Cato, ces œuvres attestent une grande évolution, tant au point de vue de la technique instrumentale qu'à celui de la forme.

Jarzebski ne donne aucune indication sur les instruments à employer pour l'exécution de "ses pièces", mais il paraît évident qu'elle sont destinées à un ensemble de cordes par exemple, deux violons et un violoncelle (ou une viole de gambe). On peut tout aussi bien cependant les exécuter avec une autre famille d'instruments : deux flûtes à bec sopranos et une flûte basse, ou deux hautbois et un basson etc. La basse continue ne comportant pas de chiffrage, on peut aussi donner cette partie à un violoncelle pour permettre l'exécution de ces pièces en quatuor.

PALÉONTOLOGIE BAROQUE

Etienne AKAR

Nous sommes aujourd'hui à deux bonnes centaines d'années d'une connaissance de première main de l'interprétation baroque authentique. Des écrits, des instruments anciens (en mauvais état), voilà à peu près tout ce qui nous reste. L'approche actuelle n'est pas sans analogie avec celle de Cuvier qui, à partir de quelques vertèbres, cherchait à reconstituer le dinosaure. Une autre approche est possible : partir à la recherche du dinosaure.

DU POIVRE DANS LE NEZ

Si un jour, en forêt, vous entendez le cri des chiens et la sonorité étrange, préhistorique, des trompes, postez-vous discrètement. Vous aurez peut-être la chance de voir passer successivement et dans l'ordre : l'animal de chasse (à pied), la meute des chiens (idem), l'équipage (à cheval), les suivants (Porsche et Alfa-Roméo) et enfin la meute désapprobatrice des écolos barbus (2 cv ou Solex). Si l'ordre est inversé, c'est que les écolos ont déjà réussi leur œuvre de sabotage (poivre dans le nez des chiens, etc.) que les chasseurs ont deux mots à leur dire et que le cerf ne veut pas manquer ça (c'est bien son tour de rigoler).

Bornés, rétrogrades, réactionnaires... (1) *conservateurs*, voilà les chasseurs à courre, avec leur jargon étrange, truffé de "vol-ce-l'est", "hallali courant", "débouché", de : "Avez-vous connaissance de l'animal, La Brisée ?" — (ton respectueux, toque basse) : "Non M. le Comte". Si, si, ça existe encore de nos jours, vous pouvez aller voir.

Pas question pour eux de changer un iota aux usages et aux *fanfares* que leur ont légués leurs aïeux et qui sont transmises *scrupuleusement et oralement*, de trompe à oreille, de génération en génération de piqueux.

A L'IMITATION DE LA VOIX HUMAINE

Ils ont gardé intacte l'authentique tradition musicale française Louis XV, époque où fut créée la trompe actuelle (ne dites surtout pas cor de chasse sous peine de vous couvrir de ridicule) :

— Départ généralement en anacrouse (interpellation, ohé !) phrases courtes.

— Silence d'articulation très marqué qui ont leur fonction *logique* de respiration et d'accentuation.

— Notes détachées et inégalité systématique, soulignant les inflexions de la mélodie, à l'imitation de la voix humaine en train de déclamer (ou plutôt de hurler !).

— Usage bien distinct du vibrato et du *tayauté* qui est à la trompe ce que le flatterment est à la flûte.

Tout cela amplifié, grossi par les contraintes d'un instrument primitif (une octave, incomplète, altérations justes pratiquement impossibles), difficile, exigeant en souffle, destiné à être entendu et *compris* de loin, malgré l'écho et les collines. Mais aussi, instrument spécifiquement conçu pour un usage précis (l'ancêtre du talkie-walkie).

Tout n'est pas bon, loin de là, dans les enregistrements qu'on peut trouver actuellement (2). Beaucoup de sonneurs affadissent leur interprétation en effaçant l'inégalité, en adoucissant les attaques et en traînant sur d'interminables finales en vibrato — decrescendo qui dénaturent l'esprit de cette musique. Et puis, le répertoire authentique est très restreint (fanfares de circonstances et d'animaux). On a écrit, à l'époque de Berlioz ou de Gounod un fatras de musiques décadentes au goût du jour, des messes de Saint-Hubert, des sonneries de courtoisie, douteux rejets d'une tradition vite abâtardie — les sonneurs ne savent pas toujours faire la distinction (en plus des défauts énoncés plus haut, le chasseur à courre, traditionnellement, n'a pas d'oreille, chante faux et s'en fait gloire). L'oreille exercée d'un membre de l'AFFB saura facilement faire le tri.

MUSIQUE UTILITAIRE

Malgré ces réserves, aucun interprète de musique ancienne ne devrait ignorer ce témoignage capital et miraculeusement intact (ou presque) de la *pratique* musicale à l'époque baroque. Sur toute la musique française de la première moitié du XVIII^e siècle plane en permanence, de façon obsédante, le dynamisme de la fanfare de chasse. Il se retrouve partout, des pièces de clavecin de Couperin aux opéras de Rameau en passant par les sonates pour flûte de Hotteterre, Chédeville ou Boismortier. Impossible de retrouver l'esprit de ces œuvres si l'on n'a pas dans l'oreille la sonorité et le phrasé de la trompe.

En outre, l'écoute de cette musique utilitaire (par opposition à musique d'agrément) devrait stimuler la réflexion dans un domaine qui, semble-t-il, n'a guère inspiré les musicologues. Lorsqu'ils abordent l'étude des agréments, et plus généralement des conventions d'interprétations à l'époque baroque, ils se bornent à constater l'existence de "règles" dont l'usage est dicté par le "bon goût". Le 18^e est le siècle des lumières et de la raison. Derrière le bon goût, terme vague, il doit exister une *logique*. "Rationalité des conventions d'interprétation dans la musique française du XVIII^e" voilà qui pourrait faire un beau sujet de thèse.

Note à l'attention de M. le Rédacteur en Chef. L'article ci-dessus est écrit par un amateur en fait très ignorant de la trompe. Se trouverait-il parmi les lecteurs quelqu'un capable de développer ce sujet avec compétence ?

(1) N.D.L.R. Suit un développement où l'auteur expose en détail ses vues sur la chasse et les chasseurs. Malgré son vif intérêt, l'abondance de l'actualité nous oblige malheureusement, etc.

(2) Par exemple "Cérémonial de la Vénérerie", disque CALIOPE CAL-1505. Des trois sonneurs qui se produisent, ensemble ou séparément, un seul (Hubert Colladant) me semble rester totalement dans l'esprit de cette musique, c'est-à-dire éviter le style concert pour restituer fidèlement l'ambiance "chasse". Il y a peut-être de meilleurs disques. J'aimerais bien les connaître.

M. BRAUN

SONATA
prima.



[illegible]

LES SUITES DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES POUR FLÛTE À BEC ET LEUR INTERPRÉTATION MUSICALE

Bernard JOLIBERT

Héritières directes des "danceries" de la Renaissance, les "suites" baroques se présentent comme une succession de pièces instrumentales, de rythme varié, mais écrites dans une même tonalité avec parfois un changement de mode. À l'exception de "l'ouverture" et de certains "airs" d'origine vocale, les pièces qui se font "suite" et forment une sorte de cortège diversifié sont d'origine chorégraphique. D'abord dansées, ces pièces finissent par être seulement écoutées. Au XVIII^e siècle, ce ne sont plus que des suites de danses profanes que l'on se contente de jouer et d'écouter pour le plaisir, la grâce et la légèreté.

Pourquoi de tels enchaînements ?

Peut-être d'abord parce qu'ils permettent de conserver au concert une unité de tonalité tout en offrant la variété de mouvement des rythmes dansés. Ces "suites" baroques ont une histoire qui nous éclaire sur leur fonction essentielle de divertissement et sur leur unité. Dès le Moyen-Âge, les danses sont groupées par deux : l'une vive et l'autre lente. La Renaissance conserve cette diversité : à la "pavane" fait suite sa "gaillarde", à la "basse-danse" succède son "tourdion". Au XVII^e siècle, presque toutes les compositions musicales comprenant plusieurs mouvements sont des "suites", même lorsque l'ensemble des danses qui les composent est baptisé autrement : sonates, symphonie, par exemple. Avec le temps, cette procession de danses s'enrichit et finit par prendre une forme générale commune.

La "suite" commence presque toujours par une introduction libre, improvisée au début, mais qui deviendra très savante. Il est en effet d'usage de commencer par une courte improvisation pour s'échauffer et mettre la tonalité dans les doigts des instrumentistes. De forme très libre, cette "ouverture" prend des noms divers : "prélude, canzona, intrada, sinfonia, toccata, entrée, ouverture à la française" etc... Elle se termine parfois par un mouvement lent, majestueux, comme la "passacaille" de la *Première suite de pièces à deux dessus sans basse continue* de J. Hotteterre, parfois par un mouvement très rapide comme la "gigue" de la *suite en Mi mineur* du même J. Hotteterre.

Entre ces deux bouts de la "théorie", s'organise suivant un ordre très souple une succession de danses dont le principe est avant tout la variété et la diversité. Généralement, à l'"ouverture" font suite une "allemande", puis une "courante" et une "sarabande". Ensuite, s'enchaînent des danses redoublées : "menuets", "gavottes", "rigaudons", avec retour au premier morceau sans reprise.

Mais il ne faudrait pas prendre cet ordre à la lettre. Une suite instrumentale n'est pas une "chaîne" et s'il existe des ressemblances entre les "suites", c'est plus une affaire de coutume que de modèle, de mode ou de directives d'école. En réalité, la plus grande liberté semble laissée au compositeur, et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la suite instrumentale restera de forme incertaine. Qu'on appelle cette suite "lesson" comme en Angleterre, "Partita" comme en Allemagne, "Ordre" comme en France parfois, elle ne présente jamais de rigidité : une ou plusieurs danses peuvent être ajoutées, supprimées, remplacées par d'autres en fonction du goût du compositeur ou de l'interprète, selon les circonstances de l'exécution, ou suivant les demandes du public. De plus, l'enchaînement des danses n'est jamais strict. L'essentiel est

la variété. On introduit parfois des danses rares, locales. Certains, comme Couperin, cherchent, par delà l'air de danse, à évoquer en un tableau musical un défilé de personnages : "la lutine, les vieux galants, etc...". E.P. Chedeville fait de ses "Duets galants" (Hortus musicus, 199) une vraie procession de caricatures : "Le plaintif, le complaisant, l'indifférent, le jaloux, etc...".

Les suites les plus célèbres sont bien sûr celles de Delalande (*Symphonies pour les soupers du roy*), celles de Haendel (*Water music*) et celles de J.B. Bach. Mais il en existe une quantité considérable, moins célèbre certes, qui offre l'avantage d'avoir été écrite pour flûte à bec, seule ou en duo, accompagnée ou non d'une basse continue, et assez riche pour que débutants et amateurs, au sens étymologique, puissent se faire plaisir. Si, au dire des critiques savants, toutes ces Suites ne sont pas d'un niveau musical extraordinaire, elles restent cependant bien agréables à jouer et même à travailler dans l'esprit des règles de l'époque qui permet de leur redonner toute leur saveur.

Encore faut-il tenter de saisir ce qui fait l'originalité de chacune des danses composant les "Suites" ; le double risque restant de tomber dans la monotonie en perdant le caractère vivant de chaque type de rythme, ou de dénaturer complètement une danse en lui prêtant, à force de spontanéité, une nature de délirante. Entre les coups de plume castrateurs des névropathes de la reconstitution historique et les derviches tourneurs de spontanéité créatrice, il reste peut-être une petite place pour le plaisir de jouer. Comme le rappelait notre "bon maître" Arbeau à l'irrespectueux Capriol dans un précédent numéro de la revue : il est peut-être possible de pratiquer avec vie, aujourd'hui, ce qui avait cours autrefois ; encore faut-il tenter d'éviter le double piège de l'interprétation genre test projectif et de la récitation stéréotypée ! La voie n'est pas facile.

L'important est peut-être de ne relever que les caractères essentiels de chaque danse et les prendre comme garde-fou !

Essayons !

L'ALLEMANDE

Cette danse est au XVI^e siècle, d'un tempo moyen. Simple et chantante, elle rythme les fêtes populaires ou seigneuriales. Dès le XVII^e siècle, elle n'est plus dansée ; elle se ralentit donc et devient surtout plus ingénieuse et complexe dans son écriture. Harnoncourt (*Le discours musical*, Gallimard, 1982), rappelle l'avertissement du *Lexicon* de Walther (1732) : "elle est écrite avec sérieux et gravité et doit être exécutée de la même manière" (p.225). Il existe, bien sûr, des exceptions ; certaines "allemandes" de la fin du XVIII^e siècle sont très rapides, sans anacrouses et J.J. Rousseau en parle comme d'airs qui se pratiquent en Suisse avec tellement de gaité qu'on les bats à deux temps. Mais il s'agit d'exceptions rarissimes.

Dans les suites baroques, c'est traditionnellement le premier morceau, à quatre temps, qui comprend deux parties, commence par une anacrouse et adopte souvent le style

fugué. Cet appel à l'imitation en fait un morceau très régulier dans l'ordonnance de ses phrases, mais d'une écriture riche qui laisse place à l'imagination du compositeur. On peut en prendre deux exemples :

— L'"allemande" de la *Sixième sonate pour deux flûtes, sans basse continue* De J.B. de Boismortier. Rappelons à propos des séries de croches l'avertissement de St-Lambert dans les *Principes du clavecin* (1702) : il vaut mieux éviter dans les allemandes les croches inégales à cause de "la lenteur des pièces".

