

FLUTE A BEC

& INSTRUMENTS ANCIENS

N° 17 Prix : 32 F

Décembre 85 - Février 86



SPECIAL MUSICORA

Clavecin * Huguette Dreyfus

Hautbois baroque * Marc Ecochard

Facture et Restauration * Claire Soubeyran

Revue éditée par l'Association Française pour la Flûte à Bec (A.F.F.B)

*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 Decors, 69100 Villeurbanne, Tél. (7) 854.71.94

ÉDITORIAL

Ce numéro 17 a vu sa publication retardée, comme nous l'avions annoncé dans le précédent parce qu'il est plus particulièrement destiné à MUSICORA. Ce n'est cependant pas un numéro double ; le prochain, dans lequel nous annoncerons les stages de l'été, paraîtra en avril, et nous rattraperons notre calendrier habituel en juin. Nous essaierons progressivement de nous adapter aux temps forts de l'année musicale tout en suivant un rythme plus régulier, toujours sur la base de quatre numéros par an. Notre présence à MUSICORA*, sera beaucoup plus importante que

l'année dernière. Nous disposons d'une surface qui nous permet de présenter partiellement notre exposition permanente sur la flûte à bec, ainsi que celle de Charles Tripp, consacrée aux flûtes du monde, dont vous trouverez un aperçu dans cette revue. Nous organisons en outre de nombreuses animations : Charles Tripp jouera et expliquera ses instruments, de grands solistes et ensembles de musique ancienne donneront des mini-concerts, signeront leurs disques ou leurs partitions, et vous rencontreront. A l'occasion de ce grand rendez-vous, la revue s'est un peu modifiée : nous avons dû laisser en attente des pages de musique et des rubriques que vous retrouverez en avril.

* STAND A 26

Jean-Joël 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 :
Olivier de Goër - Claude Letteron - Michelle Tellier,
Françoise Charbonnier (concerts). Hugo Reyne (revues).
Yves Cesco (ouest). Dominique Gauthier.

Revue trimestrielle :
Mars, juin, septembre, décembre.

Vente au numéro : 32 F.
Vente à l'étranger : 37 F.
Abonnement 4 numéros :
France : 125 F - Étranger : 145 F.

Régie publicitaire :
P.V.E., 37, rue du Colisée 75008 Paris.
Tél. : (1) 42 25 46 33

Composition :
Studio BAUDEL
183 bis, rue du faubourg Poissonnière, 75009 Paris.
Tél. : (1) 42 85 33 22

Impression :
L.M. GRAPHIE
189, rue d'Aubervilliers, 75018 Paris.
Tél. : (1) 42 05 75 23

© 1986 : A.F.F.B.
Dépôt légal : 1er trimestre 1986
ISSN 0752-9916

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

SOMMAIRE

	Pages
L'embouchure et l'intonation du hautbois baroque par Marc Ecochard	3
Flûtes du monde par Charles Tripp.	8
Flûte à bec médiévale John Hanchet	11
Mesurer une flûte ancienne par Philippe Bolton	12
Facture restauration recherche Claire Soubeyran.	18
Le courrier du facteur par Jean-Paul Rouaud	23
Entretien avec Huguette Dreyfus.	24
Harpe - Régis Chenut.	28
Nouvelles partitions.	30
Getreue Musikmeister	32
Régions	34
Concerts	36



Johann Sebastian Bach

Trisonate nach BWV 1039
in B-dur
für zwei Flöten und Bass continuo
Trio Sonata
according to BWV 1039
in B flat major
for two Flutes and Bass continuo



Bärenreiter 6433

Pierre Danican-Philidor

Zwei Saiten (op. 1/2 und op. 1/3)
für zwei Flöten
Two Suites (op. 1/2 and op. 1/3)
for two Flutes



Bärenreiter 8074

Musique pour flûtes à bec

Transcriptions et arrangements de
Manfred Harras

Cette série pour flûtes à bec contient des œuvres qui ne sont accessibles aux flûtistes que sous la forme d'arrangements ou de transpositions. La méthode d'arrangement se fonde sur la pratique du 18^{ème} siècle. La série de Manfred Harras présente des pièces de degrés de difficulté et d'instrumentations très variés.

Johann Sebastian Bach

Douze Chorals de l'Avent et de Noël pour quatuor de flûtes à bec. BA 6434, DM 7.50

Douze Chorals de la Passion et de Pâques pour quatuor de flûtes à bec. BA 6436, DM 7.50

Douze Chorals de la Pentecôte et de la Trinité pour quatuor de flûtes à bec. BA 8075, DM 7.50

Douze Chorals tirés de la collection de choral de C. Ph. E. Bach et Kirnberger, de «Trois Chorals de mariage» et de cantates pour quatuor de flûtes à bec. BA 6439, DM 7.50

Partita en ut mineur d'après BWV 1013 (la mineur) pour flûte à bec alto seule. BA 6432, DM 8.-

Sonate en trio en si bémol majeur d'après BWV 1039 (sol majeur) pour deux flûtes à bec et basse continuo. BA 6433, DM 14.-

Quatorze Canons BWV 1087 sur les huit premières notes fondamentales de l'Air des «Variations Goldberg», pour deux à six flûtes à bec. BA 6431, DM 12.-

Pierre Danican-Philidor

Deux Suites op. 1 N° 2 + 3 pour deux flûtes à bec alto. BA 8074, DM 9.50

Johann Melchior Molter

Concerto en Si bémol (original La majeur) pour quatre flûtes à bec alto et basse continuo. BA 8073, DM 15.-

Georg Philipp Telemann

Douze Fantaisies d'après TWV 40: 2-13 pour flûte à bec alto seule. BA 6440, DM 13.-

Concerto en ut mineur d'après le Concerto N° 6 (la mineur) pour flûte à bec alto et clavecin concertant. BA 6438, DM 14.-

Sonate méthodique en sol mineur d'après l'op. XIII/3 (mi mineur) TWV 41: e2 pour flûte à bec alto et basse continuo. BA 6437, DM 13.-

Six Sonates en canon op. 5 d'après TWV 40: 118-123 pour deux flûtes à bec alto. Deux cahiers. BA 8071, BA 8072, chaque cahier DM 10.-

Sous peu paraîtra:

Johann Sebastian Bach

Sonata en La mineur d'après BWV 528 pour flûte à bec alto et clavecin obligé. BA 8077

Sonata en Re mineur d'après BWV 527 pour flûte à bec ténor et clavecin obligé. BA 8076

Georg Philipp Telemann

Deux Partita (Fa majeur d'après TWV 41: Es 1 / Sol majeur TWV 41: G 2) pour flûte à bec soprano et basse continuo. BA 8078

La collection est à suivre.

Alfred Koerppen: Variations sur deux chants populaires [(1) An des Haffes andern Strand / (2) En passant par la Lorraine] pour flûte à bec soprano, alto et ténor. BA 6655, DM 9.-

Bernhard Krol: Prova per quattro in tre argomenta op. 63 N° 2, pour deux flûtes à bec alto, une flûte à bec ténor et une flûte à bec basse. BA 6656, DM 12.-

Christa Sokoll: Bourdonne, petite abeille. Joyeux voyage à travers l'histoire de la musique, pour une à cinq flûtes à bec de divers registres. N° 2 avec petits tambours, N° 5 et 10 avec instrument à clavier. BA 6654, DM 9.-

Spielräume

Collection pour jeunes instrumentistes

Pour ouvrir aux enfants et aux jeunes le plus grand nombre d'orientations musicales possibles, cette collection fait appel à la musique savante tout comme à la musique populaire, à la musique classique tout comme à la musique nouvelle, à la musique légère tout comme à la grande musique. L'un des buts principaux de cette collection est de proposer de la musique pour ensembles

afin d'habituer dès le début les jeunes interprètes à jouer avec d'autres musiciens.

Jouons des chansons et des danses. Pièces anciennes [N° 1-65] pour flûte à bec soprano, dont certaines pour deux ou trois flûtes à bec soprano. Edité par Armgard Pudelo. BA 6652, DM 10.-

Visitez notre stand!

L'EMBOUCHURE ET L'INTONATION DU HOUTBOIS BAROQUE

Marc Ecochard

L'anche, les lèvres et la «colonne d'air» de l'exécutant, c'est-à-dire l'air mis en pression par le diaphragme et qui fait vibrer les deux palettes de l'anche, constituent un ensemble indissociable.

La corrélation étroite entre ces trois termes a le plus souvent été ignorée ou passée sous silence par des instrumentistes pour qui elle est une évidence ; or elle est la condition première d'une émission correcte du son.

Au sens large, l'embouchure regroupe les trois termes ci-dessus ; au sens propre et plus restreint, elle désigne l'action des lèvres sur l'anche.

De l'embouchure, des qualités intrinsèques de l'instrumentiste et du hautbois utilisé résultent «des» sons de hautbois d'une infinie variété favorisant des appréciations qui peuvent paraître totalement contradictoires, s'agissant d'un même instrument.

1. LE SON ET L'EMBOUCHURE

Les premières méthodes de hautbois, parues dans les dernières années du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, restent le plus souvent très succinctes sur les techniques d'embouchure et d'émission du son. Il est cependant intéressant d'essayer de comprendre, à travers les notations des méthodes anciennes, comment nos ancêtres «soufflaient» dans un hautbois et comment ils concevaient une bonne émission du son.

Avant d'en venir aux textes, il convient de préciser les mécanismes musculaires qui déterminent une bonne embouchure et une correcte émission du son.

1. Une bonne embouchure, c'est une bonne anche et des lèvres suffisamment libres pour ne pas gêner sa bonne vibration et s'adapter aux différents registres de l'instrument. Pour obtenir ce résultat, l'anche doit être enfoncée à peu près de la moitié de sa longueur entre les lèvres qui doivent la maintenir et l'envelopper sans jamais la serrer.

2. L'émission du son - c'est-à-dire la mise en vibration des deux palettes de l'anche - est obtenue par la contraction du diaphragme et des muscles de la sangle abdominale qui expulsent violemment l'air des poumons ; le «souffle» qui en résulte se caractérise, comme pour un cours d'eau, par un débit (la quantité d'air qui passe dans l'anche en un temps donné) et par une pression (la capacité qu'a cet air sous pression de mettre l'anche en vibration). On peut souffler très fort (gros débit d'air) avec une pression presque nulle, mais aussi émettre un faible débit d'air sous une forte pression ; c'est dans ce dernier cas que les conditions d'une bonne émission du son sont réunies.

Lorsque l'air qui passe dans l'anche n'a pas assez de pression, et dans ce cas le diaphragme ne joue pas le rôle de piston ou de compresseur qu'il a naturellement, l'instrumentiste corrige instinctivement ce défaut en serrant les lèvres et en augmentant le débit d'air. La contraction des lèvres provoque une mise en pression de l'air au niveau de son passage dans l'anche mais bride celle-ci en l'empêchant de résonner libre-

ment ; de plus, la musculature des lèvres est insuffisante pour supporter longtemps une contraction importante (ce que le diaphragme et les muscles abdominaux font sans problème), d'où une altération rapide de la juste intonation. Enfin, l'augmentation du débit d'air sans ouverture de la bouche a pour résultat immédiat et logique la congestion des voies respiratoires supérieures... et l'émission quasi-obligatoire d'une série de canards ! Le son d'un hautbois joué de cette manière ne peut être que nasillard et fort.

La justesse de l'intonation et la rondeur du son du hautbois baroque dépendent donc à la fois de l'air mis sous pression par le diaphragme et d'une grande souplesse des lèvres. En appuyant les lèvres sur les deux palettes de l'anche on diminue la courbure et l'ouverture de celle-ci ; la fréquence des vibrations étant plus grande, l'émission des notes aiguës est facilitée. En relâchant la pression des lèvres sur l'anche, on augmente son ouverture et sa courbure, ce qui favorise l'émission des notes graves. Il résulte de ce mécanisme que la pression des lèvres sur l'anche augmente au fur et à mesure que l'on monte une gamme, et ce en corrélation étroite avec une augmentation de la pression d'air (et non du débit). Nous verrons plus bas que la plupart des textes confondent sous un même vocable - «le souffle» ou «le vent» - les deux notions de débit et de pression.

Il convient de préciser ici que le contrôle direct de l'anche par les lèvres a été l'élément déterminant du passage de la chalémie au hautbois et probablement la première étape de l'invention du nouvel instrument.

On comprendra donc que les auteurs des premières méthodes insistent sur la position de l'anche entre les lèvres, avec parfois une précision d'autant plus méticuleuse qu'elle pouvait s'adresser à des instrumentistes habitués jusqu'alors à des anches à piroquettes. Jacques Hotteterre explique ainsi l'embouchure du hautbois dans sa méthode qui n'est qu'un court appendice à ses «Principes de la flûte traversière»...

«Pour ce qui regarde l'embouchure, il faut placer l'anche entre les lèvres, justement au milieu ; on ne l'enfoncera dans la bouche que de l'épaisseur de deux ou trois lignes, en sorte qu'il y ait environ l'épaisseur d'une ligne et demie de distance, depuis les lèvres jusqu'à la ligature de l'anche : on la placera de manière que l'on puisse la serrer plus ou moins, selon le besoin, et l'on observera de n'y point toucher avec les dents».

Par rapport à la position de nombreux instrumentistes modernes, anche enfoncée jusqu'à la ligature, l'embouchure préconisée par Hotteterre favorise une position beaucoup plus libre des lèvres et la possibilité de «serrer» l'anche plus ou moins suivant les registres. Pour peu que l'on accorde à Hotteterre les qualités d'interprète (à la flûte et au hautbois) que laissent prévoir sa musique et sa renommée, le terme

de «serrer» est à prendre dans le sens d'une pression sans contraction des lèvres - et d'ailleurs, une contraction des lèvres se traduit inévitablement par un enfoncement plus grand de l'anche dans la bouche.

Plus tard dans le siècle, Armand Van der Hagen, dans sa «Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois» précise mieux encore l'embouchure : «Il ne faut point enfoncer l'anche trop avant dans la bouche de sorte que si vous passiez la taille et que vous allassiez jusqu'à la ligature, vos lèvres ne pourraient plus gouverner son élasticité que vous devez toujours sentir sous vos lèvres afin de pouvoir monter aisément». On ne peut être plus explicite : cette élasticité de l'anche, on ne peut la sentir que si les lèvres la maintiennent et l'enveloppent sans la serrer.

Une méthode anglaise anonyme, «New and Compleat Instructions», à la fin du siècle, insiste sur la fatigue des lèvres : «Appliquez l'anche fixée dans l'instrument à votre bouche, et lorsque vous mettez l'anche entre vos lèvres, vous devez appuyer dessus avec la partie inférieure de votre lèvre supérieure, méthode qui vous permet d'avoir plus d'action sur l'anche, car les lèvres sont sujettes à la fatigue, ce qui vous empêche de jouer juste. Observez également que les notes graves et aiguës sont dirigées par l'action des lèvres. Les notes graves ne demandent que peu ou pas de pression sur l'anche, mais lorsque vous montez à partir du ré médium, comme vous le remarquerez lorsque vous jouez une gamme, vous devez augmenter graduellement votre pression». L'auteur sous-entend en fait que l'appui de l'anche sur la lèvre supérieure, permettant d'obtenir la pression nécessaire sans contraction des lèvres, évite ainsi leur fatigue.

Nous avons analysé plus haut la corrélation indispensable entre le diaphragme, «compresseur» naturel de l'air contenu dans les poumons, et l'embouchure, véritable modulateur du son. Une démission du diaphragme entraîne une contraction instinctive des lèvres pour rétablir une pression d'air défaillante, et par voie de conséquence une inaptitude des lèvres à s'adapter aux différents registres du hautbois. Si cette corrélation fondamentale n'apparaît pas dans les textes anciens, du moins peut-on la déduire des notations déjà citées de Hotteterre, Van der Hagen et de l'auteur de «New and Compleat Instructions» : la souplesse d'embouchure préconisée implique forcément une bonne mise en pression de l'air par le diaphragme. Mais l'analyse est encore compliquée du fait qu'aucun auteur ne fait allusion à la pression de l'air et encore moins à la séparation des deux notions de débit et de pression. On parle de vent ou de souffle. Ainsi Hotteterre : «On observera aussi d'augmenter le vent peu à peu en montant, et de serrer l'anche avec les lèvres».

Manuscrit de Talbot (vers 1700) : «Les sept dernières notes depuis le ré jusqu'au do aigu sont obtenues de la même manière que l'octave inférieure, mais demandent une plus grande force de souffle et une pression plus grande des lèvres sur l'anche».

Freillon-Poncein (vers 1700) : «serrant (l'anche) à mesure que l'on monte et donnant de plus en plus de vent et que ce soit sans faire aucune grimace ni agitation d'aucune partie du corps».

L'application stricte de ces préceptes amène presque inmanquablement une contraction des lèvres et un débit d'air excessif

Je pense que la contradiction de ces textes avec les indications d'embouchure que ces mêmes auteurs préconisent tient surtout à l'imprécision du vocabulaire et à la difficulté d'analyser précisément un phénomène physique devenu réflexe chez tous ces auteurs. Le gros problème est que la respiration diaphragmatique n'est pas un réflexe musculaire pour tout le monde, qu'elle a besoin d'être apprise et contrôlée par de nombreux débutants, et ce aussi bien aux XVIIe et XVIIIe siècles que de nos jours.

John Banister, dès 1695, dans la préface de sa méthode de hautbois, pose ce problème tout en le niant et ne tente donc pas de le résoudre : «Je dois dire que certaines personnes entreprennent de décrier le hautbois, prétendant que les élèves sont obligés de souffler si fort qu'ils en deviennent tout congestionnés et que cela porte préjudice à leurs poumons : il s'agit là tout simplement d'une erreur, comme l'expérience le prouve, car toutes les personnes qui jouent raisonnablement de cet instrument savent qu'avec une bonne anche le hautbois est aussi aisé et aussi doux à jouer que la flûte à bec».

S'il est vrai qu'avec une bonne anche et une certaine expérience («toutes les personnes qui jouent raisonnablement de cet instrument...») le hautbois est facile à jouer et rend un son doux comme celui de la flûte à bec, il est aussi vrai que de nombreux débutants, même avec une bonne anche, soufflent trop fort et se congestionnent inutilement, faute d'une bonne mise en pression de l'air au niveau du diaphragme.



Pl. 1 - Détail d'une tapisserie des Gobelins relatant l'histoire de Psyché. Il s'agit là d'une représentation très précise d'un hautbois français à la fin du XVIIe siècle. On remarquera l'importance des moulures qui soulignent la tête, le corps et le pavillon de l'instrument. Un des trous de vent ainsi que le rebord limitant le diamètre de l'orifice du pavillon sont nettement visibles. L'anche est large. L'intérêt de cette représentation vient du fait qu'il ne reste pour ainsi dire pas, de nos jours, de hautbois français du XVIIe siècle.

L'Abbé de Pure, à peu près à la même époque, vient confirmer la réalité du problème de souffle chez les débutants à qui l'on n'apprend pas à respirer ; il décrit précisément l'état de congestion apoplectique du hautboïste qui ne soutient pas son souffle par une pression suffisante du diaphragme.

«On ne peut jamais s'assurer sur le vent ; l'haleine manque, les poumons s'épaississent, l'estomac se fatigue, et enfin on sent une notable différence de la fin et des commencements ; on n'y trouve plus de justesse». A n'en pas douter notre abbé parle d'expérience et a certainement goûté par lui-même les affres respiratoires du débutant.

Cette phrase de l'Abbé de Pure nous permet de conclure qu'une bonne conduite du souffle est la condition première d'une bonne intonation et qu'une bonne embouchure en dépend obligatoirement. Une bonne anche est le troisième terme de cette trilogie : elle sera d'autant plus facile à gratter et à régler que la colonne d'air et l'embouchure seront bien établies.



Pl. 2 - Détail d'une aquarelle de Carmontelle (environ 1766) représentant le hautboïste Philippe Prover. Comparé à l'instrument du berger représenté sur la tapisserie de la fin du XVIII^e siècle, le hautbois s'est considérablement affiné. Des bagues d'ivoire, typiques de la facture française du milieu du XVIII^e siècle, soulignent la tête et le pavillon. Les moulures sont plus sobres.

II. LE SON DU HOUTBOIS PENETRE ET SOULEVE LES PASSIONS

La seule chose sur laquelle tout le monde s'accorde, c'est le caractère pénétrant du son du hautbois ; à partir de là, les appréciations divergent et se contredisent, allant de la plus exquise douceur au son le plus éclatant, au point que l'on se demande si les

gens parlent bien du même instrument. S'il s'agit bien du hautbois, l'embouchure est différente et peut provoquer des différences considérables de sonorité. Pour essayer de s'y retrouver dans le labyrinthe des appréciations contradictoires, précisons d'abord la fonction première du hautbois.

Le hautbois fut inventé dans les milieux musicaux de la Cour de Louis XIV, dans les années 1655-1660, probablement sous l'instigation directe de Lully, pour renforcer et soutenir le son des violons. Il ne s'agit donc pas, dans l'idée des musiciens qui l'ont conçu et utilisé les premiers en concert, d'un instrument soliste, mais d'un instrument d'orchestre capable de doubler les violons, de préciser leurs attaques et de suivre exactement leurs nuances. Ce rôle assigné aux premiers hautbois français et qui va faire d'eux les partenaires obligés et dociles des violons dans l'orchestre baroque jusqu'à la fin du XVIII^e siècle implique un certain nombre de qualités « objectives » de sonorité pour lesquelles précisément l'instrument a été transformé à partir de l'ancienne chalemie : précision de l'attaque, grande souplesse dynamique, volume sonore adapté à celui des violons, donc forcément moins « haut » et moins éclatant que l'instrument Renaissance dont il dérive. Il s'agit là en fait de caractéristiques sonores propres à la plupart des instruments baroques. Donc, tout ce qui dans la sonorité du hautbois baroque rappelle le timbre éclatant de la chalemie ou le nasillement de la musette ou de la cornemuse résulte d'une embouchure inadaptée à l'instrument. La pratique du hautbois montre qu'il est beaucoup plus facile au début de jouer fort et clair plutôt que doux et feutré ! Par ailleurs, un même instrument joué avec deux embouchures différentes - deux personnes et/ou deux anches - peut sonner de façon radicalement différente.

Ceci peut expliquer, indépendamment des appréciations plus subjectives, les contradictions que l'on relève dans la littérature à propos du hautbois.

Dès les débuts de l'instrument en France, les commentateurs s'accordent à vanter sa douceur et son agilité.

