

HEAR

*Académie Supérieure de Musique de Strasbourg
Master Composition et Interprétation Musicale*

La musique française sur flûte traversière d'après Hotteterre

au tournant du XVIIIème siècle :

support à la réalisation d'une interprétation historiquement informée

Emilie PIERREL

Septembre 2014

Sous la direction de Madame Carola HERTEL

Merci à

Carola HERTEL, pour sa bienveillance tout au long de mon parcours,

Patrick BLANC et Martin GESTER, mes professeurs au Conservatoire de Strasbourg, qui par leurs conseils avisés m'ont tant fait progresser,

Geneviève JOULIN, Fabienne VOINOT, Martine CHARLOT et Sandrine FRANCOIS, mes professeures de flûte Boehm qui ont nourri ma passion pour la flûte traversière et qui, probablement sans le savoir, m'ont guidée vers le traverso,

Antoine VIRARD, mon premier professeur de traverso et ami, pour son aide précieuse et pour toutes les petites étincelles musicales qu'il a su allumées,

Nancy HADDEN, qui m'a tant appris pendant l'année de préparation au DNSPM

Clotilde GABORIT, pour toutes ses heures à lire cette si belle musique et Olivia AFENDULIS, pour, notamment, ces précieux conseils sur l'accord des clavecins,

Tous les musiciens du récital et en particulier ceux qui ont participé à cette aventure en 392 : Olivia AFENDULIS, Cécile DELAVELLE, Clotilde GABORIT, Hélène RYDZEK, Memi UENO, Ariane WOHLHUTER,

Jérôme, mon jumeau, qui à distance m'a conseillée dans mes recherches,

Florent, mon compagnon.

*Comme la flûte traversière, est un instrument des plus agréables,
et des plus à la mode, j'ay cru devoir entreprendre ce petit ouvrage,
pour seconder l'inclination de ceux qui aspirent à en jouer.*

Hotteterre, Principes (1707), Préface

*À mes filles, Caroline (2012) et Juliette (2014),
qui, sans le savoir et à leurs manières,
ont délimité les contours de ce travail.*



Illustration 1: Jacques-Martin Hotteterre, gravure de Picard, 1707, extraite des Principes de Jacques-Martin Hotteterre (1707)

**La musique française sur flûte traversière d'après Hotteterre
au tournant du XVIIIème siècle :**
support à la réalisation d'une interprétation historiquement informée

Introduction

Première partie

La flûte traversière d'après Hotteterre et la musique française au tournant du XVIIIème siècle

- I/ La flûte traversière d'après Hotteterre : un instrument approprié pour la musique française
- II/ La musique française pour flûte traversière au tournant du XVIIIème siècle

Deuxième partie

Pour une démarche d'interprétation historiquement informée de la musique française pour flûte traversière du tournant du XVIIIème siècle

- I/ L'Interprétation Historiquement Informée ou IHI
- II/ Les documents historiques

Troisième partie

Mise en pratique lors du récital

- I/ Programme
- II/ Le travail de mise en pratique : description

Préambule

« *Tout comme on apprend les instruments usuels d'aujourd'hui, on peut aussi apprendre les instruments anciens ; mais il n'existe plus de tradition directe, pour ce qui concerne la lecture de la notation, ni de critères touchant les pratiques d'exécution, si bien que l'on doit nécessairement chercher, comparer, étudier les traités anciens, mais tout cela uniquement comme moyen vers un but - à savoir la meilleure exécution possible. Nous savons bien entendu que nous cherchons nullement à le faire. Nous rendons simplement la musique avec les meilleurs moyens dont nous pouvons disposer, et c'est le droit légitime et le devoir de tous les musiciens.* »¹

En m'inscrivant pour la première fois dans une classe de musique ancienne, ma démarche était de trouver des réponses aux multiples questions que je me posais concernant l'interprétation baroque (style, conduite de son, articulations notamment). L'idée première était alors, par le biais d'un instrument plus approprié que la flûte traversière Boehm, de retrouver un *son d'époque* pour être au plus près du texte musical et du compositeur. L'instrument en lui-même donnant alors, grâce à ses spécificités, des clés pour l'interprétation.

Après quelques années de pratique, les questions se sont multipliées au fur et à mesure que je cheminai. Parce que, en effet, débiter la flûte traversière baroque, c'est aussi débiter un nouvel instrument, il faut apprendre à le dompter : nouvelle embouchure (forme du trou et biseau très différents), nouvelle technique digitale (bouchage des trous, écartement des mains et doigts, poids de l'instrument et équilibre), nouvelle technique de détaché (de détachés devrais-je plutôt dire) et de legato, nouvelle justesse². En contrepoint de cet apprentissage se sont révélées à moi d'autres pistes, liées plus spécifiquement au style : problèmes de diapason, travail de l'inégalité, perception du rythme et de la danse, travail sur les traités, travail d'autres justesses, travail de l'ornementation et des agréments, différence d'interprétation selon le répertoire joué (par exemple différences d'interprétation entre la musique italienne, française ou allemande), etc.

Entraînement technique donc, et conception stylistique plus documentée par ailleurs. En même temps que j'avançais, j'ai peaufiné ma connaissance de l'organologie de mon instrument, essayé plusieurs flûtes et découvert qu'il y avait bien de nombreuses flûtes traversières baroques avec chacune leurs styles propres. Il fallait donc apprendre à les utiliser (au moins quelles-unes) à bon escient. Pour se faire, il faut connaître différents facteurs permettant le choix d'un instrument plutôt qu'un autre, par exemple : le pays, le style, le diapason, l'époque.

Quel modèle choisir pour telle musique ?

Voici donc à présent la question qui me préoccupe. Ayant une attirance particulière pour la flûte dite Hotteterre ou d'après Hotteterre, c'est tout naturellement que j'ai choisi d'axer ma réflexion autour de cet instrument avec en point d'orgue de ce travail la présentation d'un récital sur cet instrument au son si chaleureux.

1 HARNONCOURT, Nikolaus. *Le discours musical*. Paris, Gallimard, 1984, p. 119.

2 « Il faut comprendre que nous ne pouvons pas faire d'un système d'intonation la norme pour tous ; ce qui pour nous est juste peut être faux pour d'autres. Tout ce qui est en accord avec un système donné est donc juste. (...) On voit donc clairement qu'il n'y a pas ici de vérité absolue et objective. (...) Si mon intonation est juste au sein d'un système, alors elle est parfaite, même si elle paraît fautive à une oreille formée à un autre système. »
HARNONCOURT, Nikolaus. op. Cit., p. 80/81.

INTRODUCTION

3 juillet 1674.

La Cour à Versailles est en pleine ébullition. Elle est à la veille d'une fête grandiose organisée par Louis XIV. En effet, le roi souhaite célébrer sa reconquête de la Franche-Comté et a donc décidé de programmer six journées de fêtes au cours de l'été 1674, entre le 4 juillet et le 31 août. Musiques, théâtre, promenades et feux d'artifice sur le Grand Canal : les *Divertissements* de 1674 à Versailles constituent une cérémonie prestigieuse permettant notamment la mise en valeur des nouveaux embellissements apportés dans les jardins.

Des fêtes comme celles-ci, le Roi en ordonnera plusieurs au cours de son règne (1661-1715). Elles seront toujours fastueuses et la musique y fera toujours bonne figure. Car Louis XIV aime la musique, et à bien y réfléchir, il aime aussi la flûte traversière. Cet enthousiasme pour l'instrument va participer à son évolution à la fin du XVIIème siècle puis au développement de toute une littérature dédiée au tournant du XVIIIème siècle.

Cette période est donc particulièrement fructueuse pour la musique française. La quasi-totalité de la musique est composée pour les besoins de la Cour et de la vie aristocratique, surtout au cours du règne de Louis XIV qui va donner un côté somptueux à la musique.

La musique se classifie à Versailles selon un système en trois catégories ou groupes : la Chapelle, la Chambre et l'Ecurie.

L'opéra reste le genre majeur et prédominant mais au cours du XVIIème, la musique instrumentale prendra peu à peu plus de place, notamment au jour le jour dans l'étiquette du Roi : le matin au réveil ou encore en promenade dans ses jardins par exemple.

Parallèlement, une bourgeoisie éclairée se met à imiter la cour et la musique est très présente dans les salons naissants.

Un bouillonnement de musique dont l'Histoire retiendra plusieurs grands noms : Marin Marais, François Couperin, André Campra, le dernier Jean-Baptiste Lully et plus particulièrement pour la flûte : Jacques-Martin Hotteterre. A la fois instrumentiste, compositeur et facteur d'instruments à vent, J-M Hotteterre va jouer un rôle décisif dans l'évolution de la facture instrumentale de la flûte traversière.³

3 Rappelons que les Hotteterre ont également participé à l'évolution d'autres instruments à vent comme par exemple le hautbois ou la musette.

Avec l'apparition de ce nouvel instrument, c'est toute une littérature française de la flûte traversière qui va naître, appréciée dans toute l'Europe, berceau d'une première école française de flûte⁴.

Mais le tournant du XVIIIème siècle sonne également le début du déclin du règne de Louis XIV, laissant place progressivement à la musique italienne⁵. Le Roi vieillissant commence à préférer des concerts plus intimes aux fêtes fastueuses du début de son règne. Le répertoire de musique de chambre va en toute logique répondre à ce besoin et va particulièrement se développer à cette période.

Le propos de cette étude est d'apporter une aide à l'interprète désireux de jouer la musique française pour flûte de ce tournant du siècle, et plus particulièrement à l'interprète sur flûte d'après Hotteterre souhaitant jouer le répertoire spécifique à cet instrument.

Après plusieurs années d'études sur flûte moderne⁶ et au cours de nos études sur flûte baroque, nous n'avons cessé de constater l'aisance naturelle des instruments anciens⁷ pour cette musique : ce qui paraît difficile à faire sonner sur flûte Boehm paraît plus fluide (je n'oserais dire plus facile) sur flûte baroque. Les tessitures sonnent différemment, on peut réaliser les agréments et notamment les tremblements avec plus de précision du fait du toucher direct des doigts sur les trous, la diction est également plus directe. Ainsi, nous avons de plus en plus l'intime conviction que l'interprétation devient souvent plus lumineuse avec un instrument adéquate.

En ce sens, le choix d'un instrument paraît déterminant dans l'interprétation. Concernant la musique française du début du XVIIIème siècle, on pense en premier lieu à trouver l'instrument adéquate : la flûte d'après Hotteterre. Cependant, circonscrire cette flûte à *une musique* en particulier ne tient pas compte des pratiques que certains musiciens ont pu avoir au tournant du XVIIIème.

4 Dans son travail de thèse, Jane Bowers décrit très longuement cette école française de la flûte traversière. Elle définit son évolution au cours du XVIIIème siècle en trois périodes : « L'école de flûte française se divise grossièrement en 3 périodes si on se base sur le type de compositeur écrivant pour la flûte et le type de musique qu'ils écrivaient. Au cours des 25 premières années du siècle, la suite se développa dans les compositions pour flûte, et les principaux compositeurs de cette musique étaient des flûtistes attachés à la Cour. Après environ 1725, la sonate devint la forme principale, et les principaux compositeurs étaient des flûtistes qui se produisaient comme solistes dans les concerts publics, donnaient des leçons aux étudiants aisés, et étaient employés aux services d'aristocrates et de bourgeois. De plus, deux des plus prolifiques compositeurs qui étaient en activité à la fin des années 1720 et dans les années 1730, ainsi que de nombreux autres moins connus, n'étaient pas flûtistes. Ce déplacement de la Cour vers la ville ainsi que ce passage de compositeurs eux-mêmes flûtistes à des compositeurs comprenant flûtistes et autres musiciens est une marque de l'intérêt irrésistible pour la flûte aux alentours de 1740. Après cette date, il y eut un déclin du nombre de compositeurs écrivant pour la flûte, principalement parmi ceux qui n'étaient pas eux-mêmes flûtistes. Toutefois, les flûtistes qui continuèrent à composer pour leur instrument étaient actifs dans les cercles musicaux de la ville plutôt qu'à la Cour, et la sonate continua à être la forme principale de la musique pour flûte. » BOWERS, Jane Meredith. *The French flute school from 1700 to 1760*, Thèse de doctorat, Université de Berkeley, 1971, p. 37/38 (traduction Emilie Pierrel et Florent Nageotte)

5 Dès 1703, Sébastien de Brossard affirme dans son texte sur la prononciation des mots italiens : « Jamais on n'a eu plus de goût, ny plus de passion pour la Musique Italienne, que l'on en a maintenant en France. », DE BROSSARD, Sébastien. *Dictionnaire de Musique*. Paris, Ballard, 1703, p.101.

6 Rappelons que ce qui est le plus usuellement désigné par flûte moderne date en réalité d'un modèle de flûte traversière élaboré en 1847 par Theobald Boehm.

7 Il s'agit en fait de copies d'anciens.

En effet, il faut noter que:

- la flûte d'après Hotteterre existait encore après 1730, donc probablement certains musiciens ont joué avec cet instrument de la musique plus tardive (musique de Blavet ou Boismortier par exemple)
- la musique du tournant du XVIIIème existait encore après 1730: donc certains musiciens ont probablement joué du De La Barre, Hotteterre avec une flûte plus tardive.

L'objet de ce travail est alors de définir quelle musique, quel répertoire a été écrit et dédié pour cet instrument, quelle image sonore les compositeurs avaient en tête lorsqu'ils écrivaient. Ce travail souhaite également apporter une documentation historique et donner des pistes de travail pour l'interprétation de cette littérature sur la flûte d'après Hotteterre.

La période d'étude se fixera entre 1680 et 1730, bornes certes fictives mais qui néanmoins correspondent à un véritable âge d'or de la flûte baroque française. Pour définir cette période d'étude, nous avons considéré plusieurs entrées possibles :

- le découpage chronologique du baroque français donnant des repères historiques et stylistiques. Ainsi, nous nous attacherons aux compositions du « plein baroque » français : de 1690 à 1730⁸
- le découpage chronologique de « l'école française de flûte » : 1700 à 1725 d'après Jane Bowers (voir note de bas de page de la page précédente)
- la période où la facture de cet instrument a été la plus probante, c'est-à-dire la période où les instruments de cette facture ont été le plus probablement construits : entre 1680 et 1725 selon le tableau de Philippe Allain-Dupré⁹
- des aspects historiques liés à la vie de la Cour ou à la pratique de la musique au cours du règne de Louis XIV : notamment le texte d'André Félibien relatant les *Divertissements* de 1694 ou encore les textes de François Raguenet¹⁰ et Jean-Louis Le Cerf de La Viéville¹¹ : entre 1694 et 1715.

Dans une première partie, nous proposerons de revenir sur les origines de l'instrument et l'évolution de la flûte dans la deuxième moitié du XVIIème siècle et au début du XVIIIème siècle ; et nous considérons la musique française écrite au tournant du XVIIIème pour flûte traversière d'après Hotteterre.

Dans un deuxième temps, nous étudierons les différents figures importantes gravitant autour de cette nouvelle flûte ainsi que plusieurs documents d'époque donnant une aide précieuse pour une interprétation sur flûte d'après Hotteterre.

Enfin, nous finirons ce travail par la description de notre mise en pratique de ces techniques d'interprétation historiquement informée sur notre programme de récital.

8 Sylvie BOUISSOU dans son ouvrage *Vocabulaire de la musique baroque*, coll. Minerve, Paris, 1996, p.10 décrit un découpage chronologique de la période baroque française en quatre phases : « une période transitoire de 1580 à 1640, le premier baroque de 1640 à 1690, le plein baroque de 1690 à 1730 et le dernier baroque de 1730 à 1770. »

9 ALLAIN-DUPRE, Philippe. « Les grands facteurs de flûte avant Böhm », *Traversières Magazine*, n° 80, troisième trimestre 2004. (ce document se trouve en annexe, fog.1)

10 RAGUENET, François. *Parallèle de Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, Moreau, 1702.

11 LE CERF DE LA VIEVILLE, Jean-Louis. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1704.

Première partie : La flûte traversière d'après Hotteterre et la musique française au tournant du XVIIIème siècle

Dans les années 1970 à 1990, le traverso Rottenburgh était utilisé par un grand nombre de flûtistes baroque. Probablement dans le sillage du maître Barthold Kuijen, déjà référence en la matière, à qui appartenait un instrument original dans un état exceptionnel de conservation avec sept corps de rechange. Cet instrument a servi de copie et d'exemple à la plupart des flûtistes de cette fin de siècle, leur permettant de jouer et de comprendre le répertoire baroque sous un nouvel angle.

Puis le travail des « baroqueux » s'est porté sur la redécouverte de la diversité des flûtes traversières et de leurs usages. C'est à cette période que les recherches s'orientent vers d'autres flûtes baroques et notamment sur la flûte d'après Hotteterre. Apparue dans les années 1670/1680, cette flûte en trois parties, de perce cylindro-conique et à une clé est alors désignée comme la première flûte baroque¹².

Les transformations par rapport à la flûte renaissance - flûte utilisée encore à l'apparition de la flûte en trois parties - sont nombreuses et métamorphosent l'instrument, annonçant l'apparition de tout un nouveau répertoire : plus qu'une évolution, une petite révolution. Dans les années qui vont suivre, de très nombreux recueils de pièces vont être édités, en France principalement, marquant un véritable engouement français notamment pour cet instrument. En fait l'évolution de la facture instrumentale de la flûte semble avoir été probablement bien plus complexe et progressive avec des phases transitoires.

On peut dire aujourd'hui que la flûte d'après Hotteterre n'est peut-être la première flûte traversière baroque, mais qu'il s'agit d'une des premières flûtes traversières baroques, et qu'elle est particulièrement adaptée à l'interprétation de la musique française du tournant du XVIIIème siècle.

Après avoir examiné l'évolution de la flûte traversière de la Renaissance jusqu'au tournant du XVIIIème siècle, nous étudierons plus précisément la flûte d'après Hotteterre sous différents points de vue (instruments retrouvés, caractéristiques, évolution).

12 Notons que les premiers articles relatant d'un travail d'identification des flûtes d'après Hotteterre datent du milieu des années 1980 : citons par exemple l'article de ADDINGTON, Christopher. « In Search of the Baroque Flute : The Flute Family 1680-1750 », *Early Music*, Vol. 12, N°1 (Feb. 1984), pp. 34-47.

I/ La flûte d'après Hotteterre : un instrument approprié pour la musique française au tournant du XVIII^{ème} siècle

I.1 Une innovation française ?

Relisons le traité de Quantz¹³,

La flûte traversière n'étoit donc pas autrefois dans le même état, où elle est à présent. On n'en pouvait jouer dans tous les Modes, faute de Clef, laquelle est indispensable pour le Demiton Dis (re Diese ou mib mol). J'ai moi-même encore une Flute de cette façon, laquelle a été faite en Allemagne, il y a environ soixante ans, & qui est d'une Quarte plus basse que les Flutes ordinaires. Les Français sont les premiers, qui ont rendu cet Instrument plus parfait qu'il n'étoit en Allemagne, en y ajoutant une Clef.

Je ne saurois décider, dans quel tems on y a fait cette amelioration, & qui en est l'auteur; quoique je me sois donné toutes les peines possibles pour m'en instruire. Selon toute apparence, il n'y a pas encore une siècle, qu'on a entrepris cette amelioration ; & c'aura été sans doute en France au même tems, qu'on a changé le Chalemie en l'Hautbois, & le Bombardo en le Basson.

(...)

Mais lorsqu'on y ajouta en France la premiere Clef, & qu'on la rendit, de même que les autres instruments, plus propre à la Musique, on lui donna aussi un meilleur extérieur; & on la fit pour plus de commodité de trois pieces, savoir de la tête, où est le trou de l'embouchure, d'un corps à six trous, & du pied, où il y a la clef.

Lorsque Johann Joachim Quantz (1697-1773) introduit son *Essai* (1752) par une *Histoire abrégée et description de la flûte traversière*, la flûte en trois parties (dont il fait une description précise) n'est alors plus guère utilisée. Toutefois, Quantz y consacre plusieurs paragraphes, nous donnant ainsi de précieux éléments pour reconstituer l'évolution de l'instrument, aussi bien d'ordre historique que technique :

- Dans un premier temps, nous apprenons que la flûte dite renaissance semble avoir été utilisée au moins jusqu'en 1690 environ.¹⁴

- Puis, Quantz évoque une « amélioration » de l'instrument, comprenant l'ajout d'une clé pour le ré#/mib, note manquante sur la flûte renaissance, ainsi qu'une conception en trois parties. Les « commodités » que Quantz évoque font probablement allusion à plus de facilité de transport et/ou plus de précision dans la réalisation de la perce et de l'alésage intérieur.

- Par ailleurs, Quantz note que cette « amélioration » se réalise parallèlement à des modifications sur plusieurs autres instruments, correspondant à une période de refonte plus globale de la pratique instrumentale.

- Enfin, Quantz désigne les français comme étant à l'origine de cette innovation, et ce à plusieurs reprises sans pour autant pouvoir désigner plus précisément son inventeur malgré le fait que cette innovation ne date finalement que de quelques dizaines d'années au moment où Quantz écrit.

Si nous recoupons ces informations avec les instruments qui ont été retrouvés, il semble effectivement que la flûte traversière baroque « améliorée » se soit particulièrement bien développée en France vers 1670/1680. Toutefois, l'évolution de la flûte traversière dite renaissance vers la flûte d'après Hotteterre semble être bien plus complexe que ne le prétend Quantz.

13 QUANTZ, Jean Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, réédition Zurfluh, 1975, p.24/25.

14 En effet, Quantz parle d'une flûte fabriquée « il y a environ soixante ans », le traité étant publié en 1752.

I.2 Une évolution complexe

Nous pensons qu'il peut être intéressant de connaître les origines et l'évolution de cet instrument. Voici donc une présentation des différentes flûtes qui ont participées à cette transformation. Dans la majorité des cas, les flûtes portent le nom de leur facteur, ce qui nous permet d'identifier le lieu, ou du moins le pays de fabrication.