— L'"allemande" de la *Suite en mi mineur* De J. Hotte- terre (le Roman) (Hortus musicus, p.8) qui gagne à être exé- cutée avec majesté.

L'AIR

On désignait par "airs", durant la Renaissance, les chan- sons accompagnées par des instruments, c'est-à-dire des pièces qui n'étaient pas destinées à être dansées mais écou- tées (airs courtois, à boire, d'église, etc.). C'étaient généra- lement des compositions polyphoniques à quatre ou cinq voix, ou des transcriptions pour voix seule et luth. Au XVII^e siècle, ces chants deviennent de simples mélodies jouées sur instruments avec accompagnement.

Les "airs" peuvent être gais, comme l'exemple que cite J.C. Veilhan, d'un air en 6/8 de J.B. de Boismortier (*Les règles d'interprétation à l'époque baroque*, A Leduc, 1977, p.71). Mais ici encore, la rapidité reste exceptionnelle, sur- tout lorsque les airs sont intégrés dans des suites instrumen- tales. La plupart du temps, ce sont des pièces lentes, avec un "dessus" qu'il faut rendre chantant, suivant l'origine même du mot : aria. Certains auteurs, tels J.B. de Boismor- tier, éprouvent le besoin d'ajouter les adjectifs "tendre, dou- cement" pour insister sur cette lenteur chantante des mor- ceaux dont tout le caractère repose sur l'accentuation du temps fort, quelle que soit la mesure.

— Ex. : Première pastorale, avec air à trois temps, et sixième pastorale en C barré (*Six pastorales pour instruments mélodiques*, Musiekuitgeverij, Amsterdam, 1959, J.B. de Boismortier).

L'"ariette" est un petit air plus rapide, plus léger dont P. de Lavigne offre deux exemples (Ariette I et II, *Sonate IV, La Beaumont*).

Par delà les querelles de vitesse, relatives aux époques et aux goûts des compositeurs, il faut peut-être retenir que la lenteur est souvent de mise et que l'essentiel est le carac- tère chantant (cantabile) de ces pièces toujours gracieuses et mélodieuses dont l'intention, ainsi que le rappelle Fure- tière, est "de témoigner la joie, la tristesse, ou quelque autre passion".

LA BOURREE

C'est une vieille danse populaire qui devient danse de cour lorsqu'à la fin du XVI^e siècle, les Auvergnats en firent une démonstration appréciée par Catherine de Médicis. Dès le XVII^e siècle, la bourrée est intégrée à la suite instrumentale sous forme stylisée et particulière : dans les suites en effet, les bourrées à trois temps du Limousin sont laissées de côté au profit des bourrées à deux temps du Berry ou du Bour- bonnais. Le tempo de ces danses est souvent plus rapide et marqué que celui des anciennes gavottes ou des ancien- nes gaillardes ; la danse commençant par un saut vif que souligne la présence de deux croches ou "d'une noire en levante" (Furetière). Ce début indique un rythme très accen- tué. On peut citer comme exemple, le couple de bourrées des Suites de Naudot (*Babioles I*, Schott, OFB 66, p. 6).

Ici les bourrées vont par paire, la seconde imitant le duo du menuet, l'ensemble se jouant avec retour à la première bourrée, en entier, sans reprise.

L'essentiel est de retenir que le tempo est rapide (deux temps) dans un rythme accentué, comme on le sent dans la bourrée de J.B. de Boismortier, *Duos faciles*, Heinrichs- hofen N° 1423, p.14.

LA CHACONNE

Primitivement, la chaconne est une danse espagnole à trois temps. Danse animée, souvent associée à une autre danse, la sarabande, elle est avant tout très licencieuse. Dans *L'Illustre Fregona*, Cervantès donne une description savoureuse des contorsions des laquais et servantes dansant la sara- bande au son des castagnettes.

Introduite à la cour en France au XVII^e siècle, elle se calme et prend une allure plus respectable. C'est même comme musique empreinte de gravité qu'elle est introduite dans les suites. Elle prend alors la forme d'une série de variations ins- trumentales sur une basse contrainte qui n'est pas sans évo- quer la passacaille.

Peut-être est-il essentiel d'insister, lors de l'interprétation, sur le fait que la mélodie commence toujours au second temps de la mesure, ce qui confère à ces pièces un balan- cement bien particulier, un peu comme si le chant était tou- jours décalé par rapport au rythme.

Ce charme indéniable apparaît dans quelques exemples précis :

— Chaconne de la *Suite en Do majeur*, pour deux flûtes altos de Marin Marais, Schott, OFB 139, p. 18.

— Chaconne de la *Suite en Do majeur*, de Michel Corette, pour flûte alto et BC, Ricordi, SY 641, p. 12.

— *Sonate pour trois flûtes altos*, Mattheson, Nagel 506, Sonate N° 4, p.15.

La "Villanelle" est une chaconne un peu plus vive et gaie que la Chaconne ordinaire. C'est une danse rustique dont Rousseau rappelle que le rythme doit être solidement marqué.

LA COURANTE

C'est un des mouvements traditionnels de la suite instru- mentale, mouvement piège car il se présente sous deux for- mes rythmiques différentes.

Sous Louis XVIII, la courante est lente, à trois temps et d'Alembert, dans ses *Éléments de Musique*, la décrit comme "une sarabande fort lente".

La mode italienne au contraire, conduit l'interprétation à adopter un tempo plus rapide. Comment s'y retrouver ?

C'est en fait le signe de mesure qui indique à quel type de courante on semble avoir affaire. A 3/2 on a affaire à une courante française. Lente, posée, elle doit être exécutée majestueusement, c'est-à-dire en séparant les noires et en accentuant les temps. En revanche, à 3/4 ou 3/8 on a de fortes chances de se trouver en présence d'une courante à l'italienne, régulière, plus pressée. Rappelons seulement Mattheson que cite Harnoncourt (op. cit. ; p. 256) : "la pas- sion ou émotion de l'âme qui doit être rendue dans une cou- rante est une douce espérance. Car il y a dans cette mélo- die quelque chose de résolu, de languissant, et aussi de réjouissant : tous éléments dont est constituée l'espérance".

Comme exemple de courante lente, on peut proposer celle de la *Troisième suite pour flûte seule* de J.B. de Boismor- tier, Schott, OFB 147, p. 10. Comme modèle de courante plus gaie, celle de la *Sonate III du Pastor Fido* de Vivaldi, Hortus Musicus, N° 135, p. 12.

LA GAVOTTE

Dans la suite instrumentale, cette danse vient souvent se glisser après la sarabande mais ne contraste plus avec la lenteur de cette dernière par son mouvement moyennement vif. La gavotte en effet n'est plus très rapide. Rameau rap- pelle que son tempo est indéfini : "jamais extrêmement vif, ni excessivement lent" et Rousseau fait mention de cette vitesse moyenne lorsqu'il écrit son mouvement comme "ordi- naire gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent" (J.R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque*, Flammarion, 1978, p. 140).

fabrication française

flûte à bec

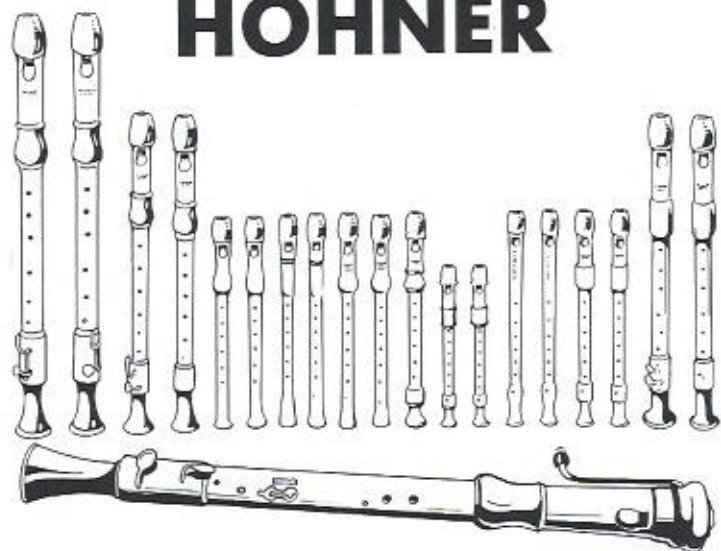
RAHMA

**Remarquable qualité
des nouvelles sopranes
sonorité - justesse - prix**



123, rue Saint-Honoré - Paris 1^{er}
Tél. : 236.82.43

HOHNER



HOHNER, le principal producteur fabricant de flûtes douces d'Europe, présente une gamme complète de flûtes douces :

Plastiques : Soprano-alto,

Bois (poirier) : Sopranino - Soprano-Alto - Ténor Basse,

Bois (érable) : Sopranino - Soprano.

Tous modèles en doigté baroque ou doigté moderne.

Documentation :

HOHNER FRANCE s.a. 254, rue Fourny, Z.I.
78530 BUC. Tél. (1) 39 56 12 33

A deux temps, elle commence sur la levée d'une blanche et demeure une des danses de cour les plus prisées. Sa forme sert de base à certains rondos (gavottes en rondeau), ou de modèle de mouvement (tempo di gavotta) à des pièces qui n'ont que peu de rapport avec la gavotte. Dans tout les cas l'unité reste la blanche.

On peut en prendre comme exemple :

— J. Hotteterre : Hortus musicus, 198, p.14, *Suite en mineur*. L'auteur a ajouté l'indication "tendrement" à côté de la désignation de la danse : gavotte.

— Naudot : Rondeau de la *Première suite pour deux flûtes alto*, OBF 66.

— Vivaldi : *Il pastor fido*, Hortus Musicus N° 135, p. 3 "tempo di gavotta". Ici, le mouvement est signalé "allegro" de manière explicite.

LA GIGUE

C'est la pièce instrumentale qui clôt presque toujours la suite. En tant que pièce conclusive, elle se doit d'être brillante. J.C Veilhan (op. cit. : p. 79) rappelle qu'elle n'est pas nécessairement rapide, sauf lorsqu'elle est écrite en 6/8 ou 3/8. Auquel cas il faut la jouer très vite. Qu'elle soit en croches régulières ou en rythme pointé, le tempo est vif. Furetière indique qu'une "grande gigue" est une fille "gaie et enjouée qui saute et qui gambade"; *Dictionnaire*. Elle prend parfois une forme fugue.

Son nom viendrait peut-être de "geigen", "to gig" en anglais, qui signifie jouer du violon. Ménage croit que le mot vient de l'Italien "giga" qui est un instrument de musique dont Dante fait mention. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare la décrit comme une danse sauvage et agitée.

— Ex. : J. Hotteterre, *Première suite de pièces à deux dessus sans basse continue*, rapide et légère.

Mattheson, *Sonate N° 1 pour trois flûtes altos*, Nagel 506, p. 4. Mattheson, ajoute "vite" pour trancher avec la "Loure" qui précède.

Les giges "siciliennes" sont plus lentes mais plus marquées que les giges ordinaires. A l'inverse des "canaries" qui sont des giges au rythme pointé, très rapides.

— Ex. : La canarie de la *Suite en sol majeur* J.B. de Boismortier, Duos facile, opus 11, Heinrich, N° 1423, p. 29.

LA LOURE

C'est une sorte de "gigue", assez lente, voire majestueuse, à deux temps 6/4, qui commence "en l'air" très souvent, au rythme bien particulier puisqu'on pointe la note au milieu de chaque temps. Le mot vient de "Lyra". On appelait lyreur ou "lorreur" les joueurs de musette (Furetière).

Il semble que l'exécution doive toujours rester posée. Sur-tout, il est essentiel de souligner dans le rythme ce qui deviendra le "style louré", c'est-à-dire une manière d'exécuter une mesure en donnant un peu plus de temps à la première de deux notes de même valeur, sans cependant pointer ou piquer cette première note.

— Ex. : *Suite en sol majeur* de J.B. de Boismortier, Heinrichshofen, N° 1423, p. 18.

La "Forlane", danse du Frioul (forlans), est une sorte de Loure, en 6/4, modérément gaie, plus rapide que la loure ordinaire.

LE MENUET

Alternant le plus souvent dans la suite instrumentale avec un autre menuet, juste avant la gigue finale, le menuet est une pièce à trois temps qui semble avoir changé de vitesse au fil des époques.

Le fait que Louis XIV ait dansé avec prédilection ceux que Lully composait pour lui ne veut pas dire qu'on doive les jouer lentement. Même si le roi vieillissant publia une ordonnance

stipulant que le menuet devait se jouer gravement, il garde de son origine de branle du Poitou un caractère gai et alerte. De plus, si le pas de danse reste toujours lent et noble, en revanche la vitesse d'exécution musicale est rapide. J.C Veilhan (Op. cit., p. 82) après avoir cité Brossard, Rousseau et Quantz, propose un tempo modéré pour les menuets écrits en 6/4, mais rapide pour ceux écrits à trois temps.

Il faut aussi peut-être tenir compte de l'époque. Il est en effet incontestable que les menuets, à partir du moment où ils ont été écrits dans les suites destinées non plus à la danse mais à la pure écoute, ont été souvent ralentis, comme s'est le cas dans *Don Juan* de Mozart. Mais caractère lourd et lent de l'exécution n'apparaît pas semble-t-il, avant la fin du XVIII^e siècle.

On peut prendre comme exemple :

— Les deux menuets de la suite : *La Trésorière* de E.P. Chédeville : Symphonies, Schott, OFB 123, p. 12. Avec retour au premier sans reprise, comme s'est le cas lorsque deux pièces de même style se suivent immédiatement.

