

Cefedem Bretagne-Pays de la Loire

Mémoire

Musique baroque et instruments modernes

Nom : Chazelle

Prénom : Marie

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : Flûte Traversière

Formation Initiale

Promotion 2009-2011

Session Juin 2011

Référent : Philippe Le Corf

Qualité : Musicologue

Remerciements

Je remercie tout particulièrement Philippe Le Corf avec qui j'ai eu l'immense plaisir de travailler et d'apprendre sur le baroque.

Un grand merci également à Gilles de Talhouët pour ses précieux conseils, ses sources, ainsi que sa disponibilité.

Merci à Daniel D'Adamo pour son partage et sa disponibilité.

Merci aux artistes et professeurs qui ont pris le temps de répondre à mes questions : Véronique Albini, Isabelle Luberne, Delphine Leroy, Gilles de Talhouët.

Enfin, merci à ceux qui m'ont soutenue et supportée durant l'écriture de ce mémoire. Merci à Angèle, Julien, Gérard et mes parents.

Sommaire

Introduction	p.6
I- <u>Aspects esthétiques de la musique baroque</u>	p.8
1) La théorie du baroque	p.8
a-Naissance du terme.....	p.8
b-Tonalité.....	p.9
2) Les passions	p.9
a) Tentative de définition.....	p.9
b) Passions dans la musique.....	p.10
3) « La lumière de l'ombre »	p.11
a-Opposition de caractères.....	p.12
b-Contrastes de la forme musicale.....	p.12
4) Le baroque en mouvement	p.13
a-Langage.....	p.13
b-Forme.....	p.14
c-Danses.....	p.14
Conclusion de la première partie	p.14
II- <u>La musique baroque aujourd'hui : aspects organologiques</u>	p.16
1) Nouvelle vie du baroque	p.16
2) Spécificités instrumentales et répertoires idiomatiques	p.18
a-Spécificités instrumentales.....	p.18
b-Répertoires idiomatiques.....	p.20
3) Conceptions et utilisations des instruments	p.21
a-La question de l'évolution.....	p.21
b-La flûte à une clé : instrument contemporain ?.....	p.23
Conclusion de la deuxième partie	p.23

III- <u>Du baroque dans la pédagogie</u>	p.26
1) « Des sons »	p.26
a-Résonance.....	p.27
b-Vibrato.....	p.28
c-Expression	p.29
2) Mouvement, corps, rythme	p.30
a-L'état de corps.....	p.30
b-Rythme et mouvement.....	p.31
3) Liberté et baroque	p.31
a-Imagination.....	p.32
b-Improvisation	p.32
Conclusion de la troisième partie	p.33
Conclusion	p.34
Bibliographie	p.35
Annexes	p.38

Introduction

Ma volonté de travailler sur ce sujet est venue de réflexions et de constats sur ma propre expérience en tant qu'élève, mais également en tant qu'enseignante.

En tant qu'élève, j'ai assez peu abordé la musique baroque. Je n'avais alors de perception, ni de ce qu'était cette esthétique, ni de la façon dont on pouvait interpréter cette musique.

Ce n'est que lorsque j'ai commencé la flûte à une clé, généralement appelé le « traverso », il y a peu de temps, que j'ai commencé à aborder la musique baroque en tant que telle. Le gouffre entre ce que je croyais connaître et les nouvelles approches de celle-ci, m'est apparu. C'est alors dans une volonté personnelle de future enseignante que s'inscrit ce mémoire.

Depuis plus d'un demi-siècle, les recherches musicologiques et épistémologiques ont changé, voir révolutionné l'interprétation de la musique baroque. La volonté d'aller vers une « authenticité » de la musique; entre autres, par l'utilisation d'instruments anciens ainsi qu'une meilleure connaissance de l'esthétique elle-même est une chose vers laquelle je souhaiterais progresser. C'est ma volonté en tant que musicienne.

Mais étant amenée probablement à enseigner la flûte moderne en milieu spécialisé, il se pose des questions auxquelles je souhaiterais tenter de répondre. En effet, prenant en compte cette esthétique particulière, et les nouvelles perceptions qui en découle, qu'est-ce qui permet d'approuver le fait de l'enseigner sur instrument moderne ? Quelle légitimité y a-t-il à enseigner le répertoire baroque ? Quels sont donc les points didactiques mis en jeu lors de l'apprentissage d'un élève au travers de cette musique ? Ce répertoire est très conséquent pour la flûte, son enseignement a toujours été présent au sein des classes de flûte. Mais pourquoi l'enseigne-t-on ? De quelle façon ?

C'est dans cette démarche réflexive que je souhaiterais évoluer et avancer au travers de ce mémoire.

Il me semble alors important dans un premier temps d'aborder des notions esthétiques liées au baroque : qu'est-ce que le baroque ? Comment se détermine-t-il en tant qu'esthétique propre ? Quelles en sont les principales caractéristiques ?

Ces différents éléments dégagés, j'aborderai ensuite un aspect plus lié à l'organologie. Comprendre le mouvement de réintroduction des instruments anciens, prendre conscience des différentes caractéristiques de la flûte Boëhm et du « traverso », de l'utilisation actuelle de ces instruments et de leurs répertoires sont des points que j'évoquerai dans cette deuxième partie.

Ces deux grands axes nous permettront alors de mieux comprendre l'intérêt d'un enseignement de la musique baroque. Nous verrons en détails dans la troisième partie, les différents points didactiques mis en jeu lors de l'apprentissage d'une pièce tirée de cette esthétique.

I- Éléments esthétiques du baroque

« *La musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, l'intonation difficile et le mouvement contraint.* »¹

1) L'esprit du baroque

a-Naissance du terme

Il semble important, avant tout, de cerner une définition de ce qu'est le baroque, afin de pouvoir resituer et mieux comprendre par la suite de quoi nous allons parler.

Tout d'abord, le mot « baroque » pour nommer l'esthétique que l'on connaît aujourd'hui est une invention du XX^{ème} siècle. Le terme était utilisé mais d'une autre manière et ne faisait pas référence au style baroque. D'une définition primaire, le mot veut dire « *d'une originalité qui étonne, qui choque* »² ou bien « *irrégulier, bizarre, inégal* »³ dans certains dictionnaires plus anciens.