Ainsi l'Abbé de Pure, vers 1668 : «les hautbois ont un chant élevé et de la manière dont on en joue maintenant chez le Roi et à Paris, il y aurait peu de choses à en désirer. Ils font des cadences aussi justes, des tremblements aussi doux, des diminutions aussi régulières que les voix les plus instruites et les instruments les plus parfaits».

Un caractère artificiellement champêtre est bucolique, qu'il gardera pour la postérité, lui est donné dans le prologue d'*Alceste* de Lully en 1674 :

«Que le chant des oiseaux s'unisse
avec le doux chant des hautbois».

François Ragueneau, dans le «Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras», insiste sur le caractère à la fois doux et pénétrant du hautbois : «Nous avons encore les hautbois, qui par leur son également moelleux et perçant, ont tant d'avantages sur les violons dans les airs de mouvement».

Ce contraste entre le doux et le fort semble avoir frappé les contemporains puisqu'on le retrouve également noté dans la préface de la méthode de hautbois de John Banister, en 1695 : «Car outre le charme

inimitable de la douceur de sa sonorité (lorsqu'il est bien joué), il est également majestueux et imposant, et de bien peu inférieur à la trompette».

Il ressort donc de ces quelques témoignages sur le hautbois en France et en Angleterre à la fin du XVII^e siècle des caractères précis : douceur, souplesse, agilité et surtout large échelle dynamique permettant de forts contrastes entre piano et forte. C'est en cela surtout que l'instrument est nouveau, car il répond parfaitement aux aspirations d'une esthétique musicale maintenant tournée vers la peinture des passions et le lyrisme vocal. La louange suprême pour un instrument de musique à cette époque, c'est de le comparer à la voix humaine, ce que note déjà l'Abbé de Pure dans l'extrait cité plus haut et que développe Johann Mattheson en 1713 : «Le hautbois, qui est presque doué de parole, représente pour les Français, et un peu plus tard également pour nous, ce qu'en Allemagne la chalémie fut autrefois... bien que sa construction soit légèrement différente. Le hautbois, comme la flûte traversière, est celui qui ressemble le plus à la voix humaine, quand il est joué avec art...».

Notons encore, mais cette fois-ci en Italie, où le hautbois pénétra plus tardivement, l'impression qu'il produisit à Bologne en 1704 dans un oratorio de Perti, sur un public étonné et ravi de l'entendre donner la réplique à la voix humaine dans une aria da capo.

D'où vient qu'au milieu de ce concert flatteur, brusquement se fassent entendre des voix discordantes ? Bien qu'isolées et relativement rares, elles témoignent cependant des expériences malheureuses de musiciens encore inexpérimentés. C'est probablement le cas pour Filippo Bonanni qui écrit en 1722 dans son «Gabinetto armonico» : «Le son du hautbois, un instrument d'invention récente, écorche plus l'oreille et est plus bruyant que celui de la flûte à bec». Vu la date de publication de son ouvrage, M. Bonanni est tout de même un peu retardataire !

D'autres notations assimilent abusivement le son du hautbois à celui de la chalémie. On les trouve dans la littérature du XVIII^e siècle par méconnaissance du nouvel instrument, mais aussi dans la littérature du XIX^e et du XX^e siècle par oubli pur et simple de l'ancien instrument. M. Louis Bleuzet, professeur de hautbois au Conservatoire de Paris dans le premier tiers de notre siècle, n'hésite pas à attribuer au hautbois du XVII^e et du XVIII^e siècle les qualités de puissance sonore que le Père Mersenne reconnaissait aux chalémies, la confusion venant du fait que Mersenne, dès 1636, appelle ses chalémies des hautbois, alors que l'instrument de ce nom n'a pas encore été inventé. Cette notation du Père Mersenne en a induit plus d'un en erreur, mais la palme de l'ignorance et de l'assimilation abusive revient tout de même à M. Ulric Daubeny qui, en 1920, dans un livre sur les instruments à vent de l'orchestre, se livre à un télescopage historique pour le moins osé : «Si l'on s'en réfère à Mersenne, un tel instrument (le hautbois) était plus perçant que tous les autres à l'exception de la trompette et un tel état de choses ne s'était pas amélioré au moins jusqu'à l'époque de Mozart. Celui-ci se servait de clarinettes chaque fois que cela était possible (plutôt que de hautbois) car l'on disait qu'il avait remarqué que l'«impudence» de son du hautbois était telle qu'aucun autre instrument ne pouvait rivaliser avec sa force».

Plus intéressantes pour l'histoire du hautbois sont les remarques faites par les commentateurs et les musiciens à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e, période cruciale durant laquelle l'instrument voit le développement d'un rôle soliste (en Angleterre, Allemagne et Italie, mais pas en France) et une évolution rapide de la facture. Les critiques faites à propos des quelques grands solistes qui se partageaient les faveurs du public dans le dernier quart du XVIII^e siècle sont révélatrices d'ailleurs des préjugés qui prévalaient quant aux qualités des instrumentistes et des instruments précédents (tout comme de nos jours). Ainsi Giuseppe Sammartini vu par Hawkins en 1776 : «Comme virtuose du hautbois, Martini était sans aucun doute le plus grand que le monde ait jamais connu. Avant lui, le son de l'instrument était rude et, même entre les mains des plus habiles, dur et écorchant l'oreille». Un peu plus tard, en 1823, sous la plume d'un hautboïste, Wilhelm Braun, on retrouve ce même mépris pour l'ancienne école du hautbois, et ce à propos de Carlo Besozzi : «Autrefois, il y a environ trente ou quarante ans, on ne savait presque rien sur la manière actuelle de jouer du hautbois. Les maîtres, qui à cette époque se distinguaient sur cet instrument, semblaient moins intéressés à exprimer des sentiments par leur jeu, qu'à impressionner par la puissance de leur souffle, leur son aigu et perçant, leur staccato marqué et ainsi de suite. Besozzi, premier hautbois de l'orchestre de la Cour royale saxonne à Dresde, se distinguait particulièrement par cette manière de jouer».

Un contemporain de Besozzi, le très britannique Docteur Burney, grand voyageur et mélomane averti, nuance fortement ce jugement un peu sévère et surtout compare Besozzi à l'autre grand virtuose de ce temps, Johann Christian Fisher : «... Ensuite, le Signor Besozzi joua un concerto extrêmement difficile sur le hautbois avec maîtrise et d'une manière très agréable ; et je dois dire que moins on aime Fisher et plus on doit apprécier cet interprète. Cependant j'ai essayé de les départager et de découvrir en quoi ils diffèrent chacun l'un de l'autre ; et tout d'abord, Fisher me semble pour l'instrument le compositeur le plus naturel, le plus agréable et le plus original des deux, et par ailleurs le plus sûr de ses anches ; de plus, soit pour des raisons de moindre pratique ou à cause de la plus grande difficulté des traits, je ne sais, Besozzi se trompe plus fréquemment dans les diminutions rapides que Fisher. Cependant le «messa di voce» de Besozzi est prodigieux ; en vérité, il peut augmenter le crescendo d'un son tellement longtemps que l'on ne peut pas ne pas craindre pour ses poumons... Son goût et son oreille sont extrêmement délicats et raffinés».

Mozart (qui, soit dit en passant et pour répondre à M. Daubeny, adorait le hautbois) n'éprouve pas pour les talents de compositeur et d'interprète de Fisher la même admiration que Burney ; il le dit avec humour dans une lettre à son père en 1787 : «Pour le carême, Ramm (hautboïste ami de Mozart) et les deux Fisher sont venus ici - la basse et le hautboïste, de Londres. Si ce dernier, au temps où nous l'avons connu en Hollande, n'avait pas mieux joué qu'il ne joue présentement, il ne mériterait sûrement pas la renommée qu'il a - «Ceci soit dit entre nous» ! - J'avais alors un âge où je n'étais pas en état de porter un jugement..., je ne puis que me rappeler qu'il me plaisait extraordinairement, comme au monde entier...

On trouvera cela naturel, sans doute, en admettant que le goût s'est extraordinairement modifié... ; qu'il joue selon une vieille école... Mais ce n'est pas cela ! Pour tout dire d'un mot, il joue comme un pauvre élève... Le jeune André, qui a étudié auprès de Fiala, joue mille fois mieux. Et puis, ses concertos ! ... ceux de sa propre composition... Chaque ritournelle dure un quart d'heure... et c'est là que se montre le héros ! ... L'un après l'autre il lève des pieds de plomb... et poum ! ... les laisse retomber sur le sol... Sa sonorité est tout à fait nasillarde... et ses tenues un vrai tremblant d'orgue».

Voici donc réglé le compte de ce pauvre Fisher ! Le jugement de Mozart concernant sa sonorité rejoint celui de Braun à propos de Besozzi. Il semble bien que le souci prédominant chez certains grands interprètes de rechercher une virtuosité brillante ce soit fait au détriment de la douceur et de la rondeur de la sonorité. On remarquera également l'allusion directe de Mozart au vibrato de Fisher qu'il n'apprécie pas et qui semble bien une chose nouvelle à ses oreilles.

Si, comme je le disais au début, la seule chose sur laquelle tout le monde s'accorde est le caractère pénétrant du son du hautbois, du moins pénètre-t-il de façon différente au début et à la fin du XVIII^e siècle. Au début du siècle, c'est la douceur, la souplesse expressive presque humaine qui sont appréciées, alors qu'à la fin du siècle on privilégie la virtuosité brillante, que les critiques soient négatives (Braun, Mozart) ou positives (Burney). Comme toujours, l'évolution de la facture (et, dans le cas du hautbois, l'évolution des anches) accompagne l'évolution du goût musical. Aux perces et aux anches larges favorisant les graves et une sonorité moelleuse, aux diapasons bas, font suite des perces et des anches de plus en plus étroites ainsi que des diapasons qui s'élèvent progressivement, et ce pour obtenir des sonorités plus brillantes qui s'individualisent au sein de l'orchestre, et des aigus plus clairs. Le son du hautbois à la fin du siècle, tel que devait l'aimer Mozart, était d'une très grande finesse, avec des aigus clairs et brillants et une richesse de timbre analogue à celle des instruments précédents. Tout en s'affinant, le hautbois «classique» garde de son prédécesseur immédiat le hautbois «baroque», le même principe acoustique, basé sur la résistance à l'émission de trous plus petits que la perce et sans adjonction de trous annexes d'altération ou de clarté. La gamme des hautbois baroques et classiques est donc hétérogène, les doigtés naturels donnant des sons clairs (fréquents en do majeur, ré majeur ou sol majeur), alors que les doigtés croisés et de fourche donneront des sons voilés (Que l'on retrouvera surtout en fa majeur, si bémol, sol mineur, mi bémol majeur ou ut mineur). Haendel, qui connaissait bien et qui aimait le hautbois, a su remarquablement tirer parti de cette hétérogénéité ; la plupart des concertos où les hautbois ont un rôle important ou soliste sont dans des tonalités favorisant les sonorités douces et voilées ; c'est par ailleurs dans ces tonalités que l'intonation du hautbois est la meilleure et que sa sonorité se marie le mieux avec celle des violons. Ce n'est enfin pas un hasard si les trois sonates pour hautbois de Haendel sont respectivement en ut mineur, si bémol majeur et fa majeur. De son côté, l'interprète doit savoir exploiter à des fins expressives et dynamiques cette hétérogénéité sonore. Ce que l'instrument moderne a gagné en homogénéité et en facilité d'émission par un sys-

EDITIONS AUG. ZURFLUH

INSTRUMENTS

- ALIUS

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

- Gérard Gourdain

Flûte de pan - Nai roumain.

ÉDITIONS MUSICALES

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

- Distributeur

BERANDOL CANADA

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

HANSSLER R.F.A.



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

tème acoustique différent (le système Boehm), il l'a perdu en richesse de timbre, en transparence et en possibilités de modulations sur la sonorité.

C'est à dessein que je n'ai pas parlé dans le courant de cet article des problèmes particuliers posés par la fabrication et le grattage des anches. Indépendamment du fait qu'il m'aurait fallu dépasser largement le cadre qui m'était imparti, j'ai préféré insister sur l'embouchure, dont la mise au point me semble préalable (dans une perspective pédagogique) à l'acquisition de la technique de fabrication des anches.

Par ailleurs, le hautbois baroque pâtit, auprès de nombreux flûtistes à bec, d'une solide réputation de difficulté due pour une grande part à l'image décourageante du hautboïste crispé sur son anche, qu'il gratte et polit des heures durant pour n'en tirer que des sons rauques et grêles. L'anche, son grattage et son contrôle prennent alors les dimensions d'un mythe, d'un véritable parcours initiatique que l'on hésite à entreprendre.

Il convient donc de bien mettre en évidence les priorités : la première est celle d'une bonne embouchure (colonne d'air + lèvres), la seconde est celle d'une bonne anche, et celle-ci sera d'autant plus facile à gratter et à régler que l'embouchure sera bien établie.

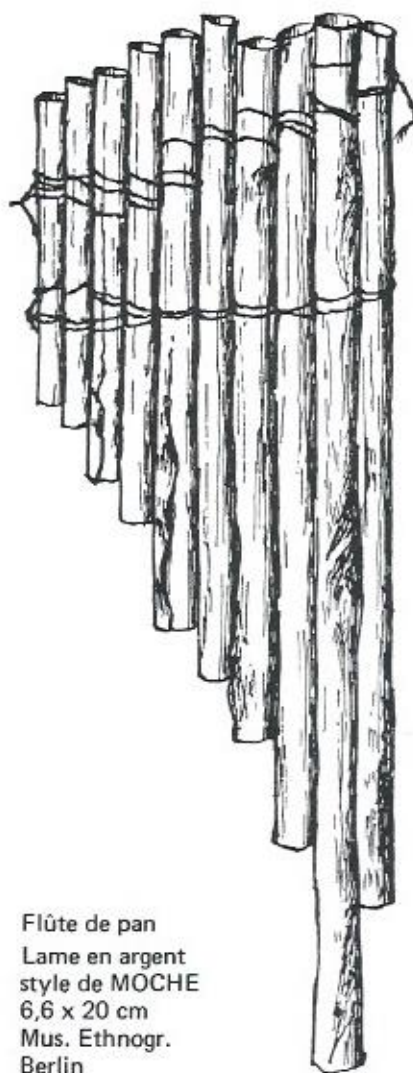
Le hautbois baroque apparaîtra alors à tous ceux qui l'aborderont tel qu'il est, avec sa souplesse et ses qualités dynamiques.

Sources (par ordre chronologique) :

- Abbé Michel de Pure, *Idées des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, Brunet, 1668. Genève, Minkoff reprint 1972.
- John Banister, *The sprightly companion...* Londres, H. Playford, 1695.
- John Talbot, Oxford Christ Church manuscript, c. 1698.
- Jean-Pierre Freillon-Poncein, *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet*, Paris, 1700.
- Abbé François Ragueneau, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702. Genève, Minkoff reprint, 1976.
- Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, 1713.
- Jacques Hotteterre-le-Romain, *Principes de la flûte traversière de la flûte à bec, et du hautbois*, Paris 1720. Genève Minkoff reprint, 1973.
- Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico*, 1722.
- Charles Burney, *The present state of music in Germany*, 1773.
- Anonyme, *New and complete instructions...* 1775.
- John Hawkins, *A general history... of music*, 1776.
- W.A. Mozart, Lettre à son père du 4 avril 1787, in *Lettres de W.A. Mozart*, traduction par H. de Curzon, Paris, Ed. Plon, 1926.
- Plan de la Tour (Var), Editions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables », 1983.
- Armand Van der Hagen, *Méthode nouvelle et raisonnée pour le hautbois*, Paris Naderman, 1792. Genève, Minkoff reprint, 1972.

Autres publications :

- Josef Marx, *The tone of the baroque oboe*, Londres, Galpin Society Journal, IV, 1951.
- Eric Halfpenny, *The french hautboy. A technical survey*, Londres, Galpin Society Journal, VI, 1953.
- François Fleuret, *Le hautbois dans la musique française, 1650-1800*, Paris, Picard, 1984.
- Marcelle Benoît, *Versailles et les musiciens du Roi*, Paris, Picard, 1971.



Flûte de pan
Lame en argent
style de MOÛCHE
6,6 x 20 cm
Mus. Ethnogr.
Berlin

Copyright © 1984

ARNDT

Guy
LAURENT

FLUTE A BEC « POUR UNE AUTRE APPROCHE DE LA MUSIQUE »

Ouvrage relié de 245 pages
et plus de 80 photos.



Partant d'une analyse de la pratique musicale, cet ouvrage offre à chacun — spécialiste ou non de la flûte à bec — les moyens de construire son propre chemin à l'aide des nombreuses propositions précises, concrètes, souvent inédites, concernant la recherche et la découverte acoustique, les situations de jeux, les réalisations musicales (personnelles ou collectives). La cassette qui contient plus de 150 exemples sonores en constitue le complément indispensable.

2.12



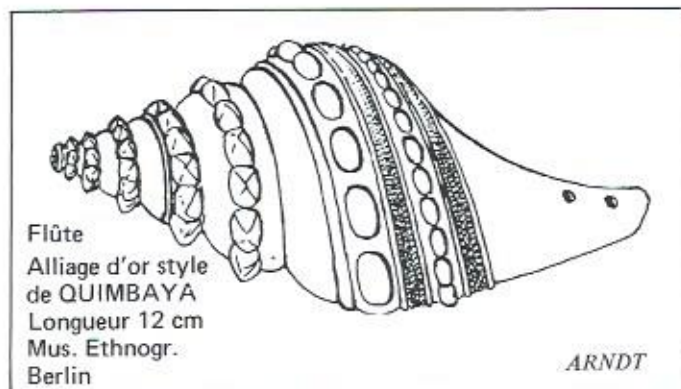
ÉDITIONS
JM.FUZEAU S.A.

B.P. 6 79440 COURLAY
Tél. 49.72.22.13

Fujara
Slovaquie



DU MONDE"



Flûte
Alliage d'or style
de QUIMBAYA
Longueur 12 cm
Mus. Ethnogr.
Berlin

C'est à la fois...

— Une idée d'exploration et de collectage :

Réunir tous les spécimens de flûtes, de sifflets des différents peuples et ethnies, sauver de l'oubli et de la disparition, en cette fin du XXème siècle, ces précieux témoignages de l'âme des peuples, rassembler tous les documents permettant l'approche de ces instruments dans le contexte culturel où ils se sont manifestés.

— Une recherche :

Recherche historique, géographique et humaine sur le patrimoine, émouvant et fragile, de l'humanité, pour l'enrichissement culturel et musical de chacun.

— Une collection :

Une collection itinérante et animée de flûtes et de sifflets du monde entier, l'un des instruments les plus utilisés par l'homme depuis la préhistoire, le plus universel et le plus varié dans son mode de jeu, sa fabrication, sa présentation, sa décoration, son utilisation musicale : flûtes en roseau, bambou, bois, os, terre cuite, corne ou métal, flûte de pan, flûte traversière, flûte à encoche, flûte dite «oblique», flûte à bec, à bloc, à bandeau, à conduit, à eau, à coulisse, avec ou sans trous, flûte nasale, double flûte, flûtes d'orgue, ocarina, coucous, sifflets, appeaux...

— Des expositions :

Présentées dans un esprit de fraternité universelle, pour une meilleure connaissance de tous les peuples de la terre ; un essai d'une «systématique» des flûtes présentées dans leur évolution, leur diversité et leur répartition dans le monde.

— Des animations tous niveaux, des conférences tous publics :

«Le tour du monde des flûtes», qui se veut une sorte d'initiation à la pluralité des civilisations du monde, une introduction à la musique traditionnelle des peuples de la terre, une leçon de géographie vivante en même temps qu'une «leçon de choses» et un moment de sensibilisation d'ordre esthétique par la présentation de quelques beaux spécimens de flûtes, ces créations artisanales très représentatives de l'art populaire.

— Un projet de «musée des flûtes» :

La création d'une «Maison des flûtes», projet unique au monde, d'une structure d'importance internationale - un «éco-musée» vivant - en hommage au génie inventif des peuples dans le domaine des

flûtes, projet récompensé en 1984 à Genève, par un prix international d'encouragement (mention honorable dans le cadre de «The Rolex Awards for Enterprise») attribué à Charles Tripp.

— Une association :

Une association de type 1901, pour les passionnés de flûtes adhérant à ce projet, une sorte de club international de réflexion, de sensibilisation, de prospection, d'information, et de mise en commun des moyens de connaissance multi-documentaires dans le domaine des «Flûtes du monde» : Flûtes traditionnelles, sifflets, appeaux, flûtes d'Europe, flûtes de France et d'Occitanie, flûtes des cinq continents, flûtes d'orgue, recherches sur les flûtes classiques et leur évolution historique (flûte à bec, flageolet, flûte traversière), recherche sur les chants d'oiseaux, l'association peut recevoir les candidatures de toutes les personnes intéressées par les questions touchant aux domaines des arts et de la musique : mélomanes, musicologues, acousticiens, ethnologues, chercheurs, collectionneurs d'instruments de musique, de timbres, amateurs d'art populaires, flûtistes, organistes, musiciens, amateurs de voyage, de poésie, de lecture et d'art photographique, éducateurs, missionnaires, amateurs d'antiquité et de beaux objets d'artisanat.

— Un bulletin annuel :

Un bulletin annuel d'information, de documentation et de réflexion réservé aux membres de l'association. Ce bulletin a pour but de créer et d'entretenir un lien entre tous ceux qu'anime «l'esprit des flûtes dans le monde». Il rend compte de l'évolution du projet de «Maison des flûtes». Il permet également d'assurer la publication officielle d'un certain nombre de synthèses élaborées par des chercheurs.

— Une rencontre amicale annuelle :

Un moment privilégié de contact entre les adhérents et leurs amis, un «forum des flûtes», permettant la présentation et l'audition de flûtes.

— Un animateur :

Charles Tripp, professeur honoraire d'éducation musicale, conférencier musical, chercheur de flûtes, fondateur de «Flûtes du monde».

— Contact :

Charles Tripp au siège social de l'association : 3, rue de Brasse, 90000 Belfort - France.

MUSICORA

5-10 MARS 86

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE ANCIENNE ET CLASSIQUE



EN CO-PRODUCTION
AVEC
FRANCE MUSIQUE

PARIS GRAND-PALAIS

TOUS LES JOURS 11 H · 19 H. NOCTURNE JEUDI 6 11 H · 23 H.
SAMEDI DIMANCHE 10 H · 19 H.

SODITEC/CODA. 62, RUE DE MIROMESNIL. 75008 PARIS - ☎ 45.62.84.58

FLûTE A BEC MÉDIÉVALE

John Hanchet est issu d'une famille d'artisans. Son père réalisait des sculptures en pierre. Il a fait ses études musicales à l'Université du Durham en Angleterre. Il est bassoniste de formation.