— Les deux menuets, du premier *Duo galant* du même E.P. Chédeville.

— C. Bâton : Deux menuets de la *Première suite*, Schott-Londres, p. 8.

LA MUSETTE

Il s'agit d'une petite pièce instrumentale caractérisée par le fait qu'elle repose entièrement sur l'existence d'une note basse persistante, la plupart du temps unique, qui se poursuit durant tout le morceau.

Cette forme musicale particulière est tirée de l'instrument même d'où vient le nom de la danse, "musette, cornemuse, bagpipe" des Anglais. Il se compose en effet d'un sac d'air alimentant un chalumeau à six trous et un ou plusieurs "bourdons", émettant une note basse unique pendant que le chalumeau exécute la mélodie.

Quand à l'esprit du morceau, il reste essentiellement pastoral : il faut donc sans doute jouer les musettes avec douceur et naïveté ; d'ailleurs les adjectifs que les compositeurs baroques accolent à ces pièces sont toujours "gracieusement", "nonchalamment".

Exemples :

— Musette I et II de la *Sonate "La Beaumont"* de Delavigne, Noetzel, Verlag, N° 3449, p. 5.

— Musette I et II de la *Première Suite* de C. Bâton, Schott Londres, RMS 1224, p. 9.

LA PASSACAILLE

Avant d'être intégrée aux suites instrumentales, c'est une danse espagnole dont le nom viendrait du caractère ambulatoire des danseurs qui se produisaient dans les rues (passacalle). Au départ, ce sont de simples marches, courtes, dont on varie l'exposition pour éviter la monotonie. Devenue danse de cour, à trois temps, elle se ralentit considérablement au XVII^e siècle en France.

Incorporée aux suites, c'est en fait une chaconne un peu plus lente et qui commence sur le premier temps de la mesure, comme le rappelle Montéclair dans *Les Principes de la musique*, (1736). D'un tempo grave, elle conclut les suites majestueuses en lieu et place de la gigue.

Exemples :

— Marain Marais : *Suite en sol mineur*, OFB 138, Schott, p. 18.

— J. Hotteterre : *Première suite de pièce à deux dessus sans BC*.

Oeuvre quatrième pour deux flûtes altos, p. 12.

De son origine, la passacaille garde le fait qu'elle présente souvent un thème court, qui va servir de prétexte à des variations en série dont il faut faire ressortir l'originalité.

LE PASSEPIED

Cette danse, ("paspé" en Angleterre), attribuée aux marins bretons, s'apparente au menuet. Ecrite en 3/4 ou 3/8, elle se joue très rapidement. Sa caractéristique semble bien être l'accentuation du troisième temps, comme le rappelle J.C Veilhan, citant Rameau et d'Alembert, tous deux d'accord sur ce point (*Les règles de l'interprétation à l'époque baroque*, Leduc, 1977, p. 86).

Cette rythmique donne aux passepieds un charme bien particulier ; d'autant plus que de nature frivole, la musique doit être détachée en croches bondissantes, l'hémiole s'attaquant d'un trait court et détaché.

Avec le temps, il semble que le passepied se soit ralenti quelque peu et ait perdu son caractère sautillant, mais l'accentuation du troisième temps reste l'essentiel.

Exemples : Deux passepieds, avec retour au premier sans reprise :

— *Seconde pastorale* de J.B. de Boismortier, p. 7.

— J. Fischer : *Divertissement*, Schott, OFB 29, p. 16.

LA POLONAISE

Dance d'origine polonaise, comme l'indique son nom, de mesure à 3/4 et d'allure modérée. Certains lui attribuent une origine paysanne chantée et dansée, d'autres une origine aristocratique purement instrumentale. Il semble difficile d'y voir très clair quand à sa naissance exacte.

Introduite à la cour de France lors de l'élection de Henri de Valois au trône de Pologne (1574), elle est immédiatement adoptée comme danse de cours au pas bien marqué et au tempo grave.

Les polonaises ne sont pas très fréquentes dans les suites françaises pour flûtes. Il en existe cependant :

— Naudot : Chaconne polonaise de la *Suite N° V pour deux flûtes altos en sol majeur*, Schott OFB, 67, p. 15.

— Naudot : Polonaises I et II de la *Suite N° II en sol majeur*, OFB 66, pp. 12-13.

LE RIGAUDON

C'est une danse d'origine incertaine : a-t-elle été inventée par un maître-danseur, nommé Rigaud, est-elle issue de Provence ou du Languedoc ?

Si son origine est obscure, son interprétation en revanche est assez claire.

Dansée en France au temps de Louis XIII, elle fait partie des ballets de cour. Intégrée dans les suites instrumentales, c'est une pièce rapide, qui doit être interprétée avec gaieté et vivacité.

Commençant à la fin du second temps de la mesure, le rigaudon se bat à deux temps vifs. Comme les menuets, gavottes, il va souvent par paire.

Exemples :

— Dornel : *suite en ré majeur pour deux flûtes altos et BC*, p. 18.

— *Rigaudons I et II du cinquième Duo Galant* de J.B. de Boismortier, Hortus musicus, N° 199, p. 19.

LE RONDEAU

Il ne s'agit pas d'une danse, ni d'une indication de vitesse ou de mouvement, mais d'une forme musicale très ancienne. Au Moyen-Age, c'était une danse chantée, avec alternance d'une voix seule (couplet) et du chœur qui reprenait le refrain. Adam de la Halle en développa le style et, peut-être, cette forme répétitive servait-elle à conduire des rondes ? En tout cas, le goût pour le retour périodique d'un même thème semble aussi ancien que le goût pour la musique ou la poésie.

Le rondeau instrumental est la simple mise en forme de danses traditionnelles suivant ce modèle d'alternance d'un motif principal avec des motifs secondaires. On peut mettre en "rondeau" gavottes, giges, etc...

Ce qui veut dire que chaque rondeau prend la caractéristique de la danse originale qui lui sert de prétexte. Sa spécificité semble seulement d'en ralentir le temps. J.J. Quantz rappelle que le rondeau, quelle que soit la danse qui lui sert de support, doit se jouer avec "une certaine tranquillité".

Exemples :

— Ph. De Lavigne : *Sonate "La Baussane"* OHN Verlag, N° 3434, p. 4 qui ajoute "pas trop vite" comme pour tempérer l'ardeur du rythme en 3/8 de la danse.

— Hotteterre : *Suite en mi mineur*, Hortus musicus, N° 198, p. 15, dont les derniers traits du Rondeau semblent bien délicats à exécuter si on prend à la lettre le temps de gigue.

— C. Bâton, *Première suite*, Schott Londres, RMS 1224, p. 1.

LA SARABANDE

Il s'agirait d'une danse d'origine espagnole inventée par un danseur nommé Zarabanda. Il est certain que c'était au XVI^e siècle une danse très rapide et lascive. Jusqu'au milieu du XVII^e siècle, c'est une chanson dansée de manière débridée et si licencieuse que Philippe II tente de l'interdire en Espagne.

Introduite en France avec Lully, elle finit par devenir modérée dans la seconde moitié du XVII^e ; et au XVIII^e siècle, elle est franchement solennelle et grave. Elle devient ainsi le mouvement sérieux des suites instrumentales au point que, lorsque les Allemands vont l'adopter, ce sera, comme le dit Mattheson, pour "exprimer la révérence". Le temps où chanteurs et interprètes de sarabandes sur les places espagnoles étaient arrêtés et condamnés à plusieurs années de prison est bien loin.

Ce n'est plus cette danse "lascive dans ses paroles, si impudique dans ses mouvements qu'elle suffit à mettre le feu, même aux personnes les plus honnêtes" (Padre Mariana : *Tratado de los juegos publicos*), c'est une danse "toujours mélancolique", qui "inspire la tendresse sérieuse et délicate", Rémond de St Médard (*Réflexions sur l'Opéra*, p. 19). D'ailleurs Richelieu dansera la sarabande devant Anne d'Autriche... en tout bien honneur !

C'est comme morceau grave, orné, lent, que cette pièce est adoptée comme élément fondamental de la suite instrumentale. Ne s'est conservé que son rythme caractéristique qui fait tout son charme : en 3/4,

Exemples :

— *Suite en Do majeur*, de Marain Marais, Schott OFB 139, p. 6.

— J. Hotteterre : *Suite en Mi mineur*, Hortus musicus, N° 198, p. 10.

— J.B. de Boismortier : *Suite en Do majeur*, p. 25, heinrichshofen, 1423.

LE TAMBOURIN

Type de composition entrant parfois dans la Suite et fondé sur le principe du rythme obstiné, comme si la basse immuable imitait la battue du tambourin.

Vu sa simplicité d'écriture, l'intérêt d'une telle pièce, repose entièrement sur la rapidité d'exécution : J.J. Rousseau nous rappelle "qu'il doit être sautillant et bien cadencé, à l'imitation du flûtet des provençaux" - *Dictionnaire de musique* (1767)

On peut citer comme exemples :

— Tambourin I et II de la sonate "La Baussan" de Lavigne, Noetzel, Verlag 1944, p. 7.

— M. Corette, *Suite en Do majeur : Ricordi, Sy 641*, pp. 11-12.

Bien d'autres danses ont été intégrées aux suites instrumentales de l'époque baroque. Mais, elles sont plus rares, et surtout elles se ramènent toutes à des types plus classiques. La Canarie n'est en fait qu'une en fait qu'une gigue pointée plus rapide que la gigue ordinaire ; La Sicilienne à l'inverse, n'est qu'une gigue plus lente. La Forlane se réduit à une Loure accélérée ; la Villanelle à une Chaconne un peu plus rapide. La Pastourelle ressemble souvent à la Musette. Contre danse (country-danse), cotillon d'où viendra le Quadrille, Paysanne, se ramènent la plupart du temps à des gavottes, c'est-à-dire à des danses à deux temps, brillantes, vives et peu chargées en ornements.

Une chose frappe l'observateur : avant de disparaître à la fin du XVIII^e siècle, ces suites instrumentales finiront par être écrites pour orchestre important comme celles de Bach ou de Haendel, et non plus pour petit ensemble de chambre où la flûte à bec avait une place soliste de prédilection. D'où vient cette désaffection soudaine de la flûte douce qui précède de peu l'abandon des suites ?

Si la flûte à bec fut très employée au Moyen Age et durant la Renaissance dans ces ensembles variés ou homogènes qui pouvaient comporter jusqu'à douze flûtes différentes, et faisaient danser les gens de cour, de villages et même d'églises, à partir du XVII^e siècles, la flûte alto devient la flûte reine. C'est pour elle que sont écrites de nombreuses Suites de l'époque baroque, et les exemples choisis pour illustrer les diverses danses qui composent ces suites sont tous pris volontairement dans la musique française de cette époque. Pourquoi un désintérêt progressif à la fin du XVIII^e siècle ? Pourquoi un oubli quasi total au XIX^e siècle ?

C'est peut-être qu'en fait, à partir de 1750 environ, la musique passe du salon à la salle de concert, plus vaste, contenant un auditoire plus nombreux. L'orchestre s'accroît, mais surtout on demande aux instruments plus de puissance. De plus on ne danse pas, même occasionnellement. Une salle de concert n'est pas un salon, une taverne ou un parvis d'église. Les suites de danse perdent alors leur saveur et la petite flûte manque de puissance, il faut des instruments plus sonores. La délicate science des agréments et des ornements doit abandonner la partie, comme ses deux partenaires habituels des suites instrumentales, la viole de gambe et le clavecin.

Ce changement de contexte musical explique à la fois que le répertoire des suites de danses n'aille pas au-delà de l'époque baroque et qu'en même temps la flûte à bec, malgré son originalité sonore et la beauté de son timbre, ait pu être si longtemps négligée des compositeurs. Ce changement explique aussi que le répertoire comprenne d'abord tant d'œuvres baroques, certaines célèbres, comme celles de Purcell, Scarlatti, Haendel, Vivaldi, Telemann, Bach ; mais aussi les œuvres de "petits maîtres" français, moins connus, mais dont la production comprend des pièces plaisantes. Il a semblé préférable de choisir quelques exemples dans ces œuvres peu célèbres mais capables de procurer un réel plaisir pour peu que l'on tente de les travailler dans l'esprit, sinon la règle stricte de l'époque. Les C. Bâton, J.B. de Boismortier, J.B. Loeillet, M. Marais, Naudot, M. Corette, E.P. Chédeville, Aubert, Dubois, de Lavigne, J. Paisible ou Hotteterre méritent sans doute plus qu'une exécution sommaire, surtout dans ces Suites sans prétention, qui ont le mérite du charme, de la légèreté, et, disons le mot puisqu'il définit l'époque baroque, "du bon goût".

B. JOLIBERT

INSTITUT NEERLANDAIS

Week-end pour joueurs de flûte à bec avancés **Samedi 22 et dimanche 23 février 1986**

Organisation

L'Institut Néerlandais et l'association néerlandaise "Huismuziek" en collaboration avec l'Association française pour la flûte à bec.

Participants

Un nombre maximum de 60 participants actifs, jouant différents types de flûte à bec, peut être accueilli (à partir du niveau moyen des Conservatoires Nationaux). Participation aux deux jours du week-end est obligatoire.

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

Programme

Le week-end se déroulera de la façon suivante : chaque jour, quatre ateliers sont organisés simultanément (de 10 h à 17 h 30), divisés chacun en trois séances de travail d'une heure et demie. Les participants actifs doivent s'inscrire à deux ateliers (l'un le samedi, l'autre le dimanche) ils ne pourront pas changer d'atelier au cours de la journée. Les auditeurs sont libres d'assister aux ateliers de leur choix. Lors de l'inscription, on est prié d'indiquer un ordre de préférence pour les différents ateliers. La répartition définitive des participants sera établie par les organisateurs.