I.2.a Les origines de cet instrument : la flûte traversière dite renaissance

L'amélioration dont nous parle Quantz, cette transformation vers ce nouveau visage de la flûte, s'opère à partir de la flûte traversière renaissance ténor en ré.

La flûte renaissance¹⁵ est un instrument construit en une seule partie, de perce intérieure cylindrique, à six trous, sans clé. Elle a été utilisée dans la musique européenne pendant tout le XVIème siècle et perdue encore de nombreuses années au cours du XVIIème siècle. Il serait ainsi plus adéquate de la nommer flûte cylindrique, le terme flûte renaissance étant aujourd'hui le terme d'usage. Sa famille d'instrument comprend trois tailles: dessus, ténor, basse. Il s'agit d'un instrument prévu pour le jeu en consort (en général à quatre instrumentistes).

La flûte la plus courante reste la flûte ténor en ré. Les diapasons des flûtes retrouvées varient énormément : entre 360 Hz pour la flûte traversière ténor RAFI, conservé à Vérone à l'Acc Filarmonica n°13287 et 460 Hz¹⁶. On connaît de nombreux facteurs, comme par exemple ; Schnitzer, Bassano, ou encore Claude Rafi.

La construction de certaines flûtes traversières basses dite renaissance prévoit déjà un découpage en deux parties : tête et corps.



Illustration 2: exemple de consort de flûtes renaissances, d'après Schnitzer. photo disponible sur le site berneyflutes.com

A partir de la flûte traversière cylindrique ténor en ré, nous observons une évolution en plusieurs phases et selon différentes directions :

- découpage de l'instrument en plusieurs parties¹⁷,
- ajout d'une clé,
- perçage plus conique.

15 Pour plus d'informations sur cette flûte, nous recommandons la lecture du chapitre écrit par Anne SMITH dans le livre de SOLUM, John. *The Early Flute*, Oxford, Clarendon Press, Early Music Series n°15, 1995. Nous recommandons également la lecture de la thèse très complète de HADDEN, Nancy. *From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470-1640*. PhD thesis, University of Leeds, 2010.

16 Voir HADDEN, Nancy. pp 26-29.

17 Il est à noter que la technique de « découpage » de l'instrument était déjà connue : la flûte renaissance basse est constituée de deux parties.

Nous allons voir que nous pouvons donc observer, avec du recul, une phase transitoire. Il semble peu probable qu'elle soit consciente à l'époque. Nous proposons un tour d'horizon (probablement non exhaustif) des ces différentes flûtes de transition.

1.2.b Les Flûtes de transition

- la flûte de Lissieu¹⁸

Cette flûte, fabriquée à Lyon par un célèbre facteur¹⁹ dans la deuxième partie du XVIIème siècle (aux alentours de 1670) est constituée de deux parties. L'instrument possède un diapason haut: la=460 et est de facture très proche de la conception acoustique renaissance: six trous, alésage cylindrique, utilisation des doigtés renaissance. Toutefois, le tournage ornemental fait déjà référence à l'esthétique baroque. Elle est souvent nommée comme étant une flûte traversière de la renaissance tardive.



Illustration 3: Flûte Lissieu, copiée par Boaz Berney. Image visible sur le site berneyflutes.com

- la flûte Haka

Il s'agit d'un instrument très proche de la flûte de Lissieu²⁰. Richard Haka (1645-1705) est un luthier anglais plus connu pour la fabrication de flûte à bec. La flûte Haka semble avoir été construite dans les années 1660 aux Pays-Bas. Il s'agit d'une flûte traversière en trois parties, très légèrement conique, avec une clé commandant un septième trou ce qui fait qu'elle est parfois considérée comme étant une première flûte traversière baroque. Kate Clark la considère cependant encore comme une flûte renaissance de part son intonation et sa sonorité²¹. Son diapason est très bas (370 Hz), ce qui tend à prouver que le répertoire possible sur cet instrument serait plutôt français.



Illustration 4: Flûte à une clé, Richard Haka. Collection privée, Pays-Bas.

18 Nous conseillons la visite du site internet de Boaz Berney:

http://berneyflutes.com/pages/02flutes/models/renaiss_lissieu.html

19 « *Le sieur Lissieux, qui depuis quelques années s'est établi à Lyon, en construit [des musettes] avec beaucoup de propreté et de justesse, aussi bien que toute sorte d'autres instruments à vent. Je n'en connois point qui approche davantage de l'adresse des sieurs Hotteterre.* » in , BORJON DE SCELLERY, Pierre (1633-1691). *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soymesme à jouer de cet instrument facilement et en peu de temps* (par C.-E. Borjon). 1672. p. 39

20 SOLUM, John. *The Early flute*, p. 37

21 « La flûte Haka partage quelques similitudes extérieures avec les premières flûtes baroques fabriquées en France et en Allemagne à la même époque (dans les années 1660-1670). Elle est faite en trois parties et possède une clé sur le corps du bas ; son diapason est très bas (370Hz). Cependant, elle est accordée d'une façon telle que dès la première fois que je l'ai jouée, j'ai été convaincue d'avoir affaire à un instrument de la fin de la Renaissance, une flûte destinée principalement à jouer dans les tonalités de la, ré et sol mineur et de fa et do majeur. Il existe une controverse à ce sujet. Certains collègues la considèrent comme une flûte du début de la période baroque, supposée être pleinement diatonique, mais observent que son accord est assez médiocre comparé à celui de ses contemporaines françaises ou allemandes. Pour ma part, je suis persuadée de la perfection de son réglage quand on ne la joue que dans les tonalités qui sont habituelles aux flûtes jusqu'aux années 1650 (...). Lorsqu'elle est jouée comme une flûte Renaissance, son accord est merveilleux, et est considérablement amélioré par l'ajout d'une clef pour le mi bémol (note effectivement manquante sur le modèle précédent, sans clef) et son son magnifique semble préfigurer l'univers sonore du XVIIIème siècle (...). Je trouve difficile de croire que ce résultat puisse être né d'un accident heureux, d'un échec dans la tentative de la faire ressembler plus étroitement aux nouvelles flûtes fabriquées à l'étranger. » Kate Clark, extrait du livret accompagnant le cd *Au Joly Bois*, Outhere 2012.

- la flûte d'Assise

Cette flûte anonyme, unique exemplaire provenant d'une collection italienne, a été retrouvé à Assise. Elle est décrite par Filadelfio Puglisi dans un article qui lui est consacré²². Elle est construite en buis, en trois parties avec une clé, de perce étant très légèrement conique, avec un tournage ornemental baroque rappelant les moulures de flûtes à bec ou encore de hautbois. Le trou d'embouchure reste assez similaire à une flûte renaissance : ovale avec un axe légèrement décalé. Cette instrument en ré, avec un diapason à 392, utilise comme la flûte Haka les doigtés baroques pour le registre grave/médium puis les doigtés renaissance pour le haut medium et aigu. C'est pourquoi Puglisi, également facteur de flûtes (copie d'anciens), la nomme sur son site internet²³, comme flûte baroque tout en considérant tout de même qu'il puisse s'agir d'une flûte de transition.



Illustration 5: flûte d'assise, consultable sur le site renaissanceflute.com

I.2.c Les flûtes cylindro-conique en 3 parties ou flûtes françaises

On estime cette évolution vers 1670/1680 et on pense que la cour et le Roi Louis XIV plus particulièrement ont joué un rôle décisif dans cette évolution.

« Le Roy aussibien que toute la cour, a qui cet instrument plut infiniment, adiouta deux charges aux quatres musettes de Poitou, et les donna à Philbert et à Descoteaux, et ils m'ont dit plusieurs fois que le roy leur avoit dit en les leur donnant qu'il souhaitoit fort que les six musettes fussent metamorphosées en flutes traversieres, qu'a moins elles seroient utiles, au lieu des les musttes n'estoient propre qu'a faire danser les paisanes »²⁴

Des flûtes de nombreux facteurs datant de cette période ont été découvertes. Elles ont toutes en commun des caractéristiques principales : flûte cylindro-conique, en trois parties, possédant six trous et avec une clé commandant un septième trou. Ce qui diffère ce genre de flûte d'avec la flûte Haka ou celle d'Assise, c'est l'alésage plus conique de la perce intérieure. Les moulures de décorations sont souvent richement élaborées. Les lieux de facture sont majoritairement français, ce qui a conduit Philippe Allain Dupré dans un article datant de 2004²⁵ a nommé cette *catégorie* : flûtes françaises. Il faut comprendre plus finement : flûte jouant la musique française de cette période, tant le répertoire pour ce nouvel instrument s'est développé avant tout en France. Au demeurant, c'est plutôt l'indication flûte d'Allemagne ou flûte allemande que l'on retrouve dans les partitions pour désigner cet instrument : l'utilisation de cette terminologie permet à l'époque de distinguer flûte douce (flûte à bec) et flûte traversière (flûte allemande).²⁶

22 Filadelfio PUGLISI, A Three-Piece Flute in Assisi, The Galpin Society Journal, Vol.37 (Mar., 1984), pp. 6-9

23 <http://www.renaissanceflute.com/> (dernière consultation : le 06/09/2014)

24 Mémoires De La Barre, cités dans le travail de Jane BOWERS, *The french flute school* p.16

25 Philippe Allain Dupré, Les grands facteurs de flûtes traversières avant Boehm, in TraversièreMagazine. Le tableau récapitulatif de l'évolution de la flûte traversière présenté dans cet article se trouve dans les annexes.

26 Nous attirons le lecteur sur le fait que nous reprendrons tout au long de ce travail le terme de flûte française pour désigner la flûte en trois parties, de perce cylindro-conique, à 6 trous plus une clé commandant un septième trou, utilisé notamment en France dans la période 1670/1730.

Les instruments les plus connus sont principalement français : évidemment Hotteterre (Paris/La Couture), mais aussi Jean-Jacques Rippert (facteur à Paris, venant probablement d'Allemagne), Pierre Naust (Strasbourg), Chevalier, Peter Bressan (né en France, il a anglicanisé son nom lors de son installation en Angleterre en 1688), Jean-Baptiste Fortier (Rouen). On trouve également d'autres facteurs en Allemagne, dont le plus connu reste Jacob Denner (Nuremberg), facteur réputé, on a retrouvé des flûtes traversières aussi bien en trois parties, qu'en quatre parties et une flûte ayant la particularité d'avoir deux pattes, l'une en ré et une deuxième permettant de descendre jusqu'au do, sans avoir pour autant le do #.²⁷

C'est principalement dans le design que l'on trouve des différences, notamment au niveau des moulures ornementales. L'apport considérable de cet instrument réside dans la généralisation de l'ajout d'une clé pour le ré#. De plus, sa perce plus conique permet des doigtés dans la deuxième octave moins embarrassants.²⁸



Illustration 6: flûte Chevalier, image consultable sur le site fluterenaissance.com

27 Voir l'article : KIRNBAUER Martin, THALHEIMER Peter and TAYLOR Catherine. « Jacob Denner and the Development of the Flute in Germany », *Early Music*, Vol. 23, N°1, Flute Issue (Feb. 1995), pp. 82-100.

28 « Dans les années 1670, la flûte baroque à perce conique était apparue. Avec son registre grave riche et expressif, l'ajout d'une unique clé pour le mi bémol, et des doigtés de la deuxième octave moins embarrassants, la flûte baroque pouvait répondre aux exigences techniques et expressives de la nouvelle musique et la flûte Renaissance cessa d'être utilisée. » in HADDEN, Nancy. op. Cit., p. 316. Citation originale : « By the 1670s the conically-bored Baroque flute had come into being. With its rich and expressive low register, the addition of a single key for Eb, and less cumbersome second-octave fingerings, the Baroque flute could cope with the expressive and technical demands of new music, and the Renaissance flute ceased to be used in art music. » (traduction : EP)

I.3 La flûte d'après Hotteterre

I.3.a La famille des Hotteterre

« il est difficile d'attribuer avec certitude l'invention vers 1670-80 de la flûte cylindro-conique à une clef à un membre de la famille Hotteterre, ces facteurs et instrumentistes à vent à la cour de Louis XIV. »²⁹

La flûte en trois parties d'après Hotteterre tient son nom d'une famille renommée de facteurs d'instruments à vent dont la plupart étaient également instrumentistes et qui s'étend sur près de sept générations.³⁰ On sait que Martin Hotteterre (1635-1712), père du célèbre flûtiste Jacques-Martin (1674-1763) dont nous allons parler plus loin, a été à l'initiative de l'ajout d'un petit chalumeau sur la musette, développant ainsi considérablement son ambitus. Martin Hotteterre est également mentionner comme « une homme unique pour la construction de toutes sortes d'instruments de bois, d'yvoire & d'ébène, comme sont les Musettes, flûtes, flageolets, hautbois, cromornes »³¹ (voir Illustration 7). Concernant la flûte, on sait que de nombreuses flûtes en trois parties ont été construites dans cet atelier, sans pour autant pouvoir leur attribuer cette innovation.

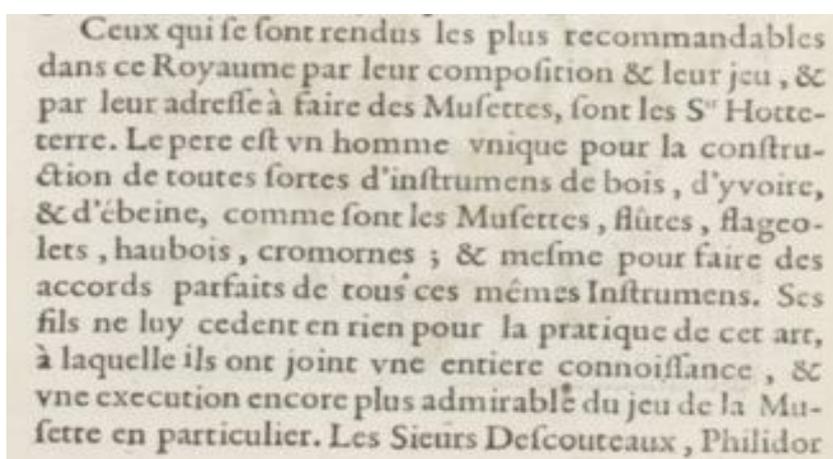


Illustration 7: extrait de BORJON de SCELLERY, Pierre.
Traité de la musette, Lyon, 1672. p.38

Il semble pourtant que les Hotteterre ont pu jouer un rôle très important dans le développement de cet instrument en France, en s'appuyant principalement sur la renommée de leur famille, et ce, à plusieurs titres :

- un savoir faire reconnu dans la facture d'instrument à vent (ils sont cités dans plusieurs sources pour la qualité de leurs instruments.) et qui s'étend sur plusieurs générations avec une spécialisation dans les instruments à vent.
- famille à la fois facteurs d'instrument à vent et excellents instrumentistes. Avec notamment plusieurs membres de la famille musiciens à la Cour, leur donnant ainsi une influence non négligeable.
- leur installation à La Couture-Boussey, site proche de Paris et de la Cour, qui possède la particularité locale d'avoir une abondance de buis (bois recherché pour la fabrication d'instruments à vent) et une échoppe à Paris au plus près de la Cour et du public amateur de flûte.

On le voit, même s'il est toujours incertain que les Hotteterre soient les créateurs de cet instrument, cette famille reste toutefois d'importance.

29 ALLAIN-DUPRE, Philippe, op.Cit.

30 Voir l' article : GRESSET, Pascal. « Hotteterre et La Couture-Boussey », *Traversière Magazine*, n°74, 1^{er} trimestre 2003.

31 extrait de BORJON de SCELLERY, Pierre. *Traité de la musette*, Lyon, 1672. p.38

I.3.b Les instruments qui nous sont parvenus

Les travaux d'identification d'instruments qui ont été réalisés depuis la fin du XXème siècle ont permis d'identifier environ une dizaine d'instruments pouvant être des flûtes Hotteterre. Mais les recherches des dernières années mettent à jour des problèmes d'identification et d'authenticité de la plupart de ces flûtes.

Seules trois flûtes ont été largement copiées pendant ces dernières années car elle avait alors été identifiée comme des instruments authentiques. Il s'agit de:

- la flûte de Graz : Landesmuseum Joanneum n ° 08447 * 1384
- la flûte de Berlin : Staatliches Institut für Musikforschung, n ° 2670
- la flûte de Saint Petersburg : Musée des Instruments de Musique, n ° 472

Or en 1996, de nouvelles études du Dr Ardal POWELL ont remis à jour ces affirmations³². Il semblerait désormais que seule la flûte de Graz soit un instrument authentique. Cette même année est décidément riche d'informations, puisqu'un nouvel instrument est découvert³³. Le pied est manquant et c'est Claire Soubeyran, restauratrice française, qui sera chargée de la reconstruction de la partie manquante³⁴. Cet instrument est actuellement conservé à la Cité de la Musique à Paris (Musée de la musique, E.999.6.1). Dans un article datant de 2000³⁵, Mme Soubeyran nous explique que l'exemplaire de Paris est pour le moment l'unique flûte traversière originale de Jacques Hotteterre (la flûte de Graz étant construit dans l'atelier des Hotteterre).



Illustration 8: flûte Hotteterre visible à la Cité de la musique, image consultable sur le site <http://mediatheque.cite-musique.fr/>

32 POWELL, Ardal. « The Hotteterre Flute : Six Replicas in Search of a Myth », *Journal of the American Musicological Society*, Vol.49, No. 2, pp. 225-237+239-263, University of California Press, 1996.

33 LASZEWSKI Ronald and POWELL Ardal. « On "The Hotteterre Flute : Six Replicas in Search of a Myth" by Ardal Powell, Summer 1996 », *Journal of the American Musicological Society*, Vol.50, No. 1, pp. 228-238, University of California Press, 1997.

34 Claire Soubeyran restaurera cette flûte en construisant notamment le pied manquant, d'après le pied de la flûte de Graz.

35 Voir: <http://www.soubeyranflutes.com/contents/medias/divers/acticle-hotteterre.htm>

1.3.c Les caractéristiques de l'instrument

Le flûte traversière d'après Hotteterre est un instrument en trois parties, de perce cylindro-conique, comprenant six trous (héritage de la flûte traversière renaissance³⁶) auxquels on ajoute une clé pour le cinquième doigt de la main droite, contrôlant un septième trou.

Elle est généralement construite en buis (ex : flûte conservée à la Cité de la Musique), ou en grenadille (flûte de Graz), parfois en ébène. Les viroles étaient à l'origine fabriquées en ivoire (en renfort des mortaises) ou en bois, mais dans les copies d'aujourd'hui, elles sont plutôt dans un matériau imitant l'ivoire ou en bois. La flûte se reconnaît grâce à ces élégantes moulures ornementales.

L'étendue comprend un peu plus de deux octaves³⁷, du ré grave au sol aigu, le fa aigu ne pouvant se jouer. On utilise les doigtés baroques³⁸ et cet instrument va permettre de jouer dans plus de tonalités que la flûte renaissance. Dans la plupart des pièces du répertoire, l'ambitus ne dépasse pas le ré ou mi aigu, d'ailleurs Hotteterre appelle les notes supérieures à mi aigu, les tons forcez³⁹. C'est la sonorité de cette flûte qui est très particulièrement : riche et moelleuse, elle est très caractéristique dans le registre grave.

Le diapason est généralement de 392 Hz (comme la flûte de Graz), mais certains instruments sont construits en 400Hz (se rapprochant ainsi du diapason de flûte de Paris, 402Hz).

La perce est cylindrique sur environ les deux premiers tiers de la tête puis conique du dernier tiers de la tête jusqu'au bout au bout du corps. Concernant le pied, il existe plusieurs versions (par exemple, le pied de la flûte de Graz est quasiment cylindrique). La découpe en plusieurs corps permet quant à elle une plus juste maîtrise de l'alésage.



Illustration 9: Antoine Watteau, Flûtiste vu en buste, vers 1715-1717, The Fitzwilliam Museum, Cambridge

36 L'ouverture et la forme des trous rappellent encore la flûte renaissance.

37 « Cette étendue consiste en deux Octaves & quelques Tons. » HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes*, p.7.

38 Ces doigtés resteront quasiment les mêmes jusqu'à l'ajout progressif de clés sur l'instrument.

39 « Les Tons au dessus du Mi (aigu), sont des Tons forcez & ne peuvent entrer naturellement dans aucune Piece ; cependant comme on ne laisse pas d'en glisser toujours quelques uns dans le Prélude, je mettra icy ceux que j'ay pû découvrir. » HOTTETERRE, Jacques-Martin. *Principes*, p.9.

Malgré l'ajout de la clé de ré#, qui résout le problème principal de la flûte renaissance, la flûte d'après Hotteterre reste encore un instrument diatonique. La clé donne effectivement la possibilité de jouer chromatiquement, mais cela nécessite l'utilisation de doigtés de fourches pour de nombreuses notes. On enchaîne ainsi notes fortes (sans fourche) et notes faibles (avec fourche) et on ne peut donc pas jouer aisément dans tous les tons. De manière générale, l'instrument est bien plus flexible dans les tonalités à dièses que dans celles à bémols.

Les flûtes d'après Hotteterre sont fabriquées exclusivement en trois parties, alors que la plupart de ses contemporains ont franchi le cap d'une construction en quatre parties (Denner, Bressan, Naust par exemple) dès 1721.⁴⁰

Aussi, certains éléments pourraient tendre vers le fait que cet instrument pourrait encore être un instrument de transition (trous hérités de la flûte renaissance, perce légèrement conique, trois parties alors que toutes les autres flûtes traversières baroques sont en quatre parties). Mais en fait, l'instrument a été en perpétuelle évolution jusqu'à l'établissement de la flûte Boehm.