Après ses études, il s'est orienté vers la facture instrumentale, en produisant notamment les bombardes. Très vite, il a constaté que si la facture de flûtes à bec des périodes Renaissance et baroque avait atteint un bon niveau, en revanche celle des périodes du Moyen Age et du début de la Renaissance laissait à désirer. John Hanchet a donc recherché un son qui correspondait aux couleurs vives, franches et fortement contractées des tableaux et fresques médiévaux. S'il estime que les instruments fabriqués manquent d'authenticité, il tient à préciser que c'est une opinion personnelle et que personne ne peut savoir exactement comment sonnaient les instruments de cette époque.

En effet, il n'existe pas de flûtes originales de l'époque médiévale dans les musées. L'instrument le plus proche est la « Flûte à bec Dordrecht » conservée au musée de la Haye en Hollande. Cet instrument est incomplet car on voit qu'à l'origine deux pièces de bois devaient recouvrir les deux extrémités de l'instrument actuellement garnies de fils.

Afin de mieux cerner la forme de l'instrument qu'il désirait construire, il a fait des recherches dans plusieurs pays d'Europe centrale (Macédoine, Ukraine, Serbo-Croate...) en raison du grand nombre de formes de flûtes et d'embouchures utilisées. A cause de la technique primitive et de la sonorité pas toujours très belle de ces flûtes, les chercheurs ne se sont pas souvent penchés sur ces instruments. Mais John Hanchet pense néanmoins y avoir puisé des idées très valables.

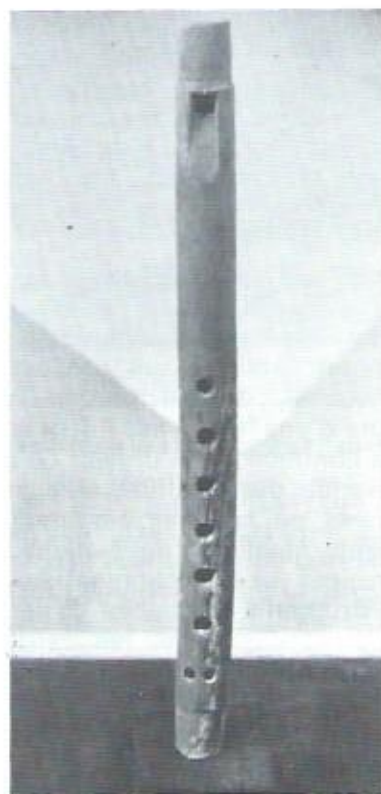
John Hanchet découvrit alors dans un tableau de Matteo di Giovanni (National Gallery à Londres) intitulé « L'Assomption de la Vierge » (1425) un détail représentant un musicien utilisant une flûte à bec dont l'embouchure ressemblait à un bocal (du type cromorne). Le bocal étant trop étroit il a dû l'élargir dans son modèle.

En combinant tous ces éléments il a fait un premier instrument qu'il a travaillé pendant deux ans avant de parvenir au résultat actuel. N'ayant jamais fabriqué de flûtes à bec plus tardives (Renaissance ou baroque), il pense ne pas avoir eu l'idée préconçue et que cette ignorance a été un atout pour lui. Il estime que les facteurs de flûtes à bec plus tardives sont forcément un peu influencés par leurs connaissances dans ce domaine, ce qui entrave leurs recherches médiévales.

Quant aux bois utilisés (prunus, buis pour le bocal et les embouts), ce sont les bois les plus durs et les meilleurs qui étaient disponibles en Europe à cette époque.

Les doigtés sont ceux couramment employés pour les instruments les plus anciens, notamment ceux donnés par Virdung et Agricola (1511 et 1545).

Entretien réalisé par Virginia Snelling



MESURER UNE FLûTE ANCIENNE

Philippe Bolton

Lorsque des facteurs ont commencé à réaliser des copies des meilleures flûtes à bec conservées dans nos musées, la facture de cet instrument a fait un bond en avant. Ces témoins du passé semblaient posséder une richesse de timbre et des qualités expressives qui manquaient à la plupart des instruments de facture et de conception modernes.

La fabrication de l'instrument ayant été quasiment interrompue pendant près de 150 ans, la transmission des secrets de sa construction ne s'est pas réalisée.

Examiner et mesurer des instruments originaux est une démarche qui permet de posséder les informations nécessaires pour en faire une copie. Plus important encore, elle permet d'apprendre par l'observation la manière dont ils ont été construits, les profils, les coups d'outil ; elle laisse entrevoir les points auxquels le maître a accordé une importance capitale, ceux qu'il a au contraire relégués au deuxième plan. Ainsi peut se réaliser une sorte d'apprentissage, avec plusieurs siècles de décalage, entre le maître et l'élève.

Ceux qui en ont les premiers réalisé des copies n'ont pas eu d'autre recours que de contempler ces instruments du passé, de les mesurer pour apprendre leur structure, de scruter chaque trace d'outil pour en déceler l'intention. Ensuite, munis de ces informations, ou simplement d'hypothèses formulées à leur égard, ils se sont mis à tâtonner pour essayer de réaliser une flûte ayant les mêmes qualités. Puis la confirmation ou l'infirmité de ces suppositions, la formulation de nouvelles hypothèses à partir des premières ont permis la lente acquisition d'une certaine expérience grâce à laquelle ces facteurs ont pu prendre du recul par rapport à leur «original» et créer des instruments bien à eux, même s'ils portent encore le nom de «copie».

A ce propos il est intéressant de comparer des «copies» d'une même flûte fabriquées par des personnes différentes pour se rendre compte que chacune a sa personnalité propre. C'est le signe d'une maturité retrouvée, permettant à chaque facteur d'orienter ses choix, de devenir créateur plutôt que simple «copiste» et, pourquoi pas, de réaliser des instruments entièrement nouveaux.

Aujourd'hui les flûtes originales deviennent de moins en moins accessibles. Il n'est pas souhaitable, en effet qu'elles soient mesurées plusieurs fois de suite car cela comporte toujours un risque, notamment lorsqu'il est nécessaire de les démonter. (Pour accéder à l'embouchure d'une flûte à bec il faut en extraire le bouchon). En contrepartie, il devient de plus en plus facile de trouver des plans de flûtes originales. Certains musées diffusent ou commercialisent des plans de leurs instruments, établis par des facteurs ou par leurs propres techniciens. La collection entière des flûtes à bec de Frans Brüggen a fait l'objet de l'édition d'une pochette de plans d'après les relevés de Frederick Morgan. En général les facteurs sont prêts à communiquer les mesures prises par eux sur des instruments d'époque. En ce qui concerne la valeur d'apprentissage que représente l'examen de ces instruments anciens, il est aussi important que ceux-ci soient transmis intacts

aux générations à venir. Un grand nombre de «copies» d'un très haut niveau circule parmi les flûtistes et peut aider à la formation des futurs facteurs. Une responsabilité de transmission du savoir incombe à ceux qui ont pu examiner en profondeur et avec maturité les meilleurs instruments d'époque qui nous ont été laissés en héritage.



Fig. 1 Le matériel pour mesurer les flûtes de droite à gauche :
— pieds à coulisse de différentes longueurs ; le plus petit, muni d'un cadran, est en matière plastique,
— jauge en carton pour la fenêtre de la flûte à bec, petite règle métallique, mètre ruban,
— jauges télescopiques pour la mesure manuelle de la perce, micromètre pour le réglage de celles-ci, rallonge.
En haut : deux socles, l'un pour l'instrument à mesurer, l'autre pour le micromètre.

Tout facteur doit être capable de mesurer un instrument, même s'il travaille d'après un plan qu'il n'a pas dessiné lui-même. Il lui sera en effet nécessaire de contrôler constamment sa propre production afin de ne rien laisser au hasard (ou presque).

Pour mesurer intégralement une flûte à bec il faut d'abord en extraire le bouchon. Introduire par la mortaise un tourillon en bois d'un diamètre un peu inférieur à la perce et taper doucement sur sa face interne afin de le pousser vers l'arrière. Prévoir de le rattraper au cas où il sortirait d'un coup car une chute pourrait l'endommager. S'il s'agit d'une flûte ancienne il faut être particulièrement prudent et même accepter d'y renoncer si le bouchon résistait au point de nécessiter de la force. Le bec pourrait en souffrir.



Fig. 2. Utilisation du pied à coulisse pour mesurer l'extérieur de l'instrument.

Mesures externes (voir figure 2)

Les mesures externes de l'instrument se prennent au pied à coulisse. Pour une flûte neuve un pied à coulisse en acier donnera des indications plus précises, étant parfaitement rigide. Lorsqu'il s'agit d'une flûte ancienne il vaut mieux employer un pied à coulisse en matière plastique qui, bien que moins précis en raison de sa souplesse, ne risque pas de marquer le bois.

Relever toutes les mesures externes de l'instrument : son diamètre à chaque endroit important, aux moulures et aux intersections ; la longueur de chaque pièce, l'emplacement de l'embouchure ainsi que des trous, longueur des tenons, profondeur des mortaises, distance entre les moulures et leur largeur, etc...

Le diamètre extérieur à l'endroit de l'embouchure et des trous a une importance acoustique car il détermine l'épaisseur des parois. Toute modification à ce niveau lors de la réalisation d'une copie peut changer la sonorité ou l'accord de celle-ci par rapport à l'original.

La perce

Pour mesurer la perce (le tuyau intérieur) il existe plusieurs méthodes :

1° Les jauges (voir fig. 3)



Fig. 3. Mesure de la perce à l'aide d'une jauge télescopique insérée dans l'instrument.

Le moyen le plus simple, mais aussi le plus long et laborieux consiste à utiliser les jauges télescopiques (en forme de T), constituées d'un manche central au bout duquel sont disposées perpendiculairement deux touches dont l'écartement est variable et peut être bloqué au moyen d'un dispositif à vis. Leur manche est généralement trop court pour parcourir intégralement la perce d'un instrument à vent, mais il n'est pas difficile de le rallonger, par exemple, en coinçant son extrémité dans un petit tube métallique de diamètre approprié. Il faut aussi prévoir un moyen de mesurer la profondeur d'enfoncement de la jauge dans l'instrument. Une bande de papier millimétré collée sur le manche et sur la rallonge peut faire l'affaire.

L'écartement des touches de ces jauges se règle avec un micromètre fixé sur un socle que l'on peut fabriquer soi-même, ou dans un petit étau. Il est possible de remplacer ce micromètre par un pied à coulisse, mais la manipulation est moins aisée.

Prendre une première mesure en introduisant la jauge (touches non bloquées) à l'entrée de la perce, du côté du plus gros diamètre. Centrer l'outil et bloquer les touches. Mesurer leur écartement au micromètre.

Pour prendre la mesure suivante, débloquer les touches sans les retirer du micromètre. Resserrer la vis de celui-ci pour réduire leur écartement de 1/10e de mm. Introduire à nouveau la jauge dans la perce et relever la distance à laquelle elle s'arrête. Retourner de nouveau au micromètre pour la resserrer de 1/10e de mm et recommencer l'opération. Le papier millimétré permettra chaque fois de relever correctement la profondeur correspondant au diamètre recherché... et ainsi de suite jusqu'à avoir parcouru l'instrument en entier.

Noter les résultats en forme de tableau afin de pouvoir dessiner un graphique du profil de la perce (voir paragraphe suivant, et les fig. 5 et 7).

Pour les instruments les plus importants (à partir de la flûte basse) on peut prendre des valeurs plus grandes que 1/10e de mm.

Quelques pièges :

- La perce peut être devenue ovale avec le temps. Choisir le sens dans lequel on va mesurer et rester toujours dans le même axe. En général il vaut mieux mesurer le diamètre le plus grand, plus proche des dimensions originales de l'instrument.
- Les trous peuvent fausser le résultat. Se méfier à proximité de ceux-ci. Si une des touches pénètre dans un trou elle n'est plus en contact avec la perce.

Ces jauges ont l'inconvénient d'exercer une pression un peu forte sur le bois si on appuie pour bien sentir le point d'arrêt. Elles peuvent donc laisser des traces à l'intérieur de la flûte.

2° Les appareils à lecture directe (voir fig. 4)

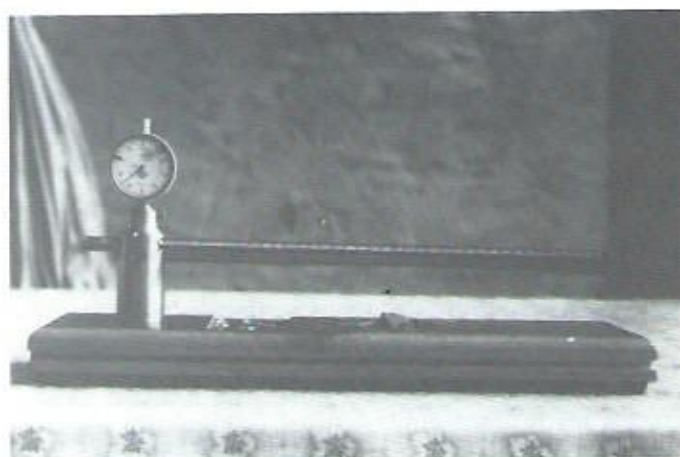


Fig. 4. Appareil à mesurer les perces, à lecture directe.

Ces appareils sont constitués d'un bras comportant à une extrémité deux touches, et à l'autre un cadran qui indique l'écartement de celles-ci au fur et à mesure qu'elles s'enfoncent dans la perce.

Peuvent être lus simultanément, sur le cadran, le diamètre intérieur, et, sur une règle mobile coulissant avec l'instrument, la profondeur correspondante.

Cette méthode est nettement plus rapide que la précédente. Quelques minutes suffisent pour relever intégralement une perce. Les touches n'exercent

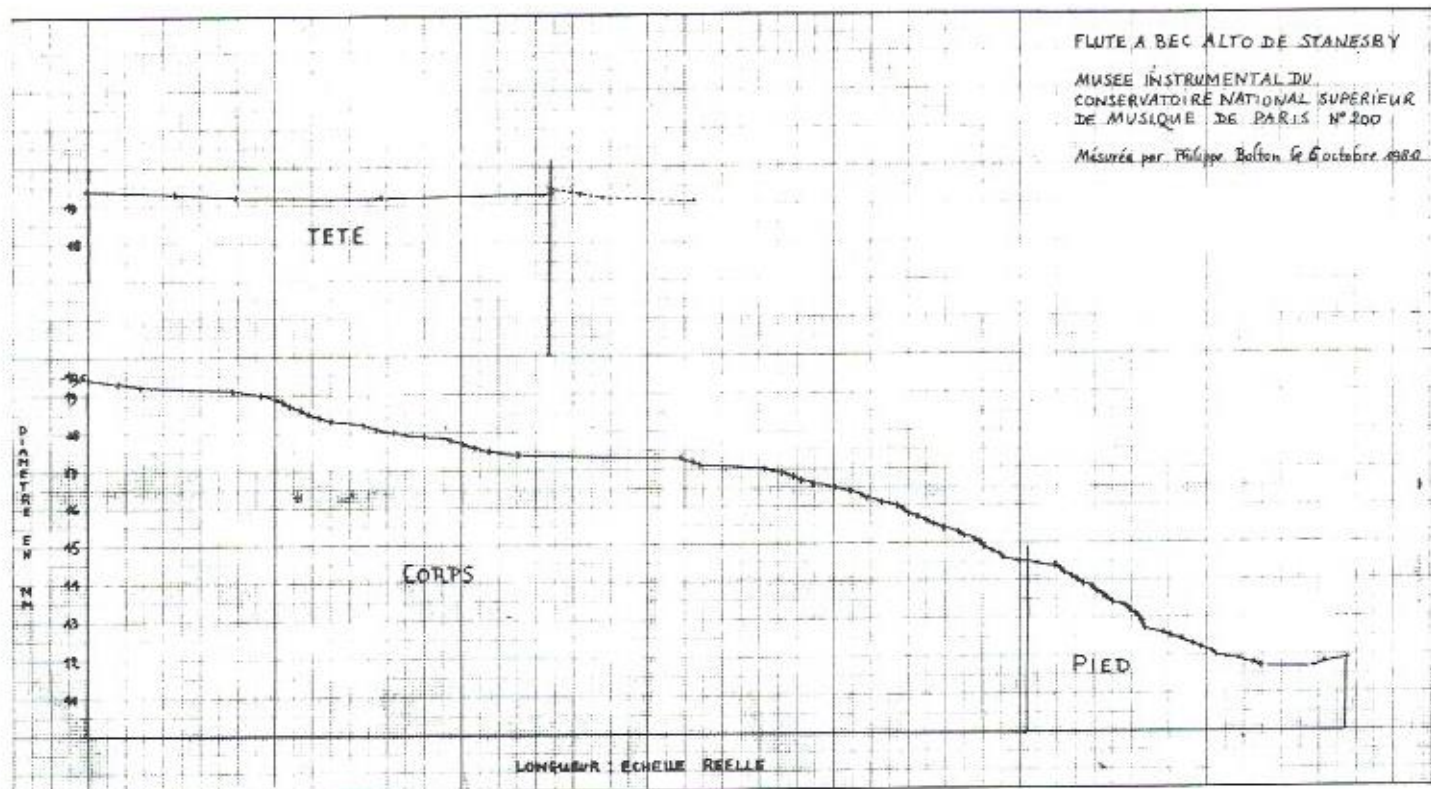


Fig. 5. Relevé de perce.
Graphique représentant le profil de la perce d'une flûte à bec alto de Thomas STANESBY Junior (Londres, 18e siècle).
Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

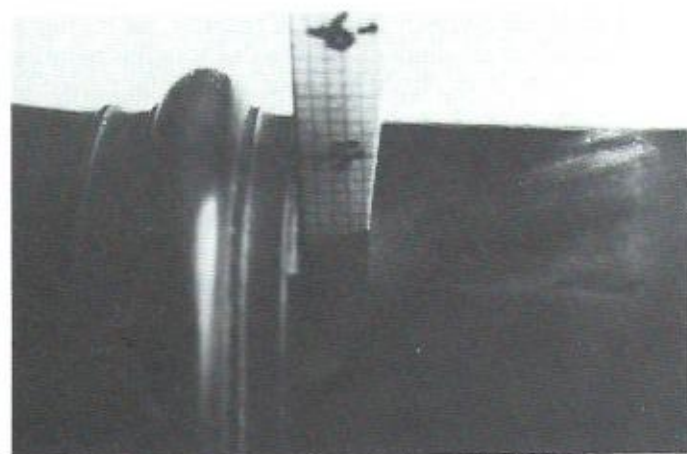


Fig. 6. Jauge en carton pour déterminer la position du biseau d'une flûte à bec.

qu'une pression légère sur les parois internes. Les remarques concernant l'ovalisation, ainsi que les mesures à proximité des trous restent valables.

Les résultats sont, ici aussi, à noter sous forme de tableau (voir l'exemple de plan, fig. 7).

De ce tableau il est possible de dessiner un graphique qui représente précisément le profil de la perce mesurée, en utilisant les échelles suivantes (pour toutes les tailles de flûte jusqu'à la ténor) :

abscisse (longueur) : dimensions réelles,
ordonnée (diamètre) : 1 cm pour 1 mm.

Le diamètre est ainsi grossi 10 fois par rapport à la longueur de la perce, rendant visible toutes les pentes qui la composent (voir exemple fig. 5).

D'après ce tracé il est possible de reconstruire les outils qui ont servi à la creuser.

3° Les appareils de mesure électronique

Il existe aussi des appareils électroniques permet-

tant, en faisant pénétrer dans la perce deux touches souples, au contact très léger, d'obtenir directement un graphique de son profil sans passer par le tableau, grâce à des jauges de contrainte et une table traçante. Le relevé est très rapide.

L'embouchure

C'est la partie de l'instrument la plus difficile à évaluer d'autant plus que, lorsqu'il s'agit d'une flûte à bec, certains points de repère ont disparu du fait de la découpe du bec.

Voici les points à mesurer (bouchon enlevé) :

1° Hauteur par rapport à la perce du canal et du biseau aux endroits suivants :

- a/ sous l'arête du biseau (au milieu),
- b/ à la sortie du canal,
- c/ le plus près possible de l'entrée de celui-ci (voir fig. 7).

La comparaison de a et de b permet d'estimer la hauteur de la partie du canal au-dessus de l'arête du biseau (appelé le « pas » de la flûte), qui peut donner des indications sur la sonorité de l'instrument.

La comparaison de b et de c permet d'estimer l'orientation du canal par rapport à l'axe de la flûte. Il faut néanmoins tenir compte de la conicité du logement du bouchon.

C'est la jauge télescopique qui permet de prendre ces mesures. L'introduire dans la tête de l'instrument. L'écartement des touches se réglera tout seul sur l'instrument. Centrer la jauge, bloquer les touches, la retirer et mesurer l'écartement au pied à coulisse.

2° Largeur du canal aux deux extrémités.