Le samedi soir il y aura un programme en commun à tous les ateliers avec de la "consort music" anglaise et de la musique italienne à plusieurs chœurs.

Atelier 1 : Moyen-Age et Renaissance

Sous la direction de Fiet Nafzger.

Capacité : 20 participants.

Musique d'ensemble : Dufay et ses contemporains. Improvisation sur des thèmes de musique de danse du Moyen-Age.

Note : la musique médiévale exigeant à l'origine un ensemble hétérogène d'instruments, les participants sont priés instamment d'apporter également d'autres instruments (y compris des instruments de percussion).

Atelier 2 : Renaissance tardive et première période baroque

Sous la direction de Leo Meilink

Capacité : 12 participants

- l'art de l'ornement de la dernière période de la Renaissance (Ortiz, Bassano, Virgiliano).
- approche de la musique du trecento italien.
- interprétation des sonates du pré-baroque.

Atelier 3 : Haut baroque

Sous la direction de Marion Verbruggen.

Capacité : 12 participants.

- interprétation, technique de respiration, articulation, ornementation, etc. lors de l'exécution de sonates de la haute période baroque.

Les participants sont censés étudier d'avance les compositions en question ; ils recevront en temps utile le répertoire exact, choisi parmi les œuvres baroques allemandes, françaises et italiennes. D'éventuels ensembles de musiciens peuvent participer au complet avec leur propre répertoire.

Atelier 4 : musique contemporaine pour flûte à bec

Sous la direction de Baldrick Deerenberg.

Capacité : 12 participants.

Etudes des techniques contemporaines à partir d'œuvres de Veilhan, Hirose, Shinohara, Andriessen.

Inscription

Les frais d'inscription au week-end s'élèvent à 150 F pour les participants, à 80 F pour les auditeurs. Les inscriptions se font à partir du 15 décembre 1985 et jusqu'au 1^{er} février 1986. Des bulletins d'inscription peuvent être demandés à l'Institut Néerlandais, 121, rue de Lille, 75007 Paris, et à l'A.F.F.B., 68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris (disponibles début décembre 1985).

LE PREMIER SALON DE LA MUSIQUE CLASSIQUE A LA VILLETTE (du 15 au 22 septembre 1985)

Cette année la salon de la Musique s'est doublé d'un 1^{er} Salon de la Musique Classique. Un espace séparé accueillait les facteurs artisanaux. On a pu y remarquer les clavecins de J.P. Rouaud, de L. Soumagnac, de l'Atelier de la Menestrandie, des clavecins de la grande Maison et de P. Blanc. Les cordes et les instruments traditionnels et classiques étaient également représentés. En revanche les facteurs de flûtes à bec étaient restés discrets. Notre instrument faisait quand même bonne figure puisque Adège et Moeck exposaient, un peu plus loin, leur gamme complète.

Les éditeurs, importateurs et marchands de musique occupaient une large place. La Librairie Musicale de Paris, les éditions Van De Velde, Zurfluh, Eschig, Fuzeau, Leduc, Choudens, Lemoine, les grands éditeurs allemands et beaucoup d'autres attestaient la vitalité de ce secteur. L'A.F.F.B., bien sûr, était là.



Quand un facteur rencontre un autre facteur... Ici, Hubert DUFOUR, facteur de violes de gambe, rendant visite à Irène OKI (flûtes à bec ADÈGE).



Le stand de clavecins et d'épinettes de Monsieur et Madame Paul Blanc qui nous accueillent avec le sourire.



Les diffuseurs français des flûtes à bec HOPF et KOBLECZEK : GMD.



Les éditeurs présents sur les hauteurs (dans les mezzanines) et, parmi eux, le stand des éditions Van De Velde, très fréquenté.



Laurent SOUMAGNAC exposait clavecin, orgue, épinette et virginal.



Alain MOYSAN, l'auteur de ce magnifique piano-forte. (A droite sur notre photo).



Parmi les activités des éditions J.M. FUZEAU, celle de distributeur de la marque bien connue de flûtes à bec en plastique et flûtes à bec en bois, ZEN-ON.



Tableau de famille au stand de l'AFFB. De gauche à droite : Alain KERUZORÉ, président ; Olivier de GOËR, secrétaire ; Frédéric PLATZER, adhérent ; Yves CESCO, délégué régional AFFB-OUEST et Claude LETTERON, secrétaire général.

Reportage de Claude Letteron

AULOS®

30 ANS
de recherches, de savoir-faire,
d'expérience, de sérieux, ont
conduit à la fabrication de :

**la 1^{re} FLUTE TRAVERSIÈRE
BAROQUE**
(réf. AF.1)

à des prix abordables

Editions AUG. ZURFLUH
73, boulevard Raspail, PARIS 6^e



CLAVECIN ÉVOLUTIF



distribué par
**CLAVECINS
ROUAUD**
50, RUE DES MARONITES 75020
1/46.36.24.64

CLAVECIN ÉVOLUTIF N° 1 À PARTIR DE 39400 F CREDIT RAPIDE INSTRUMENTS DISPONIBLES EN PERMANENCE
STUDIO DE TRAVAIL ET EXPOSITION DE NOS CLAVECINS AU SALON DE MUSIQUE. PRENDRE RENDEZ-VOUS

ELENA POLONSKA : HARPISTE

Une grande pièce avec lit à baldaquin, trois harpes, une étiquette, de la musique empilée un peu partout... Aux murs, de grands tableaux "charnels" et somptueux de son mari, le peintre André QUELLIER : c'est dans ce cadre que me reçoit Elena POLONSKA.

D.B. Par quel cheminement vous êtes-vous intéressée à la harpe celtique ?

E.P. Dans les années 50, alors que je faisais une carrière de harpiste classique à Londres, je découvre dans le grenier d'une de mes amies flûtistes une petite harpe MORLEY (sans cordes !) que j'achète 700 F... Je me suis prise "d'amitié" pour la beauté et la pureté du son de cet instrument. Devant passer mes vacances d'été à Majorque, je décide de l'emmener. Première aventure : le bateau pris à Barcelone étant bondé, je dois déposer la harpe dans un canot de sauvetage et celle-ci manque de tomber à l'eau... A Majorque, je suis logée à la chartreuse de Valdemosa où CHOPIN séjourna longuement. C'est là que je donne mon premier récital de harpe celtique avec des pièces de musique baroque.

Je joue toujours depuis 35 ans sur cette même harpe qui a une sonorité merveilleuse et unique (elle me joue une pièce du Moyen-Age), bien que j'aie acheté entre temps une autre harpe MORLEY, une harpe COCHEVELOU à cordes métal et une AOYAMA.

D.B. Votre nom se rattache à la musique ancienne. Pourquoi cette passion bien avant la vogue actuelle ?

E.P. A Londres, je jouais déjà avec une flûtiste à bec dans le "London Music Group" et je me suis mise à faire des recherches à la bibliothèque de Florence où j'ai découvert, entre autres, le "Lamento di Tristano" et les "Danceries de GERVAISE". Peu de temps après, je me suis mariée et suis venue habiter Paris. Là, je rencontre Roger COTTE, animateur du "Groupe d'instruments anciens de Paris" et je commence à enregistrer plusieurs disques.

D.B. Pourriez-vous nous dire, en quelques mots, comment vous "arrangez" pour harpe une mélodie du Moyen-Age ?

E.P. Il faut que cela soit le plus simple possible ; Mettre à la basse une quarte ou une quinte, rien de plus ; et surtout le résultat doit être musical et non musicologique. Il faut se méfier des règles trop strictes et des conseils sectaires de certains spécialistes. Personne n'a jamais entendu comment était chanté tel lai du XIII^e siècle ! Par contre, l'improvisation était courante à cette époque et c'est important de chercher dans ce domaine.

D.B. Vous venez d'enregistrer un 5^e disque ?

E.P. Oui, ce dernier disque s'appelle "l'Europe médiévale" et me semble plus divertissant et varié que les précédents car il y a une partie chantée avec la soprano Nicole MAISON. C'est difficile et important de choisir le programme des œuvres qu'on veut enregistrer ou donner en concert ; il faut doser les pièces lentes et rapides, tristes et gaies pour que l'auditeur ne s'ennuie pas. Un des titres que je préfère dans ce disque, c'est le lai arthurien "la Reine Yseult".

D.B. Dans vos disques figurent de temps en temps des mélodies Irlandaises et Galloises. Connaissez-vous la musique celtique ?

E.P. Mon grand-père était à moitié irlandais. Cela peut expliquer que je sois très sensible aux mélodies celtes. Je connais peu cependant la musique bretonne et c'est dommage. Dans la plupart des cas, je ne suis pas d'accord avec les arrangements d'airs celtiques que j'ai entendus où vus dans les partitions : trop de réminiscences du XIX^e siècle avec

effets brillants et superficiels (grands arpèges, harmonisations lourdes...) Les harpistes ont souvent si mauvais goût !

J'ai découvert, il y a quelques années, des fragments d'une musique galloise du XIII^e siècle écrite pour harpe et j'ai été impressionnée par l'ornementation raffinée de ces pièces que je compte jouer un jour.

Je m'intéresse aussi beaucoup à la musique contemporaine et ai créé "Paysage de Repons" de Alina PIECHOWSKA sur un texte de Michel BUTOR, œuvre pour harpe celtique, flûte traversière en cristal, violoncelle et baryton.

Un projet qui m'a passionné c'est de faire la partie de harpe de l'opéra de Caccini "Eurydice" joué sur instruments anciens, à Vaison-la-Romaine.

D.B. Et la pédagogie ?

E.P. Je me suis mise à enseigner tard, étant dans le tourbillon de ma propre carrière. J'ai actuellement quelques élèves "privés" et j'enseigne aux conservatoires de Lardy, Limours et Drancy.

D.B. Vos conseils aux harpistes débutants ?

E.P. J'aimerais mieux donner des conseils à leurs professeurs : si quelqu'un désire, par amour, jouer de la harpe, même s'il n'est pas doué, il faut l'encourager. Chacun peut avoir un but ou moins haut selon ses capacités.

Les qualités d'un professeur : savoir écouter l'élève et adapter à sa main la technique, car chaque cas est unique ; lui trouver des partitions qui vont à son tempérament ; ne pas choisir des œuvres trop difficiles qui le décourageront et l'empêcheront de "sentir" la musique.

D.B. Elena Polonska qu'aimez-vous dans la vie ?

E.P. Tous les plaisirs de la vie... La beauté... et encore plus que la nature, ça qui a été fait par la main de l'homme (l'architecture, par exemple). L'art sert à vivre. Mais ce n'est pas la peine de s'agiter trop... Tout est si relatif par rapport à l'univers qui nous entoure. Mon rêve serait de jouer de la harpe sur la lune...

Propos recueillis par

Dominig BOUCHAUD A.F.F.B Ouest

DISCOGRAPHIE :

- Harp music from the middle-ages (Candide QCE 31083)
- Medieval and renaissance music (TV 34019 S)
- The Renaissance harp (CE 31109)
- The Baroque harp (TV 34069 S)
- L'Europe médiévale (Elyon 35024)

Elena POLONSKA a fait publier aux éditions musicales transatlantiques : "airs et danses du Moyen-Age" pour harpe celtique.

LES STAGES

Du 26 au 30 décembre 1985, à Ti Kendalc'h, près de Redon : stage avec Dominig Bouchaud.

Renseignements : Ti Kendalc'h, Saint-Vincent-sur-Oust 56350 Allaire.

Pour la première fois, la harpe ancienne sera présente au II^e Stage et Festival "Les Pâques de la Flûte à Bec" à Dinard en Bretagne, du 31 mars au 6 avril 1986.

animateur : Dominig Bouchaud

niveau : tous niveaux, à l'exception des débutants.

travail individuel et en groupe ; possibilité de travailler en ensembles comprenant les autres instruments du stage.

contenu : travail de technique et d'interprétation de la musique ancienne :

— airs et danses du Moyen-Age et de la Renaissance ;

— musique de l'époque baroque et du compositeur irlandais Turlough O'Carolan (1670-1738)

— mélodies anciennes bretonnes et irlandaises

limite d'âge : 12 ans minimum.

L'hébergement et les cours ont lieu au Manoir de la Vicomté ; le coût du stage est de 1585 F comprenant l'hébergement, les repas et les frais pédagogiques, ainsi que l'entrée aux manifestations du Festival.

Renseignements et inscriptions : AFFB Ouest. "La Besnardière" 14500 VIRE (16 31) 68 67 69

LE FESTIVAL DE BOSTON 1985 VU PAR UN EXPOSANT

par Philippe BOLTON

2 juin, 12 h... Nous survolons la côte de la Nouvelle Ecosse. C'est avec une certaine émotion que je vois se dérouler sous mes yeux, comme une carte, ce Nouveau Monde qui, au cours des siècles, a suscité tant d'espoirs au cœur des hommes du Vieux Continent qui ont tout quitté pour y chercher fortune.

Pour moi le but du voyage n'est pas aussi radical. Je suis parti avec quelques autres facteurs présenter pour la première fois des instruments français sur le marché américain à travers le festival de Musique Ancienne de Boston, avec le concours du Centre Français du Commerce Extérieur.

Une heure plus tard l'énorme avion se pose à l'aéroport J.F. Kennedy de New York. Je m'apprête à vivre la journée la plus longue de ma vie. Après sept heures de vol il est 13 h ici, alors que j'ai quitté Roissy vers 12 h. Chez nous c'est déjà le soir.