Le terme a, tout au long du XVIII^{ème}, une connotation tout à fait péjorative. Ce n'est qu'au courant du XIX^{ème} siècle qu'il prend une réelle importance dans le domaine de l'architecture. On a très longtemps confondu la période baroque avec la période classique. C'est au XX^{ème} siècle avec le renouveau de cette période que les historiens s'accordent à peu près sur ce sujet, en délimitant chronologiquement la période baroque entre 1600 et 1750. De nombreuses œuvres sont nées durant ces années, extrêmement différentes les unes des autres. De plus, il existait plusieurs écoles fortes en Europe, dont l'Italie et la France, qui revendiquaient chacune leur style. La musique était marquée par de grosses différences, que l'on soit en Allemagne, en France ou en Italie. Ainsi, il n'est pas évident de reconnaître un style unitaire qui serait au centre de ce qu'on peut appeler l'esthétique baroque.

¹ Citation de Jean-Jacques Rousseau dans *l'Encyclopédie* de 1776, Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Essai, Edition Babel Acte Sud, 1994, p.95

² *Le Petit Larousse Illustré*, 2004

³ *Dictionnaire Hachette de la langue française*, 1980

Qu'est-ce qui permet alors d'affirmer que ces différences appartiennent à une seule et même esthétique ? Les différentes caractéristiques que nous allons voir plus loin permettent d'associer plusieurs œuvres dans un style commun.

b- Tonalité

A cette époque, l'homme prend conscience de la relativité de son existence : l'héliocentrisme est reconnue par la science et place le soleil au centre de l'univers (et non plus la terre). Il comprend alors le mouvement perpétuel dans lequel il se trouve. C'est dans ce contexte que naît la « tonalité », ensemble des phénomènes mélodiques (horizontaux) et harmoniques (verticaux) organisés autour d'un pôle attractif qu'on appelle la tonique. La basse continue (qui peut être chiffrée ou non) est l'unificateur du « style baroque » et découle directement de la tonalité. Elle permet de conduire l'attraction des accords et elle est la base de l'harmonie. C'est un élément fondateur du baroque d'où s'appuient d'autres éléments en mouvements tels que la mélodie ou les ornements.

2) Les passions

« Émotion puissante et continue qui domine la raison »⁴

a-Tentative de définition

La théorie des passions est un des fondements de toutes créations existantes à l'époque baroque. Chaque compositeur, chaque artiste, crée selon cette volonté qui est de présenter l'homme au travers de ses différentes passions de l'âme et de le toucher par l'art. Car les « mouvements de l'âme » sont ce qui nous rapproche les uns des autres, ce qui marquent et unifient les êtres humains. L'étymologie du mot « passion » vient du latin *passio* et du verbe *patior* qui signifie « *souffrir, éprouver, endurer* »⁵. Le mot « passion » sous-entend un état passif de celui qui le subit. L'admiration, l'estime et le mépris, l'amour et la haine, le désir, l'espérance, la crainte, le désespoir, le courage, la lâcheté, le remords, la joie et la tristesse, l'envie, la pitié, l'indignation et la colère, la gloire et la honte, le regret,

⁴ *Le Petit Larousse Illustré*, 2004

⁵ <http://fr.wiktionary.org/wiki/passion>

l'allégresse sont autant de passions décrites par Descartes dans son *Traité des passions de l'âme* et qui sont utilisées dans la création artistique de l'époque. Les artistes baroques créent et utilisent des codes inventés pour mieux exprimer les états d'âme. « *Le musicien veut s'emparer des cœurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'âme, et faire passer l'auditeur d'une passion à une autre* »⁶. Tel est le but de tout musicien de l'époque comme Jean Joachim Quantz nous le donne à comprendre.

b-Passions dans la musique

Quantz, dans son traité, nous renseigne encore quant aux codes utilisés pour exprimer certaines passions.

Le tempérament de l'époque baroque est un tempérament inégal : la division de la gamme en intervalles n'est pas régulière, la tierce pure étant privilégiée en tant qu'intervalle dominant dans le but de caractériser les accords et d'obtenir de cet intervalle une sonorité équilibrée (la tierce est l'intervalle fondateur de l'harmonie). C'est pourquoi une même note prend des hauteurs différentes selon la place qu'elle tient dans l'accord. Chaque gamme d'un ton donné possède une sonorité intervallique différente. Nous pouvons nous en apercevoir avec la tablature de la flûte à une clé⁷ de Quantz : certains sons sont différenciés, contrairement au tempérament égal (ainsi, si bémol et la dièse ne se réaliseront pas de la même façon). Le timbre, la couleur étaient donc différents selon la tonalité choisie et il était impossible d'écrire de grandes modulations. L'expression d'un caractère était privilégiée.

Ainsi, les tonalités ont toutes une connotation particulière et exprime une passion qui leur est propre. Le mode majeur et mineur sont différents : l'un « *sert ordinairement à exprimer le gai, le hardi, le sérieux et le sublime* », tandis que l'autre « *est employé à exprimer ce qui flatte, le triste et le tendre* »⁸. Dans cet esprit, les compositeurs vont utiliser d'autres moyens pour exprimer ces passions

⁶ Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.102

⁷ Cf. Annexe 4

⁸ Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.109 ; 110

comme les intervalles. Sur l'exemple ci-dessous, la flûte commence ce Rondeau dit *Le plaintif* par une seconde mineure, qui exprime, selon le tableau de Johann Philipp Kirnberger un sentiment de tristesse. La basse, après le saut d'octave, esquisse un mouvement descendant (qui contraste avec les mouvements ascendants de la flûte), reprenant la seconde mineure de la flûte, comme une plainte.