Utiliser un pied à coulisse (de préférence en plastique, notamment si la flûte est ancienne). L'entrée du canal se mesure sans problème. L'autre bout, la

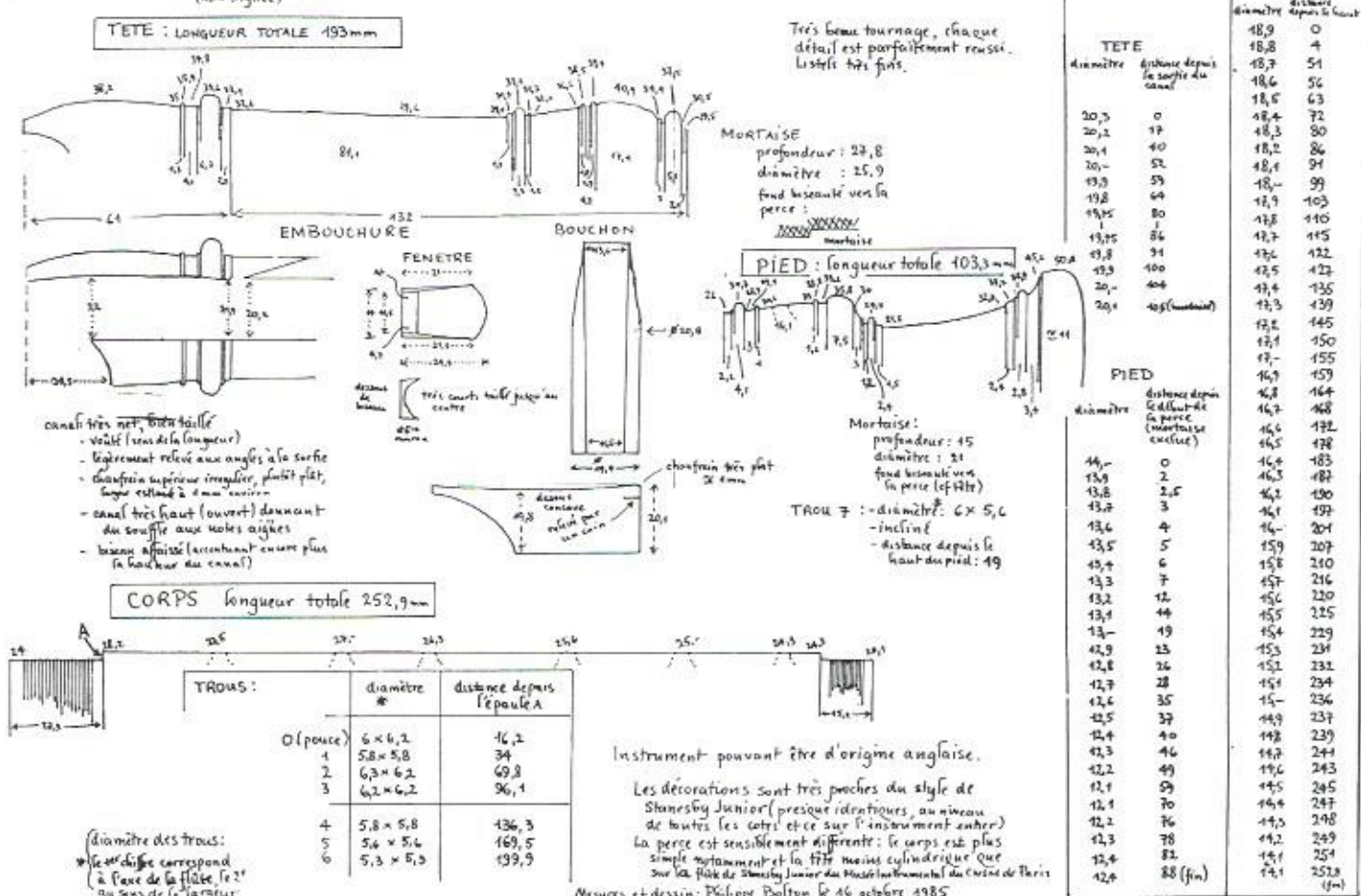


Fig. 7. Exemple de plan.
Flûte à bec alto en ivoire, 18e siècle, non signée, probablement fabriquée en Angleterre.
Musée Instrumental du Conservatoire National de Région de Nice.

sortie nécessite l'introduction du pied à coulisse dans la «fenêtre», c'est-à-dire l'espace qui sépare le canal et le biseau. Une grande prudence est nécessaire pour ne pas toucher et endommager l'arête de celui-ci qui est très fragile.

3° Courbure latérale : difficile à évaluer.

On peut se fabriquer des gabarits en laiton de différentes courbures, parfaitement lisses et sans angles vifs, que l'on présente successivement dans le canal.

4° Courbure longitudinale (la «voûte du canal») : également difficile à évaluer.

On peut la rendre visible et l'estimer en plaçant une petite règle en contact avec le canal et en regardant le long de celle-ci devant un éclairage approprié. Il est aussi possible de prendre plusieurs mesures de hauteur à la jauge le long du canal et d'effectuer un tracé.

5° Les dimensions de la fenêtre et du biseau.

Les mesures peuvent se prendre au pied à coulisse et, pour les parties les plus externes, avec une petite règle. L'opération la plus délicate est la mesure de l'écartement de l'arête du biseau en raison de sa fragilité. Un moyen sans danger excessif consiste à coller sur un carton bristol un petit morceau de papier

millimétré de dimensions adaptées. Découper au canif un côté droit et l'autre avec une pente de 1 mm par cm. Introduire cette jauge dans la fenêtre et lire directement la mesure recherchée. La précision est de l'ordre de 1/10e mm (voir fig. 6).

6° Le bouchon.

Toutes les mesures se prennent au pied à coulisse. Il faut mesurer :

- a/ sa longueur ;
- b/ son diamètre aux deux bouts, ce qui permet d'évaluer la conicité ;
- c/ sa hauteur aux deux bouts. Par comparaison de ces dimensions, estimer l'orientation du dessus du bouchon par rapport à l'axe de l'instrument, en tenant compte de sa conicité ;
- d/ la largeur à chaque extrémité de la partie qui s'insère dans le canal, qui correspond en principe, si la pièce n'est pas endommagée, aux dimensions du canal relevé sur la flûte.

Pour b et c la découpe du bec fausse le jeu et vous serez amené à prendre comme point de repère la fin de cette découpe et à faire des estimations à partir de là.

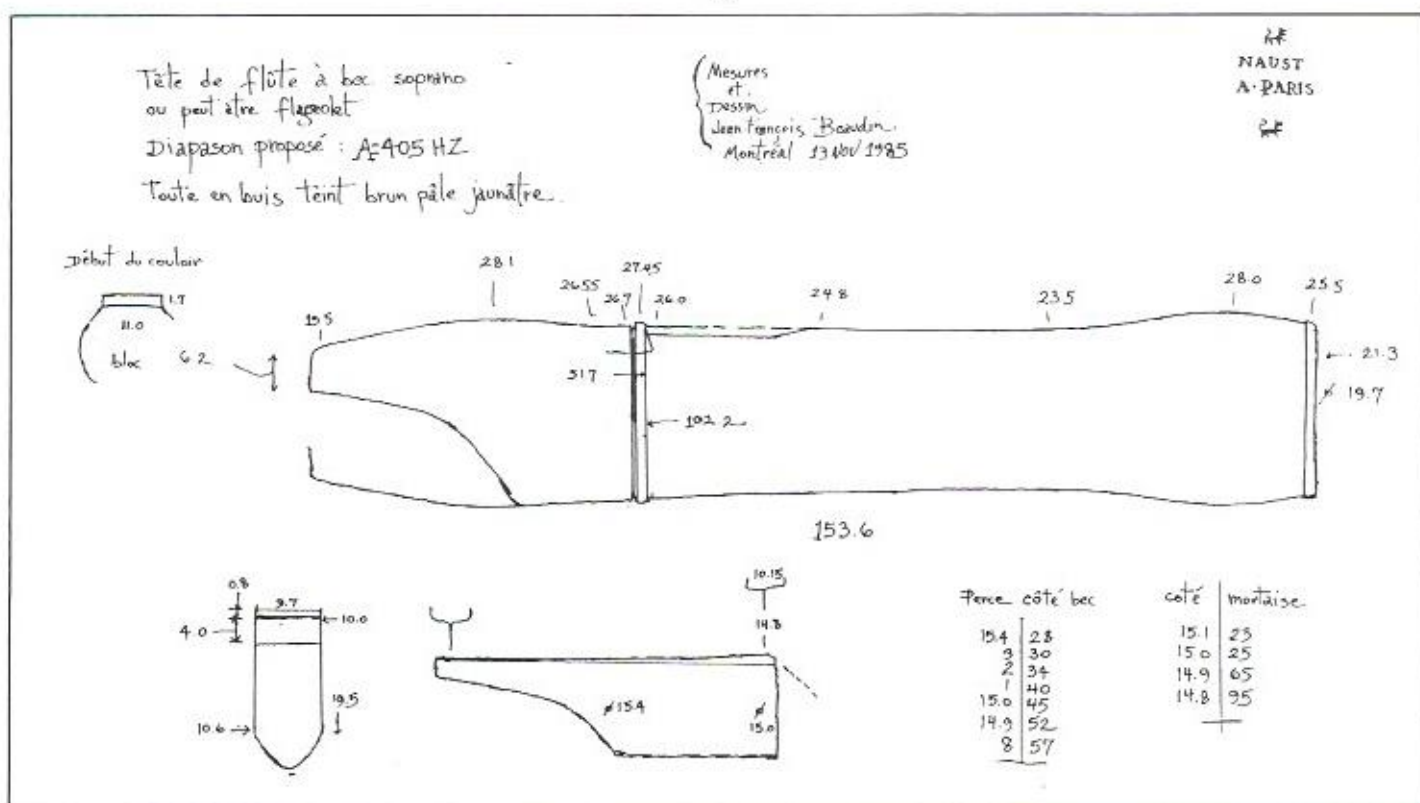
Se rappeler que dans la plupart des flûtes anciennes le bouchon n'est plus dans son état original et que ses cotes n'auront donc qu'une valeur relative.

Les trous

Prendre au pied à coulisse le diamètre de chaque trou, et ce dans les deux sens car ils sont le plus souvent ovales, pour des raisons d'accord. Relever aussi leur position, soit par rapport à l'embouchure (au niveau de l'extrémité du bouchon) lorsque la flûte est d'une pièce, soit par rapport à l'épaule du tenon supérieur ou à l'extrémité de chaque corps lorsqu'elle est en plusieurs parties. Pour trouver la position exacte du centre d'un trou il est plus précis de mesurer la distance de son bord supérieur et de son bord inférieur, puis de calculer la moyenne des deux, plutôt que de chercher à le repérer à l'œil.

Ces quelques méthodes permettent de noter un maximum d'informations utiles sur la flûte. Etant donné qu'un instrument à vent ancien est rarement dans son état d'origine, il faut toutefois les recueillir avec circonspection et être prêt à les remettre en cause au moment de procéder à la réalisation d'une copie. Une des difficultés pour le facteur d'aujourd'hui est de discerner, au cas où celle-ci ne fonctionnerait pas bien, la part qui revient à la mauvaise conception ou au mauvais état de l'original et celle qui revient à sa propre maladresse. Au cours de son apprentissage il aura acquis cette maîtrise de tous les paramètres de son instrument qui lui permettra de l'adapter aux exigences des flûtistes de maintenant, et de leur répertoire plus diversifié et peut-être plus difficile qu'à toute autre époque de l'histoire de la flûte à bec.

*



*

NOUVEAUX DISQUES...

Musique du Roman de Tristan et Yseut. Ensemble Perceval. Direction : G. Robert. Disque ARION ARN 37792.

*« Ysolt, si ci me saviez,
ne sai s'a moi parleriez !
Pour vostre amour sui afolez,
si sui venu, et nel savez !
Ne sai coment parler od vous :
pour ço sui je tant angouissous ».*

Ces quelques vers de la « Folie Tristan » pourraient figurer en exergue du disque. Dire son amour et son désespoir par les textes des lais de Marie de France ou par la musique d'autres lais contemporains est effectivement le propos de ce disque. Une belle promenade musicale et littéraire sur des amours légendaires.

Marc-Antoine Charpentier. Messe de Minuit pour 4 voix, flûtes et violons, Noël pour les instruments et Motet « In nativitatem domini canticum » pour basse, chœur et orchestre.

Marie-Claude Vallin et Elisabeth le Piniec sopranos, Gilles Ragon, haute-contre Etienne Lestringant ténor, Jean-Louis Bindi basse, Dominique Ferran, orgue, Ensemble vocal de Nantes et ensemble instrumental. Direction Paul Colleaux. Disque ARION ARN 38794.

Bien subtils sont ceux qui, peuvent attribuer le qualificatif de « mineures » à certaines œuvres. On pourrait même être tenté de penser qu'elles restent mineures pour la raison essentielle que ceux qui les interprètent ne les comprennent pas. Qu'on se rassure : ce disque ne présente pas des œuvres mineures. Tout d'abord parce qu'il est difficile de trouver des œuvres mineures chez Charpentier ; ensuite parce que ce disque est d'une très grande qualité. Qualité de la conception qui présente les thèmes de Noël populaires à l'époque au travers des compositeurs du temps ; qualité de l'interprétation des chanteurs et des musiciens, qualité de la direction de Paul Colléaux, en somme un disque qui peut figurer en bonne place dans une discothèque de qualité.

C.L.



la librairie musicale de Paris

700 m² de musique imprimée

POUR TOUS LES STYLES

- Partitions - Recueils
- Ouvrages pédagogiques
- Chant choral - Livrets d'Opéra
- Biographies - Librairie
- Disques d'accompagnement MMO - Aebersold



NOUVEAU DÉPARTEMENT

MUSIQUE ANCIENNE - FLûTES A BEC
INSTRUMENTS ANCIENS



Secrétariat général de l'A.F.F.B.

la librairie musicale de Paris
68 bis, rue Réaumur - 75003 PARIS
Tél. 42 72 30 72

CONDITIONS SPÉCIALES AUX PROFESSEURS DE MUSIQUE
VENTE PAR CORRESPONDANCE

FACTURE RESTAURATION RECHERCHE

CLAIRE SOUBEYRAN

Entretien avec Jean-Joël DUHOT

J.J.D. : Claire Soubeyran, vous venez d'effectuer un séjour de 6 mois à Washington, avec une bourse du gouvernement français, pour vous livrer à des recherches de restauration auprès du Musée national d'histoire américaine du Smithsonian Institute. Quelle était la raison de ce stage ?

C.S. : J'ai obtenu cette bourse avec un projet très précis : étudier l'influence déformante que les ligatures des joints exercent sur la perce des flûtes.

J.J.D. : Était-il nécessaire pour cela de vous rendre aux Etats-Unis ?

C.S. : La définition de ma bourse était d'aller étudier dans un centre étranger la restauration des œuvres d'art. J'avais le choix entre deux laboratoires, Nuremberg et Washington. Je me suis déterminée pour des raisons linguistiques, et aussi parce que la collection de flûtes Dayton Miller se trouve juste à côté du Smithsonian Institute.

J.J.D. : N'y a-t-il aucun laboratoire de ce type en France ?

C.S. : Si, à Marnes-la-Vallée. On peut aussi ajouter le laboratoire de Jussieu et le Musée du Conservatoire, avec lequel j'ai de nouvelles recherches en projet.

J.J.D. : Qu'avez-vous trouvé aux Etats-Unis ?

C.S. : L'intérêt de mon séjour a tenu à la façon dont la restauration est organisée aux Etats-Unis. Les musées ont des spécialistes de chaque matériau (bois, ivoire, porcelaine...) et de chaque forme d'art, et aussi des ingénieurs qui connaissent les aspects techniques et scientifiques des questions. Dans tout cela les restaurateurs d'instruments de musique sont évidemment très minoritaires, mais ils peuvent bénéficier du concours de tous les autres spécialistes.

J.J.D. : L'avantage de ce système est donc, je suppose, de rendre possible un travail d'équipe associant tous les aspects impliqués dans une restauration. Cela vous a-t-il été utile ?

C.S. : Oui, j'en ai largement tiré profit. Par exemple, j'ai voulu me documenter sur le problème très particulier des flûtes en ivoire. J'ai interrogé les spécialistes de l'ivoire qui m'ont beaucoup appris sur le comportement à long terme des produits utilisés en restauration et leur réaction avec les divers matériaux en contact. J'ai aussi pu réunir des articles sur la question. Ces idées, confrontées avec celles des ingénieurs, m'ont aidée à trouver certaines solutions, par exemple pour neutraliser sans risque une fente sur une flûte en ivoire ou en bois. Les fentes posent à la fois un problème chimique (l'effet du produit employé) et un problème mécanique (le déplacement du matériau).

J.J.D. : Quels étaient vos rapports avec le Smithsonian Institute ?

C.S. : C'est le gouvernement français qui avait pris la charge de mon stage, mais le Smithsonian Institute a mis à ma disposition tout ce dont j'avais besoin, outils et appareils de mesure notamment, et m'a offert la collaboration de son personnel.

J.J.D. : Et vous-même, à quoi étiez-vous tenue ?

C.S. : A me livrer à mes recherches et à fournir au gouvernement français des rapports sur mon travail. J'ai également effectué quelques restaurations sur des instruments du Musée Américain pour les remercier de leur aide et de leur accueil.

J.J.D. : Pendant ces 6 mois, vous avez dû interrompre votre travail de facteur ?

C.S. : Il me restait le dimanche pour faire des flûtes, ma production a été sérieusement ralentie, mais je ne l'ai pas entièrement arrêtée.

J.J.D. : L'objet même de votre recherche peut paraître un peu limité. L'influence des ligatures sur la perce ne semble pas jusqu'ici avoir beaucoup tourmenté les facteurs, les restaurateurs et les flûtistes.

C.S. : On ne se pose peut-être pas actuellement beaucoup la question mais on se l'est quand même posée, puisque le fil a été remplacé par le liège au XIX^{ème} siècle. Sur les instruments à vent en bois jointés avec du fil, la perce se réduit au niveau des ligatures. Je voulais essayer de comprendre ce phénomène et de trouver des systèmes de joint qui permet-



tent si ce n'est d'éviter totalement ces déformations, du moins de les limiter. C'est une question tout à fait fondamentale puisqu'on sait que toute déformation de la perce des vents entraîne une altération de leurs qualités musicales.

J.J.D. : Préconisez-vous le retour au liège ?

C.S. : Ce n'est pas aussi simple. Le liège présente l'avantage d'exercer moins de pression sur la perce, mais on peut se demander pourquoi les anciens du XVIII^{ème} siècle ne l'ont pas utilisé alors qu'ils le connaissaient. Il y a peut-être, comme souvent en pareil cas, une raison qui nous échappe. Il faut être très prudent.

J.J.D. : Quand on fait des restaurations ou des copies, l'authenticité ne veut-elle pas qu'on s'en tienne aux procédés originaux ?

C.S. : Les procédés traditionnels ont l'avantage d'avoir été testés et choisis par des générations de facteurs, et aussi ils sont les seuls sur lesquels nous puissions observer l'effet d'un vieillissement de plusieurs centaines d'années. C'est donc vers eux que le restaurateur se tourne en priorité. Il n'en demeure pas moins, que les anciens n'ont pas toujours réussi à résoudre tous les problèmes qui se sont posés à eux. D'autre part les problèmes que nous rencontrons aujourd'hui avec ces vieux instruments, sont sensiblement différents de ceux qui se posaient à l'époque de leur fabrication, et ici les techniques et les connaissances modernes peuvent également nous apporter beaucoup.

J.J.D. : Vos recherches sont-elles terminées ?

C.S. : Non certaines expériences sont encore en cours. Quand tous les résultats seront connus, on saura un peu mieux quel effet à chaque type de joint. Je compte, bien sûr, publier les résultats obtenus.

J.J.D. : Cette recherche que vous êtes en train d'achever montre un problème très précis qui se pose au restaurateur. Y en a-t-il d'autres ?

C.S. : La restauration pose en effet beaucoup de problèmes, parce que nos interventions risquent d'altérer définitivement les originaux et de faire disparaître des indices et des données souvent uniques concernant les techniques et les intentions des anciens facteurs. Il y a eu une période où l'on n'hésitait pas à «corriger» même la perce d'un instrument ancien pour en faciliter le jeu. Heureusement les restaurateurs sont devenus plus respectueux et les musiciens plus conscients de la perte de valeur que subit un instrument ancien altéré de manière irréversible.

J.J.D. : Quelle est votre ligne de conduite en matière de remise en état d'instrument anciens ?

C.S. : J'essaie avant tout de préserver l'instrument, de le protéger de dégradations futures, et ce en le transformant le moins possible (c'est-à-dire qu'on donnera toujours la priorité à des méthodes réversibles), ensuite, bien sûr, de le rendre jouable, dans la mesure où cela ne met pas son intégrité en danger. C'est toujours une attitude de compromis entre la nécessité de préserver le patrimoine et le désir légitime d'en jouir. L'attitude ne sera pas la même selon qu'il s'agit d'instruments relativement courants ou d'exemplaires rarissimes.

J.J.D. : Trouve-t-on encore des instruments dans leur état d'origine ?

C.S. : Dieu merci, tous les instruments n'ont pas été touchés. Mais, ils ne sont pas pour autant dans leur état d'origine à cause des déformations que le temps et l'usage leur ont fait subir.

J.J.D. : Et les bons originaux ?

C.S. : Ils sont extrêmement rares : en général, les bons instruments ont été beaucoup joués, ils ont par conséquent plus souffert que les autres.

J.J.D. : Les copies sont donc meilleures ?

C.S. : Elles ont toutes les chances de l'être. Chaque facteur corrige à sa manière les défauts venus avec le temps. La synthèse des qualités communes à plusieurs copies permet sans doute de se faire une meilleure idée de ce qu'était l'original à l'état neuf, que le même original deux siècles et demi après. Je me fais souvent une idée des originaux en essayant les copies qui en ont été faites. Le jugement objectif en matière de flûte traversière est de toute façon toujours très délicat, et il ne faut pas oublier que quand on écoute des copies de flûtes différentes, on reconnaît d'abord le flûtiste, ensuite le facteur de la copie, et accessoirement, en dernier lieu, l'auteur de l'original.

J.J.D. : Cela signifie-t-il qu'il n'y a pas de différence sensible entre une Hotteterre et une Grenser ?

C.S. : Si, il y en a. Disons que le modèle définit un type d'instrument dans les limites duquel va s'exercer l'art du facteur, puis celui du flûtiste.

J.J.D. : Ce que vous appelez une «copie bonne» n'est pas une vraie copie ?

C.S. : Non, parce qu'on ne peut pas se contenter de copier un instrument qui a plus ou moins mal vieilli. Il serait absurde de faire des copies exactes, il faut essayer de retrouver l'état premier de l'original. On ne copie pas vraiment, on recrée, de façon plus ou moins conjecturale, à partir des dimensions d'un instrument ancien.

J.J.D. : L'ivoire ne résiste-t-il pas mieux au temps que le bois ?

C.S. : Non, pas du tout, il bouge souvent plus, au contraire.

J.J.D. : Vous faites beaucoup de restaurations, mais vous êtes d'abord facteur. Comment ces deux activités s'harmonisent-elles ?

C.S. : Elles sont complémentaires. La restauration est plutôt du côté d'une certaine objectivité ; on connaît les données du problème, on peut juger des résultats : c'est une démarche assez scientifique en fait. La facture est quelque chose de très différent. Faire une moyennement bonne flûte, si on est précis, c'est facile et rapide. Mais réaliser une très bonne flûte, c'est très difficile et très aléatoire. Les réglages sont extrêmement délicats et il faut les faire en plusieurs fois. Ils demandent une grande concentration, qui s'épuise très vite. L'oreille se fatigue, on ne peut pas y travailler longtemps d'affilée. De plus, le rôle des lèvres rend l'objectivité très difficile : si la flûte sonne plus ou moins bien, cela dépend aussi de la façon dont on joue, qui n'est jamais exactement la même.

J.J.D. : Pierre Séchet trouve que vous ne faites pas assez de flûtes. La raison en est sans doute dans cette dernière phase.