Après les formalités douanières, je prendrai un autre avion vers Boston. Là-bas il va falloir que je prenne contact avec la famille qui va m'accueillir. Les organisateurs du festival m'ont communiqué leur adresse mais avec les lenteurs du courrier je n'ai pas reçu de réponse à la lettre que j'ai envoyée annonçant mon heure d'arrivée.

A 17 h je me trouve à l'aérogare de Boston. Il y a foule mais personne n'a l'air de m'attendre. Je me précipite dans une cabine téléphonique et compose le numéro de Rick et Louise Treitman. C'est Rick qui répond. Tout va bien, je suis bien attendu. Il me donne les indications pour arriver par le "T" (métro).

Vers 18 h (minuit à l'heure de Paris) j'arrive chez eux. Je ne ressens aucune fatigue. Le soleil est encore chaud. Je m'adapte bien à l'heure américaine.

Louise est gambiste. Ce soir il y aura chez eux un concert de flûte à bec, clavecin et viole de gambe. La flûtiste connaît déjà mes instruments car elle a rencontré en Europe des musiciens qui en possèdent.

Des voisins ont organisé un buffet avant le concert. Je suis vite adopté... Puis je me laisse bercer par la musique de J.S. Bach dans un vrai décor de musique de chambre. Cette première soirée américaine se termine pour moi vers minuit (6 h du matin à l'heure de Paris). Je n'ai pas l'impression d'avoir passé l'équivalent d'une nuit blanche.

L'EXPOSITION

Le lendemain après-midi Louise, qui travaille aussi pour le festival, m'amène en ville et je découvre le superbe faux château où se tiendra l'exposition. A l'intérieur c'est la fourmilière. Chacun, parmi les instruments, les piles de livres, de disques et de partitions, cherche à agencer son propre rectangle d'espace vital.

Notre stand comprend les entreprises suivantes :

— L'ATELIER LES CLAVECINS DE LA GRANDE MAISON représenté par Yves et Catherine Buttica

— ADEGE S.A. (flûtes à bec)

— SAVAREZ S.A. (fabricant de cordes) représentés par Philippe Durand

— Hubert DUFOUR (luthier : violes de gambe)

— Joël ARPIN (flûtes à bec)

— Philippe BOLTON (flûtes à bec) représentés par moi-même

Cette manifestation regroupe 140 exposants venus de tous les coins des Etats Unis et du monde entier. Les pays européens sont assez bien représentés. En effet la parité élevée du dollar américain leur permet d'afficher des prix très compétitifs.

L'exposition se tient à deux endroits différents. La plupart des stands sont dans la grande salle du Château. Comme cela se passe souvent c'est un peu bruyant quand il y a beaucoup de monde, mais c'est en même temps très animé. Il y a des cabines pour essayer des instruments au calme, bien que celles-ci soient souvent sollicitées par plusieurs personnes à la fois.

Une trentaine d'entreprises ont loué les petites sales situées au 4^e étage de l'hôtel PARK PLAZA de l'autre côté de l'avenue. Ici il manque l'animation, mais les conditions d'écoute et d'essayage sont optimales. Le prix de location est plus élevé que pour les stands du Château mais si on se regroupe cela devient abordable.

Je rejoins mes collègues qui sont occupés à déballer et à installer les clavecins. Je viens leur prêter main forte. Puis nous plaçons sur les tables les autres instruments. Hubert est gêné par la couleur bordeaux des tentures qui ne fait pas assez ressortir ses violes, que nous sommes obligés de placer sur une table à l'avant du stand. Les organisateurs nous apportent un panneau "FRENCH CONSORTIUM" que nous jugeons d'un commun accord trop pompeux ou humoristique pour être accrochés.

L'installation terminée je fais le tour de l'exposition. J'y retrouve de nombreux collègues qui sont devenus des amis et que je rencontre souvent d'un festival à l'autre. Cela me fait plaisir de voir Rod Cameron, Harry van Dias, Laura Beha, Friedrich von Huene et sa femme Ingeborg, Tom Prescott sur leur propre terrain. Habituellement, ces manifestations se déroulent en Europe, ce sont eux qui viennent de loin. Je retrouve aussi Claire Soubeyran qui passe une année aux U.S.A. et Jean François Beaudin venu du Québec. Tous deux fabriquent de très belles flûtes traversières. Cela fait du bien de retrouver d'autres francophones.

ÉDITIONS
B. SCHOTT'S SOHNE
 Mayence & Londres

Distributeur :
ÉDITIONS MAX ESCHIG
 48, rue de Rome - 75008 PARIS
 Tél. 522.66.64

EXTRAITS DU CATALOGUE

• **HAENDEL, Georg Frideric :**

- Quatre sonates extraites de l'Op. 1, pour Flûte alto et Continuo :
 - Sonate n° 2 en sol mineur OFB. 37
 - Sonate n° 4 en la majeur OFB. 38
 - Sonate n° 7 en ut majeur OFB. 39
 - Sonate n° 11 en fa majeur OFB. 40
- Les quatre sonates réunies en 1 volume OFB. 41
- Deux sonates pour Flûte alto, violon et continuo :
 - Sonate 1 en ut mineur OFB. 42
 - Sonate 2 en fa majeur OFB. 43

• **TELEMANN, Georg Philipp :**

- Six sonates en canon pour 2 fl. alto OFB. 98
- Duo pour 2 flûtes alto OFB. 99
- Concerto di Camera pour flûte alto, 2 violons et continuo OFB. 100
- Six fantaisies pour fl. alto solo OFB. 101
- Sonate pour fl. alto, violon et continuo OFB. 102
- Sonate en ut majeur extraite de : *Essercizi Musici* pour fl. alto et continuo OFB. 103
- Sonate en ré mineur extraite de : *Essercizi Musici* pour flûte alto, et continuo OFB. 104
- Sonate en fa pour fl. alto, viol. et cont. OFB. 105
- Sonate en fa pour 2 fl. alto et continuo OFB. 106
- Sonate en sol mineur pour 2 fl. alto et continuo OFB. 107
- Trio en ré mineur pour fl. alto, violon et continuo OFB. 108

•
**Envoi du catalogue gratuit
 sur demande**

Cette première journée se termine par un repas où le vin californien coule à flots en signe d'accueil des facteurs de la région de Boston vis à vis de leurs collègues lointains.

Mardi 4 juin, 12 h 30... C'est l'heure de l'inauguration. Le maire de la ville a délégué à cette fonction honorifique son adjointe chargée des affaires culturelles. Tout le monde attend. Un ruban barre l'entrée. A 12 h 40 cette personne n'est toujours pas en vue. Alors c'est Friedrich von Huene qui prend la parole pour proclamer l'ouverture du festival et, d'un geste solennel, il coupe lui-même le ruban. La salle se remplit de monde...

Les jours se suivent sans pourtant se ressembler. L'exposition est ouverte tous les jours de 12 h 30 à 18 h. Le public des jours de semaine semble plus "spécialisé" et intéressé que celui du samedi et dimanche. La musique ancienne est très vivante à Boston. J'ai revu ici des américains que j'avais connus autrefois à la Schola Cantorum de Bâle et qui sont revenus dans cette région après leurs études. J'ai aussi rencontré des musiciens comme Joël Cohen qui travaillent ici depuis de nombreuses années. J'ai même croisé des français parmi la foule des visiteurs. Je citerai entre autres Mme Bran Ricci, conservateur du Musée Instrumentale du C.N.S.M. de Paris à qui j'ai pu montrer et faire entendre ma copie de la merveilleuse flûte à bec alto de T. STANESBY Junior qui se trouve dans son musée. Laurent Kaltenbach, qui était venu il y a deux ans visiter mon atelier à Villes sur Auzon, Jessie Westenholz, organisatrice de MUSICORA à Paris.

Le dernier matin, avant l'ouverture il y a un somptueux "BRUNCH" (contraction de Breakfast et Lunch !) offert en guise de repas d'adieu aux exposants.

Une heure avant la fin je suis obligé de boucler mon sac et de repartir en courant vers l'aéroport pour prendre l'avion qui me ramènera vers New York puis à Paris. Faire coïncider les horaires des expositions avec ceux de la PANAM c'est trop demander !

Après ces quelques jours passés à Boston chacun de nous est parti convaincu que c'était une bonne chose d'avoir ainsi mis un pied sur le marché américain et qu'il serait sûrement utile de recommencer dans deux ans.

Je peux rajouter que je me suis fait ici de nouveaux amis, en particulier Louise et Rick qui m'ont offert si gentiment leur toit pendant cette semaine riche en événements.



NOUVELLES PARTITIONS

FAC-SIMILE

Les éditions Minkoff, spécialisées dans les réimpressions en fac-simile, lancent une collection consacrée aux **Flûtistes français du XVIII^e siècle**. Elle semble se proposer deux objectifs : donner une version originale d'œuvres connues, et en faire découvrir d'autres. C'est ainsi qu'Alexandre de Villeneuve figure au catalogue à côté de Lœillet et de Telemann. Faut-il considérer le principe du fac-simile comme un raffinement de puristes ou d'esthètes ? Il semble de prime abord qu'on puisse faire deux reproches à ce type d'édition : la lecture nous en est moins naturelle, et la basse chiffrée n'est pas réalisée (ni présentée en partie séparée). Ce dernier inconvénient est évidemment compensé par un avantage pour le flûtiste : il a constamment sous les yeux la basse et l'harmonie, et il n'a pas à acheter la "main droite du clavier", ce qui n'est d'ailleurs pas propre au fac-simile. Quant à l'avantage de disposer d'un texte original, il se passe évidemment de commentaire.

Jouer dans les mêmes conditions que les flûtistes du XVIII^e siècle nous aide à prendre conscience que le changement de graphisme musical est un des aspects de l'évolution qui, à l'époque romantique a interrompu la tradition baroque. Si fidèle qu'elle soit au texte original, la transcription en notation moderne est toujours un peu ambiguë, puisqu'elle véhicule habituellement une autre tradition musicale, fixée au XIX^e siècle. La différence des écritures rappelle à chaque instant celles des interprétations. Il ne suffit certes pas de jouer sur une édition originale pour en retrouver le style, mais le dépaysement que nous en cause la lecture suggère un effort constant d'authenticité. On se surprend à constater qu'on n'a pas les mêmes réflexes musicaux devant un fac-simile. Précisons que ceux-ci sont d'une parfaite lisibilité. Jouer la musique baroque sur un texte baroque, n'est ce pas plus logique ?

LœILLET Jean-Baptiste

XII sonates à une flûte et basse continue, 1^{re} (- 3^e) ouvrage.

Réimpression de l'édition d'Amsterdam E. Roger 1715. 3 vol. — en 1 vol. — in 4 de 164 pages, broché.

Voici, en un seul volume, les trois premiers opus de Lœillet, soit 36 sonates, qu'il est vraiment superflu de présenter au lecteur.

CAIX D'HERVELOIS Louis de

Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue 1^{re} et 2^e recueil.

Réimpression des éditions de Paris, l'auteur, 1726, 1731, 2 vol. — en 1 vol. — in 4 de 64 pages, broché.

Sept suites d'une musique agréable qui recherche plus l'expressivité que la virtuosité. Le flûtiste à bec pourra les aborder à la flûte de voix ou sur un instrument en do. En clef de sol première.

VILLENEUVE Alexandre de

Conversations en manière de sonates pour la flûte ou le violon, avec la basse continue. Réimpression de l'édition de Paris, Boivin 1733, 2 vol. — en 1 vol. — in 4 de 60 pages, broché.

12 suites dont le titre général de sonates traduit une influence italienne qui reste cependant discrète et s'intègre à un cadre tout à fait français. Ici encore la flûte de voix ou un instrument en do peuvent remplacer la traversière. En clef de sol première.

TELEMANN (sic) Georg Philipp

Sonates pour 2 flûtes traversières, 2 flûtes douces ou 2 violons (sans basse).

Nouvelle édition. Réimpression de l'édition de Paris Le Clerc ca. 1738, 1 vol. in 4 de 56 pages, broché.

C'est avec plaisir que nous accueillons Telemann parmi les flûtistes français du XVIII^e siècle, accueil justifié par l'édition parisienne de ces 6 sonates bien connues de tous les flûtistes, à bec ou traversiers. Rappelons seulement que Telemann indique devant chacune la transposition à la tierce (lecture en clef de sol 1^{re}, avec l'armure de la tonalité) qui permet de la jouer à la flûte à bec en fa.

CHEDEVILLE Nicolas

Six sonates pour la flûte traversière, hautbois ou violon avec la basse. VII^e œuvre.

Réimpression de l'édition de Paris, l'auteur, 1739. 1 vol. in 4 de 32 pages, broché. Le titre de sonates exprime bien l'italianisme, sage et agréable, de ces pièces qui, ne sollicitant guère l'aigu de l'instrument, sont accessibles aux flûtes à bec en do et en ré. Clef de sol seconde, comme il se doit pour des sonates.

J.-J. D.

HAUTOIS

Thomas VINCENT

Sonates en la mineur et do majeur, opus 1 n° 2 et 6. Oxford University Press (1983). Musica da camera 98 et 99. Vincent junior, hautboisiste anglais (1720-1783) nous a laissé un recueil intitulé : Six solos for a hautboy, german flute, violin or harpsichord with a thorough bass, publié par William Smith en 1748. Ces sonates sont en fait uniquement écrites pour le hautbois (ce qui n'était pas si courant à l'époque), en effet malgré l'indication du titre, elles descendent au do grave, note trop basse pour la traversière en ce milieu du XVIII^e siècle, et leur écriture est bien idiomatique du hautbois et non du violon. De bonnes pièces de musique dans la lignée de Giuseppe Sammartini (professeur de Vincent) et avec les caractéristiques de la période préclassique (apogiatures, "trioletts trillés" virtuoses, dernier mouvement léger de type menuet...), très bien éditées par George Pratt, dans le respect du texte original dicté par l'éditeur général de cette belle collection "urtext", Musica da Camera.