Extrait du *Premier livre de pièces pour flûte traversière et autres instruments, avec la basse, troisième suite, Rondeau, Le plaintif*

3) « La lumière de l'ombre »⁹

La leçon d'anatomie du Dr Deyman, toile peinte par Rembrandt en 1656, et exposée au Rijksmuseum d'Amsterdam, peut servir de référence à l'esthétique baroque. Rembrandt, dans ses œuvres, utilise avec précision les effets de « clair-obscur ». Un mélange d'ombre et de lumière que l'on perçoit dans cette toile par le fait que la scène soit plongée dans la pénombre saute aux yeux. Seul le corps et le crâne du cadavre, ainsi que le visage et les mains de l'élève sont dotés d'une lumière plus vive. L'objet central de la toile est le crâne disloqué du cadavre, et c'est cet élément qui porte le plus de lumière : les couleurs sont dorées et presque rouges. Cette toile se détache des peintures de la Renaissance dans le sens où elle comprend une dualité qui est complètement assumée. L'art de la Renaissance est dans l'idéalisation totale des objets et des corps qu'il produit. La Renaissance présente également l'homme mais de façon à ce que la beauté de celui-ci soit frappante, presque divine (les artistes de cette période s'inspirent des modèles de l'antiquité grec). En cela, la différenciation de deux esthétiques est nette puisque

⁹ <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/expo/salle1/01.htm>

l'art baroque, contrairement à l'esthétique qui la précède, prend en considération l'homme dans ce qu'il a de plus complexe. Car c'est bien l'homme qui est mis au centre de cet art, sa dualité étant présente par les couleurs employées et leur contraste entre elles. C'est en associant ces opposés que peut naître la dramaturgie d'une œuvre à cette époque. « *C'est de cette coexistence pathétique du clair et de l'obscur, du raisonnable et de l'irrationnel, du défini et de l'incertain, de ce que Pascal appelle « grandeur et misère de l'homme », que ce temps se nourrit* »¹⁰. L'art baroque n'est pas l'expression de la beauté, mais l'expression des passions de l'homme, celle-ci étant, dans sa définition des opposés. En musique, nous pouvons également distinguer ces contradictions qui constituent l'essence du baroque. Peut-être que cette notion est même plus éloquente dans le domaine musical que dans les autres arts, du fait des nombreux paramètres qui peuvent être utilisés de cette façon, et de l'aspect immatériel de la musique.

a-Opposition de caractères

L'aspect contrastant se retrouve dans les différents caractères, les différentes passions que veulent exprimer les compositeurs au travers de la musique. L'idée est de constamment étonner l'auditeur, le surprendre pour qu'il ne se sente jamais « reposé » et toujours concerné par ce qui est en train de se passer. Ainsi, il est souvent de rigueur d'opposer un mouvement majeur avec un mouvement mineur directement après. « *Une bonne expression ne doit pas être moins diversifiée. Il faut y entretenir continuellement le clair et l'obscur.* »¹¹

b-Contrastes de la forme musicale

L'opposition dans la forme est éloquente : dans les suites de danses, par exemple, les mouvements vifs sont entrecoupés de danses plus calmes. *La troisième suite des pièces* de Jacques-Martin Hotteterre commence par une Allemande (danse rapide), qui est suivie d'une sarabande puis d'une courante et son double. Hotteterre joue vraiment avec cette alternance. Celle-ci était déjà présente dans la musique de la Renaissance, mais c'est bien pendant la période baroque que les suites de danses se sont développées. Cette esthétique a de même, fait émerger

¹⁰ Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Essai, Edition Babel Acte Sud, 1994, p.121

¹¹ Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.108

Henri Purcell, *Dido's Lament, When I am laid in earth*, extrait de *Dido and Eneas*

Le mouvement est également créé par les dissonances. Elles fuient véritablement l'harmonie en amenant un sentiment de déséquilibre.

b-Forme

Toutes les formes musicales de l'époque sortent de ce mouvement. Forme complexe réussissant à allier à la fois harmonie et mélodie, la fugue nous apparaît comme l'une des plus abouties du baroque. La mise en mouvement y est omniprésente de par le dialogue entre les voix concerto (dialogue, discours, rhétorique). La musique baroque invente également le concerto, mise en mouvement d'un dialogue musical entre un soliste (ou groupe de soliste) et un ensemble.

c-Danses

La danse est éminemment présente. Du menuet à la gigue en passant par la polonaise, ces musiques sont destinées à être dansées. Ainsi sont-elles elles-mêmes en mouvements. Bien que les compositeurs de la fin du baroque prennent les danses comme prétextes à l'élaboration de formes beaucoup plus complexes (dans certaines œuvres de Johann Sebastian Bach par exemple, il est impossible de nommer une danse précisément), l'esprit dansant est toujours présent.

Conclusion de la première partie

« En art, le baroque veut étonner, toucher les sens, éblouir, et y parvient par des effets de mouvement et de contrastes lumineux, de formes tendues et contrariées »¹²

La musique baroque dans son essence cherche à émouvoir. Tout est mis en œuvre pour arriver à cette fin : le mouvement y est constant, les contrastes omniprésents et les passions au centre de cette émotion. En tant qu'interprète, il y a nécessité à entrer dans ce mouvement baroque pour pouvoir « parler » ce langage.

¹² *Le Petit Larousse Illustré*, 2004

Mais par quels moyens peut-on extraire au mieux tous ces éléments esthétiques lors d'une interprétation ? Y a-t-il un outil mieux adapté qu'un autre ?

II- Musique baroque aujourd'hui : aspects organologiques

1) Nouvelle vie du baroque

Il semble important, pour la suite, de comprendre en quoi la musique baroque est une musique dite « ancienne ». Car toutes les musiques sont a priori anciennes mise à part celles dont les compositeurs sont vivants au moment où nous parlons. Qu'est-ce qui a permis, à un moment donné, de cataloguer toutes les œuvres écrites avant la période classique « d'anciennes » ? C'est durant cette période classique que l'interprétation simultanée de différentes esthétiques a vu le jour. Pour la première fois, dans l'histoire de la musique, on joua d'autres musiques que celles écrites par les contemporains de l'époque. C'est de cette période que vient cette dénomination qui est restée.

Il semble nécessaire de revenir sur le mouvement qui s'est développé après-guerre et d'en comprendre les raisons. En effet, les instruments anciens font partie intégrante du paysage sonore actuel.