C.S. : Oui, je ne peux pas essayer et régler des flûtes à longueur de journées : j'ai besoin d'une activité

qui me repose de cette tension. La restauration peut se faire même si on n'est pas en lèbres ou si on a les oreilles saturées, et c'est reposant pour l'esprit parce que c'est une activité rationnelle.

J.J.D. : Est-ce à dire, que la facture n'est pas une activité rationnelle ?

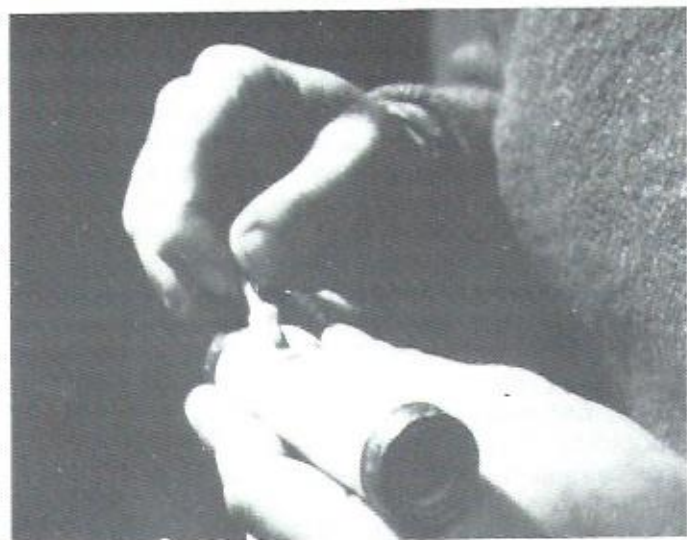


Figure 1 : Nettoyage de la patte d'une flûte traversière en ivoire à l'aide d'un tampon d'ouate imprégné d'une solution savonneuse.

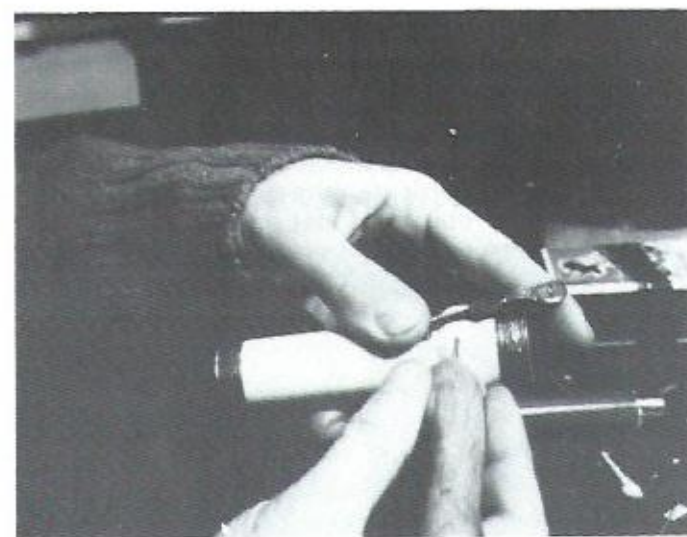


Figure 2 : Mise en place du pivot de la clé de ré dièse.



Figure 3 : Application du tampon collé à la gomme laque en chauffant la plaque de la clé avec un fer à souder.

C.S. : Dans la facture, chacun rationalise à sa façon, mais c'est subjectif : deux facteurs peuvent très bien rationaliser la même opération de manière entièrement différente. La rationalisation n'est ici qu'un aide-mémoire ; on en a besoin pour travailler, mais elle ne décrit pas vraiment ce qu'on fait parce qu'on n'arrive jamais à la maîtriser entièrement. La facture garde toujours quelque chose d'intuitif et d'aléatoire. Quand ça marche, on ne sait pas toujours pourquoi. On a parfois la tentation terrible de dérégler un instrument qu'on vient de réussir, dans le seul but de vérifier une hypothèse sur ce qui a été la cause de cette réussite.

J.J.D. : C'est assez diabolique comme tentation.

C.S. : Oui, j'ai vu Monin le faire, et ça m'est arrivé aussi.

J.J.D. : Il reste donc toujours une part de recherche.

C.S. : Oui, j'aime comprendre, et dans la facture il y a toujours des choses qui vous échappent. Alors je cherche, c'est un besoin, je ne peux pas m'en empêcher. Certains facteurs se posent peut-être moins de questions, cela permet sans doute de produire plus. Mais je ne peux pas faire autrement.

J.J.D. : Outre la recherche permanente du facteur qui veut toujours améliorer et mieux maîtriser ses instruments, vous livrez-vous à des travaux plus scientifiques, comparables à ceux que vous effectuez pour la restauration ?

C.S. : J'ai fait avec la collaboration de Pierre Séchet (qui a force de participer à des recherches sur la flûte possède le don rare d'être capable de souffler exactement de la même manière pendant des après-midi entiers) une étude sur les perces, qui m'a permis de déterminer les points sensibles. Nous avons dressé un tableau qui m'est très utile. Cela permet de savoir l'influence de chaque endroit de la perce.

J.J.D. : L'art des réglages est, disiez-vous particulièrement délicat. Toutes les flûtes ne peuvent donc pas être réussies.

C.S. : Non. Parfois on fait une flûte qui est juste correcte, sans être très bonne. On essaie de l'améliorer et parfois on va trop loin, en particulier avec les embouchures et, alors il faut jeter.

J.J.D. : Vous avez du déchet ?

C.S. : Je jette beaucoup.

J.J.D. : Si je fais vos poubelles le matin, j'ai des chances d'y trouver des flûtes moyennes ?

C.S. : Vous trouverez peut-être des morceaux de flûte. Il est rare que je jette toutes les parties d'une flûte en même temps. Lorsque quelqu'un commande une flûte, c'est qu'il en a essayé une très bonne, et c'est celle-ci qu'il veut. Mais une très bonne flûte, c'est toujours un peu un miracle, alors on est condamné à renouveler le miracle. Voilà le problème.

J.J.D. : Est-ce frustrant de voir partir une très bonne flûte ?

C.S. : Oui, je passe mon temps à souffler dans les flûtes avant qu'elles soient bonnes et, quand elles le sont, elles partent. J'ai quand même deux prototypes que j'aime et que je garde.

J.J.D. : Vous avez dressé les plans de deux flûtes réalisées par Moeck. Comment s'effectue cette collaboration ?

C.S. : J'ai vendu à Moeck les prototypes, le savoir-faire et même les alésoirs. Je suis allée former le personnel qui fabrique l'instrument et j'en contrôle régulièrement la qualité. Le modèle à 415 est un des deux prototypes que j'ai faits d'après G.A. Rottenburgh. Ces modèles sont différents des originaux, notamment par la perce et la position de l'embouchure.

J.J.D. : Etes-vous satisfaite du résultat ?

C.S. : Oui, très satisfaite.

J.J.D. : Et le modèle à 440, comment l'avez-vous conçu ?

C.S. : J'ai fait un instrument plus court en gardant les mêmes proportions. Là aussi, je suis très contente, je leur en ai même acheté une !

Elle se trouve sur un des présentoirs de l'atelier, où nous sommes en ce moment. Je l'essaie. Effectivement elle est excellente.

J.J.D. : Quels sont vos goûts en matière de flûtes ?

C.S. : J'aime les instruments à diapason bas. J'ai aussi un faible pour le Shakuhachi et les instruments à timbre riche et chaud.

J.J.D. : Qu'est-ce qu'une bonne flûte ?

C.S. : Une flûte qui sonne avec n'importe quel bon flûtiste, quelle que soit sa spécialité, baroque, irlandais ou antillais, j'en ai fait l'expérience.

J.J.D. : Le facteur et l'acheteur doivent avoir le même goût ?

C.S. : Oui, on fait ce qu'on aime et le flûtiste achète si ça lui plaît.

J.J.D. : Les flûtes sont-elles très différentes selon le bois utilisé ?

C.S. : L'influence essentielle tient au poli que les différentes essences donnent à la perce intérieure. L'incidence de la densité ou de la rigidité des parois est beaucoup moins évidente. En tout cas il semble que ceci ne soit sensible que dans les cas extrêmes, par exemple si on rajoute 2 kilos d'ivoire, autour d'une flûte en bois tendre et léger.

J.J.D. : Comment accordez-vous vos flûtes ?

C.S. : J'essaie qu'il soit possible de jouer dans toutes les tonalités sans trop de difficultés, et j'applique les conseils qui m'ont été donnés par Pierre Séchet. Apparemment le résultat convient également aux autres flûtistes. Je ne me sers de l'accordeur que pour vérifier le diapason global de l'instrument.

J.J.D. : Avez-vous d'autres flûtes en projet ?

C.S. : Oui, j'ai en projet une flûte à 392. Je pense aussi à une traversière Renaissance. C'est un domaine qui reste encore à défricher. Les instruments retrouvés ne correspondent pas toujours aux tablatures connues. On devait utiliser à cette époque différents types de flûtes.

J.J.D. : Faites-vous aussi des flûtes à bec ?

C.S. : Non, je n'ai pas le temps. J'ai travaillé sur la flûte à bec quand j'étais chez Monin. J'aime surtout les instruments Renaissance, à perce très large, qui sonnent un peu comme un gemshorn. Il y a par exemple une très belle flûte à bec Renaissance au Musée du Conservatoire dont Henri Gohin et moi avions fait chacun une copie pour le concert de clôture de l'exposition consacrée, à la maison de

l'O.R.T.F. en 1985, aux copies d'instruments du Musée du Conservatoire. C'est la seule copie que j'aie faite jusqu'ici.

J.J.D. : Comment êtes-vous devenue facteur ?

C.S. : A 15 ans, j'ai trouvé une flûte à 5 clefs dans le grenier de mes parents et je me suis mise à en jouer. Puis je me suis intéressée à la kéné, et j'en ai fabriqué en découpant des cannes à pêche. Plus tard j'ai fait mon apprentissage chez Claude Monin. Il m'a beaucoup aidée. C'était le premier, il a dû tout commencer, tout trouver. Il a ouvert la voie à une génération entière de facteurs français. Tous sont plus ou moins passés par lui.

J.J.D. : Chez Monin, vous faisiez des flûtes à bec. Comment êtes-vous passée à la traversière ?

C.S. : J'ai déjà travaillé sur des traversières chez Claude. Puis j'ai continué à me former par moi-même et je dois dire que j'ai eu la chance d'être aidée et conseillée par des flûtistes curieux et ouverts : Pierre Séchet surtout, et aussi Pénélope Evison et Gérard Scharapan. Cette collaboration avec les musiciens est une des parts les plus gratifiantes de mon métier de facteur.



14, RUE DE L'ÉCHIQUEUR, 75010 PARIS. TEL. : (1) 47.70.14.46

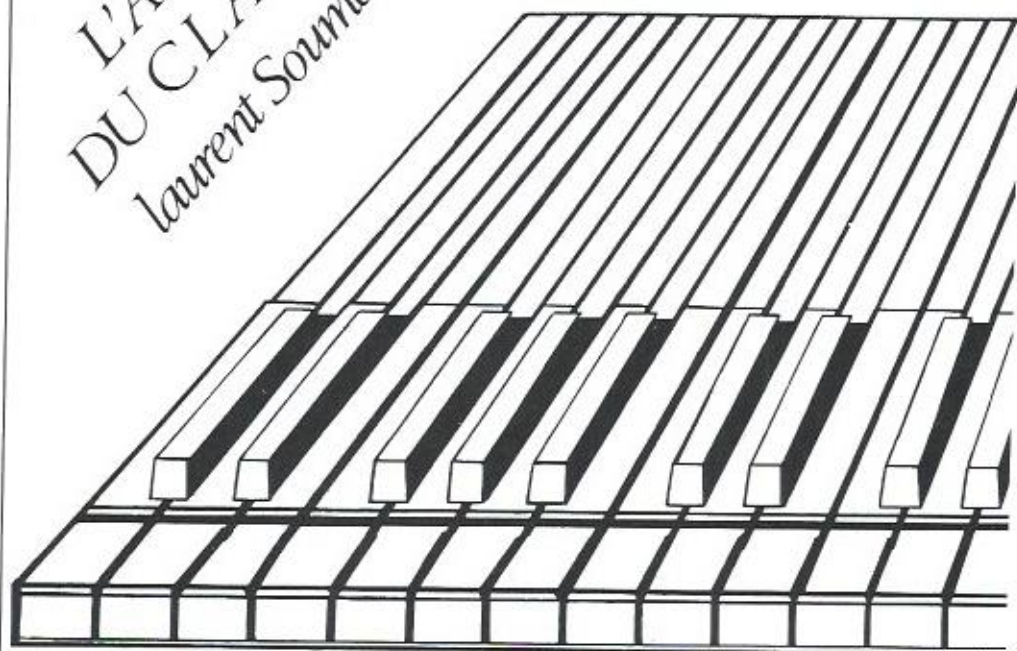
ENSEMBLES DE FLUTES A BEC

BOISMORTIER Bodin de	
<i>Six Suites à 2 dessus Op. 27</i> pour 2S ou 2A	
(préparatoire/élémentaire)	
(en préparation)	
DESLOGES J./ARNOLD A.	
<i>Six pièces faciles</i> pour 2S et 2A	
(débutant/préparatoire).....	18,20 F
DEVienne François	
<i>Duos faciles</i> pour A et T (préparatoire)	
(en préparation)	
HAYDN Joseph	
<i>15 pièces pour pendule à musique</i>	
(trios et quatuors) (élémentaire/moyen).....	50,50 F
HOTTETERRE Jacques	
<i>Deuxième suite, Les Heureux Moments</i>	
pour 2S ou A et T ou 2T (moyen).....	29,60 F
LA VIGNE Philibert de	
<i>Six Suites de Pièces</i> pour 2A ou A et T ou 2S et 2T	
(préparatoire/élémentaire).....	52,60 F
LESAFFRE Charles	
<i>Arcadia</i> pour 4 instruments à voix égales	
(préparatoire).....	24,00 F

Catalogue gratuit sur demande

L'ATELIER
DU CLAVECIN
laurent Soumagnac

4 Rue Sadi Carnot
60240 CHAUMONT EN VEXIN
Tél. 44 49 14 49



Facture
et
Restauration
d'instruments
anciens

Clavecins
Epinettes
Orgues
Pianos forte

ESSAIS

FLUTE BAROQUE AULOS

On y pensait depuis des années, mais sans vraiment oser l'espérer. Aulos a su nous surprendre en lançant sa traversière baroque en plastique. C'est une flûte au diapason moderne, imitation ébène et ivoire, avec une clef très soignée, vendue dans une petite pochette bien conçue. Disons-le tout de suite, l'instrument est très réussi. Les problèmes de justesse et d'égalité, gros écueils de la facture, sont remarquablement résolus, le son est homogène sur toute l'étendue, sans aucune note creuse, et les doigtés alternatifs donnent des résultats extrêmement proches. La justesse permet d'aborder toutes les tonalités. Il ne faut cependant pas chercher à dépasser le sol 3, mais le sol et le la aigus, très déficients ici, ne sont pas des notes qu'on soit en droit d'exiger d'une flûte baroque, surtout si toutes les autres sont pleines et justes. Le grave et l'aigu sont faciles, et l'émission très nette. L'intonation est claire et précise, ce qui est peut-être dû au plastique, qui permet d'avoir des surfaces absolument lisses, que ce soit pour la perce ou pour l'embouchure.

Aulos ne fournit malheureusement aucune indication sur le type de facture dont s'inspire l'instrument, mais il est évident que c'est un modèle de conception tardive, comme l'atteste l'embouchure légèrement ovalisée, et de ce fait relativement grande (ce n'est cependant pas l'embouchure franchement ovale du XIX^{ème} siècle). Cette embouchure laisse au flûtiste une assez large initiative sonore, que ne donnent pas les instruments de type plus ancien. Il s'agit donc d'une très bonne flûte à une clef, qui n'est pas vraiment une flûte baroque. Pourquoi ce choix ? Peut-être est-il dû à des raisons techniques, peut-être est-ce pour faciliter l'embouchure ou ne pas trop dépayser les flûtistes modernes. Faut-il voir là un inconvénient ? Il ne le semble pas, puisqu'il s'agit d'un instrument d'initiation et de formation, dont la justesse et l'égalité satisfont pleinement la vocation pédagogique. On peut aussi considérer cette flûte comme un bon modèle début XIX^{ème} siècle au diapason original. En tout cas cette heureuse initiative devrait avoir d'importantes conséquences pédagogiques et musicales, en rendant désormais la flûte à une clef accessible à tous, amateurs et élèves, qu'ils soient flûtistes traversiers ou à bec.

J.J. D.

Liste des Annonceurs :

A.D.D.M.
Bärenreiter
Billaudot
Boswill

Bouvier
Clavecins de la Grande Maison
Fuzeau
Hohner
Leduc
Librairie Musicale de Paris

Moeck
Rouaud
Soumagnac
Van de Velde
Yamaha
Zurfluh

LE COURRIER DU FACTEUR

par Jean-Paul Rouaud

Le clavecin offre des exemplaires bien différents au sein même des grandes familles historiques (italienne, flamande ou française). Notre perception du timbre et du toucher est difficile à exprimer. Bien que le timbre soit facile à «sentir» intuitivement, la sensation de toucher du clavecin est complexe. Le musicien aime s'assurer d'un certain confort au clavier pour mieux communiquer son émotion à l'auditeur ; pour les mêmes raisons, le facteur cherche à mettre en valeur les qualités de sonorité de chaque instrument.

De nombreux paramètres s'entremêlent et conduisent à faire des choix. Pour simplifier nous distinguons deux types opposés de clavecin :

- l'un léger soumis à des tensions moyennes ;
- l'autre lourd soumis à des tensions fortes.

Dans le premier type, dit clavecin de luthier, le rendement force exercée au clavier/intensité, est obtenu par la qualité du signal sonore (corde à l'ancienne pour clavecin) et est bien amplifié par la table d'harmonie ; offrant un timbre riche avec une bonne émergence (dans un ensemble de cordes frottées par exemple).

Dans le second type, caricaturalement clavecin de facteur de piano, le même rendement est obtenu par un signal énergétique (tension importante-pincement puissant) peu amplifié, offrant un timbre avec dominance de la fondamentale. L'énergie décroît rapidement.

Si, sur ces deux clavecins les claviers étalent de même conception, le toucher exigerait la même force exercée sur le clavier pour un rendement sonore identique ; mais une question d'esthétique du timbre les différencie particulièrement.

Pour réussir un instrument dont le toucher et le timbre soient satisfaisants, sans nuire à l'intensité, le facteur de clavecin choisit parmi divers paramètres :

- 1/ le système mécanique : choix des leviers et de la dynamique des claviers et sautereaux ;
- 2/ le système excitateur : choix de la forme des becs et du type d'attaque en fonction du plan de corde ;
- 3/ le système amplificateur-résonateur : choix d'un modèle de réponse de la table d'harmonie, d'une caisse légère ou non.

En dehors de l'action purement mécanique du clavier, du sautereau, de l'enfoncement, et du bec s'opposant à la résistance de la corde c'est la dynamique isolée de toutes ces parties qui est primordiale. Le clavier est équilibré, le sautereau pesé, le bec a une forme spécialement adaptée au diamètre et à la souplesse de la corde.

La situation, sur la table d'harmonie, variant à chaque cas, détermine des pointes de résonance variées.

Le pincement n'est plus le même, si on exerce une pression brusque ou graduelle sur la touche, le frottement plume-corde diminue, le son change de niveau et d'amplitude.

La corde pincée possède un spectre sonore quasi harmonique. L'intensité des harmoniques est liée au mode d'excitation de la corde, selon que le bec est raide ou souple. Une corde recèle plusieurs registres de timbres.

Parmi les 4 modes vibratoires, la vibration de torsion conditionne partiellement le timbre lié au module de rigidité de la corde et du bec. Le bec peut être taillé non seulement pour pincer la corde avec force, mais aussi : pour retenir, rouler, tourner, mordre, griffer, accrocher, fouetter cette corde, modifiant les transitoires d'attaque, véritable signature du timbre. Le point de pincement joue aussi un rôle de filtre, certains harmoniques, qui ne sont bien sûr, que les épices du fondamental, sont gonflés et d'autres atténués ou effacés.

Le facteur de clavecin actuel pourra suivre les options prises par Baffo, Dulcken, Thibaud, Taskin, Hass ; ou d'autres confrères anciens ; ou bien encore, comme il était d'usage autrefois, faire ses propres choix.

Les qualités de timbre d'un instrument baroque, comme le clavecin, sont indispensables à une bonne élocution du discours musical. Communiquer avec le claveciniste en des termes «entendus» pour décrire une région du clavier, les mélanges de timbres, etc... est très utile. Voici rassemblés dans le tableau ci-dessous quelques termes souvent employés pour décrire une sonorité. On remarquera un classement de proche en proche ; les termes les plus favorables étant au centre, les graves à gauche du tableau, etc...

TABLEAU DES TERMES LES PLUS RÉPANDUS POUR DÉCRIRE UNE SONORITÉ

EXEMPLE : Clavecin Français

mœlleux	Chaleureux	doré	riche en harmoniques	suave	cliquant	nasillard
doux	nuancé	raffiné	coloré	complexe	effilé	métallique
charnu	pénétrant	vivant	riche	flûté	timbré	nasal
profond	limpide	lumineux	clair	pur	chantant	carillonnant
ample	direct	franc	transparent	éclatant	brillant	nerveux
ronflant	soutenu	vigoureux	rond	dynamique	incisif	percutant
bourdonnant	âpre	jeune	dominance du fondamental	vert	rigoureux	dur

HUGUETTE DREYFUS

Entretien avec Jean-Joël DUHOT

J.J.D. : Huguette Dreyfus, vous appartenez à une génération pour laquelle il n'était pas évident d'être claveciniste.

H.D. : Effectivement, on faisait peu carrière de claveciniste à l'époque de mes études ; il fallait être un peu fou pour envisager cela. Il y avait bien quelques personnes qui jouaient du clavecin, mais c'était un instrument rare et très peu utilisé.

J.J.D. : Comment avez-vous découvert le clavecin ?

H.D. : J'étais dans la classe d'histoire de la musique de N. Dufourcq, au Conservatoire, et il avait enfin obtenu un clavecin pour illustrer ses cours. J'étais très attirée par la musique baroque, Bach évidemment, et aussi les violonistes italiens du XVII^e siècle, comme Corelli.

J.J.D. : Vous étiez pianiste, et vous avez, de ce fait, été tout naturellement amenée au clavecin quand l'occasion s'est présentée.