H. R.

Traditionnellement, l'activité des éditeurs de musique est assez réduite en période d'été. Cependant, certains se préparent pour la rentrée. Voici leurs dernières publications.

EDITIONS LEDUC.

TELEMANN. 12 Nouvelles fantaisies (N° 13 et 24) pour flûte à bec alto (Jean-Claude VEILHAN) A.L. 27 179.

Il ne s'agit pas bien sûr d'une nouvelle composition de Telemann, mais bien d'une nouvelle transcription, celle d'un recueil de Fantaisies pour violon seul paru en 1735. A la lecture de ces fantaisies, on est volontiers convaincu qu'il eût été dommage de les laisser de côté. Leur écriture est absolument celle des autres fantaisies, plus connues des flûtistes à bec.

EDITIONS ZURFLUCH

"Musique pour viole de gambe". Les airs pour viole de gambe extraits des Cantates et des passions de Jean-Sébastien Bach. (J.L. Charbonnier). Vdg 04.

Contenu : Cantates : BWV 76 "Nach der predigt" et "Liebt, Ihr Christen, in der Tat", BWV 152 : Sinfonia. BWV 106 "Actus tragicus" : aria pour alto et continuo, aria pour basse et continuo, aria pour alto, basse, deux violes et continuo. BWV 198

EDITIONS LEMOINE

Pierre PICARD. ALLEGRIA. Pièces faciles pour 2 flûtes à bec (soprano et alto). Contenu : Pièces composées par Pierre Picard et harmonisations de : Je me ris d'eux, chanson à boire du 13^e siècle, Bon vigneron (folklore), Ah, vous dirais-je maman, quand j'étais chez mon père, le p'tit quinquin. Claude VOIRPY. PREMIER VOYAGE... pour la flûte à bec (soprano ou ténor).

Chants et danses populaires d'Europe.

Claude VOIRPY. PREMIER VOYAGE... pour la flûte à bec (alto).

Chants et danses populaires d'Europe.

Ce recueil contient les mêmes airs que le précédent, transposés pour la flûte à bec alto. On peut juste regretter que chaque pièce ne porte comme titre qu'une indication de tempo.

EDITIONS MUSICA RARA.

J. FIALA (V.1754-1816). Concerto en Mi bémol Majeur pour deux cors et orchestre. Réduction pour deux cors et piano. (R.P. BLOCK) MR 2087

CARL JACOBI (1791-1852). Concertino opus 7 pour basson et orchestre.

Réduction pour basson et piano. (W. MARTIN) MR 2070

CARL JACOBI. Introduction, thème et variations opus 10 pour basson et orchestre.

Réduction pour basson et piano. (W. MARTIN) MR 2071
Ignaz MOSCHELES (1794-1870). Concertante in F. pour flûte, hautbois et orchestre.

Réduction pour flûte, hautbois et piano. (H. DECHANT). (Matériel d'orchestre en location) MR 2101.

C.L.

CONCERTS

NORD

15, 17 et 19 novembre Tourcoing théâtre municipal 20 h 30, le 17 à 15 h 30 La grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir. J.C. Malgoire **Narcisso** de Scarlatti

Mise en scène : Daniel Ogier - Solistes : Isabelle Poulenard, Dominique Visse, Philippe Cantor, Michel Verschaeve.

28 novembre 20 h 30 Calais église Saint Pierre Orchestre et chœurs de la Chapelle royale, dir. P. Herreweghe et Collegium vocale de Gand Les motets de J.S. Bach

1^{er} décembre à 15 h 30 Ecologne sur Mer théâtre municipal La Grande Ecurie, dir. J.C. Malgoire **Narcisso** de Scarlatti.

2 décembre 20 h 30 Lille La Grande Ecurie, dir J.C. Malgoire Chœur régional Nord Pas-De-Calais Solistes : Lynda Russel, Martyn Hill, Gregory Reinhart Requiem de Mozart.

SUD OUEST

6 novembre 20 h 30 Bordeaux Faculté La Grande Ecurie dir. J.C. Malgoire Intégrale des 4 suites de J.S. Bach.

18 novembre Mareuil (Vendée) Les Arts Florissants, dir. W. Christie Leçons de Ténèbres de Couperin

ILE DE FRANCE

8 novembre 20 h 30 Breteuil (Oise) Eglise Ensemble Fitzwilliam

10 novembre 17 h Eglise des Billettes Paris Ensemble instrumental de France J.S. Bach 5^e et 2^e concertos brandebourgeois, suite en si mineur, chorals BWV 140 et 147

14 novembre 20 h 30 Saint Germain des Prés Paris André Isoir orgue raison, Couperin

17 novembre 17 h Eglise des Billettes Régis Pasquier Intégrales des sonates et partitas pour violon (2^e partie) 1^{re} partita en si m., 2^e sonate en la m., 3^e sonate en do.

19 novembre 22 h 30 Studio de France Musique Ester Lamandier Chants judéo-espagnols.

24 novembre Eglise des Billettes 17 h Paris Les Musiciens de Chambre de Paris, Joël Pontet et Christiane Wolff 3^e et 6^e concertos brandebourgeois, concertos pour deux clavecins BWV 1060 et 1061 de J.S. Bach.

27 novembre 20 h 30 Eglise Saint Etienne du Mont Paris Orchestre et Chœur de la Chapelle Royale, Collegium vocale de Gand dir. P. Herreweghe Les motets de J.S. Bach

1^{er} décembre 17 h Eglise des Billettes Paris Philip Bride Joël Pontet Intégrale des sonates pour violon et clavecin (1^{re} partie) de Bach.

15 décembre 17 h Eglise des Billettes P. Bride J. Pontet Sonates pour violon et clavecin de Bach (2^e partie).

5 décembre 20 h 30 Eglise Saint Médard paris "L'Offrande Musicale" dir. B. Verlet Michelle Tellier et Pierre Hamon flûtes à bec cantates et concertos de J.S. Bach.

7 décembre Juvisy Ensemble Guillaume de Machaut dir. J. Belliard Messe Notre Dame de Guillaume de Machaut

8 décembre Eglise des Billettes Paris Ivan Chiffolleau Intégrale des suites pour violoncelle de Bach (2^e partie) 2^e suite en ré BWV 1008, 4^e suite en mi b BWV 1010, 6^e suite en ré BWV 1012.

12 décembre 20 h 30 Saint Séverin Paris J.C. Ablitzer orgue Racquet, Buxtehude, Scheidt.

14 décembre 20 h 30 Eglise Saint Julien le Pauvre Paris Robin Troman flûte à bec Patrick Ruby guitare

Du 9 au 15 décembre Val de Marne et seine et Marne La Grande Ecurie et la Chambre du Roy dir. J.C. Malgoire Messe de minuit de Charpentier Philippe Cantor baryton, John Elwes ténor, Charles Brett haute contre en alternance avec Antoine Normand et Gérard Lesme.

2 décembre à 20 h 30 Saint Germain des Prés Paris Ensemble Organum de Paris dir. Marcel Pérès Le chant Vieux Romain.

22 décembre 17 h Eglise des Billettes Paris Michèle Leclerc orgue Concert de Noël avec J.S. Bach.

PROVENCE COTE D'AZUR

6 novembre 21 h Marseille Abbaye de Saint Victor La chapelle Royale Concert a capella Josquin des Prés Gesualdo Byrd

23 novembre Toulon Eglise Saint Jean Bosco 20 h 30 La Grande Ecurie et la Chambre du Roy dir. J.C. Malgoire Le Messie de Haendel Solistes : Brigitte Bellamy, Charles Brett, John Elwes ; Gregory Reinhardt.

24 novembre 17 h Brignoles La Garnde Ecurie voir 23 novembre.

ALSACE LORRAINE

8 novembre Belfort Cathédrale Saint Christophe Michel Chapuis orgue J.S. Bach

9 novembre 20 h 45 Belfort Cathédrale Michel Chapuis Bach Buxtehude

21 novembre Strasbourg 20 h 30 Conservatoire Conférence de Ph. Herreweghe "Bach et la Rhétorique".

22 novembre 20 h 30 Strasbourg Eglise Saint Pierre le Jeune Orchestre et Chœur de la Chapelle Royale, Collegium vocale de Gand Dir. Ph. Herreweghe Les Motets de J.S. Bach.

ETRANGER

5 novembre 20 h 30 Prato Italie La Chapelle Royale Dir. P. Herreweghe Concert a capella Josquin des prés, Gesualdo, Byrd

14 décembre Varsovie Les Arts Florissants dir. W. Christie Charpentier

16 décembre Cracovie Château du Wawel Les Arts Florissants dir. W. Christie Charpentier

19 décembre Cologne Eglise Saint Gédéon Les Arts Florissants dir. W. Christie Charpentier



Repertoire de Flûte à bec

- Helmut Bornefeld:** Concentus, pour 3 flûtes à bec. Ed.-No. 2522
Gerhard Braun: Schattenbilder, pour flûte à bec alto solo. Ed.-No. 2507
Martin Gumbel: Flötenstories, pour 3 flûtes à bec égales. Ed.-No. 2504
Werner Heider: La Leggenda di Sant'Orsola, pour 3 flûtes à bec ténor. Ed.-Nr. 2525
 – Gassenhauer, pour flûte à bec soprano ou flûte piccolo et petite caisse. Ed.-No. 2537
Erhard Karkoschka: Flöten-/Tonband-Spiele, pour un ou plusieurs flûtistes avec une ou plusieurs bandes magnétiques. Ed.-No. 2513
Konrad Lechner: Ludus juvenalis I, pour flûte à bec soprano solo et piano. Ed.-Nr. 2506
 – Varianti, pour flûte à bec ténor solo. Ed.-No. 2508
 – Engramme, pour un flûtiste, clavecin et percussion. Ed.-Nr. 2516
 – Lumen in tenebris, pour 3 flûtes à bec et percussion. Ed.-No. 2521

Série de musique contemporaine

- Rob du Bois:** Pastorale VII, pour flûte à bec alto solo. Ed.-No. 1522
Gerhard Braun: Minimal Music II, pour une flûte à bec. Ed.-No. 1523
 – Nachtstücke, pour une flûte à bec et piano. Ed.-No. 1530
 – Rezitative und Arien, pour flûte à bec ténor solo. Ed.-No. 1521
 – Triptychon, pour flûte à bec et percussion. Ed.-No. 1540
Arnold Cooke: Suite, pour 3 flûtes à bec. Ed.-No. 1513
 – Quartett I, pour 4 flûtes à bec. Ed.-No. 1512
 – Quartett II, pour 4 flûtes à bec. Ed.-No. 1527
Reinhard Febel: 6 Bagatellen, pour flûte à bec alto et piano. Ed.-No. 1528
Georg Kröll: Canzonabile, pour flûte à bec basse et guitare. Ed.-No. 1518
 – Con licenza, pour flûte à bec alto solo. Ed.-No. 1535
Konrad Lechner: Spuren im Sand, pour flûte à bec soprano solo. Ed.-No. 1526
Tilo Medek: Ikebana, pour flûte à bec alto et piano. Ed.-No. 1533
Herbert Nobis: Per due, pour 2 flûtes à bec alto. Ed.-No. 1531
Rolf Riehm: Gebräuchliches, pour flûte à bec alto solo. Ed.-No. 1534
Kazimierz Serocki: Arrangements, pour 1-4 flûtes à bec. Ed.-No. 1525
Wolfgang Stockmeier: Duo mit Suiten-Fragmenten, pour flûte à bec alto et clavecin (piano, orgue). Ed.-No. 1537
 – 3 Episoden. I: Musik mit Volksliedern, pour 3 flûtes à bec alto. Ed.-No. 1514
 – – II: Strukturen und Refrain, pour 4 flûtes à bec. Ed.-No. 1515
 – – III: Hör-Spiel, pour 5 flûtes à bec alto et violon. Ed.-No. 1516
 – Konversation, pour 2 flûtes à bec alto. Ed.-No. 1529
Arleta Weiß: Pan-Epikon, pour 2 flûtes à bec soprano. Ed.-No. 1538

DU DÉLÉGUÉ À LA DÉLÉGATION LA NÉCESSITÉ D'UNE STRUCTURE

La large part accordée dans le n° 15 à l'expérience menée dans l'Ouest m'amène, en tant que concepteur du projet, à profiter de cette tribune pour exposer les grandes lignes de cette opération.

En province, de par l'étendue géographique, le "délégué régional" voit son rôle limité à sa ville, faute de moyens et de temps. En fait, il s'agit bien souvent d'un représentant local de l'AFFB. Le développement de l'association passe donc par un développement du rôle et des actions de ses représentants.

Dans cette perspective, au concept de délégué, l'expérience en cours se propose de substituer l'idée de structure.

Structurer une action nécessite un effort supplémentaire, certes, mais unique et dont on tirera profit pour d'ultérieures opérations. De quoi s'agit-il réellement ? De par la nouveauté, il n'est pas possible de déterminer un cadre ou un schéma précis ; et plutôt que le détail des moyens, une idée générale des buts et de l'évolution ne semble un meilleur guide.