Nous remarquons également que sur la flûte de Paris (voir Illustration 8), il y a une différence de construction du capuchon par rapport à la flûte de Graz. En fait, il semblerait qu'il y ait eu une évolution de la flûte traversière d'après Hotteterre dans la deuxième décennie du XVIIIème siècle justement au niveau du capuchon⁴¹. En effet, le capuchon devient plus court et cylindrique, se rapprochant plutôt des flûtes de Fortier ou encore de Rippert. L'iconographie nous montre également cette évolution, comme par exemple dans cette scène champêtre de Watteau⁴².



Illustration 10: *La déclaration inattendue*, Watteau, vers 1719-1720

40 ALLAIN-DUPRE, Philippe. Trav mag 80

41 : <http://www.soubeyranflutes.com/contents/medias/divers/acticle-hotteterre.htm>

42 *La déclaration inattendue*, Watteau, vers 1719-1720

1.3.d Evolution

L'évolution de cet instrument s'est opérée selon deux phases : la première, assez minime est d'ordre esthétique, c'est celle du capuchon que nous venons de voir ; la deuxième est quant à elle bien plus profonde, puisque la flûte traversière va peu à peu être construite en quatre parties et la conicité de la perce va augmenter progressivement. Avec l'engouement pour cet instrument, cette évolution semblait nécessaire pour permettre aux musiciens de s'adapter aux différents diapasons en vigueur à cette période :

Ces trois pieces suffiroient, si l'on accorderoit par tout les instruments egalemment. Mais comme on a introduit presque dans chaque Province ou Ville un ton different de celui, dont on se sert dans une autre Province ou Ville pour accorder des les instruments, lequel ton est quasi le ton regnant ; & qu'oultre cela le Clavecin, quoiqu'il reste au même endroit, s'accorde tantot plus haut, tantot plus bas, par la negligence de ceux qui doivent l'accorder : c'est pourquoy on a donné, il y a environ trente ans, plus de corps à la Flute, c'est à dire, on l'a pourvue de corps de rechange.⁴³

Aussi, lorsque Corrette édite sa méthode vers 1730, il présente une tablature montrant une flûte en quatre parties, ce qui confirme la perte de terrain de flûte dite Hotteterre. Dans son premier chapitre sur la composition de la flûte traversière, Corrette indique :

« Les Flutes les plus a la mode sont Composées de quatre pieces pour les porter plus aisément dans la poche : autrefois on ne les faisoit que de trois pieces qui étaient fort incomodes à porter. »⁴⁴

Plus loin⁴⁵, Corrette non fournit un schéma d'une flûte traversière en quatre parties :



Illustration 11: Flûte traversière en quatre parties, présentée dans la Méthode de Corrette (vers 1730)

43 J.J. QUANTZ, op. Cit ; p.25

44 CORRETTE, Michel. *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*, Paris, Boivin, ca. 1730, p.7.

45 CORRETTE, Michel. op. Cit. p.9

I.4 Choisir un instrument aujourd'hui

Choisir un instrument est toujours un moment important pour un musicien. Concernant les instruments de musiques anciennes, les interprètes se dirigent volontiers vers des copies d'anciens. Grâce aux informations minutieusement assemblées, les facteurs d'aujourd'hui sont en mesure de réaliser d'excellentes copies d'instruments anciens. Ils sont toujours très performants concernant la connaissance des mesures des différentes flûtes originales. Mais le temps altère souvent la perce intérieure de ces instruments en bois, et des modifications sont parfois nécessaires. Les facteurs réalisent alors des corrections plus ou moins importantes. Il n'en demeure pas moins que chaque instrument est unique et le choix de celui-ci demande des essais très attentifs⁴⁶.

Le modèle que nous avons utilisé pour le récital est une belle flûte d'après Hotteterre, construite par Jean-Jacques Melzer en 2013, d'après le modèle conservé de Graz. Elle est en buis et au diapason 392Hz.

Nous venons de voir l'évolution de la flûte traversière de la flûte cylindrique jusqu'aux premières flûtes françaises. Les nombreux changements apportés à la flûte traversière affecteront non seulement l'instrument en lui-même mais également la manière d'en jouer. L'instrument va devenir peu à peu plus virtuose, le public va s'élargir, grâce notamment à l'organisation de concerts publics. Désormais, amateurs et professionnels se côtoient et cette nouvelle flûte gagnent en popularité. Les cours de flûte auprès des grands maîtres vont devenir prisés, certains instrumentistes n'hésitant pas à inviter les étudiants à venir suivre leurs conseils, et l'on voit fleurir les éditions de partitions dédiées à la flûte ainsi que de nombreux traités. La musique instrumentale s'en trouve particulièrement modifiée.

46 Même si le dialogue avec le luthier reste nécessaire, nous nous permettons la lecture de deux textes pour mieux comprendre le fonctionnement de la facture instrumentale d'aujourd'hui :
SOLUM, John. *The early flute*, Oxford, Clarendon Press, Early Music Series 15, 1995, pp 77-79
FOSSE, Céline. *La flûte traversière à une clé : l'art du facteur au service de la pratique musicale, à l'époque baroque et aujourd'hui*, mémoire de master, Université Lyon II, 2007.

II/ La musique française pour flûte traversière au tournant du XVIIIème siècle

Après la question de la facture instrumentale et de son évolution à la fin du XVIIème siècle, c'est maintenant la question du répertoire qui va nous préoccuper : que pouvons-nous jouer avec cet instrument ?

Comment savoir si c'est l'instrument qui induit un répertoire ou si ce sont des préoccupations stylistiques de compositeurs qui peuvent être à l'origine des modifications apportées à la flûte. Les interprètes jouent-ils un rôle dans cette évolution ? Difficile de répondre à ces questions. Nous pensons que répertoire et facture sont liés : c'est les exigences musicales et techniques qui mettent en branle l'évolution de la facture, et c'est parce que la facture instrumentale trouve des réponses qu'alors les compositeurs peuvent demander plus ou autrement. Philippe Beaussant ne dit pas autre chose dans son essai *Vous avez-dit baroque* :

« Ainsi la facture instrumentale et la musique font une sorte de fugue, ou de canon à deux voix. Elles se rejoignent à certaines périodes où l'on crée la musique en parfaite adéquation avec l'instrument. A d'autres périodes, il y a distorsion, la musique évolue, la sensibilité désire un autre médium, non pas nécessairement plus perfectionné (...). Simplement il faut autre chose pour dire autre chose. »⁴⁷

Toutefois, nous pouvons nous demander si le choix de l'instrument était un critère important pour un instrumentiste du début du XVIIIème siècle? Le musicien changeait-il alors régulièrement d'instrument pour être "à la pointe" des nouveautés de factures ? L'évolution très rapide de la facture instrumentale nous orienterait plutôt vers une réponse négative. Par conséquent, on pourrait considérer que le répertoire possible sur une flûte française est peut-être bien plus large que ce que l'on imagine de prime abord.

Même s'il est effectivement possible de jouer du répertoire plus tardif sur flûte Hotteterre, il paraît tout de même assez improbable que le répertoire pour flûte cylindro-conique ait pu être joué sur flûte renaissance : la perce induit à notre goût trop de modifications sur la production du son et sur les doigtés, ainsi les différentes tessitures de l'instrument sonnent très différemment et les difficultés de technique digitale seraient nombreuses.

Notre travail souhaite s'attacher au répertoire particulier écrit par les compositeurs alors que les interprètes jouaient la flûte française : il témoignerait de cet aller-retour, de cette « sorte de fugue ». Nous verrons d'ailleurs qu'en de fréquents cas, compositeurs et interprètes se rejoignent à cette période : les flûtistes sont également compositeurs et écrivent pour leur instrument.

Ainsi, la flûte d'après Hotteterre et plus largement les flûtes françaises correspondent à un son particulier, moelleux, chaud et tendre qui est recherché dans les compositions. Plus largement, cet instrument est par ailleurs attaché à un style précis, au goût français. Et c'est justement ce style qui va nous servir de guide.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur les différents interprètes de renommée, puis, en étudiant notamment les différents aspects du style français, nous tenterons d'établir un répertoire possible pour cet instrument dans la musique française.

47 BEAUSSANT, Philippe. *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, 1994. p.69

II.1 Emancipation tardive de la flûte traversière dans la musique instrumentale

Au milieu du XVII^{ème} siècle, la flûte n'a donc pas encore subi d'importantes modifications et c'est encore principalement la flûte dite renaissance qui est utilisée. La flûte renaissance est avant tout un instrument de consort, restituant instrumentalement la musique vocale polyphonique. La musique instrumentale semble se développer avec l'usage de plus en plus créatif de la diminution, des divisions⁴⁸. La flûte va peu à peu s'émanciper et jouer un rôle plus solistique, mais reste tout de même associée au chant. C'est sur la ligne mélodique vocale que l'instrumentiste diminuera. On trouve des exemples de mélodies richement ornées, diminuées dans les *ricercare* ou la musique de Jacob van Eyck (v. 1590-1657) par exemple. C'est probablement dans cette tradition que va se développer la pratique des airs ornés, qui constituent une partie du répertoire pour flûte française.

Par ailleurs, l'importance de la danse au sein du répertoire de la Renaissance va également être conservée dans le nouveau genre à la mode qui s'établit au cours du XVII^{ème} : la suite de danses. Avec l'apparition des flûtes françaises, c'est un tout nouveau répertoire qui s'ouvre pour cet instrument. Son ampleur va être significative de l'engouement pour cet instrument. La flûte va alors s'épanouir au sein de ce genre bien défini qu'est la suite de danses.

II.2 Les figures majeures liées à la flûte Hotteterre

II.2.a Une évolution en trois temps

Outre la connaissance des partitions éditées pour flûte à cette époque, l'étude des interprètes renommés au tournant du XVIII^{ème} siècle ainsi que leurs pratiques musicales sont de véritables ressources pour appréhender le répertoire joué sur cette nouvelle flûte.

Nous savons que cet instrument a été dès le début, en France, attaché à la Cour et qu'il y a très vite pris une place importante.

On observe une évolution dans la facture des pièces musicales dédiées à la flûte française. Aussi nous proposons de distinguer trois périodes :

- env. 1670/1702 : la flûte est utilisée pour son caractère charmant dans des airs ou à l'opéra. Elle est souvent associée à des airs tendres ou au caractère pastoral. Le roi Louis XIV qui s'enthousiasme rapidement pour cet instrument participe grandement à son développement. Aussi, la flûte est souvent présente dans les concerts privés avec des effectifs réduits (flûte, chant, théorbe par exemple).

- 1702/env.1720 : l'année 1702 est marquée par l'apparition d'un nouveau genre dans la littérature pour flûte grâce à l'édition de pièces dédiées exclusivement à la flûte traversière par Michel De La Barre⁴⁹. La flûte va s'épanouir dans ce répertoire de suite de danses et celui-ci va se décliner dans plusieurs types de formation : flûte et basse continue, deux flûtes et basse continue, deux flûtes sans basse. C'est l'âge d'or de la flûte française et c'est à cette période que les publications destinées à la flûte française sont les plus nombreuses. Parallèlement, la flûte reste attachée au chant et c'est probablement à cette période que sont édités des recueils d'airs ornés. Les compositeurs utilisent également la flûte dans certaines cantates.

- env. 1720/ env. 1730 : le style français est déjà en pleine évolution, notamment depuis la parution en 1724 des *Goûts Réunis* de François Couperin. Peu à peu, c'est le style italien qui va prendre le dessus dans la littérature pour flûte, l'instrument lui-même étant déjà vers une autre évolution (perce plus conique, modification du trou de l'embouchure, en 4 parties). Le répertoire devient de plus en plus solistique : concertos et sonates fleurissent, écrits pour un nouveau public : celui du Concert Spirituel.

48 « Diminution : Principe d'écriture consistant à diminuer (*division* en anglais) les valeurs rythmiques d'une ligne mélodique (...) au moyen de notes de passages, de broderies ou d'agrémens. » Définition d'après BOUISSON, Sylvie. *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996. p.81

49 « Ces pièces sont, pour la grande partie, d'un caractère si singulier et si différentes de l'idée qu'on a eue jusques icy, de celles qui conviennent à la Flûte Traversière... », *Avertissement* De La Barre, extrait du Premier Livre de Pièces.

II.2.b Des interprètes renommés

Nous savons que les premiers interprètes sur cette nouvelle flûte étaient pour la grande majorité français. J.J. Quantz et De La Barre témoignent eux-mêmes de cet aspect dans leurs écrits :

« Philibert, si connu par ses aventures singulières, fut en France le premier qui se distingua sur cet instrument tellement amélioré, & qui fut applaudi. Après lui vinrent la Barre & Hotteterre le Romain. A ceux-ci succédèrent Buffardin & Blavet, qui dans la Pratique l'emportèrent de beaucoup sur leurs prédécesseurs. »⁵⁰

« C'est Philibert qui en a joué le premier en France et puis presque en même temps Descoteaux. »⁵¹

François Ragueneau, quant à lui, évoque également les instrumentistes français en des termes élogieux :

les flûtes que tant d'illustres
* sçavent faire gémir d'une manière si tou-

*Philibert, Philidor, Descoteaux,
& les Hotteterres.

Illustration 12: extrait de Ragueneau, François Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéras, Paris 1702.

chante dans nos airs plaintifs,
& soupire si amoureux dans nos airs tendres.

« les flûtes que tant d'illustres (Philibert, Philidor, Descoteaux, & les Hotteterre.) sçavent faire gémir d'une manière si touchante dans nos airs plaintifs, & soupire si amoureux dans nos airs tendres. »

Les premiers interprètes que nous connaissons en France sur flûte française sont attachés à la Cour du Roi Louis XIV, il s'agit de Philibert et Descoteaux. Puis viennent des interprètes également compositeurs qui vont considérablement marquer le répertoire pour flûte traversière : De La Barre et Hotteterre. Enfin, nous évoquerons quelques figures de la famille Philidor.

Flûtiste français renommé, *Philibert Rebillé* (1639-1717), dit *Philibert* jouait également du hautbois et de la musette. Son nom apparaît pour la première fois dans le récit des Menus Plaisirs de 1667, dans lequel il est désigné comme "joueur de flutte ordinaire" du cabinet du Roi. Il est admis à la Grande Ecurie en 1670.

« Cherchez-vous des plaisirs, allez trouver Philibert,
Sa voix, des doux chants de Lambert,
Passe au bruit éclatant d'un tonnerre qui gronde :
Sa Flute seule est un Concert »⁵²

50 J.J. QUANTZ, op. Cit. p. 24

51 Mémoires De La Barre, cités dans le travail de Jane BOWERS, *The french flute school*, p.16

52 Poésies de Lainez (The Hagues : Aux Dépens de la Compagnie, 1753), p. 29. *Mercure de France*, Juin I, 1725, pp.1081-85, cités dans Jane Bowers, op. Cit.

René Pignon Descoteaux (1645 - 1728), ami de Philibert, arrive à la Grande Ecurie en 1689 en tant que flûtiste. Lui aussi joue du hautbois et de la musette du Poitou. Les noms de Philibert et Descoteaux sont souvent associés et c'est à leur intention que le Roi modifia la charge de musette de Poitou en y ajoutant la charge de flûtiste.

« Il (Philibert) jouoit parfaitement de la flute Allemande, il étoit camarade de Descoteaux, célèbre dans l'art de jouer de cet instrument. Louis XIV se faisoit un vrai plaisir d'entendre ces deux personnes exprimer des chants melodieux sur leurs flutes, & les faisoit souvent venir pour cela dans ses appartemens, & dans les bosquets de Versailles. »⁵³

Avec Descoteaux et le guitariste et théorbiste Robert de Visée, ils se distinguèrent par leur musique à la Cour et sont régulièrement appelés auprès du Roi.

Pour tenter de découvrir quel répertoire ces premiers interprètes pouvaient jouer, il est intéressant de considérer à quelle pratique instrumentale ils participaient. Dans ses travaux sur l'école française de flûte, Jane Bowers cite un texte de 1694 :

« Après l'opéra... au petit Luxembourg... M. le Duc fit venir Descoteux, Filbert et Vizé pour la musique »⁵⁴

« Le soir, chez Madame de Maintenon, le roi entendit Vizée et Descoteaux et les fit jouer longtemps »⁵⁵

D'autres témoignages font état de moments musicaux où les deux flûtistes sont également accompagnés de Forqueray ou encore de Marin Marais, ou encore du claveciniste et organiste Jean-Baptiste Buterne.

Philibert et Descoteaux, compagnons inséparables, ont probablement joué un rôle dans l'essor des pièces pour deux flûtes sans basses.

Michel De La Barre (1675-1745)

Michel De La Barre semble être le plus renommé des flûtistes de sa génération. Il est également un compositeur prolifique et a énormément contribué au développement de l'instrument et à sa littérature. Il est considéré comme le meilleur flûtiste de son temps :

« Il a passé avec justice pour le plus excellent joueur de flute Allemande de son tems, & s'est par ce talent, distingué dans l'Orchestre de l'Académie Royale de Musique »⁵⁶

Plusieurs témoignages évoquent son jeu particulièrement expressif. Sébastien de Brossard le célèbre comme « le plus excellent joueur de la flûte traversière qui soit à Paris », tandis qu'Antoine Houdar de la Motte publie une ode dédiée à la flûte et Mr De la Barre, « fameux Joüeur de Flute Allemande » :

53 Le Mercure de France, Juin I, 1725, p. 1081, cité dans *Traversière Magazine* n°35, juin/juillet/août 1991, p.35

54 Journal du Marquis de Dangeau, ed. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de montaignon, et Saint-Simon, V (Paris : Firmin-Didot, 1855), 112 , cité par BOWERS, Jane, op. Cit., p.25

55 Journal du Marquis de Dangeau, ed. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de montaignon, et Saint-Simon, V (Paris : Firmin-Didot, 1855), 332 , cité par BOWERS, Jane, op. cit., p.26

56 Claude Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, I (Paris : Lambert, 1756), 382, cité par BOWERS, Jane, op. Cit. p.40

« Ainsi ta flûte enchanteresse,
LA BARRE, inspire la Tendresse ;
Tout s'enflamme à ses Sons Vainqueurs.
L'Amour même en devient plus tendre ;
Et ne songeant plus qu'à t'entendre,
Il te laisse blesser les coeurs »⁵⁷

C'est lui qui, en innovateur, va publier dès 1702 le premier recueil de pièces pour la flûte traversière spécifiquement, donnant ainsi à l'instrument ses premières pièces en soliste.⁵⁸ C'est dans ce recueil que l'on trouve un important Avertissement, texte clé aujourd'hui pour l'interprétation.

Collaborant au début de sa carrière avec Philibert et Descoteaux, ami de Marin Marais, il est admis dans la Musique de l'Ecurie et de la Chambre du Roi en 1703 et y officia pendant de nombreuses années. Il sera un des premiers à composer des pièces pour deux flûtes sans basse, et n'en composera pas moins d'une quinzaine.

Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763)

Tout comme De La Barre, Jacques-Martin Hotteterre était un flûtiste remarquable. Lui-même luthier et compositeur, il a aussi écrit deux importants ouvrages qui font encore référence : *Principes* (1707) et *L'art de préluder* (1719), se faisant ainsi l'initiateur d'une pédagogie de la flûte. De nombreux témoignages font état de sa réputation. Il succède en 1717 à Descoteaux au poste de flûtiste de la chambre du Roy. On trouve dans ses œuvres pour flûte : des livres de pièces pour flûte et basse continue, des pièces pour deux flûtes sans basse, mais aussi un livre de sonates, ainsi que des arrangements de sonates italiennes pour flûte ou encore des airs ornés d'agrément. Ses compositions sont toujours écrites avec grande précision, ce qui en font un modèle pédagogique pour les flûtistes d'hier et d'aujourd'hui. Comme nous l'avons vu plus haut, Jacques-Martin Hotteterre profite d'une grande renommée familiale :

« Ceux qui se sont rendus les plus recommandables dans ce Royaume par leur composition & leur jeu, & par leur adresse à faire des Musettes, sont les Sr Hotteterre. Le pere est un homme unique pour la construction de toute sortes d'instrumens de bois, d'ivoire, & d'ébène, comme sont les Musettes, flûtes, flageolets, hautbois, cromornes ; & mesme pour faire des accords parfaits de tous ces mêmes Instrumens. Ses fils ne luy cedent en rien pour la pratique de cet art, à laquelle ils ont joint une entiere connoissance, & et une execution encore plus admirable du jeu de la Musette en particulier. Les Sieurs Descoteaux, Philidor & Doucet y excellent aussi parfaitement, & reçoivent tous les jours les applaudissemens de toute la Cour. »⁵⁹

57 Antoine Houdar de La Motte, *Odes : avec un discours sur la Poésie en général, & sur l'Ode en particulier*, p. 143, Amsterdam, Louis Renard, 1707.

58 Michel De La Barre, *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue*. Oeuvre quatrième. Paris, C. Ballard, 1702.

59 BORJON de SCHELLERY, Pierre. *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soymesme à joüer de cet instrument facilement et en peu de temps* (par C.-E. Borjon). 1672. p.38.

Les Philidor sont une grande famille de musiciens, s'étendant sur plusieurs générations. Concernant la flûte traversière, trois figures nous intéressent particulièrement, il s'agit de Pierre Danican, Anne Danican et François Danican.

Pierre Danican Philidor (1681-1731) rentre à la grande Ecurie du Roi en 1697 en tant que hautbois et violon, puis intègre la Chapelle en 1704. Dans la lignée de ses prédécesseurs De La Barre et Hotteterre, il livre en 1717 et 1718 plusieurs recueils destinés surtout à la flûte traversière.