H.D. : Oui. N. Dufourcq a obtenu l'ouverture, au Conservatoire de Paris, d'une classe de clavecin, confiée à une élève de Gerlin (Jacqueline Masson), il s'agissait d'une classe annexe, et elle ne pouvait décerner que des mentions, et non des prix. J'y suis entrée tout de suite et j'ai obtenu ma mention en six mois. Ensuite j'ai eu envie de travailler avec Gerlin, que j'avais entendu jouer.

J.J.D. : Vous n'avez pas eu d'autre professeur en France ?

H.D. : Non, c'est Gerlin que j'ai voulu avoir comme professeur. Il aimait d'ailleurs beaucoup la France, où il jouait souvent et où il avait habité longtemps, puisqu'il avait été élève de Landowska pendant 25 ans. Comme je ne pouvais pas aller m'installer en Italie, c'est à l'Académie d'été de Sienne que j'ai suivi son enseignement.

J.J.D. : Comment fonctionnait cette Académie ?

H.D. : C'était quelque chose de merveilleux, qui n'existe d'ailleurs plus sous cette forme. Le compte Chigi nous accueillait dans son palais. Ce n'était pas une institution, mais un homme qui nous recevait chez lui, comme les aristocrates mécènes de la Renaissance. Le cadre était exceptionnel, mais nous travaillions beaucoup et les sessions duraient deux mois. On ne pouvait normalement les suivre que quatre fois, mais j'ai été autorisée à venir pendant six ans.

J.J.D. : Y avez-vous rencontré d'autres stagiaires qui ont eux aussi fait carrière ?

H.D. : Oui, K. Gilbert en particulier, avec qui je suis restée amie.

J.J.D. : Comment a débuté votre carrière ?

H.D. : J'ai enregistré un premier disque, consacré à Rameau. Et surtout, en 58, il y a eu le concours international de Genève. J'ai commencé à jouer, à faire des disques et à enseigner. C'est en 61 que les choses se sont vraiment déclenchées. Quand j'y réfléchis, c'est loin, mais comme je n'ai jamais arrêté depuis, j'ai l'impression d'être toujours au même point, comme si je venais de commencer.

J.J.D. : Le monde du clavecin à quand même énormément changé en 25 ans ?

H.D. : Oh, oui ! Mais je suis toujours dans le même état d'esprit, il me semble qu'il n'y a rien d'acquis. Je suis perfectionniste et je ne me sens jamais entièrement prête. Je ne vais pas voir les gens en leur disant ce que je voudrais jouer, ce sont eux qui viennent me demander quelque chose. Alors je le prépare.

J.J.D. : Que pensez-vous de l'évolution du clavecin depuis vos débuts ?

H.D. : Il y a un très important phénomène de mode. Le dogmatisme fait beaucoup de mal. On entend des clavecinistes émettre des affirmations catégoriques sur la manière de jouer, ... et changer d'avis quelques années plus tard. Il n'est pas raisonnable de penser que ce qu'on a aimé puisse être entièrement à rejeter. Le danger ne vient pas tant des maîtres que des épigones. Le maître sait comment il est arrivé à son interprétation, il sait que les choses ne sont pas simples parce qu'il a eu des problèmes à résoudre. Le disciple qui se contente de recevoir l'enseignement sans se poser de questions, perçoit les choses tout autrement : il y a ce qui est bon et ce qui est mauvais. Il est d'ailleurs tellement plus facile de copier les petits côtés, les tics, les défauts. Le fanatisme est toujours terrible. La pire des choses c'est d'arrêter de réfléchir.

J.J.D. : Vous prenez donc vos distances par rapport à ces modes qui orientent le monde du clavecin d'une école à l'autre, selon le prestige de tel ou tel interprète ?

H.D. : Je ne conteste pas du tout les grands noms du clavecin, c'est le dogmatisme des disciples

L'ATELIER DU CLAVECIN laurent Soumagnac

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





qui est insupportable. Il y a deux choses à ne jamais oublier : chaque musicien joue avec sa propre personnalité, et l'interprétation ancienne n'était pas monolithique.

J.J.D. : Effectivement, la radio et le disque ont pour effet de «normaliser» l'exécution musicale en fonction d'un goût qui devient vite stéréotype ; les variantes locales et individuelles étaient probablement beaucoup plus importantes à l'époque baroque.

H.D. : Absolument. Je me méfie beaucoup des affirmations catégoriques : «il faut toujours faire, on ne peut pas faire comme cela». On trouve chaque fois des exceptions. Cela dit, il faut évidemment connaître les règles d'interprétation.

J.J.D. : Quelle part accordez-vous aux traités anciens, aux doigtés originaux, à l'approche historique du jeu ?

H.D. : J'ai beaucoup étudié les traités, celui de Quantz notamment, à une époque où il fallait pour cela aller en bibliothèque. C'est une base indispensable. J'ai d'ailleurs travaillé cet aspect musicologique avec A. Geoffroy-Dechaume. Quant aux doigtés anciens, un claveciniste ne peut plus aujourd'hui les ignorer, mais il faut garder une certaine liberté. Les compositeurs et les écoles ne donnaient pas tous les mêmes doigtés, et il faut bien tenir compte de la morphologie et des possibilités de chacun. Ici encore le dogmatisme est dangereux. L'important n'est pas d'utiliser tel ou tel doigté, mais d'obtenir tel résultat. Il faut savoir ce qu'on veut et trouver le moyen d'y arriver : c'est la tête qui commande.

J.J.D. : Le doigté détermine quand même un toucher, et de ce fait, un phrasé particulier.

H.D. : Oui, dans une certaine mesure, mais on

peut arriver à des résultats identiques avec des doigtés tout à fait différents. Tenez... (Huguette Dreyfus se met au clavecin et me joue des gammes très legato et staccato avec tous les doigtés possibles : 1-5, 1-4, 2-3, 3-4...).

J.J.D. : Dans vos gammes 2-3 et 3-4, je vois vos doigts échapper vers la paume, comme le préconise A. Geoffroy-Dechaume d'après les témoignages anciens. Ce n'est pas avec Gerlin que vous avez appris ces doigtés ?

H.D. : Mais si : Gerlin ne pratiquait pas systématiquement les doigtés anciens mais il les utilisait aussi, et nous les faisait travailler. Il les avait étudiés, tout comme W. Landowska. Je pense qu'il faut avoir le maximum de moyens techniques à sa disposition et choisir le plus approprié à chaque cas, ce qui dépend du but recherché, et aussi des individus.

J.J.D. : Il faut donc dominer la technique la plus vaste possible pour ne pas être dominé par une technique uniforme.

H.D. : Tout à fait. Seule une technique riche et variée permet de choisir son interprétation. On ne mesure pas bien ce que cela signifie. On croit avoir le choix quand on peut jouer quelque chose de plusieurs façons différentes, mais pour que ce soit vraiment un choix, il faut pouvoir jouer aussi bien de toutes ces façons. Sinon il n'y a pas de choix véritable. On adopte la manière que l'on maîtrise le mieux. Quand un élève hésite entre deux possibilités, je le laisse libre, mais pour qu'il soit réellement libre, je lui demande de travailler les deux manières jusqu'à ce qu'il réussisse aussi bien avec l'une qu'avec l'autre. C'est alors seulement qu'il peut faire un choix qui n'est pas toujours celui auquel il avait d'abord pensé.

J.J.D. : Certains pensent que le clavecin ne requiert pas de gros travail de technique pure (gammes, arpegges...), êtes-vous de cet avis ?

H.D. : Non. Le répertoire exige une bonne technique qui, au demeurant, peut s'acquérir aussi directement sur les morceaux. Tenez, cette sonate de Scarlatti (qu'elle m'esquisse sur son Blanchet) est inexécutable si vous ne maîtrisez pas vos octaves et vos sixtes. Les virginalistes anglais aussi sont très difficiles. Il est clair que les anciens devaient travailler leur technique.

J.J.D. : Il faut donc posséder une technique riche pour réaliser son intention musicale. Mais comment cela s'articule-t-il avec la recherche de l'authenticité ?

H.D. : Comme je vous l'ai dit, il faut avoir lu

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

les traités et connaître les règles d'interprétation. Toute la question réside dans la manière d'exécuter. Prenons l'exemple des notes inégales. Au début je ne les faisais pas. Bien sûr je les connaissais, cela n'avait rien de secret, Borrel en avait parlé il y a longtemps, W. Landowska en avait parfois fait mais je ne savais pas comment les interpréter, je ne les sentais pas.

J.J.D. : Le grand danger des notes inégales est de les jouer solfégiques ou martiales. Et pour ceux qui se sont lancés dans la musique baroque à une époque où elles n'étaient pas encore entrées dans les mœurs musicales, il était bien difficile de les faire et d'abord de les concevoir parce qu'ils n'en avaient jamais entendu.

H.D. : Exactement. J'ai commencé à jouer les notes inégales quand je les ai senties. Et maintenant je les utilise très naturellement, sauf quand j'ai des raisons musicales de ne pas les faire. Il faut assumer musicalement ce qu'on joue, sentir, penser l'œuvre, et non pas appliquer des procédés techniques. Il est impensable d'ignorer ce qu'indiquent les traités anciens, mais ils se contredisent parfois, suivant les époques et les pays. Il ne faut pas les considérer comme des évangiles et on ne doit pas oublier qu'ils précisent qu'en dernier ressort c'est le bon goût qui décide. Cela signifie qu'on ne peut pas se contenter de mettre en œuvre des moyens techniques mais que ceux-ci doivent être subordonnés à une intention musicale.

J.J.D. : Vous refusez les dogmatismes et les affirmations absolues au nom de l'expression de la

personne. Dans un monde souvent dominé par les dogmes et les technocraties, c'est une profession d'humanisme bien agréable à entendre. Mais comment procédez-vous dans votre enseignement ?

H.D. : L'enseignement occupe une grande place dans ma vie. Comme vous le savez je suis professeur au Conservatoire National Supérieur de Lyon et au Conservatoire National de Rueil-Malmaison. J'aime enseigner pour enseigner, indépendamment de ce que j'enseigne. La liberté de l'élève est quelque chose de très important, mais il faut lui donner les moyens techniques de l'exercer. Cela dit, chacun a une personnalité et des qualités différentes. Ce qui est passionnant, c'est d'utiliser au mieux ces qualités, de les mettre en valeur pour permettre à la personnalité musicale de s'épanouir. Chaque élève doit être pris de façon différente. Il arrive qu'un élève exécute un ornement d'une certaine manière. Je lui dis que ce n'est pas bon - «Mais c'est comme cela que vous faites dans votre disque !» - «Peut être, parce que ça m'allait au moment où je l'ai fait, je ne sais pas si je le referais maintenant ; en tout cas, ça ne vous va pas !» J'accorde aussi beaucoup d'importance à la gestique. D'ailleurs tous les traités proscrirent les mouvements excessifs.

J.J.D. : C'est la même chose pour la flûte, mais si tous les traités le disent, c'est que ça s'est toujours fait.

H.D. : Oui, chez toutes sortes d'instrumentistes. Mais l'excès de mouvement fait perdre de l'efficacité. Cela ne signifie pas qu'il faut rester absolument immobile. J'ai vu une seule fois quelqu'un qui ne bougeait pas du tout. C'est un spectacle angoissant. Ici encore, chacun a sa personnalité qui s'exprime à travers des mouvements qui lui sont propres. Le même geste ira à l'un mais non à l'autre.

J.J.D. : L'enseignement du clavecin et son niveau ont beaucoup changé depuis 20 ans.

H.D. : Oh, oui ! Autrefois c'étaient souvent des pianistes ratés qui venaient au clavecin. Maintenant on fait du clavecin par goût, par choix volontaire, et le niveau est très élevé.

J.J.D. : De quelle origine sont vos élèves ? Viennent-ils toujours du piano ?

H.D. : J'ai beaucoup moins de pianistes. Actuellement à Lyon, sur 7 élèves, je n'ai qu'une «pianiste». Les autres sont clavecinistes ou organistes d'origine. Evidemment beaucoup ont commencé par le piano puisqu'il y a peu de classes de clavecin et qu'elles n'acceptent pas toujours les débutants.

J.J.D. : Avez-vous du mal à rattraper les défauts, à recycler les pianistes par exemple ?

H.D. : Non, pas vraiment. Un défaut peut se corriger très vite à condition que l'élève le comprenne et soit d'accord. C'est la volonté de l'élève qui est décisive. Quand un pianiste a cette volonté, on le recycle sans difficulté.

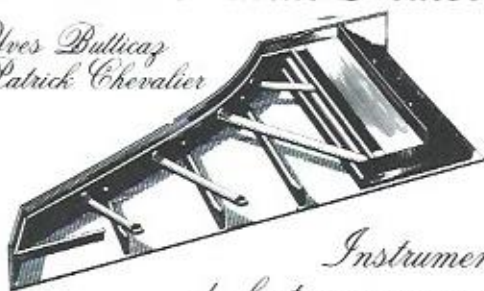
J.J.D. : Vous avez d'anciens élèves qui font carrière ?

H.D. : Oui, Blandine VERLET, Noëlle SPIETH, Yannick LE GAILLARD, Yasuko UYAMA, notamment.

J.J.D. : La facture instrumentale a beaucoup changé depuis 25 ans ; cette adaptation, dont nous parlions à l'instant pour vos élèves, comment s'est-elle faite pour vous-même ?

Atelier Les Clavecins De La Grande Maison

Yves Butlicaz
Patrick Chevalier



Instruments
de facture ancienne :

Français, Flamands, Italiens, Allemands
Clavecins (un ou deux claviers)
Epinettes - Virginales

Clavecins et virginales d'étude

Délais les plus courts
Possibilité de crédit total par Cetelem

Exposition permanente
de nos clavecins à l'atelier



75, rue de Port Royal
78470 Saint-Rémy-lès-Chevreuse - France
Tél. (1) 30.52.16.50



H.D. : Au début j'ai connu les clavecins à pédales, Pleyel, puis Neupert. Je n'ai pas eu de mal à passer du piano à ce type d'instruments. Ensuite j'ai acheté mon Blanchet en 58. C'est lui qui a été mon maître. Au début je n'arrivais pas à jouer. J'ai dû adapter ma technique. C'est un instrument du début du XVIIIème siècle, qui a conservé sa mécanique ancienne et qui a toujours été emplumé. Pendant des années, les facteurs ont essayé de me faire admettre que la delrine valait la plume, maintenant ils reviennent aux becs de plume.

J.J.D. : Que pensez-vous de la facture actuelle ?

H.D. : On réalise de très beaux instruments. Je préfère quand même les anciens, c'est peut-être subjectif ou sentimental, il me semble qu'ils ont quelque

chose de plus. Il y en a de magnifiques à Paris, au Musée du Conservatoire en particulier. J'ai aussi beaucoup joué sur le Hensch de C. Mercier-Ythier.

J.J.D. : L'évolution de la facture n'a donc rien changé pour vous personnellement ?

H.D. : Si, pour les concerts et les enregistrements, par les instruments mis à ma disposition, mais pas chez moi puisque le seul clavecin que j'aie eu depuis 58 est un ancien, mon Blanchet.

LIVRES

Gustav LEONHARDT

L'Art de la Fugue

Dernière œuvre de Bach pour le clavecin.

Traduit par Jacques Drillon.

Editions Van de Velde.

Je n'entre pas dans le détail de la rigoureuse et passionnante démonstration de G. Leonhardt. Le claveciniste Jacques Frisch y consacrera une étude approfondie dans notre prochain numéro. Je me limiterai à deux remarques : rien de ce qui évoque Bach avec compétence et intelligence ne peut manquer de nous intéresser et de nous toucher, et la traduction de J. Drillon est écrite dans une langue irréprochable.

J.J.D.

A paraître prochainement* :

Le Langage du Clavecin

Antoine Geoffroy Dechaume

Basé sur des citations, des exemples musicaux et des exercices. L'auteur se propose de faire comprendre et admettre la nécessité d'utiliser la technique des anciens clavecinistes. Ce livre fait prendre conscience de cette nécessité : en se mettant à l'école de la technique traditionnelle, il apparaît à l'évidence que le clavecin est susceptible d'une variété d'expression insoupçonnée à l'heure actuelle.

*Parution : Février 1986.

Editions Van de Velde - 12, rue Jacob, 75006 PARIS

RÉGIS CHENUT ET LA HARPE CELTIQUE

— Régis Chenut, quel a été le cheminement qui t'a conduit jusqu'à la harpe celtique ?

Après des études de piano et un 1er prix de clavecin au conservatoire de Strasbourg, j'ai découvert la harpe celtique grâce à une musique de film, enregistrée par E. Polonska. J'ai fait alors mes études de grande harpe jusqu'au prix, toujours à Strasbourg, tout en travaillant avec Denise Mégevand, à laquelle je dois beaucoup, et Liana Pasquali, aux cours internationaux de Tormina, en Sicile (elle était professeur au Conservatoire de Bucarest). Puis j'ai joué au sein de «l'Ensemble de Musique ancienne de Strasbourg», et peu à peu, on m'a demandé de faire des concerts seul (Allemagne, Suisse, Italie, Belgique, Hollande et France, bien sûr). A. Segal m'a ensuite demandé de faire le disque «L'Art de la Harpe Celtique»*.

— Pourquoi avoir choisi un tel instrument ?

Par «coup de foudre» envers et contre tous, («Comment ! Commencer un nouvel instrument après un prix de clavecin et à 26 ans !» J'ai dû obtenir une dispense d'âge pour entrer en classe de harpe), et en raison du répertoire que je sentais qu'on pouvait jouer sur l'instrument («du Moyen-Age à nos jours»).

— Que penses-tu de cette dénomination : «Harpe Celtique» ? Trouves-tu ce terme approprié ?

Pas du tout ! C'est la Harpe, la seule avant l'invention de l'instrument à pédales !

— Tu as fait des recherches dans le domaine de la musique ancienne, tu as joué avec des musiciens comme Jordi Savall : parle-nous de cette expérience.

Très enrichissante. Ainsi que mon travail avec «l'ensemble de musique ancienne de Strasbourg». J'ai compris comment aborder une mélodie médiévale, ou une danse de la Renaissance, ce qu'on peut faire, ce qu'on ne doit pas faire, sous peine de trahison. Mon expérience de claveciniste m'a aussi, bien sûr, été précieuse.

— Es-tu intéressé par les musiques traditionnelles : musique celtique, musique d'Amérique du Sud, etc., qu'on peut jouer sur harpe celtique ?

Bien sûr. Dès 1968, j'ai fait plusieurs séjours à Dublin, en été recopiant en bibliothèque des collections *Bunting* et *Joy CF*, pas encore rééditées à l'époque. J'ai aussi les 2 volumes du merveilleux A. Ortiz que j'ai rencontré et admiré 3 fois aux «Rencontres des Harpistes» en Hollande où j'ai moi-même joué.

— Quel répertoire joues-tu en concert ?

«Du Moyen-Age au XXème siècle» comme l'indique le titre de mon disque. Lorsque A. Segal m'a demandé de faire un disque pour *Arion*, elle voulait, au départ, un programme uniquement celtique. J'ai refusé. Un peu plus tard, elle a repris contact avec moi, me laissant toute liberté pour le choix du programme. Je trouve que c'est restreindre singulièrement l'instrument que de n'y jouer que de la musique celtique, aussi belle soit-elle.

— Sur quelles sortes de harpes joues-tu actuellement ?

J'en ai sept : 2 SMITH, 2 SALVI (1 renaissance

et 1 celtique), 1 LYON-HEALY (Troubadour 1) sur laquelle a été enregistré mon disque, 1 NEGINA (Serge Derevisky) qui s'est rapidement déformée et est injouable et 1 merveilleuse harpe à simple mouvement de FISHER (Bavière) qui a un son très clair de harpe celtique. Pour le concert, je joue la grande SMITH (très beau son, identique aux PILLGRIM) ou sur une SALVI (avantage : excellent système de demi-tons).

— Quels conseils donnerais-tu à un débutant qui voudrait s'initier à la harpe celtique ?

De travailler avec un bon professeur. De se bâtir une bonne technique, au besoin en passant par une classe de harpe de concert. Seule une bonne technique permet ensuite de faire ce qu'on a envie de faire. J'ai moi-même eu la chance de prendre quelques leçons avec P. Jamet il y a quelques années et avec Véra Dulova au printemps de Strasbourg. Quel enrichissement ! Les grands harpistes ne dédaignent absolument pas ceux qui préfèrent la «harpe celtique» et ils ont tout à nous apprendre !

— Régis, je sais que tu t'intéresses à beaucoup de choses : yoga, littérature française et étrangère, etc., quelle est l'importance de la musique dans la vie et comment la relies-tu à tes autres activités ?

Le Yoga (que j'enseigne aussi, j'ai fait l'école des professeurs de Yoga à Strasbourg de 78 à 81) m'a permis de surmonter mon émotivité. Sans lui, je n'aurais jamais pu jouer en public. La littérature joue un grand rôle pour moi puisque je suis aussi professeur de français. J'ai un besoin vital de lecture. Une culture autre que musicale ne peut qu'«ouvrir» et permettre une meilleure compréhension et interprétation instrumentale. Quant à la musique c'est une nécessité quotidienne comme l'air que je hume avec délices dans mes promenades quotidiennes avec mon chien.

Propos recueillis par Dominig BOUCHAUD

* «L'art de la Harpe Celtique» chez Arion est distribué par AUVIDIS n. AR 36413 (cassette AR 436413).



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

NOUVELLES PARTITIONS

Ensembles :

John Dowland, complete consort music for viols or recorders ; Schott ED 12 141.

Edgar Hunt, l'éditeur de cette intégrale de la musique de John Dowland (1563-1626) pour ensemble instrumental («consort» de violes ou de flûtes à bec), a rassemblé toutes les sources existantes (imprimées ou manuscrites) ; la plus fameuse étant l'édition (d'environ 1605) des très belles «Lachrimae, or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galiards, and almands» qui contient 21 pièces (7 + 3 pavanes, 9 gaillards et 2 allemandes). Cette musique instrumentale est à 5 voix convenant par exemple à un ensemble de flûtes à bec SATTB (CB). La partie de luth figurant dans l'original a été conservée dans cette édition moderne (en notation sur double portée clés de sol et fa pour le conducteur, et en tablature pour la partie séparée). Elle apparaît comme indépendante et complète en elle-même (sorte de réduction des 5 voix) et non comme un continuo d'accompagnement. Edgar Hunt nous propose également 6 autres pièces tirées de sources moins connues (une gaillarde et une pavane à 5 voix et, une pavane, une courante, un air et une volte à 4 voix, par exemple SSAB) et un appendice contenant quelques variantes ainsi qu'une fugue à 2 voix. L'édition comprend aussi des parties séparées en clé d'ut (altus, ténor et quintus) pour les joueurs de viole préférant ces clés. Les 9 parties séparées et le conducteur sont joliment présentés dans un coffret. Une édition indispensable à tous ceux qui pratiquent la musique d'ensemble.