Qu'est l'AFFB ? Un rassemblement de personnes, réunies dans un intérêt commun, unissant leurs différences pour développer l'objet de cet intérêt. Jusqu'ici, les 5 années d'existence de l'association et la croissance de son organe d'information démontrent le succès de l'entreprise.

Maintenant, pourquoi ne pas aller plus loin ? Les adhérents ont des idées, et ils les proposent ; l'association, leur association, doit les aider à les réaliser. Elle doit par conséquent s'en donner les moyens, devenir un véritable acteur de la vie musicale française, élargir et diversifier ses actions.

Le développement d'activités régulières dans une ville amènera l'intérêt des élus. Saint-Malo et Dinard en sont l'exemple dans l'expérience bretonne. Cela peut aller jusqu'à la mise à disposition de locaux, ou la création d'une classe de flûte à bec, voire d'un festival de musique ancienne.

L'antenne locale développant ainsi ses interventions peut devenir un partenaire associatif et artistique dans la vie de la cité. De par son sérieux et son dynamisme, son impact pourra s'étendre au département, puis à la Région. L'essentiel est de concevoir chaque action, si petite soit-elle, dans le cadre structurel, soit dans la mise en place de celui-ci, soit dans son prolongement.

C'est ce schéma qui est suivi par l'AFFB Ouest, avec succès jusqu'à ce jour. La structure se met en place (voir encadré), et devrait être totalement opérationnelle mi-octobre. Quand à déterminer le degré de réussite, tout dépend de l'utilisation qui en sera faite par les adhérents ; certains ont participé à la création de la structure ; il faut que tous l'utilisent, et la développent à leur tour. C'est aussi cela, être adhérent !

Quelle est précisément la région concernée par l'expérience ?

— La Bretagne, ainsi que les départements de la Manche, de l'Orne et de la Mayenne.

Qu'offre la nouvelle structure ?

— Une information régionale tout d'abord, complétant la revue, à savoir :

— un courrier adressé chaque trimestre aux adhérents de la région concernée ; chacun pouvant y faire passer les annonces concernant les stages, concerts, animations... de sa ville.

— une messagerie "minitel" avec la délégation régionale.

— le bénéfice des rapports permanents établis avec les médias régionaux (FR3, radios locales, presse...)

— la possibilité, pour des ensembles, de donner des concerts sous forme de "tournée" en région ; la possibilité pour des adhérents de recevoir l'aide nécessaire à l'organisation de concerts dans leur ville. C'est le côté "agence artistique".

— l'AFFB Ouest s'associant à des partenaires régionaux peut ainsi promouvoir les musiciens adhérents de la région, lors de manifestations auxquelles elle participe. La délégation peut être un lien entre les adhérents et les représentants de différents organismes.

— Enfin, la création d'un secteur administratif ; un point intéressant au niveau national, la possibilité de s'adresser à l'AFFB Bretagne pour obtenir d'anciens numéros de la revue, chaque nouvel adhérent recevant du secrétariat la liste et le sommaire des numéros disponibles (service ouvert à tous les adhérents, quelle que soit leur adresse.)

Yves CESCO

A QUI S'ADRESSER ?

A.F.F.B. Ouest

Siège de la délégation régionale :

opérations régionales

A.F.F.B. Ouest, "La Besnardière", Plein

Ciel, 14500 VIRE.

Tél : 31 68 67 69.

AFFB Bretagne : opérations administratives, revue, petites annonces, correspondant pour Saint-Malo et Dinard A.F.F.B. Ouest 17, rue des Ecoles 35400 Saint Malo. Tél : (99) 40.03.21.

Correspondants locaux : FOUGÈRES - Thierry Meunier "La Martinière". Javené 35300 FOUGÈRES (16 99) 99 76 79

ALPHONSE LEDUC



représentent
**les Editions
SCHIRMER
(U.S.A.)**

- Librairie Musicale Classique.
- Collections diverses pour tous instruments.
- Musique vocale
Partitions d'opéras
classiques et modernes
- Fonds musical Berklee

Catalogue sur demande aux
Editions A. LEDUC

175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris Cedex 01

11^e STAGE ET FESTIVAL LES PAQUES DE LA FLUTE A BEC en Bretagne, du 31 mars au 6 avril 1986

Le stage est consacré aux instruments anciens ; chaque stagiaire peut suivre au moins 2 ateliers : l'un de technique instrumentale et d'interprétation, l'autre de musique d'ensemble.

Toutes les époques musicales sont proposées ; présence de la musique contemporaine et de la musique électroacoustique.

Les ateliers accueillent de 4 à 8 stagiaires et sont animés par Claire Michon, Alain Kérusoré, Robin Troman, Hugo Reyne, Jean-Pierre Nicolas, Denis Raisin Dadre et Sébastien Marq (flûte à bec), Michèle Devérité (clavecin), Sylvie Moquet (viole de gambe) et Dominig Bouchaud (harpe ancienne). Un atelier de luth est aussi prévu.

Le stage est ouvert à tous les niveaux, étudiants et amateurs ; un atelier d'initiation à la flûte à bec est ouvert aux 8-12 ans, ainsi qu'un jardin musical.

Un ensemble d'animations et de concerts est proposé aux stagiaires dans le cadre du Festival de musique ancienne.

L'hébergement et les repas, ainsi que les cours, ont lieu au Manoir de la Vicomté à Dinard, manoir du XVI^e en bord de mer.

Les stagiaires sont hébergés en chambre individuelle ou en appartements de 2 à 5 places ; garderie pour les petits et encadrement des enfants de 6 à 12 ans, permettant aux parents de suivre les cours.

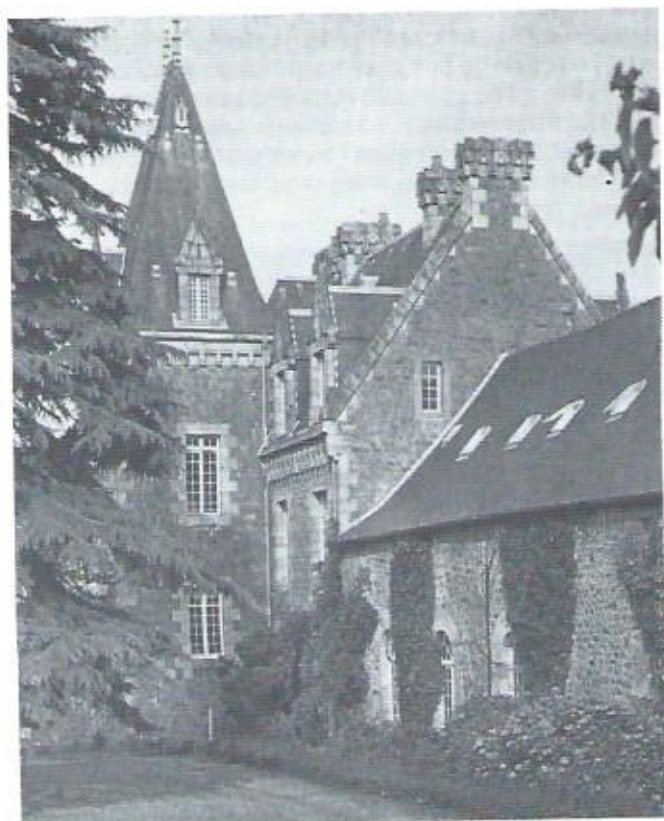
Il est possible d'être simple accompagnateur.

Le coût du stage est de 1 585 F, comprenant l'hébergement, les repas, les frais pédagogiques et l'accès aux manifestations du Festival.

Renseignements : AFFB Ouest — "Les Pâques de la Flûte à bec, rue du Square de la Besnadière 14500 Vire.

Tél. : 16 31 68 67 69 ou Claude Letteron, à la Librairie Musicale, 68 bis, rue Réaumur — Paris. Tél. : 42 72 30 72.

"Les Pâques de la Flûte à bec" sont une manifestation organisée par l'A.F.F.B. Bretagne, avec la participation de la Délégation régionale de la musique de Bretagne, du Conseil régional et des villes de Dinard et Saint-Malo. Dir : Yves Cesco.



Création d'une Académie permanente de musique ancienne à Rezé-lès-Nantes

"L'ARIA"

(Académie de Recherches sur l'Interprétation Ancienne)

L'Ouest se trouve enrichi d'une nouvelle initiative en faveur de l'enseignement musical, axé cette fois sur la musique ancienne (Renaissance et Baroque). L'implantation de cette Académie, se fera sur Rezé avec l'aide de la ville et du ministère de la Culture. Le dispositif d'enseignement s'articule en étoile avec cours instrumentaux (flûte à bec — flûte traversière baroque — violon baroque — viole de gambe — clavecin), cours d'ensembles avec études du style et cours théoriques (solfège ancien — analyse — esthétique). De cette façon l'A.R.I.A. — c'est le nom donné à cette Académie — propose une véritable formation musicale autour de la musique ancienne, s'adressant à des amateurs bien sûr, mais souhaitant aussi pouvoir attirer des niveaux professionnels.

Le fonctionnement d'ensemble se centrera sur des périodes de 3 jours, toutes les 3 semaines, avec, en complément, une semaine entière de stage durant les vacances de Pâques.

L'équipe de professeurs se compose de Daniel Cuiller pour le violon, de Gérard Sharapan pour la flûte à bec et la traversière, de Jay Bernfeld pour la viole de gambe, et de Jocelyne Cuiller pour le clavecin et de Philippe Le Corf pour les cours théoriques.

Les inscriptions se prennent, dès à présent, et l'on peut se renseigner au bureau de l'A.R.I.A. : 13, rue Fontaine-Launay, 44400 Rezé-lès-Nantes. Tél. : 40 84 02 98.



FLUTE A BEC AUX ARTS DÉCORATIFS

Pour le 21 juin, le musée d'Arts Décoratifs, sous l'impulsion d'une de ses responsables, Catherine Lachenal, a fait de la fête de la musique une flûte de la flûte à bec. Toit l'après-midi, des mini-concerts se sont succédé dans différentes salles du musée correspondant aux programmes exécutés. Cette heureuse initiative a permis à de nombreux ensembles de se produire devant un public qui découvrait en même temps un musée rénové rouvrant ses portes après dix ans de fermeture. Le succès de cette manifestation fait souhaiter qu'elle connaisse l'année prochaine toute la publicité qu'elle mérite, et que ses organisateurs suscitent beaucoup d'émules.



L'ensemble B.W.V. dans la Cantate 182 de Bach.



M. Tellier, F. Bloch, B. Berstel, Sonates dans la salle Louis XIV.



L'ensemble "Au Grez des vents", salle Renaissance.

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

Daniel MANON et Bernard MAILLOT ont le plaisir d'annoncer qu'un accord est intervenu entre :

la Société ADEGE
89, rue Emile-Decorps
69100 VILLEURBANNE

et :

la Société SAVAREZ
51, rue Deleuvre
69004 LYON

dans le cadre d'une restructuration visant à conforter l'important développement des flûtes ADEGE.

Les flûtes à bec en bois ADEGE de fabrication française ont vu le jour en avril 1982 dans le cadre d'une action qui participait à l'effort de développement de la facture instrumentale française de haut de gamme. La qualité des instruments et l'accueil qui leur a été réservé par les milieux professionnels, tant musiciens que revendeurs, ont entraîné une croissance rapide en France et à l'étranger (l'exportation représente 45 % du chiffre d'affaires), qui s'est accompagnée des problèmes inhérents à tout développement de cette nature.

Le rapprochement mentionné ci-dessus se traduit dans les faits de la façon suivante :

- La fabrication à caractère fortement artisanal, bien que mécanisée, est assurée comme auparavant par la société ADEGE dans des conditions identiques à celles qui ont permis de conférer aux flûtes ADEGE leur niveau de qualité et de finition. C'est donc dans les ateliers d'ADEGE que seront assurés la production, le réglage, le contrôle de qualité et le service après-vente des flûtes.

- La société SAVAREZ, qui au cours de deux siècles d'existence a acquis une notoriété certaine dans le monde de la musique et de la facture instrumentale, apporte à ADEGE les moyens de son développement et assure la commercialisation soit directement, soit par distributeur interposé. Elle mettra à la disposition d'ADEGE toute son infrastructure.

Cette organisation permet aux artisans qui travaillent chez ADEGE de se consacrer à la fabrication et à la recherche en vue de perfectionner dans la mesure du possible et de mettre au point de nouveaux modèles sans avoir le souci de la distribution, qui étant assurée par ailleurs pourra être efficacement élargie pour le meilleur bénéfice des revendeurs et des utilisateurs, avec l'espoir d'un développement renforcé de la notoriété d'ADEGE.

Nous espérons que cette organisation, qui complète et optimise celle précédemment existante, donnera tout satisfaction aux magasins et aux musiciens avec lesquels nous souhaitons avoir des contacts les plus fréquents et étroits possibles dans un esprit de collaboration.

DIVERS

Centre culturel Iankelévici Maisons Laffite :
Exposition Bach et instruments anciens, par l'Association
Bach et l'association pour la Diffusion de la Recherche Musicologique du 24 novembre au 8 décembre.
Renseignements : 39 81 33 55 ou 42 00 95 65.

Exposition d'instruments anciens par l'Association pour la
Diffusion de la Recherche Musicologique.
Foyer Louis Fiévet, rue George Sand à Bouffémont (95) du
16 au 24 novembre. Concert par l'Ensemble de Flûtes à bec
du Val d'Oise dir. Dominique Gauthier.
Renseignement : 39 81 33 55 ou 42 00 95 65.