L'Europe est dans une période de reconstruction intensive après les deux guerres mondiales qu'elle a vécues. La période d'après 1945 est un moment de réflexion sur les éléments structurants de notre société. Les frontières et les identités sont encore incertaines, il est donc important de questionner les fondements de notre société, à savoir les domaines de l'histoire, de la culture. Allié à ce phénomène, un sentiment de soulagement et une volonté d'oublier les horreurs de la guerre viennent s'ajouter (ce sentiment est sans doute moindre en comparaison de la première guerre mondiale ; la découverte des camps de concentration et d'extermination fut d'une grande violence; de plus, face à l'accumulation des deux guerres espacées de seulement trente ans, les gens étaient malgré tout plus prudents) «*C'est le positivisme, à la fin de la seconde guerre mondiale, qui a animé la musicologie historique pendant près d'un siècle* »¹³. C'est cette quête

¹³ Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, *Musique, une encyclopédie du XXIème siècle*, Tome 2, Actes Sud/Cité de la musique, p.1086

d'identité, basée sur une volonté de reconstruction après les désastres qui anime ce renouveau de la musique baroque. On redécouvre alors de grands chefs-d'œuvre avec les *Quatre Saisons* de Vivaldi au premier plan. De grands instrumentistes permettent à tout un pan du répertoire d'être réentendu (je pense bien évidemment à Jean-Pierre Rampal, grand flûtiste, qui a été le premier à rejouer les *Sonates* de Johann Sebastian Bach).

Ce n'est qu'au cours des années 1970 que s'est opérée une recherche musicologique et organologique sur les instruments d'époque. Ce mouvement vient en contestation face à une certaine interprétation des œuvres baroques selon le style du romantisme tardif. Jean-Paul Despax dans *Eléments d'Esthétique Musicale*, explique comment en trente ans de temps, les idées interprétatives ont changé considérablement : Stravinski et Ravel étaient en réaction face à une interprétation, selon eux, trop libre où tout était permis, dans la lignée des interprètes romantiques tels que Furtwängler. Ravel déclara d'ailleurs : « *je ne demande pas que l'on m'interprète mais seulement qu'on me joue* »¹⁴. Cette phrase exprime très bien la volonté de ces compositeurs, ainsi que des interprètes de l'époque, d'être plus proche de la partition elle-même et de ce que le compositeur voulait, ce qui laissait très peu de liberté à l'interprète. Les interprètes de la musique ancienne, quant à eux, viennent en réaction contre ce « modernisme interprétatif ». Après 1968, la révolution qui s'opère contre ces grandes masses orchestrales omniprésentes et leur hiérarchie unique se développe. Un besoin de liberté, d'émancipation face au mono pouvoir des chefs d'orchestre émerge et l'on voit apparaître de petits ensembles où chaque membre a un pouvoir décisionnel interprétatif. C'est dans ce contexte et cet esprit de réaction que le mouvement qu'on a qualifié « d'authentique » voit le jour, initié par des personnalités telles que Nikolaus Harnoncourt. Cette démarche est conduite par la volonté de chercher et de s'approcher le plus possible du « son » de l'époque. Bien que nous ne pourrions jamais connaître ni entendre la façon dont les ensembles, les instruments sonnaient à l'époque-« la vérité » d'un son n'existe pas de par sa nature immatérielle- il est important de s'en approcher le plus possible et d'être en adéquation avec ce que le compositeur a écrit. Les différents traités de

¹⁴ Sous la direction de Christian Accaoui, *Eléments d'esthétique musicale, Notions, formes et styles en musique*, Actes Sud/Cité de la Musique, mars 2011, p.264

l'époque sont remis au goût du jour, notamment ceux de Quantz et de Carl Philippe Emmanuel Bach, pour permettre une meilleure approche de cette musique.

2) Spécificités instrumentales et répertoire idiomatique

a- Spécificités instrumentales.

Ma récente découverte de la flûte à une clé m'a permis de prendre conscience d'un certain nombre d'éléments techniques différents de la flûte Boehm.

- La posture instrumentale :

La flûte baroque requiert de se tenir très droit pour laisser résonner au maximum le son. Cependant, cette posture ne diffère pas franchement de celle de la flûte moderne.

- La matière :

La matière même des deux instruments étant différentes, l'une en bois (ébène ou buis généralement), l'autre en métal, le son résultant est totalement différent. La flûte baroque a un son beaucoup plus rond, également beaucoup plus chaud que celui de la flûte moderne, qui est quant à lui, beaucoup plus direct et franc. Cela est dû au fait que le traverso possède beaucoup plus d'harmoniques que la flûte Boehm.

- Le souffle et le son :

La flûte Boehm requiert beaucoup de plus souffle que la flûte baroque. Il est alors évident que la recherche du son n'est pas la même sur les deux flûtes. L'une va demander de la part du flûtiste beaucoup de soutien et de pression au niveau de la colonne d'air pour arriver à sortir un son de qualité, tandis que l'autre va

demander une recherche de résonances intérieures pour que le son puisse être projeté de façon correcte.

- Les doigtés :

Lorsque j'ai essayé la flûte baroque pour la première fois, une des choses les plus marquantes a été la position des doigts sur la flûte. En effet, l'écartement est tout d'abord beaucoup plus large (la perce ne contenant que six trous, plus un septième avec la clé de ré#), puis j'ai été surprise de ne pas avoir à utiliser mon pouce gauche, dont je ne savais plus quoi faire. Le temps d'adaptation et de mémorisation du placement des doigts (et des gestes différents qui en résultent) est assez long.

- Le tempérament :

Comme nous l'avons vu en première partie, le tempérament de la flûte baroque est un tempérament inégal. Les gammes sonnent donc différemment selon les tonalités. Le son est beaucoup moins homogène qu'à la flûte Boehm, et le travail de la justesse est nécessairement plus important. Chaque gamme aura sa propre couleur sur la flûte à une clé, ce qui ne sera pas le cas à la flûte moderne.

- Vitesse d'exécution :

Nous l'avons explicité ci-dessus, le traverso ne possède que six trous. Pour pouvoir exécuter toutes les notes nécessaires, nous faisons appel à des doigtés de « fourche ». C'est-à-dire qu'un doigt levé est encadré par deux doigts baissés. Cette disposition des doigts est assez inconfortable et difficile d'exécution dans la vitesse. Les possibilités techniques sont alors moindres sur cet instrument car la vitesse d'exécution ne peut être aussi aisée que sur flûte moderne.