H.R.

FLUTE A BEC

J.S. Bach. 12 chorals pour la Pentecôte et la Trinité, arrangés pour quatuor de flûtes à bec (Arr. : M. Harras. Bärenreiter 8075).

Contenu : «Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist» (Choralgesänge BWV 370), «Nun bitten wir den Heiligen Geist» (de la Cantate BWV 169), «Komm, Heiliger Geist, Herre Gott» (de la Cantate BWV 59), «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend» (Choral gesänge BWV 332), «Liebster Jesu, wir sind hier» (Choral gesänge BWV 373), «Dies sind die heiligen zehn Gebot» (BWV 298), «Vater unser in Himmelreich» (BWV 416), «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» (Cantate BWV 18), «Es ist das Heil uns kommen her» (Cantate BWV 9), «Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ» (Cantate BWV 177), «Hilf Gott, dass mire gelinge» (BWV 343), «Jesu, meine Freude» (Motet BWV 227). A noter que la voix d'alto est notée à son octave réelle.

P. Danican-Philidor. Deux suites opus 1 N° 2 et 3, pour deux flûtes à bec alto. (Arr. : M. Harras). Ed. Bärenreiter 8074.

1ère Suite : Fugue, Air en rondeau, Sarabande, Fugue. 2nde Suite : Lentement, Fugue, Rondeau, Chaconne.

Avec un bon texte de présentation, présentant les sources et donnant des indications sur l'ornementation, comme toute édition actuelle devrait le faire, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas.

C. Desmarests. 12 nouvelles pour flûte soprano. Edition Fuzeau 01.63.09. Ces douze pièces seront très utiles pour initier les jeunes flûtistes à bec au langage de la musique contemporaine pour flûte à bec, présentant les flatterzung, les sons de flageolet, le chant simultané, dans un climat agréable de réminiscences folkloriques.

G.F. Händel. 9 Pièces pour flûte à bec ou autres instruments mélodiques et une ou deux guitares. (Arr. : M. Arreseygor/M.A. Videla). Ricordi BA 13311. Contenu : Matelotte, Musette, Bourrée, Marche, Sarabande, Gavotte, Gigue, Menuet, Aria de Arcane.

J.M. Molter. Concerto en Si bémol Majeur pour quatre flûtes à bec alto et Basse continue. (Arr. : M. Harras/H. Moehn) Ed. Bärenreiter 8073. Trois mouvements : allegro, allegro et Menuet, pour ceux qui en avaient assez de rejouer les concertos de Schickhardt sans pouvoir trouver autre chose à se mettre... sous le bec.

E. Rolin. Etudes et Inventions pour les flûtes à bec. Principes pour l'interprétation de la musique du XXème siècle. Ed. Henry Lemoine 24.798H.L. Contenu : 3 études pour flûte à bec alto. 10 inventions pour les flûtes à bec (1 à 3 : pour soprano, 4 à 6 : pour alto, 7 et 8 pour ténor, 9 et 10 pour basse). Cet ouvrage, disons-le d'emblée est important remarquable ; et ce, à plus d'un titre. Il est d'abord un «guide pratique» de la flûte à bec contemporaine car les compositions présentées utilisent toutes les ressources actuelles de l'instrument. De plus, ces compositions sont de très haute qualité : on le savait déjà, Etienne Rolin enseigne la flûte à bec, et ce n'est pas seulement en pédagogue avisé qu'il écrit ces pièces, mais en compositeur affirmé.

Ch. Schaffrath. Duetto II pour flûte à bec alto et clavecin obligé. (Arr. : G. Zahn). Ed. PAN 860. Cette sonate est tirée des «Sei duetti a cembalo obligato e violino o Flauto Traverso concertato ; dedicati alle altesse reali II Principo Enrico e la Principessa Amalia di Prussia composti da Christoforo Schafrath, opera prima» (1752) (Berlin : Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz). Une œuvre qui vient enrichir le répertoire des sonates pour flûte à bec et clavecin concertant.

G.P. Telemann. Volumes 3 et 4 des «36 fantaisies pour flûtes à bec Alto et Ténor. (Arr. : C. Sokoll). Ed. Noetzel 3574 et 3575.

Tirées des «Fantaisies pour le clavecin, 3 Douzaines». Le volume 3 est plus facile avec ses Fantaisies en ut majeur, fa majeur, Si bémol majeur, Mi bémol majeur et quatre autres dans les relatifs mineurs de ces tonalités. A consulter en fin de volumes les commentaires de J. Mattheson, compositeur et théoricien de l'époque, sur chaque tonalité présentée.

G.P. Telemann. Six sonates en canon opus 5 pour deux flûtes à bec alto. (Arr. : M. Harras). 2 volumes : Ed. Bärenreiter 8071 à 8072.

Comme chacun le sait, il existe déjà une édition de ces sonates en canon chez Schott (OFB 101). Mais combien de flûtistes seront soulagés d'apprendre que cette édition présente ces canons avec les parties des deux flûtes l'une sous l'autre ?

H. Thornowitz: Sonate da Camera pour la flûte avec la basse. Volume II Sonates 4 à 6. (Arr. : M. Harras). Ed. PAN 856.

La partie séparée de flûte à bec est présentée avec le continuo chiffré en dessous.

Fantaisies et variations des Maîtres hollandais du 17^e siècle pour flûte à bec, flûte traversière ou violon. (Arr. : M.A. Videla) Ed. Ricordi BA 12964. Contenu : 2 fantaisies de Pieter de Vois, Pavane d'Espagne (P. de Vois), «Je ne puis éviter» (P. de Vois), Air de France (J. Dix) «Passassi» («Meister Willem»), «Petites branles» et «Malle symes» (J. van Noordt), «Kits allemande» et pièce sans titre (P. Matthysa) et 9 pièces de Jacob van Eyck tirées du «Fluyten Lust-Hof».

C.L.

NOETZEL

Collection *La flûte amusante*.

Le titre de cette collection, en français, en indique les axes : publier une musique agréable et divertissante, et puiser essentiellement - mais non exclusivement en l'occurrence - dans le répertoire français.

2 Dornel. 2 sonates pour 3 flûtes à bec alto sans basse. Une formation intéressante, et une musique qui ne l'est pas moins.

3 Dornel. Suite en trio en ré majeur pour 2 flûtes à bec alto et basse continue. Suite française très caractérisée, commençant par une ouverture et finissent par une large chaconne, avec simplement une sarabande et une gavotte entre les deux.

4 Paisible. 2 sonates en trio (ut mineur et si b majeur) pour 2 flûtes à bec alto et b.c. Les flûtistes à bec connaissent Paisible et son agréable manière d'opérer une synthèse des goûts français et anglais, ils le retrouvent ici avec plaisir.

5 Buterne. 2 duos pour flûtes à bec alto ou flûtes traversières. Dans un style un peu italianisant, deux œuvres à mi distance de la sonate et de la suite.

6, 7 Buterne. 4 sonates en trio pour 2 flûtes à bec alto et b.c. D'agréables sonates italianisantes.

8 Keller. 6 sonates en trio pour 2 flûtes à bec et b.c. Vol. 1. Mort à Londres en 1704, Gottfried Keller laisse une musique fraîche et bien écrite.

11 E.P. Chédeville. 2 suites faciles pour 2 flûtes à bec alto. Dans une atmosphère de fête pastorale, des duos - et non de véritables suites françaises - qui peuvent même se jouer sur des instruments en do.

12 P. Gaultier de Marseille. 4 suites pour flûte à bec ou traversière et b.c. «Suites de tons» et non suites de danses, ces «symphonies» de Gaultier, mort en 1697, mêlent aux danses le pittoresque et les évocations psychologiques. L'étendue restreinte de la partie de dessus le rend accessible à l'alto comme à la soprano.

13 Mancini. 6 sonates pour flûte à bec alto et b.c. Vol. 1. Oeuvres typiques de l'école italienne, ces sonates du napolitain Mancini ont été publiées pour la première fois à Londres en 1724.

J.J.D.



ALPHONSE LEDUC

Dernières nouveautés
pour la
FLUTE A BEC

Telemann. 12 NOUVELLES FANTAISIES
pour flûte à bec alto (Veilhan)

Vivaldi. LE PRINTEMPS, arrangé pour
1 flûte par J.J. Rousseau. Transcription pour
flûte à bec alto (Hay)

Creton. LE CARILLON DE DUNKERQUE,
air traditionnel à danser pour 2 sopranos, 1 alto,
1 ténor (1 basse ad lib.)

Marin-Marais. SONNERIE DE SAINTE-GENEVIEVE,
2 flûtes à bec et basse (Veilhan)

*Catalogue sur demande
chez votre marchand ou :*

175, rue Saint-Honoré, 75040 PARIS CEDEX 01

BOUVIER BARENREITER

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

— PRÉSENTS A MUSICORA 1986 —

MAGASIN DE MUSIQUE

Éditions Musicales

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

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

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

En notre Magasin : STUDIO de 32 m² pour répétition.

Zwölfte Lektion des Music-Meisters. Lutu. Presto, dal Sig.^{re} Silvio Leopoldo Weiss.^{A5.}

The musical score is written on 12 staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The piece is marked 'Lutu. Presto'. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

46. Aria aus Eginhard;

gefangen von Ma^{me} Polone.

Ergrimet nicht, ihr holden Augen! seht ihr mich schon in Flammen stehn; ergrimet
 nicht, $\therefore$ seht ihr mich schon in Flam - - - - - men stehn.
 Ergrimet nicht, $\therefore$ ihr holden Augen seht
 ihr mich schon in Flammen stehn, seht, in Flammen stehn, in Flam - - -
 men stehn, seht ihr mich schon in Flammen stehn.
 Laßt mich in eurem Circul werden

Non pas une nouvelle rubrique, mais une Formule renouvelée de la Tribune des délégués régionaux ; chaque trimestre, vous y trouverez les principales actions proposées par les délégations. Sans remplacer les habituelles listes de concerts, stages..., ces infos se veulent le reflet de la vie régionale de l'A.F.F.B.

Correspondant local, pourquoi, et comment ?

Etre adhérent A.F.F.B., c'est recevoir le magazine de l'Association chaque trimestre. Cela, tous le savent : Mais savez-vous que cela peut permettre à votre ville d'accueillir concerts, expos, stages... ? La délégation de votre région ne peut agir que si elle est relayée au niveau des villes, et quel meilleur relais peut-elle trouver que les adhérents qui habitent sur place, qui connaissent la ville, ses besoins, et les éventuels partenaires ?

Quelle forme adopter ? Que proposer ? Comment s'y prendre ? Si vous voulez que la flûte à bec, et de façon plus large les instruments anciens, participent à la vie musicale de votre cité, contactez votre Délégué Régional, ou à défaut le C.N.T.A. à Saint-Malo. Sept régions ont déjà suivi l'exemple de l'Ouest (voir N° 15 et 16). Pourquoi pas la vôtre ?

Les D.R.

Les nouvelles délégations régionales...

BASSE-NORMANDIE

Ecole - Place aux pommes
14400 BAYEUX. Tél. 31 92 35 43
Délégué Régional : Gérard Legoupil

BOURGOGNE

37: av. Raymond Poincaré
21000 DIJON. Tél. 80 71 81 38
Délégué Régional : Yves Delaporte

BRETAGNE

17, rue des Ecoles
35400 SAINT-MALO. Tél. 99 40 03 21
Délégué Régional : Yves Cesco

RHÔNE-ALPES

12, rue Saint-Jean
69000 LYON. Tél. 78 37 85 22
Délégue Régionale : Chantal Guiraud

et bientôt en
ILE-DE-FRANCE
CENTRE
PAYS DE LOIRE

Bretagne

FOUGERES

Première ville à être dotée d'un correspondant local en la présence de Thierry Meunier, Fougères accueillait en janvier l'exposition de l'A.F.F.B. sur la flûte à bec. Un millier d'enfants sont venus découvrir la facture de la flûte à travers les photos et pièces de bois qui l'illustrent, de la bûche à l'instrument achevé.

SAINT-MALO

La ville corsaire héberge depuis octobre le centre national de traitement administratif (C.N.T.A.) de l'Association. Pivotal de la régionalisation, c'est un secrétariat permanent qui permettra d'assurer le développement de l'A.F.F.B. dans de meilleures conditions. C'est aussi pour Saint-Malo une occasion d'affirmer son intérêt pour les instruments anciens. Un certain nombre d'actions ont ainsi été programmées par la ville et l'A.F.F.B. : exposition du 27 janvier au 14 février, concert de clôture des Pâques de la flûte à bec...

et du 31 mars au 6 avril,
Dinard, Saint-Malo, Fougères, Dinan,
et d'autres villes bretonnes
accueillent
« Les Pâques de la Flûte à Bec »

Pays de Loire

Bientôt une délégation pour cette région, à la suite de l'opération menée par l'AFFB, en coproduction avec la Foire Internationale de Nantes, dont le thème 86 est la musique, et l'A.R.I.A. de Rezé.

NANTES

Du 4 au 14 avril, l'expo « flûtes » sera
dans la halle « musique » de la Foire.

7 avril :
JOURNEE DE LA MUSIQUE ANCIENNE
animations de 14 h à 18 h ; le soir, concert
avec D. Cuiller, C. Michon, D. Bouchaud,
Orchestre d'instruments anciens.

Rhône-Alpes

Une opération-phare pour la nouvelle délégation RHÔNE-ALPES, dirigée par Chantal GUIRAUD.

18 avril : Concert au Temple à 20 h 30

I DILETTANTI

Claire MICHON - Denis RAISON D'ADRE
Musique Renaissance et Contemporaine.

19 et 20 avril : Stage à L'IMMAL

C. MICHON - D. RAISON D'ADRE - C. GUIRAUD
Ateliers de niveau élémentaire-moyen
Interprétation des musiques des XVIe, XVIIe,
et XVIIIe siècles.

Parallèlement à ce week-end, l'expo flûte A.F.F.B. sera à LYON du 18 avril au 2 mai, et à VILLEURBANNE du 5 au 16 mai.

Diverses animations auront lieu durant cette période.

Renseignements A.F.F.B. Rhône-Alpes.

STAGE A. F. F. B.
«CHATEAU DE CHAMBORD»

5 juillet au 11 juillet 1986

Michèle Tellier, Alain Kérusoré, Robin Troman,
Martha Cook (accomp. clavecin).

— Le stage s'adresse à des instrumentistes de niveau Moyen à Préparatoire supérieur. Il sera consacré à des cours d'interprétation sur la musique Renaissance et baroque en soliste et en ensemble, ainsi qu'à la pratique du concert. Les stagiaires assureront chaque jour un concert public dans les salles du château. Les cours se déroulent dans les salles Renaissance de la tour François 1er, les répétitions en ensemble dans la chapelle royale.

— Les stagiaires sont logés au château dans les appartements de l'aile des princes en chambre de trois ou quatre lits avec salle de bain. Les repas seront pris au restaurant voisin (parc du château).

PRIX GLOBAL DU STAGE : 1.600 F (pension et cours).

— Le nombre des stagiaires est limité à vingt et un. Inscriptions au secrétariat de l'A.F.F.B. avant le 15 mai : arrhes 500 F non remboursables au delà du 1er juin en cas de désistement. Joindre à la demande d'inscription (nom, prénom, âge, adresse, téléphone) une notice sur le niveau technique et les activités musicales. Le stage réservera deux ou trois places à des clavecinistes ayant un bon niveau de déchiffrage, et sera, pour eux entièrement consacré à des cours sur la pratique de l'accompagnement.

«LES PAQUES DE LA FLUTE A BEC»
en Bretagne,
du 31 mars au 6 avril

Un stage...

FLUTE A BEC, CLAVECIN,
VIOLE DE GAMBE, HARPE,
LUTH, technique et musique d'ensemble.
Niveaux élémentaires, moyen supérieur.
Ateliers d'initiation pour les 8-12 ans
jardin musical

Michèle Devérité, Sylvie Mocquet, Claire Michon,
Robin Troman, Alain Kérusoré, Hugo Reyne,
Christine Vossart, Jean-Pierre Nicolas,
Denis Raisin Dadre, Thierry Meunier,
Dominig Bouchaud.

... un festival L'Ensemble Fitzwilliam,
L'ensemble Baroque de France,
L'Ensemble Hard Baroque,
Le trio Dilettanti,
Sesquitercia,
et les Ensembles des animateurs du stage.

Le coût du stage est de 1.585,00 FF, comprenant hébergement, repas, frais pédagogique et accès aux manifestations du Festival ; tarifs réduits pour enfants, accompagnateurs et festivaliers.

Renseignements et Inscriptions :
A.F.F.B. Ouest «Les Pâques de la Flûte à bec»
rue du Square de la Besnardière - 14500 VIRE
Tél. : 31 68 67 69

Château
de la Garenne-Lemot
CLISSON (France)

8^e ACADÉMIE
INTERNATIONALE
DE
MUSIQUE ANCIENNE
20 - 26 Juillet 1986

Kenneth GILBERT, *clavecin*

Michel PIGUET, *flûte à bec
et hautbois*

Stephen PRESTON, *flûte baroque*

Jaap SCHRÖDER, *violon baroque*

Jay BERNFELD, *virole de gambe*

Françoise GERARD, *clavecin*

Reinhard von NAGEL,
accord et entretien du clavecin

Renseignements :

Académie Internationale
de Musique Ancienne
A.D.D.M.

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

CONCERTS

ALSACE-LORRAINE

Jeudi 27 mars — Chapelle Ste-Glossinde à Metz (57000) : Henri Ledroit, haute-contre et Jean-Charles Ablitzer, orgue : Couperin.

Vendredi 28 mars — Chapelle Ste-Glossinde à Metz (57000) : Henri Ledroit et l'Ensemble Nuove Musiche : Porpora, Torelli.

Samedi 29 mars — Chapelle Ste-Glossinde à Metz (57000) : Ensemble Ricercare : Johann Michael et Johann Christoph Bach.

Samedi 26 avril — Théâtre de Marionnettes de Metz (57000) à 20 h 30 : Monique Zanetti, soprano et l'Ensemble La Traditora : Musique italienne et anglaise.

Vendredi 25, Samedi, 26, Dimanche 27, Mardi 29, Mercredi 30 avril — Opéra de Strasbourg (67000) : Les Arts Florissants, Dir. W. Christie : Actéon, Anacréon.

CENTRE

Vendredi 14 et Samedi 15 mars — Théâtre Municipal d'Orléans (45000) à 20 h 30 : Henri Ledroit et l'Atelier de Recherche et de Création pour l'Art Lyrique : Ormindo de Cavalli.

Lundi 31 mars — Bourges - Cathédrale de Bourges (18000) à 17 h 00 : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Chœur Régional Nord Pas de Calais : « Requiem » de Mozart.

BRETAGNE

FOUGERES

Jeudi 13 mars — Couvent des Urbanistes : Luth & Guitare baroque : Jean-Marie Poirier et Thierry Meunier.

DINARD

Lundi 31 mars — Ensemble Hard Baroque : Concert des Pâques de la Flûte à Bec.

SAINT-MALO

Dimanche 6 avril — Palais du Grand Large : Ensemble Baroque de France : Solistes : Daniel Cuiller - Claire Michon - Dominig Bouchaud.

PAYS DE LOIRE

NANTES

Lundi 7 avril — Orchestre d'Instruments Anciens : Solistes : Daniel Cuiller - Claire Michon - Dominig Bouchaud.

ILE-DE-FRANCE

CONCERTS DOMINICAUX

ÉGLISE DE SAINT THOMAS D'ACQUIN

Tous les Dimanches du 19 janvier au 6 avril 1986
à 17 h sauf le 2 mars à 16 h 30

FEVRIER

23 - Frédéric Desenclos — organiste - Paris : Bach - Buxtehude - Hanff.

MARS

2 - Camerata Vocalis de l'Université Tübingen Christophorus-Kantorei Altensteig — Vocal Collegium Ravensburg Orchestre de Chambre Franco-Allemand. A. Bedois, orgue Helgs Spatzek, soprano Ernst-Wolfgang Lauer, baryton. Dir. Alexandre Sumski : Weimbauch - Offertoire Betscher - Te Deum — Brixi - Concerto pour orgue et orchestre.

9 - Régis Singer — organiste - Paris : Lubeck - Bach - Mozart - Lefebure - Wely.

16 - Dormagen Kantorei — Jurgend Sonnentheil, orgue. Dir. Hermann Max : Bach - Brahms.

23 - Les Petits Chanteurs de St-François - Versailles. Dir. Yves Hattenon, Jean Regnery - organiste - Versailles : M.A. Charpentier - Messe des Morts.

30 - Odile Pierre — organiste - Paris : Bach - St Saens Guilmant.

AVRIL

6 - Kurt Lueders — organiste - Paris : Danjou - Benoist - J. Franck - Lemmens - St-Saens - Salome.

Ve FESTIVAL DES INSTRUMENTS ANCIENS

du 17 février au 26 mars 1986

Concerts - Opéras - Ballets - Stages - Expositions

FEVRIER

Lundi 17 à 20 h 20 - Salle Gaveau — Monteverdi - Certi - Ferrari - Gallupi - Vivaldi. René Jacobs, haute-contre - Bob Van Asperen, clavecin.

Mardi 18 à 21 h - Basilique Ste Clotilde — Requiem de Mozart. Ensemble Vocal Régional Champagne-Ardenne, dir. Françoise Lasserre. La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Direction : Jean-Claude Malgoire.

XXe anniversaire de la Grande Ecurie et la Chambre du Roy.

Samedi 22 à 21 h 00 - Eglise St Jean - St François — Schubert - Haydn - Beethoven - Trio Giardelli. Catherine, violon - Claire, violoncelle - Mireille, piano.

Lundi 24 à 21 h 00 - Eglise St Thomas d'Aquin - Festival d'Hiver Quatuor de Flûtes à Bec Néerlandais - Fiet Nafzger - Léo Meilink - Marion Verbruggen - Baldrick Deerenberg.

Concerts de fin de stage des professeurs du stage organisé par l'Institut Néerlandais.

Jeudi 27 à 21 h 00 - Temple des Billettes — Ensemble Fitzwilliam (1er Prix du Forum des Jeunes Interprètes I.d.F. 83) Michel Devérité, clavecin - Michel Holweck, viole de gambe - Jean-Pierre Nicolas et Pierre Hamon, flûtes à bec - Bruno Cocset, violoncelle.