Anne Danican Philidor (1681-1728). En 1698, il reprend le poste de son père André Danican de Hautbois à la Grande Ecurie du Roi puis entre à la Chapelle en 1704. Il compose aussi bien de la musique religieuse que de la musique instrumentale. En 1712, il publie un livre de pièces principalement dédié à la flûte traversière. Il est surtout connu pour être le fondateur du Concert Spirituel.

François Philidor, quant à lui, publie deux recueils de pièces en 1716 et 1718. Les Philidor ne sont pas connus pour être de grands flûtistes, mais en jouant leurs pièces, on remarque une connaissance assez fine de l'instrument.

II.3 Le répertoire pour flûte d'après Hotteterre dans la musique française

II.3.a Les premières apparitions

Comme nous l'avons vu plus haut, il est encore difficile aujourd'hui de dater avec précision la naissance de la flûte française. Dans le répertoire, elle apparaît dès la deuxième moitié du XVIIème sous le nom de flûte d'Allemagne ou flûte Allemande.

La première mention de l'instrument dans une partition date de 1681, dans le ballet de Lully : *Le triomphe de l'Amour*. On y voit clairement l'indication flûtes allemandes, deux parties sont dédiées, et on décèle dans la partition de nombreux mi bémol, note nouvellement permise par l'ajout de la clé sur les flûtes françaises⁶⁰.

La flûte traversière sera à nouveau utilisée dans la tragédie lyrique de Charpentier (1643-1704) : *Médée* en 1693.

La première apparition dans la musique instrumentale semble dater quant à elle de 1686. Il s'agit d'une pièce attribuée à Charpentier : *Sonate à huit* H548. Cette sonate énigmatique se termine par une magnifique passacaille en do mineur, et de nombreux mi bémol se trouvent, là encore, dans les parties de flûtes.

Avec l'aide de l'iconographie, on peut aussi raisonnablement penser que les Suites de Marin Marais sont entre autres destinées à la flûte française, et plus particulièrement à la flûte Hotteterre. En effet, dans le frontispice datant de l'édition de 1692 des *Pièces en trio pour les flûtes, violons et dessus de viole* de Marin Marais, on observe deux flûtes Hotteterre s'entrelaçant. La flûte commence à être utilisée dans de plus petits effectifs.

60 Pour le choix de notre terminologie, se reporter à la page 17

Une autre image datant de 1675⁶¹ de François Chauveau : *Seconde journée, Concerts de musique sous une feüillée faite en forme de salon, ornée de fleurs, dans le jardin de Trianon*, montre une loge à l'opéra où l'on peut distinguer deux flûtistes, jouant lors d'un concert donné au cours d'une des nombreuses fêtes somptueuses données sous le règne de Louis XIV. On peut penser que ce document relate une des journées d'été de l'année 1674 alors que Louis XIV célèbre ses conquêtes en Franche-Comté.

Avec l'apparition dans le ballet de Lully et la tragédie lyrique de Charpentier, cette image confirme donc l'utilisation de la flûte et plus précisément de deux flûtistes (en tout état de cause, Philibert et Descoteaux) dans sa première période en orchestre.



Illustration 13: CHAUCHEAU (François), Seconde journée, Concerts de musique sous une feüillée faite en forme de salon, ornée de fleurs, dans le jardin de Trianon, (détail d'une des quatre loges de musiciens), 1675. Image disponible dans les annexes du travail de Master de Céline Dulac, en ligne : c.j.dulac.free.fr

61 Cette illustration se trouve dans FELIBIEN, André. *Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, Impression Royale, 1676, p.10.

DE L'AMOUR.

75

RITOURNELLE POUR DIANE.

The image displays a musical score for a 'Ritournelle pour Diane' by Jean-Baptiste Lully. The score is arranged in a system of ten staves. The first two staves are for the 'FLUTE D'ALLEMAGNE' (German flute), and the remaining eight staves are for the 'BASSE-CONTINUE' (bass continuo). The music is written in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are several instances of the letter 'X' above notes, likely indicating ornaments. The piece concludes with a double bar line and the initials 'K ij' at the bottom right of the final staff.

Illustration 14: extrait de LULLY, *Le triomphe de l'amour* (1681). On voit nettement précisé 2 parties de "flûte d'Allemagne" et plusieurs mi bémol dans chacune de ces parties.

SCENE SECONDE.

CREON, MEDE'E, CRE'USE, CLEON.

MEDE'E.

Princesse, c'est sur vous que mon espoir se fonde, Le destin de Me-

Flute Allemande.

Flute Allemande.

VIOLONS.

BAS E CONTINUE.

Illustration 15: extrait de CHARPENTIER: Médée 1693, Acte II, Scène 2. On y trouve deux parties de "Flute Allemande". Tonalité: sol mineur



Illustration 16: Pièces en trio de Marin Marais, 1692. Frontispice. On remarque nettement deux flûtes françaises entrelacées dans le haut de l'image.

Nous savons également que l'instrument était utilisé dans de plus petits effectifs, principalement pour jouer de petits airs tendres, des brunettes et petites danses, notamment auprès du Roi (voir plus haut p.28)

II.3.b 1702/1720 : l'âge d'or de la flûte française

La date de 1702 marque une rupture dans la littérature pour flûte traversière avec la parution du *Premier Livre de Pièces* de Michel De La Barre. Dans son *Avertissement*, le compositeur-flûtiste explique qu'il choisit Marin Marais pour modèle et nous indique :

« J'ay crû pour la gloire de ma Flûte, et pour la mienne propre, devoir suivre en cela Monsieur Marais, qui s'est donné tant de peines et de soins pour la perfection de la Violle, et qui y a si heureusement reussy. »

De La Barre évoque ici des Pièces à une ou deux violes de Marin Marais, dont deux livres ont déjà été publiés à cette époque (1696 et 1701).

Avec ce premier recueil, De La Barre va donner l'impulsion pour de nombreuses compositions à venir. C'est également à partir de ce recueil que compositeurs et flûtistes se rejoignent. En effet, les instrumentistes n'hésitent plus à écrire pour promouvoir leur instrument, et c'est principalement par eux que le répertoire va à présent s'enrichir. La quasi-totalité des pièces écrites en France pour flûte traversière de cette période peuvent être interpréter sur flûte d'après Hotteterre.

Les œuvres pour flûte des "compositeurs-flûtistes"

- Dans le catalogue de De la Barre, on retrouve de nombreuses pièces pour flûte entre 1700 et 1725 :

Deux livres de pièces pour la flûte traversière, avec la basse continue (1702 et 1710), une douzaine de livres contenant surtout des suites à deux flûtes sans basse et trois livres de pièces en trio pour les violons, flûtes et hautbois (1694, 1700 et 1710). Toutes ces compositions peuvent être abordées avec une flûte Hotteterre.

- De son côté, Jacques-Martin Hotteterre publie également bon nombre de pièces, ainsi que deux ouvrages importants : son célèbre traité, *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois, divisez par traitez* est édité en 1707, tandis que *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instrumens de dessus* date de 1719. Ces deux textes feront (et font toujours) référence pour l'interprétation sur flûte de la musique française de cette période.

Parmi ses compositions, on trouve deux livres de pièces pour la flûte traversière et autres instruments, avec la basse (1708 et 1715), ainsi que trois suites de pièces à deux dessus (1712, 1717 et 1722). A cela s'ajoute une sorte d'anthologie de petits airs : *Airs et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières...ornez d'agremens par Mr. Hotteterre* (date inconnue, probablement autour de 1721). Hotteterre a également travaillé sur des sonates : il publie un recueil de six sonates en 1712⁶² et collabore avec deux compositeurs italiens pour adapter deux livres de sonates (1721 et 1723).⁶³

Le catalogue de Hotteterre est particulièrement intéressant puisqu'il note régulièrement avec une grande précision les différents agréments qu'il souhaite entendre réaliser sur sa musique, notamment dans les livres de pièces pour flûte et basse continue. Ainsi, l'interprète d'aujourd'hui peut aisément se servir de cette référence pour tenter de découvrir le "bon goût" dont parle nombre de compositeurs et qui caractérise le style français. Ces agréments intégrés au jeu du flûtiste peuvent ensuite être réutilisés dans la musique d'autres compositeurs de cette même époque.

Le recueil d'airs ornés d'agréments est également très intéressant. Il consiste en une série d'ornementations, spécialement écrite pour la flûte sur des airs de cours de contemporains français (Bacilly et Lambert notamment). Hotteterre transpose de nombreuses chansons vers des tonalités à dièses, plus faciles pour l'interprète et plus flatteuses pour la flûte.

- La famille Philidor a également beaucoup participé au développement de la littérature pour flûte.

En 1712, Anne Danican Philidor publie une série de pièces pour flûte traversière dans le *Premier livre de pièces pour la flûte traversière, flûte à bec, violons et hautbois avec la basse continue*.

François Philidor écrira quant à lui deux livres de pièces, dont le deuxième sera édité de manière posthume (1716 et 1718). Il s'agit surtout de suites de danses comportant de petites pièces (en générale une dizaine de mouvements par suite) pour flûte traversière ou violon et continuo.

De la famille Philidor, c'est Pierre Danican qui a composé le plus pour la flûte traversière. On trouve cinq recueils de sa main dans lesquels se mélangent des pièces à deux flûtes traversières sans basse, des pièces pour flûte et continuo ou encore des pièces pour deux dessus (deux flûtes traversières) et continuo.

62 *Sonates en trio pour les flûtes traversières, flûtes à bec, violons, &c.* (1712).

63 Il s'agit des recueils : *Sonates à deux dessus par le Sigr. Roberto Valentine, opera quinta, accomodées à la flûte traversière par Mr. Hotteterre de Romain* (1721) et *Sonates à deux dessus par le Sigr. Francesco Torelio recueillies et accomodés au goût de la flute traversière par Mr Hotteterre le Romain* (1723)

Les œuvres d'autres compositeurs

- Dans la préface de ces *Principes*, Hotteterre nous donne des pistes de travail pour élargir ce répertoire :

« Ceux qui croiront avoir besoin de Leçons, pour mettre en pratique les Instructions contenues dans ces Principes, en trouveront chez moy avec les agréments marquez. A l'égard de ceux qui sont plus avancez, je leur prepare quelques suites de Pieces composées exprés pour la Flute⁶⁴. On peut aussi s'exercer sur les *Brunettes*, & principalement sur les *Duo & Trio*, de feu Monsieur Gaultier de Marseille, qui viennent d'être mis au jour. »

De Pierre Gautier, décédé en 1696, sont publiés en 1707 *Symphonies de feu Mr Gaultier de Marseille ; divisées par suites de tons*. Il s'agit d'un cahier de suites de danses divisé en deux parties : une première partie avec des suites de pièces pour flûte (ou violon) et basse continue, puis une deuxième partie comprenant de suites de pièces en trio (deux dessus et basse continue). Les suites sont assez courtes et mêlées à des pièces tendres (Les matelots, la Tendresse, les Regrets,...)

- Parmi le répertoire qu'il est possible d'interpréter sur flûte Hotteterre, on trouve bien évidemment les Concerts Royaux de Couperin. Ces Concerts créés dès 1714/1715 ne seront publiés qu'en 1722. C'est probablement Pierre Danican Philidor (1681-1731), flûtiste de chambre et hautbois et flûte ordinaire de la chapelle et chambre du roy qui participa à cette création⁶⁵.

- Il est également possible de jouer les charmantes danses du guitariste et théorbiste français Robert de Visée : *pièces de théorbe et de luth mises en partition , dessus et basse* en 1716. Ces pièces sont à l'origine écrites pour luth et théorbe sous forme de tablatures et le compositeur les a réécrites pour un dessus et continuo ou clavecin. Il propose plutôt le violon ou la viole comme dessus, mais l'usage montre que la flûte française fonctionne très bien également. Ces pièces sont agencées en une succession de petites danses et on trouve parfois plusieurs allemandes, courantes, sarabandes à la suite. Il est néanmoins assez aisé d'en constituer des suites.

- Il existe également un très intéressant recueil de Louis-Antoine Dornel datant de 1711 : *Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse*. Le compositeur y donne huit sonates dédiées au violon et quatre suites dédiées à la flûte traversière. Il est saisissant d'observer que les sonates (attachées au style italien) réservées au violon et que les suites (attachées au style français) sont données pour la flûte traversière. Cela indique également que le goût français va progressivement s'imprégner du style italien.

- Michel Pignolet de Montéclair a composé deux séries de pièces pour la flûte traversière convenant à une interprétation sur flûte d'après Hotteterre. Il s'agit des six *Concerts à deux flûtes traversières sans basse* (ca. 1720) et des six *Concerts pour la flûte traversière, avec la basse chiffrée* (1723). C'est dans ce dernier recueil que se trouve une très belle suite en do mineur (le deuxième concert). L'auteur précise que ces concerts conviennent tous à la flûte traversière. Il précise également que certaines des pièces qui composent ces concerts sont « les unes dans le goût français, les autres dans le goût italien ». Les deux derniers concerts évoquent tour à tour la Guerre puis La Paix. Malgré la possibilité de les jouer avec une instrumentation dessus et continuo, ces deux concerts sont écrits à certains endroits avec une instrumentation très précise, comprenant timbales, hautbois, violons, fifres, etc.

64 Hotteterre évoque clairement ici son *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière*, qui sera publié l'année suivante (1708).

65 POWELL, Ardal. *The Flute*, p.75.

- Enfin, nous pouvons évoquer les duos composés par Johann Christian Schickardt qui font suite à son traité sur la flûte traversière⁶⁶ largement inspiré des *Principes* de Hotteterre. En effet on trouve dans les premiers de ces quarante deux petits airs des exemples d'articulations typiques du style français⁶⁷. Cela nous permet de penser qu'il est donc tout à fait adéquate de choisir une flûte française pour jouer cet ensemble de pièces.

II.3.c Quel style pour la flûte d'après Hotteterre

Comme nous venons de le voir, la majorité des pièces dédiées à la flûte traversière française sont des suites de danses, pratiquement toutes composées en France. Il est intéressant de noter que la flûte est principalement liée à la suite et non à la sonate, comme va l'être rapidement le violon dans ce début du XVIIIème siècle. Aussi, la flûte traversière française est attaché à un style particulier : goût de l'intime, mélodies simples et délicates de caractère le plus souvent tendres ou plaintives, utilisation plutôt du registre grave où l'instrument se complaît, volonté de vouloir toucher et émouvoir son public.

La littérature pour flûte traversière va s'épanouir dans la suite et va s'essayer à plusieurs orchestration : flûte et continuo, deux flûtes sans basse, deux flûtes et continuo. A cet égard, nous remarquons que la célèbre peinture⁶⁸ de André Bouys nous montre ce goût pour la musique à deux dessus (et ici deux flûtes traversières) et basse continue.

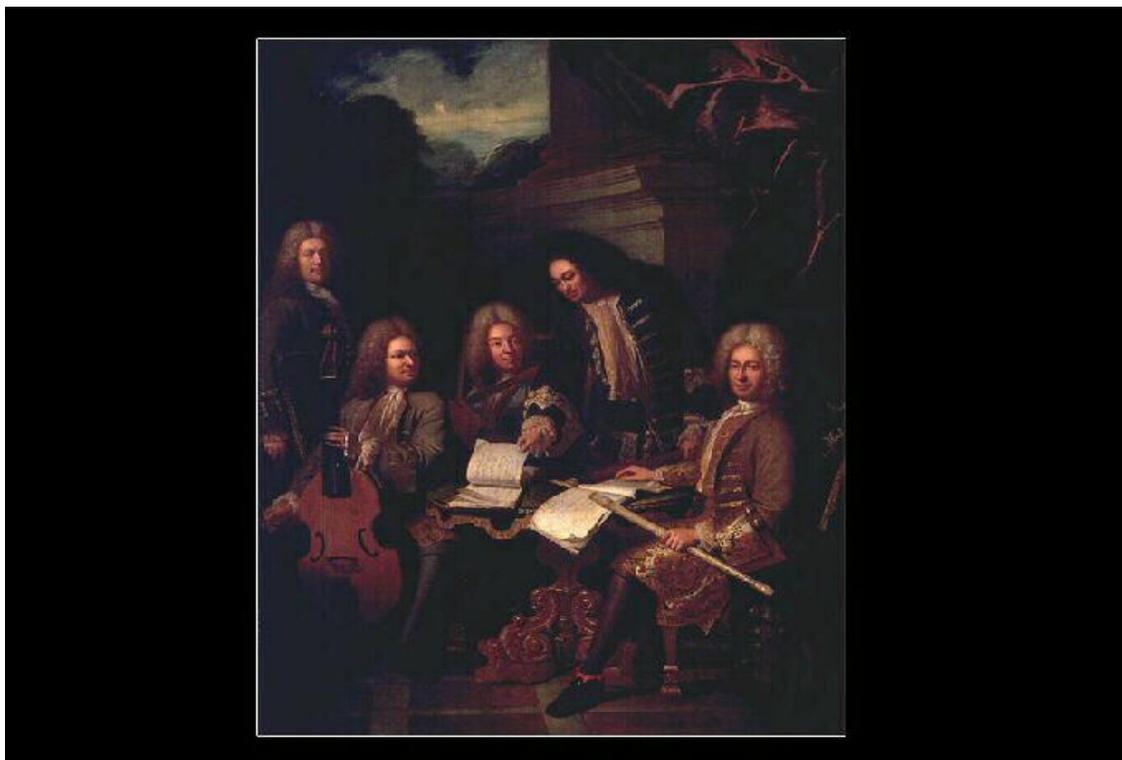


Illustration 17: Réunion de musiciens, André Bouys. Peinture à l'huile, toile, conservée à Dijon, Musée des Beaux Arts. Image disponible sur le site <http://jocondelab.iri-research.org>

66 SCHICKHARDT, Johann Christian, *Principes de la flûte contenant la maniere d'en jouer & la connoissance de musique necessaire pour cela avec quarante deux airs à 2 flutes composez par Jean Chrestien Schickhardt...*, in *Méthodes et traités de flûte à bec*, Volume 3, Paris, Fuzeau. Vers 1710.

67 Pour plus de précisions, on peut consulter l'article de LASOCKI, David. « Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762). A contribution to his biography and a catalogue of his works », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nedelandse Muziekgeschiedenis*, pp. 28-55, 1977.

68 Il existe une controverse sur ce tableau concernant les flûtistes : s'agit-il de De La Barre et Hotteterre ou de deux membres de la famille Philidor, ou peut-être même de Philibert et Descoteaux.

Suite à cet essai de définition du style attaché à notre instrument, nous proposons à présent d'établir un mode opératoire permettant de constituer un répertoire pour flûte d'après Hotteterre. Ainsi, dans le cadre d'une interprétation historiquement informée, le musicien doit prendre en compte pour le choix de son instrument pas moins de six paramètres : l'instrumentation prévue, le lieu de composition ou la nationalité d'origine du compositeur, la date de publication ou de composition, la terminologie utilisée par le compositeur pour définir sa composition, les caractéristiques d'écriture, l'écriture d'une ornementation. Il est nécessaire que l'oeuvre contiennent plusieurs des paramètres suivants pour que le musicien puisse choisir de l'interpréter sur flûte traversière française ou flûte traversière d'après Hotteterre.

1/ Oeuvre écrite pour flûte traversière (nom de l'instrument spécifié par le compositeur) ou œuvre pour un dessus et continuo, deux dessus sans basse ou deux dessus et continuo (dans une clé et ou des tonalités adéquates à la flûte traversière⁶⁹). Pour la musique vocale et/ou orchestrale (cantates, airs, brunettes, opéras (rare)) : nom de l'instrument spécifié.

2/ Oeuvre plutôt composée en France ou écrite par un compositeur français, utilisation d'un diapason bas.

3/ Composition située au mieux dans la période la plus favorable, soit entre 1702 et environ 1720, soit dans la période plus large d'environ 1670 à 1730

4/ Pour le répertoire instrumental, oeuvre portant le nom de suite. Cela nécessite de ne pas négliger toutes les sonates, car parfois les compositeurs nous trompent, tant le terme n'est pas encore complètement défini en France. Néanmoins, il s'agit tout de même d'un bon repère.

5/ Caractéristiques d'écriture : ambitus restreint, ne dépassant que très rarement le ré ou mi aigu, ne comprenant pas de nombreuses doubles croches. Mélodies simples et souvent tendres.

6/ une série d'ornementation sous forme d'agréments écrits peut également être un excellent indicateur.

69 Notons toutefois que plusieurs témoignages indiquent la possibilité et la pratique fréquente de la transposition. Nous en avons des exemples chez Montéclair au début du *troisième concert pour la muzette* : « Pour ce concert convenable à la flûte traversière, il faut le transposer un ton plus haut (...) ou une tierce plus bas (...) ». Hotteterre, quant à lui, dédie tout un chapitre de *L'art de Préluder* à la technique de transposition : « Chapitre Xè. Méthode pour apprendre à transposer sur toutes les clés et sur tous les tons ».

II.3.d Evolution du répertoire (env. 1720/ env. 1730)

Alors que la quasi-totalité du répertoire écrit dans la période précédente peut se jouer sur flûte française, on observe nettement la superposition de deux styles dans cette dernière période (environ 1720-environ 1730). La flûte traversière subit déjà de nouvelles modifications et cela se fait parallèlement à une évolution du goût musical, prenant de plus en plus compte du style italien. Ainsi, cette période est-elle la plus problématique pour l'interprète dans le choix de son instrument.

D'un côté, on assiste à l'émergence d'un répertoire pour flûte traversière que nous nommerons "déviant", se nourrissant largement du répertoire des violonistes. Cette à cette période qu'apparaît parfois la mention : « cette pièce peut se jouer à la flûte traversière »⁷⁰ dans plusieurs sonates. Toutefois le style reste violonistique, avec une écriture comprenant de nombreux arpèges, une irrésistible ascension vers des tessitures plus aiguës et des tempi plus rapides. La flûte d'après Hotteterre et plus généralement les flûtes françaises semblent (de par les caractéristiques de leur facture instrumentale) moins adaptées à ce genre de répertoire. Comme nous l'avons décrit dans l'introduction, il est possible que certains flûtistes aient pu jouer cette musique d'abord destinée au violon sur flûte française, et nous pouvons considérer cet argument comme étant recevable pour établir un choix d'instrument pour une interprétation de ces sonates⁷¹.