- Les ornements :

Les ornements, ou « agréments » pour être précis, de la période baroque ne peuvent pas être tous exécutés correctement sur la flûte Boehm. Par exemple, le « flattement » est un ornement expressif baroque qui consiste à moduler légèrement la hauteur de la note, en bouchant partiellement ou entièrement un trou du « traverso ». Cette technique est impossible sur la flûte moderne.

b- Répertoires idiomatiques

Un idiome peut être défini comme « *Tout instrument de communication linguistique utilisé par une communauté.* »¹⁵

En transposant cette définition historiquement dans le sujet qui nous intéresse, et en considérant que la musique est un langage, un idiome serait la musique d'un certain contexte sociologique. Donc ici, la musique à l'époque baroque.

La question ici est de savoir et de comprendre, au regard des spécificités instrumentales mises en avant précédemment, si les œuvres composées à l'époque baroque ne sont jouables que sur l'instrument pour lesquelles elles ont été créées.

Pour cela, il est possible de traiter de cette question techniquement, en prenant plusieurs exemples d'œuvres écrites à l'époque baroque :

Prenons l'exemple du *Solo BWV 1013* de Johann Sebastian Bach. Cette œuvre est beaucoup plus facile à jouer, techniquement parlant, à la flûte moderne qu'au « traverso ». Ne serait-ce que pour les notes aigues, qui sonnent tout de suite mieux sur la flûte Boehm, tandis qu'elles sont difficiles à la flûte à une clé. Cependant, l'ensemble de l'œuvre sonne de façon plus aisée au « traverso » de par le tempérament inégal de l'instrument : en effet, les différentes tonalités que parcourt ce morceau se perçoivent mieux, dans leur singularité, sur cet instrument. Prenons l'exemple de la première mesure, où nous avons l'expression d'un demi-ton dans l'aigu. Selon Charpentier, la tonalité de la mineur est de caractère tendre et plaintif. Avec la flûte à une clé, il est naturellement facile de provoquer cette plainte du demi-ton la-sol dièse de par le fait que le sol dièse sur le « traverso » a une couleur plutôt sombre (dû au doigté de fourche).

¹⁵ *Le Petit Larousse Illustré*, 2004

Allemande



Johann Sebastian Bach, *Solo BWV 1013*, Edition Breitkopf, extrait de l'Allemande

Prenons pour deuxième exemple, les *Sonates pour deux flûtes* de Joseph Bodin de Boismortier. Ces sonates, à première vue, plus faciles d'accès que la musique allemande, n'en demeurent pas moins difficiles sur certains aspects. Premièrement, le registre grave qu'elles proposent est une particularité propre à la flûte à une clé. Cette tessiture sonne très bien sur instrument d'époque, de part sa couleur chaude. En revanche, c'est une tessiture beaucoup plus difficile pour les flûtistes modernes qui ont peine à la faire sonner, sans pour autant timbrer à l'excès.



Joseph Bodin de Boismortier, *Sonates pour deux flûtes*, Editions Fuzeau, extrait de la *Sonate N°5, Lentement*

3) Conceptions et utilisations des instruments

a-La question de l'évolution

Certains interprètes, aujourd'hui encore, considèrent les instruments anciens comme des prémices d'instruments modernes et ont un discours explicite sur « l'évolution » voire même « l'amélioration » des instruments anciens. En voici un exemple :

« Pourquoi notre instrument était-il tellement varié dans sa fabrication avant Boehm ? Parce que tout le monde était mécontent ; tout le monde a essayé de l'améliorer un peu. » « J'utilise souvent le mot comme quoi c'était un instrument « malade ». Les facteurs, et surtout les flûtistes, ont essayé de « guérir » cet instrument mais toujours sans de vraies connaissances. »¹⁶.

Il est frappant de voir comment certains artistes ne sortent pas de cette pensée « évolutionniste ». Ce qu'il faut comprendre c'est qu'un instrument est bien au service d'une pensée esthétique, ici le baroque, mais la réciproque est également vraie. Comme le dit Nikolaus Harnoncourt dans son *Dialogue Musical*, « tout art crée parfaitement bien les moyens dont il a besoin »¹⁷. Andras Adorjan a, dans ses mots, une vision tout à fait péjorative de la flûte baroque. Méfions-nous de cet état d'esprit qui induit une dépréciation, non seulement des instruments d'époque, mais également de la musique écrite correspondant à ces instruments. Car partir du principe qu'il y a évolution, dans le sens « amélioration » des outils d'une certaine communauté, c'est également déprécier toutes musiques « historiques » (toutes musiques antérieures aux musiques contemporaines).

Nous avons vu, de plus, combien la flûte baroque et la flûte moderne pouvaient être différentes. Le son d'un « traverso » n'a, par exemple, rien à envier au son d'une flûte Boehm.

« La flûte de Boehm produit un son plus juste et plus chaud que l'ancien traverso sans clef et permet d'accroître la précision du jeu, mais perd le son pastoral qui était le sien. [...] La transformation des instruments apparaît plus comme une suite de choix dans les propriétés que l'instrument doit manifester que comme un progrès continu de la qualité sonore. »¹⁸.

Ainsi, une facture instrumentale est interdépendante de l'esthétique dans laquelle elle évolue. On le voit bien, les caractéristiques de ces deux instruments sont différentes, et un jugement de valeur entre eux n'a pas lieu d'être.

¹⁶ Entretien avec Andras Adorjan réalisé par Olivier Pedan le 16 avril 2010, *La traversière Magazine*, N°99

¹⁷ Nikolaus Harnoncourt, *Le dialogue musical*, Editions Arcades Gallimard, septembre 1985, p.28

¹⁸ Sous la direction de Christian Accaoui, *Eléments d'esthétique musicale*, Actes Sud/Cité de la musique, mars 2011

b-La flûte à une clé : instrument contemporain ?

Voici un autre aspect qui permet de comprendre l'utilisation indépendante des deux instruments. On peut, effectivement, légitimement se poser la question de savoir si la flûte baroque n'est pas, de par son utilisation actuelle, un instrument contemporain. Aujourd'hui, certains compositeurs contemporains utilisent les instruments anciens dans leur création. Voici comme exemple, les pièces du compositeur Daniel D'Adamo, *Madrigali*, dont la pièce *Cosi* pour voix et flûte traverso sur un texte de Pasolini.