STAGE

Du 29 mars au 6 avril 1986 Evian-les-Bains, huitième stage
de Musique Ancienne. Henry Ganty flûte à bec : musique
française Georges Kiss clavecin. Laurence Boulay basse chiffrée. Michel Holveck viole de gambe et musique de chambre.

Renseignement : A.D.D.I.M. 18, avenue de Trésum 74000
Annecy.

CONCOURS

Deuxième Congrès international de Flûte à bec de Calw
(Forêt Noire). Concerts, séminaires, conférences, exposition
et Concours de flûte à bec, réservé aux instrumentistes âgés
de 17 à 30 ans.

Renseignements et règlement du concours :
Sekretariat der Musikschule Calw, Lederstr. 38, D - 7260
Calw, Tél. : 07051/4560.

Besançon :

Treizième Festival International de Flûte à bec, mai 86 pour
groupes d'enfants et adolescents.

Renseignements : Jean Malenfer (responsable du Festival),
Chemin de Vaux, Auxon-Dessus, 25870 Geneuille. Télé-
phone : 81 53 72 70.

PETITES ANNONCES

VENTES

Flûte à bec alto Bolton 415 prix : 2 200 F
Flûte à bec alto Gohin 415 doubles trous prix : 2 200 F
Dominique Gauthier 39 rue de Saint-Gratien, 95110 Sannois
Tél. : 39 81 83 55 ou 42 00 95 65

Flûte à bec alto a 440 de F. Von Huene palissandre avec
deux viroles en ivoire plus boîte prix : 8 000 F. Nicholas
Burton-Page côte de Bellevue, 60580 Coye-la-Forêt, Tél. :
44 58 62 55

Belle flûte à bec alto 415 état neuf prix : 5 000 F puissante
soprano Coolsma 3 000 F Tél. : M. Tellier 43 31 44 94

Flûtes à bec Moeck ébène, état neuf, soprano et soprano
avec virole ivoire véritable au pouce ; cause double emploi.
Tél. : 45 58 30 26, après 18 h.

Flûte à bec alto Bolton en buis 1981 corps et pied doubles
trous 415 ; corps et pied simples trous 408 ; avec boîte capi-
tonnée. Prix : 3 000 F. Basse de viole 7 cordes René Garmy
1984 (d'après Collichon) ; parfait état, prix : 30 000 F. Gui-
tare 10 cordes Grand concert Juan Farre 1977.
Tél. : 42 33 87 12.

Cromorne ténor Güther Körber avec anche neuve. Prix :
1 000 F. Flûte à bec alto Willman doigté Ganassi 440. Prix :
800 F à débattre. Thierry Meunier Tél. : 99 99 76 79 ou
AFFF Ouest 43 48 67 69.

Viole de gambe Luthfi Becker avec boîte. prix à débattre.
Tél. : 42 02 19 22.

Basse de viole 7 cordes (modèle Bertrand 1720) tête sculp-
tée, manche écaillé de tortue, restaurée par L. Becker, grand
diapason ; magnifique instrument de concert (1972)
Tél. : 48 42 14 36.

Hautbois baroque Moeck d'après Grassi (référence B 18),
buis, 440. Prix : 4 000 F. Michel Laine 132 av. des Cerisiers
1200 Bruxelles Belgique. Tél. : (2) 733 16 13.

Clavecin Sperrhake 1,70 m, 1 clavier, 54 notes (soit 4 octe-
ves et demie de do à fa) 8' + 4' + luth avec belle housse.
Prix : 20 000 F.

Tél. : F. Gauchard 35 61 35 31 ou 35 71 74 70, à Rouen.
Epinette Rouaud (1978) 55 notes si à fa, belle sonorité se
marquant avec flûte à bec, ébénisterie noyer, courbe en S,
pieds torsadés démontables, légère, 1,40 m. Prix : 20 000
F. Catherine Lagrenade Tél. : 46 36 15 40.

Epinette Ammer. Fabrication artisanale Allemagne de l'Est.
Caisse merisier, 4 octaves et demie. Prix : 12 000 F. Made-

leine Monfort, 24, allée des Flamants-Roses, 34280 La
Grande Motte. Tél. : 67 56 57 51.

Clavicorde lié Zuckermann 45 notes prix à débattre. Clave-
cins Rouaud Tél. : 46 36 24 64.

RECHERCHES

Flûte à bec ténor en do Renaissance avec fontanelle prae-
torius Hopf et flûte à bec médiévale genre Dordrecht. Flûtes
à bec traditionnelles à 1 et à 2 corps, tous pays. Claude de
Saint-martin rue de la Treille, 82140 Saint Antonin-Noble-Val.
Tél. : 63 30 69 23.

Viole ténor. Tél. : 90 25 48 57

DIVERS

Appel aux facteurs et restaurateurs de clavecins et de pia-
nofortes. Ceux qui souhaiteraient trouver de l'acier doux de
qualité pour leur cordes sont invités à prendre contact avec
J.P. Rouaud en lui écrivant 50 rue des Maronites 75020 Paris.
Indiquer les quantités souhaitées (au poids). Si les deman-
des sont suffisantes une commande sera passée auprès
d'une tréfilerie.

"Venez faire de la musique avec moi, pendant plusieurs jours
de suite, au C.R.E.P.S. de Chatenay-Malabry, nourri et logé
sur place. 98 F par jour tout compris. Cyrille Burnens
Tél. : (1) 48 71 21 41.

"Groupe de musique ancienne" recherche musiciens flûtes-
luths - viols etc. (bénévoles) Répétition : Samedi de 10 à
13 h 00. (Métro Porte des Lilas) "Les baladins du vent" Cyrille
Burnens Tél. : (1) 48 71 21 41.

Ouverture d'un atelier baroque à l'E.N.M. de Mantes-La-Jolie

Un atelier de musique de chambre baroque sur instruments
anciens est ouvert à l'Ecole Nationale de musique de Mantes-
La-Jolie à partir d'octobre 1985. Les cours, assurés par
Nicholas Burton-Page, auront lieu une fois tous les 15 jours
afin de réduire les déplacements des participants parisiens.
Un programme de concerts et d'auditions est prévu au cours
de l'année. Tous les instruments anciens seront les bienvenus,
mais un choix sera fait en fonction de la constitution des
ensembles, et le nombre de places sera limité. Pour plus de
renseignements, contacter directement le professeur
Tél. : (1) 44 58 62 55.

ASSOCIATION FRANÇAISE POUR LA FLûTE A BEC

AFFB

Association régie par la loi de 1901
Secrétariat général :
22, rue Saint-Charles, ,
75015 PARIS

**DEMANDE
D'ADHÉSION**
à retourner
à la PERMANENCE

Permanence : A.F.F.B. La Librairie Musicale de Paris, 68 bis, rue Réaumur, 75003 Paris (1) 42 72 30 72

A REMPLIR EN CAPITALES. MERCI

NOM :

ADRESSE :

PRÉNOMS :

DATE DE NAISSANCE :

CODE POSTAL :

PROFESSION :

TÉLÉPHONE : domicile travail
(avec indicatif départemental)

Renseignements pour les ENSEIGNANTS & PROFESSIONNELS (autres adhérents, voir au bas de la page)

LIEUX où vous enseignez Ex. 1 : C.N.R., École nationale, etc. de (ville) Ex. 2 : C.E.T., Lycée X de (ville) Ex. 3 : Ecole municipale, Association de (ville)	Catégorie d'emploi occupée*	Niveaux d'enseignement écrire : "tous niveaux" ou préciser en abrégé (sup., déb.)	Limites d'âge écrire : "de... à..." ou : "sans"	Pratique en ensemble si oui, mettre une X

*titulaire, vacataire mensualisé ou non... I PEM, CPDEM, Maître délégué... I Professeur, animateur...
Cette fiche est établie d'une manière définitive. Il n'y a donc pas lieu d'en établir une nouvelle à chaque adhésion.

Signalez-nous vos changements d'adresse. Merci.

Suggestions & Propositions

RÈGLEMENT A L'ORDRE DE A.F.F.B.

Cotisation : 115 F (Etranger : 135 F)

Cotisation de soutien (facultatif)

TOTAL

:
: +
: =

CCP
CH. BANCAIRE
ESPÈCES
MANDAT POSTAL

☐ FRANCE
☐ ÉTRANGER

**IMPORTANT : Toute
adhésion est validée
par la cotisation.**

Le montant de cette cotisation comprend l'envoi gratuit de 4 numéros de "FLUTE A BEC & INSTRUMENTS ANCIENS" et la possibilité d'utiliser les services constants de l'AFFB.

NON PROFESSIONNELS

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

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

Pratiquez-vous la musique en ensemble ? OUI ☐ NON ☐

OCCASIONNELLEMENT
EN ENSEMBLE CONSTITUE ☐

Cochez dans la liste ci-dessous les flûtes que vous possédez :

	SOPRANO	sopraninino	sopranino	flûte du 4 en Si b	flûte du 6 en Ré	ALTO	alto en mi b	alto en Sol	flûte de voix	TENOR	BASSE	contre basse	grandes basses
— Plastique	☐		☐			☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
— Baroque	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐	☐
— Renaissance	☐	☐	☐			☐				☐	☐	☐	☐

Autres flûtes : Jouez-vous d'autres instruments ?
Suivez-vous des stages de flûte à bec ?

Lesquels ?
Lesquels ?

AUTRES CLASSIFICATIONS

Facteur d'instruments ☐
Animateur socio-culturel ☐
Association ☐

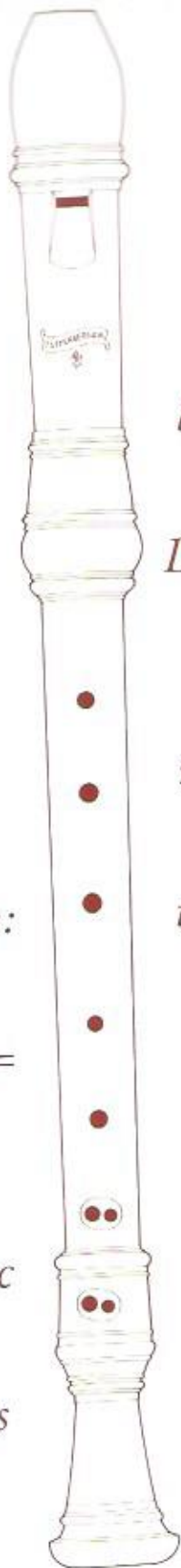
Collectivité Locale ☐
Société commerciale ☐
Editeur disque ☐

Do musique ☐
Marchand Do ☐
Musicien prof. ☐

Méromane ☐
Divers (précisez) ☐

Instruments **Moeck** de la Renaissance et de l'époque baroque (flûtes, cromornes, cornamuses, courtauds, dulcianes, bombardes, cornets, hautbois, bassons, cervelas etc.) pour le plaisir des sonorités authentiques.

Nouveautés au programme:
Flûtes à bec alto et soprano d'après Jan Steenbergen, la = 415 ou la = 440, au portement long et étroit et au timbre particulier/Flûte à bec Renaissance soprano d'une étendue de 2 octaves d'après Kynseker/Flûte traversière d'après



Godefroid Adrien Rottenburgh, la = 415 ou la = 440/
Hautbois d'après Jakob Denner, la = 415, et Barnaba Grassi, la = 440/Bombarde soprano d'après Jacob Denner. Flûtes à bec Rottenburgh **Moeck** au timbre et à l'intonation constamment perfectionnés, depuis 20 ans les flûtes solo les plus utilisées dans les conservatoires et les écoles de musique et par les flûtistes du monde entier/Flûtes à bec scolaires et Tiju **Moeck**, les instruments préférés du débutant et du jeu d'ensemble.

MOECK

*L'art de la facture des flûtes à bec
et des bois anciens*

Moeck Verlag + Musikinstrumentenwerk, D-3100 Celle
Dépôt français, Avenue Paul Langevin, 01200 Bellegarde / Valserine

ROESSLER

INSTRUMENTS EN BOIS FRUITIER

LA TRADITION ARTISANALE AU SERVICE DE L'ECOLE

En poirier 1^{er} choix, ces flûtes ont les qualités essentielles pour la pédagogie :

- facilité d'émission
- justesse sonore même dans les aigus
- homogénéité parfaite pour musique en groupe
- très grande robustesse.

Roessler soprano

n° 32, doigté moderne, simple perforation avec trous ovalisés

n° 33, doigté moderne, doubles trous pour DO dièse et RÉ dièse

n° 34, doigté baroque, doubles trous pour DO dièse et RÉ dièse

Roessler alto

n° 36, doigté moderne, avec clé pour FA grave

n° 37, doigté moderne, doubles trous pour FA dièse et SOL dièse

n° 38, doigté baroque, doubles trous pour FA dièse et SOL dièse

Roessler ténor

n° 40, doigté moderne, avec clé pour DO grave et doubles trous pour RÉ dièse

n° 41, doigté baroque, avec clé pour DO grave et doubles trous pour RÉ dièse

Roessler basse

n° 115, doigté moderne avec clé pour FA grave et doubles trous pour SOL dièse

n° 116, doigté baroque, avec clé pour FA grave et doubles trous pour SOL dièse

Prix publics TTC :

**de 86,00 F (soprano)
à 2375,00 F (basse)**



Catalogue sur simple demande chez votre marchand de musique ou à défaut :

Editions Van de Velde

12, rue Jacob, 75006 Paris, Tél. (1) 43.25.93.43
B.P. 22 - Fondettes, 37230 Luynes - France, Tél. 47.42.06.23, Télex 750 882 F VDEV