Par ailleurs, le style français perdure dans l'écriture de plusieurs compositeurs même si les titres évoquent bien plus souvent le terme de "Sonate" (probablement devenu bien plus vendeur) que celui de "Suite". Nous aborderons plutôt dans ce paragraphe les pièces, écrites dans cette troisième période, et qui se réclament encore du style français de l'époque précédente. Ainsi, c'est le style qui va nous servir ici de guide.

On peut alors évoquer certaines pièces du début de carrière de Joseph Bodin de Boismortier (1689 – 1755). Compositeur prolifique dans la première moitié du XVIIIème siècle, ses pièces sont régulièrement écrites dans le style italien et se jouent principalement avec une flûte plus tardive. Toutefois, deux recueils ont attiré notre attention : il s'agit de l'op. 3 *Sonates, pour la flûte traversière, avec la Basse, œuvre Troisième* datant de 1724 et de l'opus 35 *Trente-cinquième Oeuvre, de M. Boismortier, contenant, six suites de pièces, Pour une Flûte traversière seule, avec la Basse* datant de 1731. Dans ces deux recueils, Joseph-Bodin de Boismortier s'inspire largement du style français et de ses prédécesseurs Hotteterre et De La Barre. Ainsi dans l'opus 3, on trouve six sonates contenant en nombre Allemandes, Gavottes, Giges ou encore Courantes. Mais c'est finalement l'opus 35 qui semble être le plus un hommage à la flûte en trois parties. Non seulement, Boismortier utilise le terme de Suites et non de Sonates (ce qui devient rare en 1731) mais il utilise en plus tous les canons de la suite à la française : il propose six suites, chacune étant introduite par un prélude orné, puis s'enchaînent entre quatre et six petites danses ou airs tendres. De plus, Boismortier indique en sous-titre à ce recueil : « Ces pièces sont ornées de tous leurs agréments. »⁷². Nous pensons que Boismortier fait ici directement référence aux *Livres de Pièces* de Hotteterre.

70 Nous pensons particulièrement aux Sonates de Jean-Marie Leclair (1723 et 1738), ou encore à celles de Louis Gabriel Guillemain (1734). Les pièces de Jean Baptiste Sénailé semble être une exception du genre, puisque celui-ci indique cette mention dès 1710 dans son *Premier Livre de sonates avec la basse*

71 En ce qui nous concerne, nous choisirions plutôt un instrument de type Jean-Hyacinthe Rottenburgh pour ce genre de musique.

72 On peut lire à ce sujet l'excellent livre de PERREAU, Stéphan. *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2001.

Par ailleurs, on peut également évoquer les deux recueils de *Pièces pour la flûte traversière* de Louis de Caix D'Hervelois, publiés respectivement en 1726 et 1731. Violiste et compositeur français, Caix D'Hervelois connu une longue amitié avec Joseph Bodin de Boismortier avec qui il partagera la même adresse en 1736 (rue du Jour, vis-à-vis le grand Portail St Eustache au cigne de la croix). Cette collaboration donnera lieu à de nombreux échanges. Ces deux recueils, composés sous forme de suites, tout comme les recueils précités de Boismortier, contiennent préludes ornés et danses françaises. Les mouvements de danse sont plus développés que chez Hotteterre ou De La Barre, ces pièces fonctionnent très bien sur flûte d'après Hotteterre. On trouve toutefois quelques mouvements rappelant nettement le style italien (la Vénitienne, la Florentine) et qui peuvent poser question.

Les *Sonates* de 1712⁷³ de Hotteterre constituent une autre problématique. En effet, bien qu'elle soit composée relativement tôt dans le XVIIIème siècle et qu'elle ait pour auteur Hotteterre, cette œuvre est composée de manière hybride : se mélangent Préludes, danses rapides (courante, gigue) à la française et mouvements lents à l'italienne (grave). Chaque sonate comporte également une fugue. Nous pensons que la date d'édition ainsi que le fait que le style italien ne soit marqué que dans les mouvements lents offrent la possibilité de jouer ce recueil sur flûte française. Enfin les *airs ornés d'agrément par M. Hotteterre*, malgré leur publication tardive, peuvent également faire partie intégrante du répertoire de l'instrument.

Nous venons de voir le contexte historique et la naissance de ce nouvel instrument qu'est la flûte traversière baroque. Nous avons vu qu'il existe de nombreux modèles et nous avons expliqué notre choix de jouer sur une flûte dite Hotteterre.

Puis nous avons également vu l'importance de la littérature tout en étudiant les genres majeures. Nous avons aussi tenté de définir le style attaché à cette flûte, permettant ainsi de constituer un répertoire.

La connaissance du répertoire et des interprètes pour lesquels il a été écrit nous semblent primordiales dans la construction d'une interprétation aujourd'hui. Ces connaissances permettent également de percevoir la sensibilité propre à cet instrument.

Enfin, nous avons vu que compositeur, interprète et facteur d'instrument se mélangent dans de fréquents cas à cette période de naissance de flûte traversière baroque.

73 Voir tables des mouvements en annexe.

Deuxième partie : pour une démarche d'interprétation historiquement informée de la musique française pour flûte traversière du tournant du XVIIIème siècle

« Ainsi, c'est l'instrument qui est mon guide. Il n'est pas seulement un outil passif. »⁷⁴

Philippe Beussant nous indique ici l'importance d'être à l'écoute de l'instrument. D'où l'intérêt et l'importance de connaître assez finement l'évolution de l'organologie et l'histoire du répertoire qui s'y attachent. Mais le choix de l'instrument ne fait pas tout. Il s'agit ensuite de construire une interprétation. Nous avons vu que le répertoire pour flûte traversière d'après Hotteterre se définit par un style spécifique. Aussi, l'interprète doit-il connaître et appliquer les différentes règles et principes qui régissent ce style (par exemple : réalisation technique d'ornements⁷⁵, ornementation d'agrément⁷⁶, articulations, inégalité). Il existe tout un panel de sources primaires et secondaires mises à la disposition de l'interprète pour documenter son interprétation. Même si certains textes-clés sont peut-être perdus, nous avons à notre disposition d'importants documents que nous ne pouvons ignorer. Il est aussi possible que certains flûtistes de cette époque jouant la flûte traversière n'aient pas eu accès aux documents qui sont à notre disposition. Mais c'est sans compter les divers conseils oraux qu'ils auraient pu glaner ici ou là, ni le bain culturel dans lequel ils étaient de toute façon plongés. C'est d'ailleurs ces deux derniers aspects qui nous font encore aujourd'hui défaut. Ils constituent, si on les assemble, une condition déterminante de la musique : l'héritage interprétatif.

« C'est le silence dans lequel ces œuvres ont été un moment plongées qui leur vaut ce statut particulier. Et c'est lui qui fait tout notre problème, car une œuvre musicale ne peut parler, après s'être tue si longtemps, de la même manière que si une longue chaîne d'interprètes s'en étaient l'un à l'autre transmis les secrets. »⁷⁷

Aussi souhaitons-nous présenter dans cette partie les documents les plus importants relatifs à l'interprétation de la musique française sur flûte d'après Hotteterre⁷⁸. Nous pensons qu'y associer des détails biographiques sur les différents flûtistes et compositeurs (ayant composés pour flûte traversière) de cette période pourrait permettre une vue d'ensemble de ce sujet.

74 Philippe BEAUSSANT, op. Cit. p.70

75 C'est-à-dire comment réaliser techniquement un port de voix, un coulé de tierce ou encore un flattement par exemple.

76 C'est-à-dire où peut-on (où faut-il?) ajouter des agréments, lesquels, pourquoi ?

77 Philippe BEAUSSANT, op. Cit. p. 79

78 Nous précisons que nous ne présenterons que des sources primaires. De nombreuses sources secondaires, très complètes, existent aujourd'hui. Elles apportent sans aucun doute une aide précieuse, si on les associe à l'étude des sources primaires. Nous pensons également qu'il paraît nécessaire de faire des détours vers d'autres modes d'expression artistiques de l'époque étudiée, comme par exemple la littérature, la peinture, l'architecture. Enfin, nous pensons qu'il ne faut pas négliger le travail des musiciens et d'ensembles de renommés actuels travaillant sur ce répertoire. Leurs apports via les enregistrements audio peuvent ainsi ouvrir l'horizon de l'interprète vers d'autres possibilités.

I/ De la recherche de l' Authenticité à l'Interprétation Historiquement Informée (IHI)

I.1 Bref Historique

« Playing on period instruments does not guarantee authenticity. (...) It has frequently been said that it is preferable to give a vivid, expressive early-music performance on modern instruments than a dull, lifeless performance on period instruments. What historically correct instruments can do, if played in a historically informed manner, is to place us – performers and audiences – closer to the composer's own sound-world. Questions of dynamics, balance, tempo, pitch, nuance, tone colour, and articulation, which can be problematical when playing old music on modern instruments, are frequently solved simply by playing the music on historically correct instruments. »⁷⁹

On peut bien évidemment interpréter la musique du tournant du XVIIIème sur la flûte de son choix, y compris sur flûte Boehm⁸⁰, et les flûtistes auraient d'ailleurs bien tort de se priver d'un si beau répertoire. Toutefois, notre expérience de plusieurs dizaines d'années passées dans les classes de flûte dite moderne, aussi bien en tant qu'étudiante, qu'en qualité d'enseignante, nous ont permis d'observer régulièrement les difficultés des uns et des autres à aborder ce répertoire⁸¹. En effet, même si l'instrument Boehm est mal adapté pour faire « sonner » ce répertoire, il semble que c'est tout un ensemble de clés d'interprétation qui soient au mieux mal comprises, voire pas appliquées. A décharge toutefois, il est vrai que certaines techniques d'interprétation ne sont pas adaptables correctement sur flûte Boehm : nous pensons notamment à l'inégalité rythmique engendrée par les différentes articulations, à la réalisation de certains agréments ou encore à la chaleur du son d'un instrument en bois et enfin à l'hétérogénéité des registres et des notes dues principalement à la conicité de la flûte baroque et au mélange des notes fortes et faibles induites par les doigtés de fourche. Aussi, un détour vers la flûte traversière baroque, avec l'apprentissage des techniques interprétatives correspondantes, nous semble bienvenue.

C'est la perte du lien avec les techniques d'interprétation de l'époque baroque, évoquée par plusieurs musiciens (Beaussant, Veilhan, Harnoncourt et bien d'autres), qui nous pousse à rester à l'affût du moindre indice.

Ce chemin de « retour aux sources », de « redécouverte de la musique ancienne » a été pratiqué par de nombreux musiciens, et ce dès la première moitié du XIXème siècle.

En effet, dès 1829⁸², Félix Mendelssohn dirige un chef-d'oeuvre d'un compositeur quasiment oublié : *La Passion selon Saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach. Celui-ci est mort depuis à peine soixante dix ans, et pourtant tout est à refaire.

79 "Jouer sur instruments d'époque ne garantit pas l'authenticité. (...) Il a été fréquemment dit qu'il est préférable de donner une interprétation vivante et expressive d'une partition de musique ancienne sur instruments modernes, qu'une interprétation terne et sans vie sur instruments d'époque. Ce que les instruments historiquement bien choisis peuvent apporter, lorsqu'ils sont joués d'une façon historiquement informée, c'est de nous rapprocher – musiciens et public – du monde sonore du compositeur. Les questions de dynamique, d'équilibre, de tempo, de justesse, de nuance, de couleur et d'articulation, qui peuvent être problématiques lorsqu'on joue la musique ancienne sur instruments modernes, sont fréquemment résolues lorsqu'on joue cette musique sur des instruments historiquement bien choisis." John SOLUM, *The Early Flute*, pp. 2/3 (traduction EP)

80 Rappelons que Theobald Boehm mis au point son système pour la flûte entre 1831 et 1847. Ce système fut par la suite adapté à d'autres instruments.

81 Rappelons que nous parlons précisément et uniquement du répertoire français du tournant du XVIIIème, à l'origine dédié pour flûte que nous avons nommées "françaises".

82 Nous notons également que plusieurs flûtes traversières d'après Hotteterre ont été identifiées comme n'étant pas authentique et datant du XIXème siècle. Ils existent donc des facteurs qui copient des instruments anciens au XIXème siècle.

Au début du XX^{ème} siècle, les recherches sur le répertoire baroque se fixent sur la redécouverte des instruments dédiés : Wanda Landowska inaugure son "clavecin" commandé à la maison Pleyel en 1912 et Arnold Dolmetsch publie le fruit de ses recherches⁸³.

Mais c'est toutefois au sortir de la deuxième guerre mondiale et encore plus spécifiquement dans les années 1960/1970 que tout s'accélère. Le terme de « recherche d'authenticité » est prégnant et une nouvelle génération examine le plus de documents possibles, c'est l'époque où l'on découvre Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, et plus spécifiquement pour la flûte, des personnalités telles que Frans Brüggen, Stephen Preston et bien évidemment Barthold Kuijken (pour ne citer que les plus importants) : une nouvelle voie s'ouvre pour les interprètes.

On assiste également au début des années 1980 à un débat d'idées sur la terminologie et le bien-fondé de ces interprétations de musiques anciennes, obligeant les interprètes à justifier leur démarche. C'est ainsi que plusieurs publications voient le jour, fixant peu à peu des lignes directrices de cette nouvelle technique d'interprétation : les *règles d'interprétation* de Jean-Claude Veilhan (1977) ou encore l'important ouvrage de Harnoncourt, *Le discours musical*. Parmi les détracteurs, on peut citer Richard Taruskin et beaucoup plus récemment Jean-Paul Pénin.

Au début des années 80, Harnoncourt déclare :

« Pour autant que la musique des époques passées soit encore aujourd'hui d'actualité dans un sens large et profond, et si elle doit être restituée avec tout ce qu'elle exprime [...] il faut redécouvrir l'intelligence de cette musique à partir de ses propres lois. Il nous faut savoir ce que la musique veut dire pour comprendre ce que nous voulons dire par elle. Le savoir doit maintenant précéder la pure sensibilité et l'intuition. Sans ce savoir historique, on ne peut pas rendre de manière adéquate la musique historique. »⁸⁴

C'est dans les années 1990 qu'apparaît le terme d'interprétation historiquement informée. Cette terminologie, suscitant malgré tout encore plusieurs controverses, va finalement devenir celle la plus usitée aujourd'hui.

Rafael Palacios Quiroz nous donne dans sa thèse de 2012 une définition opératoire de l'Interprétation Historiquement Informée (ou IHI) :

« Interprétation Historiquement Informée la pratique d'interprétation musicale qui assied ses choix interprétatifs sur des informations contenues dans l'étude de traités et méthodes, textes critiques et matériel iconographique, sur les instruments et sur la notation musicale elle-même ou sur toute autre information historique. Parmi les éléments à tenir en compte, on trouvera :

- les aspects de la notation, c'est-à-dire le rapport entre les notes écrites et les sons qu'elles symbolisent, le rythme et l'articulation ;
- l'improvisation et les ornements ;
- les instruments, leur histoire et leur structure matérielle ainsi que les manières dont ils étaient joués ou touchés ;
- la production de la voix et du son ;
- les sujets touchant à l'accordement, au diapason et au tempérament ;
- les ensembles, leur taille, la disposition et la façon dont ils sont dirigés. »⁸⁵

83 Rappelons que dès 1915, Arnold Dolmetsch publie *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, ouvrage dans lequel il remet déjà en cause l'interprétation de la musique ancienne avec les usages du XIX^{ème} siècle.

84 Harnoncourt, op. Cit. P 27/28

85 Rafael Palacios Quiroz, *La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C.P.E. Bach et Telemann*, thèse de doctorat, 2012. p. 26

Dans ce travail magnifique, Palacios propose d'aller plus loin encore en intégrant les formules de la rhétoriques traditionnelles à l'IHI. Il qualifie alors cette pratique d' « Interprétation Rhétoriquement Informée » (ou IRI). Il donne ensuite plusieurs exemples et met à disposition du musicien-interprète une véritable boîte à outils, donnant ainsi de nombreuses clés pour élaborer une interprétation des œuvres musicales de l'époque baroque aussi bien du point de vue historique que rhétorique, comme « une point de départ pour l'expérimentation » (p.321). Il s'appuie pour ce faire sur de nombreux ouvrages d'époque concernant notamment la rhétorique musicale et ouvre ainsi une nouvelle perspective.⁸⁶

I.2 L'IHI et l'interprétation sur flûte traversière d'après Hotteterre aujourd'hui : la problématique de jouer à 392

Le choix du diapason utilisé pour accorder les instruments est une question complexe. Nous savons que le diapason a été normalisé en France puis dans le monde au cours du XIXème siècle⁸⁷. Concernant la musique ancienne, une convention s'est établie depuis plusieurs années pour un la à 415 Hz.

Auparavant, il n'y avait pas de standard et les écarts d'un pays à l'autre, d'une ville à l'autre pouvaient être importants : entre environ 392Hz pour le plus bas retrouvé en France et 466 Hz pour l'orgue de Weimar au temps de Bach. Bien plus encore, plusieurs diapasons cohabitaient dans la même ville. A Versailles, on utilisait plusieurs diapasons en même temps : le ton de l'Ecurie, le ton de Chambre et le ton de la Chapelle n'étaient pas les mêmes, le ton français étant globalement assez bas (env. 404 Hz).

Ces conditions étaient un véritable challenge pour les instrumentistes et nous avons vu plus haut que cela a été un aspect décisif dans l'évolution de la facture de la flûte vers un instrument en quatre parties pouvant ainsi bénéficier de corps de rechange et ainsi de s'ajuster.

Les diapasons utilisés en France à cette période étant particulièrement bas, une deuxième convention normalise au cours du XXème siècle un diapason spécifique à ce répertoire à 392 Hz. Ce diapason n'est pas toujours utilisé dans les concerts d'aujourd'hui dans lesquels sont programmés de la musique française de cette période. En effet, ce diapason pose plusieurs problèmes :

- dans l'esprit des baroqueux d'aujourd'hui, le standard de 415 est tellement établi que pour la plupart des musiciens, il faut « descendre » à 392Hz. C'est une aberration historique mais une réalité du terrain.
- accord des cordes. Pour les instrumentistes à cordes, cela nécessite de faire jouer la souplesse de leurs jeux de cordes.
- pour les autres instrumentistes (les flûtistes notamment), cela nécessite l'achat de plusieurs instruments.
- contraignant car restreint le répertoire pour un concert.⁸⁸

86 Nous aurions aimé tenter d'élaborer une interprétation selon les termes de Palaccio, mais avons pris connaissance de cette récente étude trop tardivement .

87 Un arrêté ministériel fixa le diapason en France à 435 Hz en 1859. Puis la Conférence internationale de Vienne en 1885 le fixa à 435 Hz également pour l'international. Il sera réactualisé en 1953 lors de la Conférence à Londres et fixé à 440 Hz. La pratique actuelle tend plutôt vers un la à 442 Hz, voire 443 Hz.

88 Pour notre récital de Master d'Interprétation par exemple, nous avons proposé une première partie en 392Hz puis une deuxième partie en 415Hz, cela a nécessité d'avoir deux clavecins, et deux violes pour l'accord puisse "tenir".

Concernant plus particulièrement les flûtistes et de manière très pragmatique, la question se pose lors de l'achat d'un instrument. La possibilité de jouer un vaste répertoire reste un atout indéniable dans les critères d'achat, ce qui n'est pas le cas d'un modèle à 392. Ainsi, il paraît évident que pour un premier achat, le flûtiste se dirigera vers un modèle au standard très établi de 415, plutôt que vers le diapason moins usité de 392. Il reste toutefois la solution de se procurer plusieurs corps de rechange, mais selon les instruments, cela n'est pas toujours très heureux. Si l'interprète désire être au plus près de "l'image sonore" du compositeur, il doit choisir un modèle historiquement compatible, et cela nécessite de se procurer plusieurs flûtes. Malgré la bonne volonté des interprètes, des compromis sont donc souvent nécessaires. Barthold Kuijken s'exprime à ce sujet :

« As a flutist I need to have at my disposal - and feel intimately familiar with - about ten different pre-Boehm flute types in order to cover the repertoire from Lully to Schubert. In practical concert life I need to make compromises. »⁸⁹

89 « En tant que flûtiste j'ai besoin d'avoir à ma disposition – et de me sentir à l'aise – avec environ dix sortes de flûtes pre-Boehm, de sorte à pouvoir couvrir le répertoire allant de Lully à Schubert. En pratique, pour les concerts, je dois faire des compromis. » Barthold KUIJKEN, *The notation is not the Music*, p. 22 (traduction EP)

II/ Les documents historiques concernant l'interprétation sur flûte traversière dite Hotteterre

Pour « apprendre » à jouer de la flûte Hotteterre, point de cahiers de chauffe, de gammes ou d'études publiés à l'époque : les exercices trouvent souvent leur place dans les méthodes de flûte. Le flûtiste peut s'appuyer sur d'importants textes d'époque, et ne devrait jamais faire l'impasse sur la lecture des préfaces et avertissements se trouvant en début de recueils. Enfin, il faut chercher, essayer, comparer, revenir.

Ces documents d'époque, ces sources historiques sont parfois redondantes, c'est à dire que les différents auteurs traitent parfois des mêmes sujets. Même si cela nous donne de bonnes indications sur les thèmes importants à l'époque – on peut imaginer que si un sujet est traité dans plusieurs documents et revient régulièrement dans les différents ouvrages, c'est qu'il est d'une importance non négligeable - l'interprète peut parfois passer à côté d'informations précieuses, qui se trouvent glissées au détour d'une phrase, ou dans une préface.