Cette pièce met en scène les différentes caractéristiques que possède la flûte à une clé.

Le compositeur joue sur le timbre et le tempérament de l'instrument, de par les notes qui sonnent moins avec les doigtés de fourche. Il utilise l'instrument de différentes façons. Il écrit également beaucoup de glissandos car la flûte baroque est très sensible (il n'y a pas de plaque d'embouchure en comparaison de la flûte moderne, d'où une sensibilité plus grande quant à la stabilité de l'embouchure). Par exemple, sur la fin de la pièce, un ré bémol grave est demandé mais on ne peut le réaliser uniquement qu'en couvrant un petit peu l'embouchure, le doigté n'existant pas.



Il s'inspire et garde ornements anciens : ci-dessus, le trille fa bécarre/fa dièse est en fait un flattement.

Conclusion de la deuxième partie

En conclusion, ces quelques mots de Pierre Séchet inscrits sur la préface du traité de Quantz me paraissent tout à fait à propos :

« Devrait-on alors renier les générations d'interprètes qui par leur génie nous ont révélé la Musique, et condamner l'exécution des différents répertoires sur des instruments qui nous semblent inadaptés ? Non ! N'engageons pas la polémique puisque, nous en sommes persuadés, l'essentiel n'est pas là tout entier. Le choix que nous faisons n'est qu'un des éléments qui doivent nous aider à découvrir le sens exact de la musique, lorsque la tradition s'est perdue. A l'exemple des Maîtres qui n'avaient pas fait ou ne feront pas ce choix, nous cherchons uniquement et passionnément la meilleure « expression ». »¹⁹

C'est cette « meilleure expression » que nous recherchons dans le fait d'interpréter la musique baroque. L'outil dont nous disposons, même s'il n'est pas totalement adapté, doit nous permettre d'approfondir nos recherches musicales. Bien sûr, nous l'avons vu, il est indéniable que la flûte baroque est l'outil le plus adéquat pour cette musique. Mais faut-il pour autant interdire et montrer du doigt tous ceux qui n'ont pas fait le choix de jouer cette musique sur instrument d'époque ? N'y a-t-il pas des avantages instrumentaux et musicaux à jouer cette musique sur instrument moderne ?

Il semble que ce débat, aujourd'hui, soit dépassé : le « bon outil » n'est plus le seul argument qui permet de jouer en toute légitimité la musique baroque. Il faut avant tout s'imprégner de l'esthétique. Un « traversiste » jouant une sonate de Blavet sans prêter attention à l'ornementation ne peut pas prétendre être plus « juste » qu'un instrumentiste ayant fait ce travail mais jouant sur instrument moderne. De même, le travail de Nikolaus Harnoncourt ne se limite pas à la réintégration des instruments anciens dans l'interprétation de la musique baroque, mais bien à ce qu'il en fait. Cependant, il est nécessaire de pouvoir s'imprégner et de connaître comment on jouait à l'époque (dans la mesure du possible, nous l'avons vu). Mon dernier argument, et donc ma dernière partie, portera sur la pédagogie. Je suis convaincue que l'enseignement de cette esthétique aborde des points pédagogiques et didactiques essentiels à la construction d'un flûtiste, et plus généralement un musicien. Car la question de l'instrument n'étant plus un facteur pour ne pas aborder cette musique sur instruments modernes, il faut

¹⁹ Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.12, préface de Pierre séchet.

maintenant prendre en considération l'aspect complémentaire que peuvent avoir ces deux instruments.

III- Du baroque dans la pédagogie

Après avoir perçu les différentes problématiques liées à l'organologie, et avant cela, dégagé les différents axes esthétiques importants, nous pouvons à présent nous intéresser de plus près aux influences dans l'enseignement.

« Travailler sur la musique ancienne tient souvent de la démarche culturelle tout autant que de la démarche musicale »²⁰

William Christie évoque parfaitement la démarche qu'un enseignant prend naturellement lorsqu'il propose à un élève de travailler une pièce. Replacer une œuvre dans son contexte, en comprendre les origines compositionnelles ainsi que la volonté du compositeur sont des aspects abordés lors de tout cours d'instrument. Cependant, et c'est ce qu'essaye de nous expliquer William Christie, en musique ancienne, il existe certains paramètres qui nous obligent à approfondir ce travail et aller au-delà. Les partitions d'époque étant très peu annotées, elles ne nous permettent pas d'exécuter l'œuvre de façon correcte. Il est donc indispensable de se référer à des éléments structurants de la musique baroque et de l'art plus globalement. Cette préparation est incontournable et permet d'aborder, avec un élève, un côté culturel très intéressant. En effet, car qu'en est-il des instruments nés après cette période baroque ? Les jeunes clarinettes et saxophonistes n'ont-ils pas le droit d'aborder un répertoire riche d'enseignement sous prétexte qu'ils n'ont pas l'outil adéquat ? En dehors de cette question culturelle évidente, nous allons nous demander dans cette troisième partie quels aspects pédagogiques remarquables sont à prendre en considération lors de l'approche d'une œuvre baroque avec un élève ?

1- « Des sons »

Le travail du son, de sa qualité, est un des points majeurs de l'enseignement musical. Le rapport intime entre l'élève et son instrument passe par le sensoriel, qu'il soit tactile ou auditif. L'auditif est d'autant plus important à développer que la musique est un art de l'écoute et de l'instant. Elle est

²⁰ Jean-François Labie, *William Christie, sonate baroque*, Editions Alinea, Juin 1989, p.71

impalpable et ne peut se capturer. Une fois la perception de la musique passée, nous ne sommes déjà que dans le souvenir de ce qui s'est produit. C'est en cela que l'idée d'un son « beau » ou « juste » ne me semble pas appropriée. Le son doit être considéré dans un contexte global où le temps lui permet de se développer. Je ne crois pas à l'idée d'un son unique pour un instrument. Je crois au fait qu'un son soit attaché à l'esthétique pour lequel il est utilisé. Pour reprendre les éléments organologiques vus dans la deuxième partie, la flûte à une clé et la flûte Boehm ont des sons clairement différents. Il est certain que pour interpréter une pièce baroque avec une flûte moderne, nous ne pouvons pas imiter le « traverso », car dans ce cas, ne vaut-il pas mieux jouer sur un instrument ancien ? Néanmoins, il est aussi évident que nous ne pourrions pas, avec notre flûte moderne, interpréter cette pièce baroque comme une pièce de Schubert. Le son ne peut, et ne doit pas être identique dans les deux cas. Cependant, des corrélations peuvent être faites entre certains « types » de sons, et il me semble que travailler sur l'esthétique baroque apporte des qualités sonores aux instrumentistes modernes.