Vendredi 20 à 20 h 30 - Centre Jacques Prévert d'Aulnay-sous-Bois — Le Devin du Village de J.J. Rousseau. Camerata Amsterdam. Danseurs de Marie-Madeleine Masse. Décors Costumes de Claude Catulle en coproduction avec le Festival d'Art Baroque de Senlis.

MARS

Samedi 1er à 21 h 00 - Eglise St-Jean - St François — «Cakes and Ale» (chansons humoristiques anglaises) Pro Cantione Antiqua. Direction : James Griffet.

Dimanche 2 - Salle des Gardes du Château de Vincennes — «Les Maîtres de la Renaissance» Pro Cantione Antiqua. Direction : James Griffet.

Mardi 4 à 21 h 00 - Eglise St Thomas d'Aquin - Festival d'Hiver Schutz - Cantates de J.S. Bach. Camerata Amsterdam. Clavecin direction : Chris Farr.

Jeudi 6 à 21 h 00 - Temple des Billettes — Guillaume Dufay à la Cour de Bourgogne. Ensemble Gilles Binchois. Vièle à archets, flûtes, luth, cornemuses, voix.

Vendredi 7 à 21 h 00 - Temple des Billettes — Purcell - Blow. Emma Kirkby, soprano - Anthony Rooley, luth.

Samedi 8 - Auditorium - Musicora — Emma Kirkby - Anthony Rooley.

Dimanche 9 à 21 h 00 - Salle Gaveau — Sonates pour flûte traversière de J.S. Bach. Barthold Kuijken, flûte traversière - Wieland Kuijken, viole de gambe - Gustav Leonhardt, clavecin.

Dimanche 9 - Festival de Senlis — Emma Kirkby - Anthony Rooley. Idem 7 mars.

Lundi 10 à 20 h 30 - Salle Gaveau — Haydn - Mozart - Beethoven. Récital de clavecin par Jos Van Immerseel.

Mercredi 12 - 18 h 00 - 21 h 00 - Auditorium du C.N.R. de St-Maur — Répétition Publique de l'Ormindo de Cavalli, présentation par le Metteur en Scène.

Mardi 11 à 21 h 00 - Eglise St-Thomas d'Aquin - Festival d'Hiver - «Le XVIIe Anglais et Italiens». Nigel Rodgers, ténor - William Christie, clavecin - Lawerie Ann McLeod, viole de gambe.

Jeudi 13 à 21 h 00 - Basilique Ste Clotilde - M.A. Charpentier. Litanie de la Vierge-Méditations pour le Carême. Le Reniement de St-Pierre-Te Deum à 4 voix. Ensemble Les Arts Florissants. Direction : William Christie.

Vendredi 14 à 21 h 00 - Temple des Billettes - Frescobaldi - Marini - Rossi. Musique Italienne du XVIIe s. La Mantovana violons, viole, luth, guitare, orgue.

Vendredi 14 - Auditorium du C.N.R. de St-Maur - Trio Giardelli. Idem 22 février.

Samedi 15 à 21 h 00 - Eglise St-Jean - St-François - Farina - Durante - Vivaldi - Monteverdi - Falconiero - Ensemble Baroque de Limoges. Direction : J.M. Hassler.

Lundi 17 à 20 h 30 - Salle Gaveau - Scarlatti. Récital de clavecin par Scott Ross.

Mercredi 19 à 21 h 00 - Eglise St-Thomas d'Aquin - Festival d'Hiver - Concertos pour clavecin et violon de J.S. Bach. Le Concert Français - François Fernandez, violon - Pierre Hantai, clavecin.

Jeudi 20 - Théâtre Adolphe Adam Longjumeau - Académie Royale de Musique de Paris «La Renaissance à Venise» - Castello - Cima - Fontana pour flûte à bec et basse continue clavecin et viole de gambe. Direction : Jean-Claude Veilhan.

Vendredi 21 à 21 h 00 - Temple des Billettes - Académie Royale de Musique de Paris. Idem 20 mars.

Samedi 22 à 21 h 00 - Basilique Ste Clotilde - Stabat Mater et Les Quatre Saisons de Vivaldi. James Bowman, haute contre, 4 solistes violons. Academy of Ancient Music. Direction : Christopher Hogwood.

Dimanche 23 - Festival de Senlis - Academy of Ancient Music. James Bowman - Christopher Hogwood. Idem 22 mars.

Lundi 24 - Lyon - Academy of Ancient Music. James Bowman - Christopher Hogwood. Idem 22 mars.

Lundi 24 à 21 h 00 - Basilique Ste Clotilde - La Passion selon St-Jean de J.S. Bach. Chœur et orchestre de l'Utrecht Barok Consort. Solistes : Howard Crook, ténor, Jelle Drayer, basse - Guy de Mey, ténor - Myra Kroeze, alto - Barbara Borden, soprano - Harry Van der Kamp, basse. Direction : Jos Van Veldhoven en coproduction avec l'Institut Neerlandais.

Mardi 25 - Mercredi 26 à 20 h 00 - Théâtre des Champs-Élysées - L'Ormino Opéra en 3 actes de Cavalli. Livrets de G. Faustini - 1644 avec Henri Ledroit, haute contre. Mise en scène, Christian Gangneron. Décors, Anne Surgers. Costumes, Claude Masson.

LES EXPOSITIONS STAGES ET CONFÉRENCES DU FESTIVAL DES INSTRUMENTS ANCIENS 1986

Du Mercredi 26 février au Mardi 5 mars 1986.

Centre Culturel Espace Jacques Prévert - Aulnay-sous-bois.
- Exposition sur le Luth réalisée par l'Atelier d'Art de Cœur.
- Exposition Photographique sur la Facture Instrumentale Baroque sur l'Atelier de Pierre Jacquier, Maître Luthier.

Vernissage, le Mercredi 26 février à 19 h 00, avec Récital par Louis Pernot Luth.

Du Mercredi 5 mars au Lundi 10 mars 1986.

Grand Palais - Paris - Salon Musicora.
Exposition sur le Luth sur le stand du Festival des Instruments Anciens, (200 m²).

Du Mardi 11 mars au Jeudi 20 mars 1986.

Conservatoire National de Région de St-Maur et théâtre du Rond Point.

2 expositions : 1) sur le luth et
2) photographique sur la Facture Instrumentale Baroque.

Vernissage le Mardi 11 mars à 18 h 30 avec Récital de Louis Pernot, luth et Conférences de Pierre Jacquier, Maître luthier sur les archets baroques, avec montage Diapositive.

Du Jeudi 20 mars au Jeudi 27 mars 1986.

Théâtre Adolphe Adam - Longjumeau.

2 Expositions : 1) sur le Luth et
2) photographique sur la Facture Instrumentale Baroque.

Vernissage le Jeudi 20 mars 1986 à 19 h 00 avec Récital de Louis Pernot, luth.

Conférence de Pierre Jacquier, le Mercredi 26 mars au Conservatoire de Longjumeau.

Du Jeudi 27 mars 1986 au Samedi 29 mars 1986.

Conservatoire National de Région de St-Maur.

VIIIème Stage de Viole de Gambe de l'Association Caix d'Hervelois.

IIème Académie Européenne d'Instruments Anciens.

Samedi 22 février 1986.

Journées Portes ouvertes au Musée Instrumental du Conservatoire National de Paris avec Concerts d'illustration...

Vendredi 21 février - Eglise St-Germain-des-Prés à Paris (75006) : I. Poulenard - A. Mellon - S. Cooper - D. Visse - J. Elwe - M. Goldthorpe - G. Reinhart - D. Thomas - Chœur régional du Nord Pas de Calais, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy : Jephthé de Carissimi, Le Jugement Dernier de Charpentier.

Mardi 25 février - Cathédrale Notre-Dame de Paris, Paris (75004) : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy : La passion selon St-Jean-de-Bach.

Samedi 1er mars - C.A.E.L. de Bourg-La-Reine (92340) à 20 h 30 : Ensemble Diferencias : musiques Italiennes et Espagnoles de la Renaissance.

Samedi 1er mars (sous réserves) - Espace Prévert à Aulnay-sous-Bois (93600) : Les Arts Florissants, dir. W. Christie : Actéon, Anacréon.

Dimanche 23 mars - Eglise St-Louis en L'île de Paris (75004) à 17 h 00 : I. Dilettanti - C. Michon - D. Raisin-Dadre - S. Marq : Ruffo - Baldwin - Loevendie - Alfieri.

Dimanche 25 mars - Halles Baltard de Nogent-sur-Marne (94130) à 16 h 00 : Aimée Blattmann - Paul Esswood - John Elwes - David Thomas, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Dir. J.C. Malgoire : J.S. Bach - Passion selon Saint-Jean.

Samedi 12 avril - sSile des Gémeaux de Sceaux (92330) à 17 h 30 et 20 h 45 : L'Ensemble Caix d'Hervelois avec Claire Giardelli - Mirella Giardelli - Jean-Louis Charbonnier : Caix d'Hervelois - Marin Marais - Couperin - Telemann - Bach.

Jeudi 24 avril - Théâtre Musical de Paris-Châtelet (75001) à 20 h 30 : La Chapelle Royale, dir. P. Herreweghe : Petite Messe solennelle de Rossini.

Orchestre baroque d'Île-de-France et son ensemble vocal. Dir. Jacques Frisch. Samedi 19 avril 1986 à 20 h 45. Eglise Saint Louis-en-l'Île, 75004 Paris. Bach (cantate 99), Rameau (suite *Castor et Pollux*).

MIDI - PYRÉNÉES

Samedi 22, Dimanche 23, Lundi 24, Mardi 25 février - Opéra de Montpellier (34000) : Les Arts Florissants, dir. W. Christie : Actéon, Anacréon.

Mercredi 26 février - Opéra de Montpellier (34000) : Les Arts Florissants, dir. W. Christie.

Vendredi 21, Samedi 22, Dimanche 23 mars - Grand Théâtre de Bordeaux (33000) : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, dir. J.C. Malgoire et M. Giardelli : Narcisso de Scarlatti.

Lundi 14 avril au Musée des Augustins à Toulouse (31000) : Les Sagueboutiers de Toulouse.

NORD - PAS DE CALAIS

Dimanche 2 mars — Théâtre de Boulogne-sur-Mer (62200)
à 15 h 30 : La Grande Ecurie et la Chambre du Roy : Juditha
Triumphans de Vivaldi.

NORMANDIE

Vendredi 7 mars — Théâtre Municipal de Caen (14000) : Les
Arts Florissants, dir. W. Christie : Actéon, Anacréon.

PROVENCE - COTE D'AZUR

Samedi 29, Dimanche 30 mars à Arles (13200) : Les Arts
Florissants, dir. W. Christie : Musique sacrée de Charpentier.

Etranger

ALLEMAGNE

Jeudi 6 mars à la Radio de Hambourg : La Grande Ecurie et la
Chambre du Roy : Le Duc - Rebel - Rameau.

Vendredi 7 mars à Hambourg : Isabelle Poulenard - Michel
Verschaeve, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy : Lulli :
Alceste (extraits) - Rameau : Platée (extraits) - Rameau :
Hyppolyte et Aricie (extraits).

Dimanche 16 mars — Aula du Lycée Adenauer de Bonn :
Les Arts Florissants, dir. W. Christie : Monteverdi - Rossi -
Gesualdo.

AUTRICHE

Jeudi 10 avril à Vienne : Sully Bradshaw et les Sagueboutiers
de Toulouse : Musiques du Moyen-Age et de la Renaissance.

ESPAGNE

Mardi 11 mars : Les Sagueboutiers de Toulouse et l'Ensemble
Clément Janequin : les 7 paroles du Christ de Schütz.

Mercredi 12, Jeudi 13, Vendredi 14 mars : Sally Bradshaw et
les Sagueboutiers de Toulouse : Musique à Venise de 1610 à
1630.

Jeudi 20 mars : La Chapelle Royale, dir. P. Herreweghe : La
Passion selon St-Mathieu de Bach.

Vendredi 21 mars : La Chapelle Royale : Les larmes de St-Pierre
de Lassus, Le Cantique des Cantiques de Palestrina.

Lundi 17 mars à San Sébastien : La Chapelle Royale : La
Passion selon St-Mathieu de Bach.

Mardi 18 mars à Bilbao : La Chapelle Royale : La Passion selon
St-Mathieu de Bach.

Dimanche 23 mars à Cuenca : La Chapelle Royale : Les larmes
de St-Pierre de Lassus, Le Cantique des Cantiques de Palestrina.

Mardi 25 mars à Cuenca : La Chapelle Royale : La Passion
selon St-Mathieu de Bach.

Mercredi 26 mars à Cuenca : La Chapelle Royale : Musique
Française.

ITALIE

AVRIL

Tournée Italienne des Arts Florissants, dir. W. Christie :

Jeudi 10 : Palerme — Vendredi 11 : Catane — Samedi 12 :
Naples — Dimanche 13 : libre — Lundi 14 : Pistoia — Mardi 15 :
Padoue — Mercredi 16 : Turin — Vendredi 18 : Rome —
Samedi 19 : Pérouges — Dimanche 20 : L'Aquila.

LUXEMBOURG

Vendredi 28 février à Esch : La Grande Ecurie et la Chambre
du Roy : Rebel - Lully - Rameau - Le Duc.

SUISSE

GENEVE

MARS

1er - Hespérion XX, Dir. Jordi Savall.

7 - Groupe Choral de la Schola Cantorum Basiliensis, Dir.
Christopher Schmidt.

8 - Igor Reznikoff.

9 - Ensemble Gilles Binchois, Dir. D. Vellard (ce concert
sera diffusé lors de l'heure musicale sur RSR II).

MAI

9 - Ton Koopman, claveciniste.

12 - Barthold, Sigiswald et Wieland Kuijken, concert Haydn.

23 - Musique au temps de la Réforme (450ème anniversaire
de la Réforme), Ensemble Clément Janequin et profes-
seurs du cma.

29 - Michel Piguet et le London Baroque, Sinfonie e concerti
italiani.



MICRO-FLÛTE

L'AFFB a testé pour vous le premier logiciel
français pour l'apprentissage de la Flûte à bec par
l'ordinateur !

Ce tout nouveau produit a été réalisé par Ediciel-
Hachette et fonctionne sur matériel APPLE (2+, 2e,
2c), il se compose d'une notice d'utilisation très claire,
d'une disquette programme et d'une cassette d'accom-
pagnement. Ce programme s'adresse à des joueurs
débutants à partir de 7 ans. Ce n'est pas à proprement
parler d'une méthode de flûte à bec par l'ordinateur.
Il s'agit plutôt d'un jeu musical, plus élaboré puisqu'il
permet l'apprentissage d'un instrument. L'informati-
que pénétrant peu à peu dans les écoles et les foyers,
ce logiciel intéressera sûrement beaucoup d'«informati-
musiciens» !

Micro-flûte se propose de faire connaître tous les
doigtés de la flûte à bec du DO' au RE''' (doigtés
baroques). Pas d'exercices de technique mais l'appren-
tissage des doigtés par l'exécution d'airs connus du
répertoire des chansons françaises.

Le programme comprend deux parties princi-
pales :

- 1) chansons et flûte,
- 2) l'éditeur de musique.

1) Chansons et flûte.

Le menu principal s'affiche et propose quatre
options :

- Choisir un air et voir ses paroles.
- Choisir un air et le jouer.
- Rechercher un doigté.
- Utiliser l'éditeur de musique.

La première option permet de se familiariser
avec une chanson, un curseur brillant se déplaçant sur
chaque mot en rythme, ce qui permet d'écouter l'air
puis de le chanter en mesure avant de le jouer.

La deuxième option permet de choisir une chan-
son puis de la jouer avec la flûte. Selon les capacités
techniques de l'utilisateur quatre niveaux sont prévus :

débutant, moyen, bon, expert. Chaque note de la chanson est représentée sous forme d'une flûte avec les doigtés correspondants, il suffit alors de copier chaque doigté sur sa flûte et de jouer en même temps que l'ordinateur. Plus le niveau est élevé plus la musique s'exécute rapidement.

La troisième option permet de retrouver n'importe quel doigté de la flûte, il suffit de taper le nom de la note et le doigté apparaîtra à l'écran.

Enfin la quatrième option fait entrer dans la deuxième partie du programme.

2) Editeur de musique.

Une fois que l'utilisateur aura fait le tour des chansons déjà enregistrées, il lui viendra sûrement le désir de jouer d'autres airs qu'il aime particulièrement. L'éditeur de musique le lui permettra. Le programme lui proposera à quatre portées par enregistrement et à l'aide du clavier ou d'un joystick ou d'une souris, il pourra écrire les notes sur les portées, puis les entendre, les jouer, les enregistrer sur une disquette et enfin les éditer sur une imprimante comme un véritable éditeur de musique ! La limite de quatre portées restreint l'enregistrement à de brèves citations mais en cas de dépassement il suffira d'effectuer un nouvel enregistrement puis de coller cette partie à la suite du précédent.

Enfin après avoir maîtrisé les airs contenus dans la disquette il sera possible de jouer en même temps que la cassette d'accompagnement livrée avec le logiciel.

En conclusion un petit programme astucieux qui donnera sans doute à ses utilisateurs l'envie de persévérer dans l'étude de la flûte à bec. Ce logiciel sera en démonstration dans les locaux de l'AFFB - 88 bis, rue Réaumur, 75003 Paris, ainsi que sur le stand AFFB lors du Musicora 86.

Ediciel. Matra-Hachette
22, rue de la Boétie, 75008 Paris. (1) 42 66 00 32

A. KERUZORÉ



FOYER DES ARTISTES BOSWIL

2e Stage de Musique de la Renaissance
du 12 au 13 avril 1986

Direction : Michel Piguet, Bâle (Instruments à vent)

Musique instrumentale et vocale de la fin du 15e et début du 16e siècle. Cours de chant, luth, instruments à vent, ensemble et danse.

Information et inscription :

Foyer des Artistes Boswil, Secrétariat
CH-5623 Boswil / Suisse Téléphone 057946 12 85

Errata

3 malencontreuses erreurs se sont glissées dans la publicité Zurfluh de notre n° 16 (p. 15). Il fallait évidemment lire Hanssler, Stuttgart et Leipzig, au lieu de Hanssler, Stuggart et Liepzig. Nous prions les éditions Zurfluh et nos lecteurs de bien vouloir nous excuser.

PETITES ANNONCES

VENTES

Flûte à bec soprano Rottenburgh, buis du Venezuela. Très bon état (prix actuel 634 F). Prix : 450 F (boîte de rangement avec le matériel compris. S. Caffarel, Tél. : (1) 43 79 68 68 (le matin de 9 h à 10 h ou lundi et mercredi soirs après 18 h 30).

Flûte à bec soprano Coolsma 415. Prix 3.000 F. M. Tellier, Tél. (1) 43 31 44 94.

Flûte à bec alto Coolsma 440 Grenadille finition ivoire, 1 an 1/2. Prix 3.000 F. En dépôt à la LMP pour essai. P. Baudin, Tél. : (1) 42 87 49 51.

Flûte traversière baroque ébène. Copie de Nicolas Winnen fin XVIIIe. La 442, de Claire Soubeyran. F. Perchet - 6, rue des Marais, 28000 Chartres, Tél. : 37 35 95 72.

Clarinette 15 clefs buis-ivoire, parfait état de Euler Frankfurt. Prix 6.000 F. Tél. : (1) 43 60 78 19.

Basse de viole de 7 cordes diap. 66,5, tête sculptée, touche et cordier ivoire ébène. Prix 27.000 F. S. Ravasse - 47, rue St-Sabin, 75011 Paris, Tél. : (1) 48 05 51 79.

Vends flûte traversière baroque (A - 415) faite par François Drouin en ébène, avec bagues d'ivoire - Prix : 4.000 F. Gilles de Talhouët - Tél. (1) 45 67 66 65.

DIVERS

Bertrand Blondet - 33, rue Boileau, 92120 Montrouge. Elève de Robin Troman. Tous remplacements en région parisienne.

Flûtiste à bec amateur, 26 ans, niveau moyen de conservatoire, cherche flûtiste à bec ou ensemble. Bordeaux et sa banlieue. Tél. : 56 52 31 47.

VOLS

Flûte à bec Ganassi alto en sol de Ph. Bolton N° 250, volée le 2/8/85. Contacter H. Berteaux c/o La compagnie médiévale 67 60 56 67 ou Ph. Bolton.

Volées à Manfred Stitz.

1 flûte à bec alto en ivoire 415 gravée de satyres et grappes de raisin, Von Huene, exemplaire unique.

1 piccolo ivoire 415 Von Huene.

2 altos ébène viroles ivoire 440 Von Huene.

1 piccolo 440 Roessler.

Récompense 1.500 F. Dépôt ou envoi anonyme à la Librairie Musicale de Paris.

STAGES

Musiques et danses anciennes. Du 1er au 8 avril 1986.

Dir. musicales : «Mediemuse», Prof. : G. Broutin, P. Dupuis, J. Duval, P. Duval, B. Tilloy. Rens. : M.V.F. «La Cordée» 65400 Argeles Gazost. Tél. : 62 97 00 06.

L'Association Caix d'Hervelois organise du 26 au 29 mars au Conservatoire National de Région de Saint-Maur (94100) L'ACADEMIE EUROPEENNE D'INSTRUMENTS ANCIENS Laurence BOULAY, clavecin - Jean-Claude VEILHAN, flûte à bec - Jordi SAVALL, viole de gambe - Sophie ROUSSEAU, danse renaissance - Béatrice MASSIN, danse baroque.

VIIIème STAGE DE VIOLE DE GAMBE - cours techniques et musique d'ensemble tous niveaux. Professeurs : Nicole ROUILLE - Françoise BLOCH - Philippe FOULON.

INSCRIPTIONS : Association CAIX D'HERVELOIS.

58, rue Viollet le Duc, 94210 LA VARENNE.

RENSEIGNEMENTS : Adiam 94, Tél. : 46 86 87 37.

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 "FLÛTE 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 CONSTITUÉE ☐

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 porte-vent 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 Tuju 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*

YAMAHA

le 1^{er} pas vers la virtuosité

INSTRUMENTS D'ÉDUCATION MUSICALE



 **YAMAHA**

chez les revendeurs d'instruments de musique
chez les revendeurs d'instruments de musique

Catalogue sur demande chez votre revendeur d'instruments de musique.

Chez YAMAHA MUSIQUE FRANCE • B.P. 70 • Parc d'activités de Paris Est • 77312 Marne la Vallée Cédex 02