Nous différencions deux types de documents historiques : ceux qui traitent d'éléments généraux sur l'interprétation de la musique française et ceux traitant plus particulièrement de flûte traversière. C'est ce deuxième type de documents que nous souhaitons ici étudier.

Nous aborderons donc ici les principaux documents liés à l'interprétation sur flûte Hotteterre. Ils sont constitués à la fois de traités, mais également de Préfaces, d'Avvertissements se trouvant en préambule d'éditions de pièces musicales, mais également de partitions ayant une visée didactique.

II.1/ *Principes* de Jacques- Martin Hotteterre

II.1.a *Un texte de référence*

C'est le texte de référence de l'époque. Son succès est si retentissant qu'il sera réédité deux fois. Nous avons donc trois versions de ce texte : 1707, 1713 et 1722⁹⁰. On le trouve également en bonne position dans des extraits du catalogue général de l'éditeur Ballard. Par exemple, dans le *livre premier de pièces pour la flûte traversière qui peuvent aussi se jouer sur le violon* de 1716 de François Philidor, un extrait du catalogue des éditions Ballard se trouve en préambule. Les *Principes* de J-M Hotteterre y figurent tout en haut de la liste.

90 Nous avons également identifié une édition de 1728 à Amsterdam

M E M O I R E D E S S Y M P H O N I E S	
<i>pour les VIOLONS, FLUTES, & HAUT-BOIS.</i>	
P RINCIPES de Flûtes, avec des démonstrations, par M ^r HOTTETERRE-le-Romain. <i>Deuxième Edition. 1. œuvre.</i>	2. liv.
Airs à 4. Parties des Anciens BALLETS DU ROY.	4. l.
Airs à 4. Parties de M ^r MARTIN.	4. l.
Trio de M ^r MONTECLAIR.	2. l.
Trio, recueillis par M ^r PHILIDOR, le Pere.	2. l.
Deux Livres d'Airs des BALS DU ROY, recueillis par le même.	4. l.
Premier, Second, & Troisième Livres des Trio de M ^r DE LA BARRE.	12 l.
<i>Le Troisième Livre est mêlé de Sonates.</i>	
— Ses nouveaux Livres, gravés.	13. l.
Nouvelles Pièces pour la Flûte Traversière de M ^r HOTTETERRE-le-R. 2. œuvre.	3. l. 10. f.
— Trio 3. œuvre.	3. l. 15. f.
— Deuxième Livre de Pièces. 4. œuvre.	3. l.
— Petites Pièces à deux Flûtes. 5. œuvre.	1. l. 5. f.
Contre-Dançes, par ANTOINE POINTEL.	2. l. 10. f.
Pièces & le Caprice, par M ^r REBEL.	3. l.
— Sonates à 2. & 3. Parties, avec la Basse-Chiffée. <i>In-fol.</i> parties séparées.	6. l.
Symphonies de M ^r GAULTIER, de Marseille.	2. l. 10. f.
Trio de M ^r DORNEL, gravés.	4. l. 10. f.
— Sonates.	5. l.
— Trio. <i>Troisième Œuvre.</i>	4. l. 10. f.
Les Pièces de M ^r PHILIDOR, le Fils.	1. l. 5. f.
Les Symphonies de PROSERPINE. Dessus, Bassé, & Bassé-Continué	6. l.

on trouve aussi plusieurs Ouvrages concernant le Clavecin, la Viole, le Theorbe & la Guitare, dans le detail est dans le Catalogue general, de même que des Symphonies étrangères.

Illustration 18: extrait d'une page précédent la musique du Premier livre de pièces pour la flûte traversière pouvant aussi se jouer sur le violon de François Philidor, 1716.

II.1.b Contrefaçons

De nombreuses contrefaçons vont circuler dans toute l'Europe au cours de la première moitié du XVIIIème siècle. Deux exemples sont principalement connus : le traité de Schickhardt et celui de Prelleur⁹¹.

Compositeur plus connu des flûtistes à bec, Johann Christian Schickhardt (env. 1682 – 1762) est installé aux Pas-Bas lorsqu'il publie vers 1712 les *Principes de la flûte contenant la manière d'en jouer & la connoissance de musique nécessaire pour cela : avec quarante deux airs à 2 flûtes*. Ayant eu sans aucun doute connaissance du traité de Hotteterre et de celui de Freillon-Poncein⁹², il propose dans son ouvrage une tablature des tremblements et une des doigtés quasi-similaire⁹³ à celle de Hotteterre sans plus d'explication. On trouve également dans les airs à deux flûtes qu'il propose à la suite de son texte, des indications d'articulations très semblables à ce que propose Hotteterre ou encore Freillon-Poncein.

Peter Prelleur (1705-1741), est un organiste et claveciniste anglais. D'origine française, il a d'abord été écrivain public à Londres. Son traité *The Modern Musick Master* est publié pour la première fois à Londres en 1730. Cet ouvrage, divisé en plusieurs cahiers, aborde aussi bien les techniques du chant, ainsi que celles de la flûte à bec, du hautbois ou encore du violon ou du clavecin. La troisième partie de ce traité concerne la flûte traversière : *III. The newest method for learners on the german flute, as improv'd by the greatest masters of the age*.

De très longs passages sont des reprises quasi textuelles des *Principes* de Hotteterre, seuls les exemples ont été adaptés à la clé de sol 2ème ligne, plus usitée à Londres que la clé de sol française.

Il est étonnant de constater que, malgré la date tardive de cette première édition, la tablature proposée est identique à celle de Hotteterre. Les exemples sur l'articulation, entièrement identiques à ceux de Hotteterre, sont aussi plus lisibles.

91 Nous tenons à remercier Patrick Blanc pour avoir mis à notre disposition ces documents.

92 FREILLON-PONCEIN, Jean-Pierre. *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flute et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments*. 1700

93 Dans la tablature de doigtés, seul le sol aigu est modifié. Il s'agit peut-être même d'un oubli.

Premier Exemple.

Mesure à Deux-temps



Tu ru tu.

Deuxième Exemple.

Autre Mesure à Deux-temps.



Tu tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu tu tu.

Illustration 19: exemples de coups de langue proposés par Hotteterre, Principes, édition d' Amsterdam

EXAMPLES .

Common Time

EXAMPLE .

Illustration 20: exemples de coups de langues proposés par Prelleur, The Modern Musick Master, 1730.

2. Preludio

3. Menuet

Illustration 21: exemples de coups de langue, proposé par Schickhardt dans les duos qui suivent les Principes (édition modernisée)

II.1.c Contenu

Dès la préface, Hotteterre donne un ton très pédagogique à son ouvrage :

« J'ose me flater que mon travail ne sera pas tout à fait indigne de la curiosité de ceux qui ont du goût pour cet Instrument, puisque mon principal but, est de leur applanir les premières difficultés, qui coûtent ordinairement le plus de peine. »

Le traité débute par une explication de la posture du flûtiste, avec en regard une élégante et non moins célèbre gravure de Picard, représentant sans aucun doute l'auteur. Le deuxième chapitre est consacré à l'étude de l'embouchure. Suivent ensuite des explications sur les doigtés et les cadences⁹⁴. Nous observons que Hotteterre, dans une logique toute pédagogique, propose en premier lieu des explications sur les « tons naturels », c'est-à-dire les notes naturelles, avant de renseigner l'apprenti-flûtiste sur les dièses et bémols. Mais il est intéressant de remarquer qu'il intercale au chapitre IV une explication sur les cadences naturelles avant de passer aux dièses et bémols. Même si cela marque une réelle aptitude pédagogique – la lecture de la musique reste plus simple sans altérations- nous pensons que cela démontre également encore une forte conception de la flûte traversière comme un instrument très diatonique.

« Lorsqu'on aura appris toutes les Cadences naturelles, on pourra essayer à joüer quelques petits Airs faciles, pour s'accoutûmer peu à peu aux Tons, & pour se fortifier dans l'embouchure. »⁹⁵

« Lorsque l'on se sera fortifié dans l'embouchure sur les Tons naturels, on pourra commencer à faire des Diézis & les Bemols. »⁹⁶

La flûte est donc conçue pour jouer de manière diatonique en ré majeur, et on la rend chromatique par l'utilisation de doigté dit de fourche⁹⁷. L'agencement des chapitres de Hotteterre nous montre ainsi sa compréhension de l'instrument. Nous notons par ailleurs l'importance accordée à la justesse dans l'explication des différents doigtés : « *ajuster les tons* ». L'objectif étant à notre sens d'imprimer un geste de l'embouchure à un doigté : le fait de pratiquer ce geste dès le début de l'apprentissage permet son automatisation en faisant appel à la mémoire kinesthésique.

Prenons l'exemple de la note mi (note trop haute si on ne fait rien) :

« Il faut se souvenir de tourner l'embouchure en dedans : ce qui se doit faire en baissant un peu la tête. »⁹⁸

94 « La cadence désigne aussi un ornement propre au chant français caractérisé par le battement du gosier qui se fait parfois sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où sans doute son nom de cadence. On emploie également les termes de tremblements (...) ou de « trille », (...) pour mieux le distinguer de la cadence d'harmonie ». Joëlle-Elmyre DOUSSOT. *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, éd. Minerve, coll. Musique Ouverte, 2007. p.56

95 Hotteterre, *Principes*, p. 12

96 Hotteterre, *Principes*, p.13

97 Un doigté de fourche laisse un trou libre entre deux autres trous bouchés, les doigts de l'instrumentiste formant ainsi une sorte de fourche. Les doigtés de fourche rendent la technique digitale plus ardue - la difficulté technique étant proportionnelle à l'éloignement de la tonalité utilisée de la tonalité de base de l'instrument. C'est les nombreux doigtés de fourche qui ont poussé les luthiers à innover vers l'ajout de clés puis par la transformation en mécanisme.

98 Hotteterre, *Principes*, p. 13

Nous obtenons également d'autres informations importantes liées à la flûte Hotteterre :

- le fa aigu est impossible à jouer, il n'y a pas de doigté. Ce problème sera résolu sur la flûte en quatre parties, du fait de sa conicité plus importante.
- le si bémol se fait comme la#⁹⁹. La tablature de Quantz propose un doigté pour le si bémol et un autre pour le la#. Ce détail est d'importance, car certains mouvements (notamment rapides) écrit pour flûte Hotteterre deviennent vraiment difficiles techniquement sur une flûte en quatre parties (avec lequel on utilisera un doigté de si bémol)¹⁰⁰.
- il donne une explication pour réaliser le do# grave (note à priori impossible sur cette instrument, puisqu'il est conçu pour débiter au ré grave)¹⁰¹

Suivent aux chapitres huit et neuf des explications sur les différents agréments¹⁰², le chapitre neuf étant dédié aux flattements, tremblements mineurs et battements, c'est à dire aux agréments se réalisant par le bas, c'est-à-dire par la note inférieure¹⁰³.

Une fois encore, la présentation du propos de Hotteterre nous indique la conception intellectuelle qu'il en fait. Dans le chapitre huit, Hotteterre associe articulation et plusieurs agréments, « *nécessaires pour la perfection du jeu* ». Ainsi les différents coups de langues, au même titre que les agréments rendent l'interprétation plus vivante, et sont alors en toute logique présentés conjointement :

*« Pour rendre le jeu plus agréable, & pour éviter trop d'uniformité dans les coups de Langue, on les varie en plusieurs manieres. »*¹⁰⁴

Bien plus encore, c'est à ce moment précis du traité que Hotteterre évoque l'inégalité rythmique :

*« On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve ; ce qui se règle aussi par le nombre. (...) cela s'appelle pointer. »*¹⁰⁵

On peut ainsi déduire que l'articulation joue un rôle non négligeable dans la réalisation de l'inégalité rythmique.

Le traité de flûte traversière se termine par une tablature chromatique présentant l'échelle de la flûte - alternant tons naturels (notes blanches) et semitons (notes noires) - puis une tablature des cadences. Ces deux échelles ayant encore un objectif pédagogique permettant à l'apprenti de visualiser plus facilement les doigtés.

99 Voir p. 15 des *Principes*, Hotteterre.

100 Nous pensons par exemple à la courante à l'italienne du deuxième concert pour la flûte traversière et la basse continue de Montéclair. Le deuxième système constitue une difficulté avec les doigtés de Quantz sur flûte Jean-Hyacinthe Rottenburgh, mais est grandement facilité avec les doigtés de Hotteterre, prévus pour la flûte en trois parties. Ainsi, alors que le tempo était considérablement ralenti avec une flûte J.H. Rottenburgh, la courante, à l'italienne qui plus est, se joue bien dans un tempo vif.

101 Voir p.17 des *Principes*, Hotteterre.

102 « Agrément : synonyme d'ornement. (..) De nombreux théoriciens (...) ont tenté de différencier les « agréments » notés, comme le port de voix, l'accent, le coulé, le trille... et les « ornements » improvisés, attribuant aux premiers une fonction essentielle et aux seconds une fonction arbitraire variable. » Joëlle-Elmyre DOUSSOT, op. Cit. p.22

103 Rappelons que la majorité des agréments se réalise par la note supérieure.

104 Hotteterre, *Principes*, p.23

105 Hotteterre, *Principes*, p.24

II.2/ *Avertissement de De La Barre*

Le texte de Michel de La Barre de l' *Avertissement* de son *Premier livre de Pièces* (1702) est bien moins conséquent que le traité de Hotteterre.

Toutefois, son intérêt est d'abord et avant tout historique, donnant des notions générales de la pratique de la flûte traversière française à cette époque.

Dans un premier paragraphe, De La Barre explique les raisons qui l'ont poussé à faire éditer ses pièces, donnant naissance à la littérature pour flûte traversière dans toute sa grandeur.

Il explique d'abord le caractère innovant de ces pièces :

« Ces pieces sont, pour la plus grande partie, d'un caractère si singulier et si différentes de l'idée qu'on a eüe jusques icy, de celles qui conviennent a la Flûte Traversiere »

puis plus loin :

« comme ces Pieces sont les premieres qui ayent paru pour cette sorte de Flûte »

Puis parle de pratiques de contrefaçons :

« les fautes qui se sont glissées dans les copies de celles que l'on m'a surprises ».

A la fin de ce texte, il montre qu'il a pleine conscience de l'importance de cette publication pour la flûte et évoque son modèle en la personne de Marin Marais : De la Barre, tout en créant cette littérature pour flûte, souhaite lui apporter ce qui ce fait de mieux, en désignant les pièces de violes de son contemporain :

« j'ay affecté de faire entrer dans ces Pieces une partie des beautés, et des difficultés, dont cet instrument est susceptible. (...) J'ay crû pour la gloire de ma Flûte, et pour la mienne propre, devoir suivre en cela Monsieur Marais, qui s'est donné tant de peines et de soins pour la perfection de la Viole, et qui y a si heureusement reussy. »

Dans la partie centrale de ce texte, De La Barre donne plusieurs explications sur la réalisation des liaisons et les tremblements.

Il parle enfin de l'instrumentation convenable pour accompagner la flûte traversière, nous indiquant par là-même ce qui pouvait se pratiquer à l'époque. Michel De La Barre n'exclut pas la possibilité de jouer ses pièces par la flûte seule, même si cela ressemble plus à un argument commercial plutôt qu'à une réelle intention musicale. Il préconise aux flûtistes de jouer plutôt avec un accompagnement réalisé par des instruments ayant des cordes en boyau, c'est-à-dire la viole et/ou le théorbe. Mais laisse la possibilité de faire réaliser la basse continue par un clavecin et une viole, ou par un clavecin, une viole et un théorbe :

« On peut jouïer seul la plus grande partie de ces pieces. Lorsqu'on voudra le faire en partie, il faudra prendre absolument une Basse de Viole, et un Theorbe, ou un Clavecin, ou les deux ensemble ; Mais je croy que le Theorbe est a préféré au Clavecin : car il me semble que le son des cordes a boyau convient mieux avec le son de la Flûte Traversiere, que celui des cordes de laiton. »

II.3/ *Premier livre de pièces de Hotteterre : le tableau des agréments*

Suite à la parution de ces *Principes* en 1707, Hotteterre fait paraître l'année suivante ces *Premières pièces pour la flûte traversière*. Outre l'intérêt musical indéniable de celles-ci et le plaisir que l'interprète peut ressentir en les jouant, ce livre de pièces est un document de grande importance.

En effet, ce livre contient un *Avertissement* contenant des informations aussi bien stylistiques

qu'historiques. De plus, Hotteterre donne à cette publication une visée une fois de plus pédagogique, puisqu'il indique avec une grande précision les différents agréments dans chaque mouvements, donnant ainsi à l'interprète moderne une idée du « bon goût » dont il est souvent question dans les traités.

Bien plus encore, ce livre de pièces étant édité à plusieurs reprises, tout comme les *Principes*, la comparaison de ces différents documents peut ainsi nous révéler certaines nuances dans la conception de ceux-ci, préciser des termes, ou encore ajouter des conseils.

Dans ce paragraphe, nous travaillerons plus précisément sur les avertissements des deux éditions suivantes :

- *Pièces pour la flûte traversière, Livre Premier*, Paris 1708

- *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière*, Paris, 1715

La formulation s'est transformée entre ces deux versions, puisqu'à l'édition de 1715 s'ajoute un deuxième livre, contenant quatre suites.¹⁰⁶ Notre travail ne vise pas à étudier toutes les différences, mais à traiter quelques aspects qui nous paraissent significatifs.

Dans l'édition de 1708, Hotteterre débute son Avertissement en attachant ses pièces d'emblée à son traité :

« Voicy les Pieces que j'avois promises dans le Traité de Flute que je fis imprimer l'année passée ; Elles auroient paru plutôt, si je m'estois rendu aux sollicitations de mes amis : Mais avant que de les produire, j'ay été bienaise de les faire entendre & de consulter le sentiment des personnes capables d'en juger avec connoissance & sans prévention. »

Hotteterre considère donc ces pièces comme une continuité de son texte de 1707, une sorte d'élégante mise en pratique.

L'année précédente, Hotteterre finissait son traité en conseillant de « *jouer pendant quelque temps sur des Pieces où tous les agréments soient marquez, afin de s'accoûtumer peu à peu à les faire sur les notes où ils réussissent le mieux.* », et voilà qu'il nous fournit un matériel musical parfaitement adapté.

« Pour ce qui regarde le goût & la propreté, j'ay marqué, autant qu'il a esté possible de le faire, les agréments aux endroits les plus essentiels, je ne laisseray pas de donner icy quelques avis sur ce sujet, lesquels pourront servir non seulement pour ces Pieces, mais encore pour toutes les autres qui conviennent à la Flute. »¹⁰⁷

Aussi pourrait-on croire que nous avons affaire à des études sur les agréments. Mais une fois encore, la très grande qualité musicale et le raffinement de ces pièces nous convainquent que cela n'est pas le cas.

Puis vient une longue série d'explications sur la réalisation des différents agréments : flatterement, coulement, cadence, tremblement, port de voix, battement et accent, précisant un peu plus sa pensée que ce qu'il était écrit dans son traité.

De plus, Hotteterre donne des exemples concrets dans ses pièces et ajoute des indications de pages dans son Avertissement de 1708, afin que le lecteur le comprenne bien.

106 Les tables des contenus de ces livres de pièces se trouvent en annexe

107 Phrases identique dans les versions de 1708 et 1715.

Voici deux exemples : celui du coulé de tierce, ou coulement et celui de la double cadence :

- Concernant le coulement :

« on doit faire un coulement presque dans tous les Intervalles de tierce en descendant, l'on en verra quelques exemples dans la Gavotte page 12 & dans le Menuet page 14 &c »

- Concernant la double cadence :

« on fait **souvent** une double Cadence, lorsqu'après les Tremblements on monte d'un degré ; on en trouvera des Exemples, page 2. &3. &c. »

Illustration 22: page 12 du premier livre de pièces de Hotteterre (édition de 1708). Exemples de coulements indiqués par Hotteterre dans l'avertissement de cette même édition

Illustration 23: page 14 du premier livre de pièces de Hotteterre (édition de 1708). Exemples de coulements indiqués par Hotteterre dans l'Avertissement de cette même édition. On y voit également des exemples de double cadence.

Ces indications de pages désignant des exemples disparaissent dans l'édition de 1715 et sont remplacées par un tableau contenant des démonstrations sur portée musicale des différents agréments, présenté sur deux lignes : la première indiquant les figures des agréments et la deuxième explicitant ceux-ci par une Démonstration.



Illustration 24: Tableau des agréments figurant dans l'Avertissement du Premier Livre de pièces de Hotteterre, édition de 1715.

On y retrouve nos exemples sur le coulement et la double cadence respectivement dans la première et la sixième colonne. Ce tableau, tout comme les tablatures de doigtés qui figurent à la fin du traité de flûte, donne une vue d'ensemble et permet de visualiser musicalement un rendu.

L'évolution entre les deux éditions de 1708 et 1715, des explications vers un tableau, démontre la volonté pédagogique de l'auteur tout en montrant la difficulté de rendre compte par écrit d'un contenu musical.

Au demeurant, on notera la disparition du mot "souvent" dans l'explication de la double cadence dans l'édition de 1715 :

« on fait une double cadence lorsqu'après les tremblements on monte d'un degré. »

Enfin, une dernière information de taille se trouve dans cette avertissement. Il concerne la réalisation du port de voix que Hotteterre indique par le signe "v".

« A l'égard du port de voix, (...), il doit être presque toujours accompagné d'un battement. »

Dans cet Avertissement, Hotteterre confirme son intérêt pour la pédagogie par une recherche constante de didactique, cherchant la meilleure façon de présenter les choses tout en précisant sa pensée.