a- Résonance

Faire travailler une œuvre baroque à un élève nécessite que l'on s'intéresse de près à quel type de son nous voulons appréhender avec lui. Nous l'avons dit un peu plus haut, l'important est de trouver un juste équilibre. Dans la pédagogie, un élément des plus importants est à prendre en considération, celui de la personnalité de l'élève. Chaque élève est différent et a donc un son qui lui est propre. « *Si une pièce est chantée ou jouée par différentes personnes, elle produit toujours des effets différents.* »²¹. Le répertoire baroque se prête au travail de l'ouverture du son et du travail sur les résonances. Sans vouloir imiter le son de la flûte à une clé, il est aisé de comprendre que cette esthétique ne peut pas se jouer en forçant le son : d'une part, et nous l'avons vu, le trou d'embouchure étant trop petit, nous aurions un son dispersé (non centré) et d'autre part, nous ne pourrions pas entendre l'instrument à une certaine distance. C'est ainsi que les interprètes de cet instrument travaillent énormément sur les « résonances » et non pas sur la force. Les instruments d'époque étant créés pour imiter la voix humaine, nous pouvons

²¹ Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.102

réellement nous inspirer de ses mécanismes. « *L'instrument doit avoir le son qui ressemble à la voix humaine.* »²². Il est intéressant de pouvoir faire des parallèles avec le chant, d'autant plus lorsque la musique s'inspire entièrement de la voix. Plus qu'avec n'importe quel autre répertoire, ce travail aura, il me semble, un impact important sur le son d'élève. De plus, nous pouvons considérer que ce phénomène de résonance peut très bien s'appliquer à d'autres contextes. Par exemple, en orchestre, la projection du son doit être grande : le fait de jouer sur ces résonances apportera beaucoup plus de clarté au son, et celui-ci sera audible dans n'importe quelle grande salle.

b- Vibrato

Trop longtemps l'idée qu'un son « beau » est un son bien vibré est restée. Aujourd'hui, grâce à l'apport des recherches musicologiques et organologiques sur la musique baroque, le vibrato a été repensé. Ce qui est devenu un systématisme au cours des siècles, est reconsidéré maintenant de façon plus réfléchie, c'est-à-dire comme un ornement, rôle qu'il a toujours eu mais que nous avons oublié. Cependant, les avis sont encore très partagés quant au fait d'utiliser cet ornement dans la musique baroque. Lorsque j'ai lu les réponses faites à mon questionnaire²³, l'écart entre certaines d'entre elles à ce sujet était frappant. Une de ces réponses était : « *De même, je ne suis pas pour la suppression totale du vibrato lorsque l'on interprète du baroque sur flûte moderne. On adaptera le vibrato, le rendra presque imperceptible, mais il faut animer le son* », tandis qu'une autre : « *Il faut rechercher la « résonance » et renoncer au vibrato. Le jeu doit être « mezza di voce »*. Voici donc deux visions différentes d'un même aspect. Robert Expert, chanteur et pédagogue, différencie dans sa thèse ce qu'il appelle le vibrato « physiologique » du vibrato « musical » : le premier est une vibration naturelle, celle qui permet de créer un son, comme souffler dans une flûte ou frotter un archet sur une corde. Le deuxième a été développé en lien avec l'acoustique des salles, de plus en plus grandes (en rapport avec les effectifs instrumentaux eux-mêmes de plus en plus importants). Ce vibrato a permis de développer les voix au niveau de leur puissance.

²² Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.42

²³ Cf. Annexe 2

Il peut être intéressant de travailler sans vibrato, de sorte que l'élève prenne conscience qu'un « beau son » n'est pas forcément un son vibré. Celui-ci comprendra mieux l'importance de développer un son « droit », d'autant plus qu'il est fréquemment utilisé dans la musique contemporaine. Cependant, il ne faut pas perdre l'esprit et l'expression d'une œuvre baroque, et trouver ensemble la plus juste expression, le son qui conviendra le mieux pour jouer une œuvre me paraît être plus judicieux.

c- Expression

C'est bien par le travail du son et de l'expression que nous allons développer un geste technique. L'inverse est, semble-t-il, impossible. La facture instrumentale de la flûte a permis aux interprètes, au cours des siècles, de développer ce qu'on a appelé la « virtuosité ». Les compositeurs, connaissant parfaitement les instruments dont ils disposaient, ont écrits de nombreuses œuvres où la difficulté technique est mise en avant. Le niveau d'exigence technique aujourd'hui est extrêmement élevé, pourtant, nous n'avons pas de « meilleurs » musiciens qu'auparavant (dire cela serait nier les éléments historiques, sociologiques et esthétiques des époques passées). Voici une petite anecdote personnelle qui m'a fait comprendre bien des choses : lors d'un de mes premiers cours avec un de mes professeurs de flûte, il demanda ce qui pour moi était nécessaire de travailler en priorité. Je lui répondis, la technique, bien sûr ! (comme beaucoup d'instrumentistes modernes, j'étais alors focalisée sur cet aspect instrumentale). Il ne répondit rien et ne me parla plus jamais de technique. Par la suite, le travail tourna essentiellement sur la question du son, et de la compréhension, l'analyse et la contextualisation de la musique. Il me semble n'avoir jamais autant progressé que durant cette période.