II.4/ Les suites de Hotteterre

La plupart des œuvres de Hotteterre sont d'une très grande précision de notation. Toutefois, comme nous l'avons vu, le premier livre de pièces a une visée toute didactique puisque l'auteur les recommande à tout apprenant-flûtiste dans son traité. Constitué des deux volumes dédiés à la flûte traversière, ces pièces représentent un témoignage déterminant dans la conception que nous pouvons aujourd'hui avoir de l'interprétation sur flûte Hotteterre. A la fois répertoire représentatif du style français (suites formées de danses gracieuses et subtiles, significatives de la musique française, précédées le plus souvent d'un prélude) et matériau nous permettant de nous documenter sur la

bonne manière de placer et de réaliser les agréments, ces pièces constituent un modèle du genre, préfigurant dans un tout autre style l'important corpus des *Sonates Méthodiques* de Telemann. Les pièces y sont donc richement agrémentées de la main de Hotteterre, et cela nous permet de comprendre l'importance de cette pratique musicale raffinée : la musique perd probablement une grande partie de sa beauté sans l'ajout d'agréments, ils sont donc nécessaires.

Pour mieux comprendre l'importance de ce document, nous proposons de comparer deux préludes de deux compositeurs d'envergure : De La Barre et Hotteterre. On remarque la précision de notation dans le prélude de Hotteterre, agrémentant considérablement et de manière très variée, en utilisant la majorité des agréments.



Illustration 25: Prélude de la première suite du Premier livre de pièces pour la flûte traversière de De La Barre. Edition de 1710 (première édition : 1702)

2^e PIÈCES POUR LA FLÛTE TRAVERSIERE
avec la Basse.

PAR M^R HOTTETERRE le Romain.

Première Suite.
Prélude.

Lentement.

Illustration 26: Prélude de la première suite du Premier Livre de pièces pour la flute traversière de Hotteterre. Edition de 1715 (première édition : 1708)

II.5/ D'autres textes

Nous venons de voir les textes les plus importants pour appréhender le jeu sur flûte Hotteterre. Gardons toutefois à l'esprit que de nombreux autres ouvrages peuvent aider dans l'élaboration d'une interprétation.

En effet, il y a encore d'autres ouvrages qui se réfèrent à la flûte Hotteterre, comme par exemple *L'art de Préluder* de Hotteterre (1719) ou encore toujours du même célèbre flûtiste les *airs et brunettes ornez d'agremens*.

L'art de Préluder : texte très complet sur un des aspects du jeu instrumental qu'est le Prélude. L'existence de ce texte nous montre également l'importance de cette pratique musicale pour la flûte traversière et la flûte à bec. Ce traité explore également toutes les tonalités et contient, comme souvent chez Hotteterre, une Préface donnant de nombreuses informations.

Par ailleurs, on peut aussi étudier les textes, non moins importants, mais plus généraux de Freillon Ponçein (1700) ou Brossard (première édition : 1701)

Pour une meilleure compréhension des agréments, on peut aussi se référer à l'important chapitre trois des *Principes* de Montéclair. En effet le chapitre trois traite « *de la manière de joindre la parole aux notes et de bien formés les agréments du chant* ». Ce texte nous donne ainsi des informations relatives à l'exécution des agréments.

Et enfin, même si ce traité est vraiment plus tardif, *l'Essai* de Quantz reste très marqué par le style français et relate encore de techniques interprétatives du début du XVIIIème siècle.

Au terme de cette étude des sources primaires concernant l'interprétation du répertoire abordé dans ce mémoire, nous pouvons témoigner de la prédominance de l'oeuvre de Hotteterre dans le développement de la flûte française. A la fois, flûtiste, compositeur, facteur d'instrument, pédagogue, il reste une figure incontournable de ce tournant du XVIIIème siècle en montrant une pensée globale de la musique. Il est intéressant de remarquer que parfois exercices ou études prennent la forme de pièces de très belles factures¹⁰⁸. Tout est musique.

108 Nous conseillons également la lecture du comparatif réalisé en 2014 par Philippe ALLAIN-DUPRE *Onze leçons à deux voix de la « Nouvelle méthode pour apprendre la musique » de Montéclair; publiée en 1709, ont été reprises par l'auteur dans les « Concerts à deux flûtes traversières » (vers 1724) et dans les « Principes de musique » de 1736*, disponible sur internet : <http://allaindu.perso.neuf.fr/publications/>

Troisième partie : Mise en pratique lors du récital

Nous l'avons vu plus haut, le répertoire pour flûte française est attaché à trois spécificités distinctes :

- le chant, de part l'histoire de sa naissance
- la danse, avec un répertoire fixé singulièrement sur les suites de danses.
- sa sonorité moelleuse, conduisant rapidement l'instrument à être associé au caractère tendre et pastoral ou plaintif.

Les compositeurs ont écrit le plus souvent en ce sens, et ces spécificités sont donc prégnantes dans la littérature pour flûte traversière de cette période.

Ainsi, en toute logique, l'interprète doit intégrer ces éléments dans son travail par :

- un travail sur la rhétorique et le « parler »¹⁰⁹ dans la flûte, principalement autour de l'articulation et des agréments
- travail sur les mouvements de danses : appui, phrasé, ressenti corporel et rythmique
- travail sur la sonorité : l'instrument ne fait pas tout mais c'est lui qui va servir de guide.

Nous pensons que c'est, entre autres, la combinaison de ces différents aspects qui peuvent permettre une interprétation vivante et enthousiasmante, et qui définissent la spécificité du jeu sur flûte traversière Hotteterre.

Cette dernière partie souhaite apporter des éléments concrets et opératoires pour l'interprète sur flûte Hotteterre en s'appuyant sur notre expérience lors du travail réalisé autour des pièces jouées au récital de fin d'année.

¹⁰⁹ En anglais, on utilise couramment le terme « speaking » dans le registre musical pour indiquer le potentiel d'articulations d'un instrument ou d'une interprétation.

I. Conception du programme

I.1 Choix du programme

Ce travail était également l'occasion de produire un programme sur flûte Hotteterre présentant différentes facettes de cet instrument. Ce programme devait intégrer le récital, plus global, de fin de master. Nous avons donc choisi de consacrer la première partie de ce récital à cet instrument peu joué. Etant particulièrement limité dans le temps, l'élaboration de ce programme a nécessité plusieurs choix restrictifs quant au répertoire que nous souhaitions présenter. Aussi nous avons proposé au public des pièces qui nous semblaient représentatives dans les genres majeurs de la musique dédiée à cet instrument : une suite, une pièce à deux dessus, une pièce avec voix.¹¹⁰

Il nous est apparu très vite qu'il était nécessaire de débiter ce programme par une suite du *Premier livre de pièces pour la Flûte traversière* de Michel De La Barre, de part l'envergure du compositeur dans l'histoire de cet instrument en particulier et de ce recueil dans la littérature pour flûte en général. Notre choix était également justifié par l'envie de faire découvrir ce compositeur, tant il est encore aujourd'hui méconnu. En ce sens, nous avons choisi d'interpréter la première suite de ce recueil, comme point de départ de ce répertoire, invitant ainsi l'auditeur au cœur de notre sujet. La contrainte de durée nous a toutefois imposé de ne choisir que quelques mouvements.

Pour poursuivre, nous avons présenté une pièce à deux dessus. Il était difficile de ne pas présenter une pièce de Jacques-Martin Hotteterre. Pionner dans ce genre pour deux flûtes traversières, nous avons choisi une passacaille, dernier mouvement de la première suite.

Enfin, cette partie de programme se terminait avec une pièce extraite d'une cantate d'André Campra, rappelant ainsi l'affinité de la flûte et du chant dès l'apparition de cet instrument.

Voici donc le programme proposé lors de la première partie du récital, consacrée à la flûte Hotteterre :

Michel DE LA BARRE (1675-1745)

Première Suite en Ré M, extraite du Premier livre de pièces pour la flûte traversière (1702)

Prélude, Gravement
Allemande, L'angélique
Gavotte, La Chevy
Gigue, L'angloise

Jacques- Martin HOTTETERRE (1674-1763)

Première Suite de pièces à deux dessus (1712)

Passacaille

André CAMPRA (1660-1744)

Arion, cinquième cantate, extraite du premier livre de cantates françaises (1708)

Récitatif : Déjà les matelots
Air – Lentement : Les flots sentent la puissance
Récitatif : Mais, ces Mortels inexorables

¹¹⁰ Ce récital a été donné le jeudi 26 juin 2014 à la Cité de la Musique à Strasbourg.

I.2 Choix généraux d'interprétation

La flûte

L'instrument que j'ai choisi pour ce récital est une magnifique flûte d'après Hotteterre, copiée sur le modèle de la flûte de Graz, construite par JJ Melzer en juillet 2013, diapason 392.

Cette flûte est, comme nous l'avons vu, représentative des flûtes françaises en trois parties.

Le diapason

Le diapason utilisé en France au début du XVIIIème siècle était plutôt bas : les instruments retrouvés sont construits avec un diapason bas, aux alentours de 400. Aujourd'hui, une norme a été désignée à 392. C'est donc ce diapason que nous avons choisi pour ce récital. Ce choix a été également induit par notre instrument.

Le tempérament

Sur les conseils de notre professeur de musique de chambre, Martin Gester, nous avons choisi de partir du tempérament "homogeneous french-1/5 SC", proposé sur l'application Cleartune. Bien qu'assez éloigné des accords sur tempérament Valloti¹¹¹ réalisé sur la grande majorité des clavecins du Conservatoire, ce tempérament correspond à une pratique historique¹¹².

Ce tempérament a été légèrement modifié par la suite par la claveciniste. En effet, les pièces proposées dans notre programme étaient composées dans des tonalités assez proches : Ré Majeur pour De La Barre, mi mineur pour Arion de Campra. Cela donnait la possibilité d'améliorer certaines tierces (plus proches de pures) en en "sacrifiant" d'autres. Ce tempérament ainsi amélioré se rapprochait de l'accord de notre flûte et permettait ainsi de mieux la faire sonner. Notons toutefois quelques désagréments dans les modulations et notamment la difficulté à faire sonner un Mi Majeur, au cours d'une modulation dans la pièce de Campra.

L' instrumentation

Pour cette partie du récital, j'étais entourée de cinq autres musiciennes : claveciniste, gambiste, flûtiste, théorbiste et chanteuse.

Malgré cette norme du diapason à 392, il n'a pas été aisé de trouver des instrumentistes avec des instruments disponibles à ce diapason. En effet, ce diapason est encore trop rarement utilisé et tous les musiciens ne sont pas « équipés ». Ainsi, seuls deux clavecins du Conservatoire ont la possibilité de « descendre » à 392 (en période d'examen). La gambiste a dû utiliser une deuxième viole de gambe qui « restait » à 392 pour que l'accord puisse tenir un minimum. La théorbiste, quant à elle, a multiplié les exercices de souplesse du poignet pour accorder/désaccorder ses douze cordes. La deuxième flûtiste (pour la pièce à deux dessus de Hotteterre) devait être munie de la même flûte que moi. Enfin, en ce qui concerne la chanteuse, tout a été plus simple.

111 Tempérament le plus fréquemment utilisé dans les conservatoires. Tempérament Valloti : division de 6 quintes pures et 6 quintes tempérées, un des tempéraments inégal le plus proche du tempérament égal. Merci à Olivia Afendulis pour ces précisions.

112 Rappelons que les tempéraments utilisés en France à l'époque baroque sont globalement dérivés du tempérament mésotonique qui privilégie des tierces pures, marquant ainsi la différence avec le tempérament Valloti.

Il faut s'imaginer ces instrumentistes accorder ou plutôt, devrions-nous dire, désaccorder leur instrument pendant la préparation de notre récital pour deux ou trois heures de répétitions en tirant sur les cordes, espérant qu'aucune ne casse, puis « remonter » en 415 à la fin de notre répétition pour rejoindre une autre séance de travail dans le département de musiques anciennes au diapason plus conventionnel de 415... Un grand merci à elles. De même, il a fallu beaucoup de souplesse aux régisseurs et secrétaires de l'administration pour trouver des créneaux de répétitions dans les bonnes salles avec les bons clavecins, accordés à la fois au bon diapason et dans le tempérament que nous avons choisi. On le voit, jouer à 392 aujourd'hui n'est pas aisé. Cela nécessite une structure adéquate et des interprètes motivés malgré les contraintes techniques de ce diapason. Nous tenons enfin à préciser que c'est entre autre cet enjeu qui nous a encouragé dans cette démarche de mémoire-récital : le bon lieu et les bonnes personnes.

II. Description du travail de mise en pratique

II. 1/ Michel DE LA BARRE (1675-1745)

Première Suite en Ré M, extraite du Premier livre de pièces pour la flûte traversière (1702)

Présentation

Nous ne nous attarderons pas ici sur des éléments biographiques du compositeur¹¹³ mais attirons à nouveau l'attention sur ce recueil particulièrement intéressant dans l'histoire de la flûte traversière, et ce, à plusieurs titres :

- il s'agit du premier recueil dédié à la flûte traversière française
- ce recueil contient un avertissement de l'auteur donnant de très nombreuses indications sur les pratiques de l'époque.

Il existe plusieurs sources de cet ouvrage. Voici la liste, extraite du catalogue du compositeur, figurant dans l'édition fac-similée Fuzeau :

Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue. Oeuvre quatrième. Paris, C. Ballard, 1702. In-4obl, II-80p.

- Paris, C. Ballard, 1703.

- *Pièces pour la flûte traversière ou pour le violon et basse continue. Amsterdam, E. Roger (1706).*

- *Premier livre de pièces pour la flûte traversière, avec la basse continue. Paris, l'Auteur, Foucault, 1710. In-4 obl, II-49 p.*

- Paris, Boivin, 1710.¹¹⁴

L'édition de Fuzeau propose un fac-similé de l'édition de l'auteur de 1710, que nous avons utilisé lors du récital. Nous avons également travaillé sur l'édition de 1703 de Christophe Ballard, mise en ligne sur le site de Bibliothèque Nationale de France.

113 On peut se reporter à la deuxième partie.

114 Michel De La Barre, *Premier livre de pièce pour la flûte traversière avec la basse continue*, fac-similé réalisé à partir de l'édition de 1710, édité par Fuzeau en 1987. Jean Saint-Arroman y propose une préface, d'où provient notre extrait de catalogue.

Le première édition date de 1702, mais il semblerait que ces pièces aient été composées bien plus tôt. Le compositeur en témoigne lui-même, indiquant qu'il les a déjà jouées :

*« Ces pièces sont, pour la plus grande partie, d'un caractère si singulier et si différentes de l'idée qu'on a eue jusques icy, de celles qui conviennent a la Flûte Traversière, que j'avois resolu de ne leur faire voir le jour qu'en les executant moy-même ; Mais les sollicitations de ceux qui me les ont entendu joüer, et les fautes qui se sont glissées dans les copies de celles que l'on m'a surprises, m'ont enfin déterminé a les faire imprimer. »*¹¹⁵

Concernant l'instrumentation, nous avons suivi les indications de l'auteur en choisissant une instrumentation flûte traversière, clavecin, basse de viole et théorbe.¹¹⁶ Ce large continuo donne beaucoup de profondeur, et soutient particulièrement la flûte.

Cette suite est très représentative des suites pour flûte de De La Barre. Elle est composée de huit mouvements, principalement des mouvements de danses et de petits airs et débute par un beau prélude. Nous notons l'absence de sarabande, ou d'un mouvement clairement lent.

Voici le détail des pièces de la première suite :

- 1/ Prélude, Gravement
- 2/ Allemande, L'angélique
- 3/ Air : le badin
- 4/ Air : l'Espagnol
- 5/ Gavotte : le Chevry
- 6/ Air : La coquette
- 7/ Allemande : la Magdelon
- 8/ Gigue : L'angloise

La tonalité est Ré Majeur, tonalité bien aisée à la flûte traversière, qui utilise le moins de fourche possible. La flûte sonnera donc le plus pleinement possible.

Lors du récital, nous avons choisi de présenter quatre mouvements : Prélude, Allemande, Gavotte et Gigue, montrant ainsi différentes danses et un prélude.

Les mouvements sont assez concis (de 25 à 32 mesures si on ne tient pas compte des reprises). La difficulté réside dans la caractérisation de ces petites miniatures et dans leurs enchaînements : il faut trouver une ambiance, "rendre" la danse pour quelques minutes puis tout recommencer dans le mouvement suivant. Le fait d'enchaîner rapidement les mouvements permet de renouveler l'intérêt de l'auditeur. Mais il faut être très clair avec les autres musiciens pour trouver très vite le bon tempo, le bon caractère, la bonne nuance et ainsi un équilibre sonore. Aussi, il est important d'avoir une vue d'ensemble de ce qui est à jouer et de bien connaître ses partenaires musicaux.

Pour le flûtiste plus particulièrement, le travail porte sur l'ornementation par des agréments de la partie de dessus.

115 Avertissement, extrait du *Premier livre de pièces pour la flûte traversière avec la basse continue*, édition Fuzeau du fac-similé de 1710.

116 De La Barre précise dans Avertissement : « On peut joüer seul la plus grande partie de ces pièces. Lorsqu'on voudra le faire en partie, il faudra prendre absolument une Basse de Viole, et un Theorbe, ou un Clavecin, ou les deux ensemble ; Mais je croy que le Theorbe est a préférer au Clavecin : car il me semble que le son des cordes a boyau convient mieux avec le son de le Flûte Traversière, que celui des cordes de laiton. »

Agréments un mouvement

Il serait fastidieux d'énumérer tous les agréments que nous avons ajoutés. Nous proposerons de relater dans ce travail ce que nous avons réalisé sur le prélude. Voici la partition de ce mouvement.



Illustration 27: Prélude de la première suite du premier livre de pièces de De La Barre (édition de 1710)

Il faut vraiment distinguer deux genres de préludes : les préludes écrits, qui constituent des mouvements à part entière et les préludes improvisés à la manière de ceux proposés par Hotteterre dans son recueil *L'art de Préluder*.

Celui qui nous occupe figure dans la première catégorie. Ce prélude est assez long : le nombre de mesures en est de 26 contre une dizaine pour les préludes figurant dans *L'art de préluder*, il est mesuré (C) et accompagné par le continuo.

Tout comme Hotteterre l'a fait dans ses livres de pièces, nous souhaitons ici proposer une possibilité d'agrémenter ce prélude. Dans le chapitre concernant les agréments, Hotteterre nous prévient :

*« On ne peut guere donner de Regles plus certaines de la distribution de ces agréments, c'est le goût & la pratique, qui peuvent apprendre à s'en servir à propos, plutôt que la Theorie. »*¹¹⁷

Pour réaliser nos agréments, nous avons choisi d'utiliser les figures d'agrément proposées par Hotteterre dans son tableau se trouvant au début de l'édition de 1715 de son *Premier Livre de pièces pour la flûte traversière*.¹¹⁸ Nous avons également étudié la majorité des pièces de Hotteterre afin de s'imprégner du style : il faut déterminer les meilleurs endroits où on place un agrément, définir celui qui conviendra le mieux, vérifier l'ensemble pour proposer quelque chose de varié.

¹¹⁷ Hotteterre, *Principes*, p. 33/34

¹¹⁸ Voir chapitre 2 de la partie 2

Ensuite, le travail du technicien entre en jeu, afin de réaliser musicalement ces agréments de la manière la plus convaincante, même s'il est toujours plus facile d'interpréter ses propres agréments puisque le musicien en a déjà une perception lors de sa réalisation.

Nous avons remarqué qu'il n'est pas souhaitable de fixer, de figer une ornementation. Même si cela paraît nécessaire pour un récital qui prend également la forme d'un examen, nous pensons que dans le cas d'un concert par exemple, il est nécessaire pour l'interprète d'avoir une certaine souplesse.

Nous avons également remarqué que lors de la réalisation d'une ornementation, il est souvent nécessaire de faire de nombreux essais, d'effacer, de recommencer. Il nous est parfois arrivé, au cours de notre travail, de vouloir modifier un agrément, d'être convaincu de cette modification et de remarquer par la suite que cela induisait de nombreuses autres modifications. Cela peut parfois prendre un aspect fastidieux mais nous apparaît nécessaire.

Au terme de notre travail, voici le prélude ornés d'agréments tel que nous l'avons joué lors du récital¹¹⁹ :

Illustration 28: Proposition d'agréments sur le Prélude de la première Suite du Premier Livre de Pièces de De La Barre. Notation des agréments d'après Hotteterre. Les agréments ajoutés à ceux de De La Barre sont indiqués en rouge. Une version plus lisible se trouve en annexes.

¹¹⁹ Nous nous permettons d'insister sur le fait qu'il ne s'agit que d'une possibilité parmi beaucoup d'autres.

II.2/ Jacques- Martin HOTTETERRE (1674-1763)

Première Suite de pièces à deux dessus (1712)

Présentation

Ce duo figure parmi les plus représentatifs des duos écrits pour deux dessus, et plus particulièrement pour deux flûtes.

Nous avons interprété uniquement la passacaille finale. Cette danse est typique de la musique française et se trouve dans la plupart des cas en dernière position dans la suite.

Le travail s'est concentré autour de plusieurs points : le travail sur la danse, le travail de mélange des deux flûtes et un travail plus particulier sur l'articulation.

La passacaille est une danse en trois temps avec une basse obstinée sous-entendue et qui comprend un certain nombre de variations autour de cette "grille". Cette danse est très caractérisée avec principalement un deuxième temps fort. Avec la deuxième flûtiste, c'est donc un travail de musique de chambre qui a été réalisé, afin de ressentir de manière semblable cette danse.

Par ailleurs, notre travail s'est porté sur l'homogénéité et l'équilibre de nos deux instruments. Il se trouve qu'une partie de ce travail a été facilité puisque nous avons exactement les mêmes flûtes fabriqués par le même facteur à deux ans d'écart. Un important travail de justesse a également été fourni puisque dans cette passacaille en si m, se trouve un long passage en Si Majeur, tonalité assez ardue pour notre instrument. Enfin ce travail de musique de chambre a également consisté à la mise en place d'articulations à la fois conformes aux *Principes* de Hotteterre et intelligible dans un jeu à deux flûtes.

Régler des articulations

Ce travail consiste selon Hotteterre à établir un mélange d'articulations :

« On se sert de deux articulations principales ; Sçavoir, Tu & Ru. Le Tu est le plus en usage, & l'on s'en sert presque partout (...). Lorsqu'elles (les croches) montent ou descendent par degrez conjoints, on se sert aussi du Tu, mais on l'entremêle toujourns avec le Ru. »¹²⁰

On se souvient que le détaché utilisé va donner une certaine inégalité. Ce travail consiste également à définir l'inégalité qui sera utilisée.

On applique donc plusieurs règles :

- mélange de Tu et Ru dans les double-croches conjoints : le Tu se fait sur les notes faibles et le Ru sur les fortes, soit sur quatre double-croches: Ru Tu Ru Tu. Toutefois pour le groupe de quatre double-croches qui démarre un passage en double-croches, on utilise le Tu sur la première double-croche : Tu Tu Ru Tu. Cette articulation engendre une inégalité naturelle.
- on n'utilise que le Tu dans les mouvements disjoints, ce qui donne quelque chose d'égal.
- l'égalité se retrouve également dans les notes répétées, où la encore, on n'utilise que le Tu
- Dans un groupe de deux double-croches, on utilise l'articulation Tu Ru (dans les double-croches du rythme croche deux doubles par exemple). Cela engendre une inégalité.
- les piqués informent l'interprète non pas qu'il faille détacher de manière très brève, mais uniquement que les rythmes doivent être joués sans inégalité.
- dans les liaisons par deux, on peut utiliser deux types d'inégalités : soit long-court (le plus habituel), soit court-long (appelé également lombard).

Ce travail a évidemment été réalisé pour l'ensemble des pièces, voici deux pages d'exemples caractéristiques de la passacaille :

120 Hotteterre, *Principes*. p. 23

3/ André CAMPRA (1660-1744)

Arion, cinquième cantate, extraite du premier livre de cantates françaises (1708)

Notre programme se terminait par une cantate de Campra. Ce genre n'est pas représentatif du répertoire pour flûte, mais c'est l'association du chant et de la flûte qui nous intéressait. Cela nécessite un travail sur le texte et sa mise en musique et sur l'art oratoire.

Dans cette cantate, la flûte joue un rôle d'accompagnement quasiment au même titre que le continuo (réalisé par un clavecin et une viole dans notre programme).

Arion est une des rares cantates avec accompagnement de flûte uniquement, où l'instrumentation est très clairement indiquée. Le plus souvent, on trouve plutôt deux dessus en accompagnement instrumental (flûte et violon, mais le plus courant reste deux violons).

Nous avons choisi d'interpréter la dernière partie de la cantate comprenant le récitatif *Déjà les matelots*, l'air *Les flots sentent la puissance* et le récitatif final *Mais, ces Mortels inexorables* qui s'enchaîne sur une dernière partie en tutti.

Fantastique mythe grec, Arion est un cheval doué de parole connu pour ses inventions musicales, ainsi que pour son enlèvement par des pirates et son sauvetage miraculeux par les dauphins.

On trouve dans cette partition de nombreux figuralismes aussi bien dans la partie de chant que dans les parties instrumentales. Ces figures naviguent parfois d'une voix à l'autre.

C'est dans l'air central *Les flots* que se développe le mieux ces figures. Il s'agit d'un air à trois temps, avec l'indication de vitesse *Lentement*, sorte de Sarabande en Mi Majeur.

En voici le texte :

Les flots sentent la puissance de ses sons harmonieux.
Les vents les plus furieux respirent sans violence.
Les flots sentent la puissance de ses sons harmonieux.

De la froide Nereïde, le cœur s'enflamme à ses chants,
le Dieu de l'Empire humide, s'attendrit à ses accents.
L'équitable souveraine qui préside sur les Mers,
de la plus tendre Sirène, abandonne les concerts.

Les flots sentent la puissance de ses sons harmonieux.
Les vents les plus furieux respirent sans violence.
Les flots sentent la puissance de ses sons harmonieux.

Dans tout l'air, l'aspect liquide est très présent, avec de nombreuses croches liées par deux.

Un passage intéressant se trouve dans le conduit instrumental entre le deuxième et le troisième vers de la première strophe, reliant *sans violence* à *ses flots*. Ce conduit consiste en un enchaînement de croches conjointes liées par deux. Aussi, il s'agit de rendre à la fois le côté calme du texte *sans violence* et donner une impression de vagues correspondants aux *flots*. Cette formule se trouve à la fois à la flûte et au continuo, demandant une parfaite mise en place. Elle commente le deuxième vers tout en préfigurant le troisième.

Deux autres passages sont également intéressants :

- on trouve une formule descendante sur *Le Dieu de l'Empire humide*. Cette formule se trouve d'abord au chant puis la flûte prolonge cette descente jusqu'au mi grave, donnant ainsi une impression d'une plus grande profondeur.

- le mot *s'attendrit* est associé à une formulation descendante qui passe d'une voix à l'autre. Cette technique permet de renforcer le sentiment à exprimer.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, nous espérons avoir convaincu le lecteur de l'intérêt et de la pertinence de l'utilisation d'un instrument adapté au répertoire à interpréter, et plus précisément dans notre travail, du choix de la flûte d'après Hotteterre, ou d'une autre flûte française équivalente, pour l'interprétation de la musique française au tournant du XVIII^{ème} siècle. De plus, nous avons vu que le choix d'un instrument, aussi minutieux soit-il, ne suffit pas. Il est important d'étudier également les sources des techniques instrumentales et des techniques interprétatives qui s'y rapportent.

Afin de rendre possible le plus pertinent possible le choix d'un instrument, nous avons vu dans un premier temps qu'il était nécessaire d'en connaître l'histoire et l'organologie. Nous avons à ce titre observé que l'évolution de la flûte traversière débute dans le courant du XVII^{ème} siècle, et qu'elle semble continue. Les transformations peuvent être parfois différentes selon les pays et elles ne cessent que vers 1847 avec l'élaboration puis la normalisation du système Boehm au niveau international, système encore en usage aujourd'hui¹²¹. Après avoir défini la flûte d'après Hotteterre comme objet de notre travail, nous avons tenté de constituer un répertoire s'y attachant, tout en définissant le style musical lui convenant le mieux. Aussi avons-nous, après l'étude de la littérature pour flûte traversière en France de la période étudiée, proposé un outil permettant de déterminer et d'argumenter un choix de répertoire en fonction de notre instrument. Ainsi, nous avons vu que les compositions pour flûte traversière à cette époque sont souvent le fait de compositeurs eux-mêmes flûtistes, réalisant ainsi leur propre promotion, et qu'elles correspondent particulièrement bien aux caractéristiques sonores de l'instrument. Ce répertoire est constitué de mouvements souvent concis, à l'image de petites miniatures, aux caractères nobles, tendres, parfois plaintifs. Sans vraiment en avoir l'air, ces petites pièces demandent pourtant de répondre à cette écriture ciselée et distinguée.

Nous avons donc choisi d'étudier dans un deuxième temps les sources primaires nous permettant de rendre compte de ces caractéristiques d'écriture. Nous avons pu observer que la transmission des techniques liées à l'interprétation se réalisait au travers de traités, mais que bien souvent, ceux-ci étaient associés à des pièces de très belles factures, considérant didactique et rhétorique de la musique comme un tout. Les questions d'ornementations, d'instrumentation, d'articulations ont alors pu être traitées, et nous avons pu constater que l'oeuvre de Jacques-Martin Hotteterre a été prépondérante et déterminante dans l'histoire de la flûte française. Cette réflexion nous a également permis de constater que les techniques interprétatives seules – c'est-à-dire déconnectées de l'instrument pour lesquelles elles sont élaborées – ne suffisent pas, et qu'il existe donc un aller-retour entre facture instrumentale et répertoire musical, évoluant chacun en contrepoint de l'autre. C'est donc l'étude de la relation entre ces deux aspects qui permet une interprétation au plus juste, conforme à "l'image sonore" du compositeur. La construction d'une interprétation dans ce cadre ne souhaitant nullement reproduire le passé, ce ne serait en outre pas souhaitable, mais en revanche, souhaitant rendre-compte de ces petites merveilles musicales. Bien plus encore, nous avons remarqué que l'instrument, choisi à bon escient, répond parfois -souvent- à des interrogations musicales (par exemple, sur le tempo, la couleur, etc.).

121 La flûte système Boehm est encore la flûte traversière la plus largement utilisée, mais si certains facteurs tentent des transformations, notamment pour répondre à un usage de plus en plus fréquent de micro-tons dans la musique contemporaine.

Pour terminer ce travail, nous avons décrit le travail de construction d'un programme musical, répondant à ces exigences historiques et d'interprétation. Nous avons présenté différents aspects de la spécificité de ce jeu en nous attachant principalement à plusieurs points : la réalisation d'une ornementation grâce aux agréments de Hotteterre, l'établissement d'articulations et d'inégalité selon les règles du style français.

Lors du travail instrumental préparatoire au récital, nous avons également pris conscience du côté éphémère de l'interprétation musicale ou tout est à reconstruire constamment et de l'importance de laisser place également à sa propre sensibilité, tout comme nous le décrit Harnoncourt au sujet de l'articulation :

« Etudions les sources, efforçons-nous de savoir tout ce que l'on peut savoir au sujet des liaisons et de leur exécution, essayons de sentir pourquoi la résolution d'une dissonance doit se rendre ainsi, pourquoi il faut jouer une note pointée de telle ou telle manière. Mais dès que nous faisons de la musique, oublions à nouveau tout ce que nous avons lu. L'auditeur ne doit pas avoir l'impression que nous jouons ce que nous avons appris. »¹²²

*« autrefois, on se servait de deux syllabe Tu et Ru,
pour exprimer les coups de langue,
mais les virtuoses d'après ne les montrent plus par Tu et Ru,
et regardent cela comme une chose absurde
qui ne sert qu'à embarrasser l'écolier... »¹²³*

122 HARNONCOURT, Nikolaus. *Le discours musical*, Vienne, 1982, trad. D. Collins, Gallimard, 1984, p.65

123 CORETTE, Michel. *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*, Paris, Boivin, ca.1730.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

- ABROMONT Claude, de MONTALEMBERT, Eugène. *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard – Henri Lemoine, 2001.
- BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit baroque ?*, Arles, Actes Sud, Babel, 1994.
- BOUISSOU, Sylvie. *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996.
- DOUSSOT, Joëlle-Elmyre. *Vocabulaire de l'ornementation baroque*, Paris, Minerve, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *Le discours musical*, Vienne, 1982, trad. D. Collins, Gallimard, 1984.
- MASSIN, Jean et Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1998.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle : vol. 2 Les savoirs musicaux*, Arles, Actes Sud, 2004.
- SADIE Julie Anne, *Guide de la musique baroque*, Paris, Fayard, 1995.
- VEILHAN, Jean-Claude. *Le cri du canard, Etre baroqueux aujourd'hui*, Paris, Zurfluh, 1993.
- WATTERJOUSE, William, LANGWILL, Lyndesay Graham. *The NewLangwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, troisième édition, 1971.

Sources des XVIIème et XVIIIème siècle

- BORJON de SCHELLERY, Pierre. *Traité de la musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soymesme à jouer de cet instrument facilement et en peu de temps*, Lyon, Girin, Riviere, 1672.
- BROSSARD, Sébastien de. *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.
- CORETTE, Michel. *Méthode pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*, Paris, Boivin, ca.1730.
- FELIBIEN, André. *Les Divertissemens de Versailles, donnez par le Roy au retour de la conquête de la Franche-Comté, en l'année 1674*, Paris, Impression Royale, 1676.
- FREILLON-PONCEIN, Jean-Pierre. *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments*, Paris, Collombat, 1700.
- HOTTETERRE, Jacques. *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois*, Paris, Ballard, 1707, réédition SPES, Florence, 1998.

HOTTETERRE, Jacques. *L'art de préluder sur la Flûte Traversière, sur la Flûte à bec, sur le hautbois, et autres Instruments de Dessus*, Paris, L'auteur, 1719, réédition SPES, Archivum Musicum, L'art de la flûte traversière, vol. 55, Firenze, 1999.

LE CERF DE LA VIEVILLE, Jean-Louis. *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1704.

MONTECLAIR, Michel Pignolet de. *Principes de musique*, Paris, 1736.

QUANTZ, Johann Joachim. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, réédition Paris, Zurfluh, 1975.

PRELLEUR, Peter. *The Modern Musick-Master; Chap. III : The Newest Method for Learners on the German Flute*, London, L'auteur, 1731.

RAGUENET, François. *Parallèle de Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, Moreau, 1702.

SCHICKHARDT, Johann Christian, *Principes de la flûte contenant la maniere d'en joüer & la connoissance de musique necessaire pour cela avec quarante deux airs à 2 flutes composez par Jean Chrestien Schickhardt...*, in *Méthodes et traités de flûte à bec*, Volume 3, Paris, Fuzeau. Vers 1710.

Travaux spécialisés

CASTELLENGO, M., DROUIN, F., SECHET, P. « La flûte traversière à une clef », *Bulletin du groupe d'Acoustique Musicale*, Université Paris VI, n°97, 1978.

ALLAIN-DUPRE, Philippe. *Les flûtes de Rafi*, Courlay, Fuzeau, 2000.

ALLAIN-DUPRE, Philippe. « Les grands facteurs de flûte avant Böhm », *Traversières Magazine*, n° 80, troisième trimestre 2004.

BALSSA, Valérie. « L'articulation sur la flûte traversière au XVIII^e siècle », *Traversières Magazine*, volume 14, n°48, janvier-février-mars 1995.

BOWERS, Jane Meredith. *The French flute school from 1700 to 1760*, Thèse de doctorat, Université de Berkeley, 1971.

FOSSE, Céline. *La flûte traversière à une clé : l'art du facteur au service de la pratique musicale, à l'époque baroque et aujourd'hui*, mémoire de master, Université Lyon II, 2007.

GEOFFROY-DECHAUME, Antoine, *Les "secrets" de la musique ancienne. Recherches sur l'interprétation, XVI^eme, XVII^eme, XVIII^eme siècle*, Paris, Fasquelles, 1964.

GETREAU, Florence. « Les flûtes de la Couture-Boussey », *Traversières Magazine*, n°35, juin-juillet-août 1991.

- GRESSET, Pascal. « Hotteterre et La Couture-Boussey », *Traversière Magazine*, n°74, 1^{er} trimestre 2003.
- HADDEN, Nancy. *From Swiss flutes to consorts: History, music and playing technoques of the transverse flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470-1640*, Thèse de doctorat, Université de Leeds, 2010.
- KUIJKEN, Barthold. *The notation is not the music*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2013.
- LASOCKI, David. « Johann Christian Schickhardt (ca. 1682-1762). A contribution to his biography and a catalogue of his works », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nedelandse Muziekgeschiedenis*, pp. 28-55, 1977.
- LASZEWSKI Ronald and POWELL Ardal. « On "The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth" by Ardal Powell, Summer 1996», *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 50, No. 1, pp. 228-238, University of California Press, 1997.
- MEYLAN, Raymond. *La flûte*, Lausanne, Payot, 1974.
- PALACCIOS QUIROZ, Rafael. *La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C.P.E. Bach et Telemann*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2012.
- PERREAU, Stéphan. *Joseph Bodin de Boismortier 1689-1755*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 2001.
- POWELL, Ardal, and LASOCKI, David. «Bach and the Flute: The Players, the Instruments, the Music», *Early Music*, Vol. 23, No. 1, Flute Issue, pp. 9-10+13-14+17-29, Oxford Univerity Press, 1995.
- POWELL, Ardal. « The Hotteterre Flute: Six Replicas in Search of a Myth », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49, No. 2, pp.225-237+239-263, University of California Press, 1996.
- POWELL, Ardal. *The Flute*, New Haven, Yale University Press, 2002.
- PUGLISI Filadelfio, «A Three-Piece Flute in Assisi», *The Galpin Society Journal*, Vol. 37, pp.6-9, Galpin Society, 1984.
- SMITH, Anne. « The renaissance flute », *Early flute*, Early Music Series 15, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- SOLUM, John. *The early flute*, Oxford, Clarendon Press, Early Music Series 15, 1995.
- TALHOUE, Gilles de. « Les écrivains aiment la flûte », *Traversières Magazine*, n°35, juin-juillet-août 1991.
- VEILHAN, Jean-Claude. *Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, Paris, Leduc, 1977.

Sites internet

Site de la cité de la musique : <http://www.citedelamusique.fr/>
Site du château de Versailles : <http://www.chateauversailles.fr/>
Grove on line : <http://www.oxfordmusiconline.com/>
Gallica : <http://gallica.bnf.fr/>
IMSLP : <http://imslp.org/>
Musée des instruments de musique de Bruxelles : <http://www.mim.be/>
Musical instrument musuems online : <http://www.mimo-db.eu>
Site de Ardal Powell : <http://www.flutehistory.com/>
Site de Filadefio Puglisi : <http://www.renaissanceflute.com/>
Site de Philippe Allain-Dupré : <http://allaindu.perso.neuf.fr/discographie/>
Site de Boaz Berney : <http://berneyflutes.com/>
Site de Jean-Jacques Melzer : <http://www.flutes-melzer.com/>
Site de Claire Soubeyran : <http://www.soubeyranflutes.com/>

Discographie sélective

La Julie, Le Mercure Galant, Serge Saitta, Agogique, 2013.
Flute Suites de De La Barre, Nancy Hadden, ASV, 2012.
A deux flûtes égales, Jean Pierre Pinet – Valérie Balssa, 2000.
Le retour de la paix, Le Parlement de musique, Martin Gester, K617, 2011.
Jacques-Martin Hotteterre, Music for flute vol.1, Philippe Allain-Dupré, Naxos, 1997.
Jacques-Martin Hotteterre, Music for flute vol.2, Philippe Allain-Dupré, Naxos, 1999.
Jacques Hotteterre le Romain, Pièces pour la flûte traversière avec la basse 1715, Barthold Kuijken, Accent, 2007.
Au joly bois, Kate Clark, Ramée, 2012.
Les concerts royaux, François Couperin, Le Parlement de musique, Martin Gester, 2000.
Concert chez la Reine, Les Ombres, Margaux Blanchard et Sylvain Sartre, Ambronay éditions, 2010.

SOMMAIRE

La musique française sur flûte traversière d'après Hotteterre au tournant du XVIIIème siècle : *support à la réalisation d'une interprétation historiquement informée*

Préambule.....	9
Introduction.....	10
Première partie : La flûte traversière d'après Hotteterre et la musique française au tournant du XVIIIème siècle.....	13
I/ La flûte traversière d'après Hotteterre : un instrument approprié pour la musique française.....	14
I.1 Une innovation française ?.....	14
I.2 Une évolution complexe.....	15
I.2.a Les origines de l'instrument : la flûte traversière renaissance.....	15
I.2.b Les flûtes de transition (la flûte de Lissieu, la flûte Haka, la flûte d'Assise).....	16
I.2.c Les flûtes cylindro-conique en parties ou flûtes françaises.....	17
I.3 La flûte traversière d'après Hotteterre.....	19
I.3.a La famille des Hotteterre.....	19
I.3.b Les instruments qui nous sont parvenus.....	20
I.3.c Les caractéristiques de l'instrument.....	21
I.3.d Evolution.....	23
I.4 Choisir un instrument aujourd'hui.....	24
II/ La musique française pour flûte traversière au tournant du XVIIIème siècle.....	25
II.1 Une émancipation tardive de la flûte traversière dans la musique instrumentale.....	26
II.2 Les figures majeures liées à la flûte Hotteterre.....	26
II.2.a Une évolution en trois temps.....	26
II.2.b Des interprètes renommés.....	27
II.3 Le répertoire pour flûte traversière d'après Hotteterre dans la musique française.....	30
II.3.a Les premières apparitions.....	30
II.3.b 1702/environ 1720 : l'âge d'or de la flûte française.....	34
II.3.c Quel style pour la flûte traversière d'après Hotteterre.....	37
II.3.d Evolution du répertoire (environ 1720-environ 1730).....	39

Deuxième partie : Pour une démarche d'interprétation historiquement informée de la musique française pour flûte traversière au tournant du XVIIIème siècle.....41

I/ De la recherche d'authenticité à l'interprétation historiquement informée (IHI).....42

- I.1 Bref historique.....42
- I.2 L'IHI et l'interprétation sur flûte traversière d'après Hotteterre aujourd'hui : la problématique de jouer à 392.....44

II/ Les documents historiques concernant l'interprétation sur flûte traversière dite Hotteterre.....46

- II.1 Les *Principes* de Hotteterre.....46
 - II.1.a Un texte de référence.....46
 - II.1.b Contrefaçons.....47
 - II.1.c Contenu.....49
- II.2 L'*Avertissement* de De La Barre.....51
- II.3 Le *Premier Livre de Pièces* de Hotteterre : le tableau des agréments.....51
- II.4 Les suites de Hotteterre.....54
- II.5 D'autres textes.....57

Troisième partie : Mise en pratique lors du récital.....58

I. Conception du programme.....59

- I.1 Choix du programme.....59
- I.2 Choix généraux d'interprétation.....60

II. Le travail de mise en pratique : description.....61

- II.1 Michel De La Barre: agrémenter un mouvement.....61
- II.2 Jacques-Martin Hotteterre : régler des articulations.....65
- II.3 André Campra : figuralisme.....67

Conclusion.....69

Bibliographie.....71

Annexes