Ce que j'essaye de dire au travers de cette histoire, c'est l'élément technique qui se déduit de l'élément musical et non pas l'inverse. Au travers de la théorie des passions, que nous avons explicitée dans la première partie, la musique baroque avant tout pour but l'expression. C'est donc par le geste expressif que peut être transmis cette musique. *« Un musicien ne pourra émouvoir sans être lui-même ému ; il est indispensable qu'il ressente lui-même tous les sentiments qu'il veut susciter chez l'auditeur ; il lui donne à comprendre sa propre sensibilité, pour*

qu'il soit plus à même de la partager. Dans les endroits doux et tristes, lui aussi doit se faire doux et triste. Sa propre expression suffira à les faire voir et entendre... »²⁴

2- Mouvement, corps, rythme

La position chez un flûtiste moderne et quelqu'un qui pratique la flûte à une clé n'étant pas différente, ce n'est pas au niveau de la position en tant que telle que nous pouvons tirer des bénéfices dans l'apprentissage de la musique baroque. C'est ce que la musique elle-même va pouvoir susciter chez un élève qui va être importante.

a-L'état de corps

La musique baroque étant par essence une musique de contraste, il est intéressant de pouvoir s'en imprégner. Comprendre les différentes passions qui sont mises en opposition amène l'élève à imaginer, à sentir et construire son propre discours musical. Le mouvement avec lequel les passions passent de l'une à l'autre nous oblige à nous concentrer sur l'élément à exprimer de manière forte et de passer avec rapidité sur l'autre. Tout comme un danseur, il est nécessaire de se mettre en « état » pour pouvoir transmettre. *« Le joueur d'une pièce doit chercher à exciter en soi-même aussi bien la passion principale que les autres qui se rencontrent. Et comme dans la plupart des pièces il y a un perpétuel changement de passions, le joueur doit savoir juger quelle est la passion qu'il y a dans chaque pensée, et y régler ensuite son expression. »²⁵* Ce qu'on appelle « rhétorique » dans l'art baroque et que définit Philippe Beaussant par *« l'art de faire naître des émotions grâce à la parole »²⁶*

²⁴ Carl Philipp Emanuel Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, Editions Lattès, Musiques&Musiciens, 1979, p.192

²⁵ Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005, p.109

²⁶ Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Essai, Edition Babel Acte Sud, 1994, p.134

b-Rythme et mouvement

Tout est danse dans le baroque. Apprendre une pièce baroque, c'est aussi se mettre dans la position d'un danseur. Sentir les impulsions, les levées, les temps forts, les temps faibles liés aux musiques de danse, sont autant d'éléments à prendre en considération lors d'une action pédagogique. Les musiques de danse aident à sentir le mouvement à l'intérieur même de la pulsation, de certaines variations de vitesse dans le temps, ou autrement dit, le « rubato » : ces élans mélodiques, où la basse se doit de rester impassible, marquent également l'expressivité.

3-Liberté et baroque

A l'époque baroque, on ne distinguait pas les interprètes des compositeurs. En effet, chaque compositeur était lui-même interprète tandis que chaque interprète connaissait l'art de la composition. Il n'y avait pas de barrière entre ces deux disciplines dans l'enseignement musical, contrairement à aujourd'hui. C'est ainsi que chaque interprète/compositeur connaissait les règles de composition ainsi que la façon dont on devait exécuter une œuvre. C'est en cela que le travail de compréhension d'un texte baroque est difficile au premier abord. Le déchiffrage est presque impossible si on ne connaît pas bien cette musique. William Christie l'évoque parfaitement bien en ce qu'il explique qu'un élève peut être autonome devant une partition de Mozart assez facilement, tandis qu'une partition baroque nécessite qu'on vienne l'annoter et la compléter. « *La partition d'une œuvre était une image abstraite, où il fallait voir bien sûr la substance musicale, mais non la réalisation sonore effective. Chaque maître de chapelle qui exécutait l'œuvre devait « l'arranger » suivant ses possibilités, c'est-à-dire qu'il devait décider ce qui serait joué, ce qui serait chanté, où il fallait ajouter des ornements et bien d'autres choses. Cette liberté alla s'étrécissant de plus en plus à mesure que les compositeurs commencèrent à exiger des combinaisons sonores déterminées* »²⁷. Bien que la musique soit écrite via une partition, la réalisation sonore de celle-ci échappait au compositeur, qui en était

²⁷ Nikolaus Harnoncourt, *Le Dialogue Musical, Telemann, les goûts réunis*, p.221

tout à fait conscient. C'est ainsi que selon le lieu, les instruments et les interprètes, une musique pouvait sonner de façon totalement différente. Le champ de liberté laissé à l'époque par les compositeurs peut être pris de même aujourd'hui. Contrairement à une esthétique contemporaine où une seule note peut avoir plusieurs indications (nuances, attaques etc.), la notation baroque apporte certains éléments de liberté qu'il est possible d'exploiter.

a-Imagination

Un élève apprend d'autant plus les choses lorsqu'il se les approprie. Susciter chez lui des images, son propre univers et ses représentations. Faire parler son imaginaire au travers des différentes passions que la musique baroque évoque est une chance pour aider un élève à développer son expression.

b-Improvisation

La notion d'improvisation est entrée ces dernières années dans la pédagogie instrumentale et musicale. Pourtant, c'est une notion qui était éminemment présente à l'époque baroque dans le sens où les interprètes aménageaient les œuvres de façon libre : les instruments, par exemple, n'étaient pas forcément spécifiés (d'où les appellations de « dessus » qui pouvaient être joués par un instrument mélodique choisi). L'improvisation résidait également dans le choix de l'ornementation : certaines étaient notées, mais la façon d'agrémenter une pièce restait au choix de celui qui la jouait. En prenant en compte les codes de l'ornementation de cette esthétique, il peut être tout à fait intéressant d'apporter au fur et à mesure une certaine autonomie à l'élève dans ce domaine. Lui laisser le choix de s'exprimer, tout en argumentant ses choix est un atout majeur dans un apprentissage artistique.

De même, l'improvisation cadentielle est un formidable outil pour comprendre l'essence de l'harmonie, de la tonalité. Par exemple, dans la *Sonate HWV 367 en si mineur* de Georg Friedrich Haendel, nous pouvons trouver dans le cinquième mouvement *Alla breve*, une cadence à la fin, où l'interprète doit improviser sur la tonalité de si mineur. Pour un élève, cette cadence peut lui permettre de prendre conscience de ce qu'est une gamme, une tonalité, et ici la tonalité de si mineur.

Conclusion de la troisième partie

Ce que nous appelons « liberté » ici est une façon de prendre les éléments d'une certaine esthétique pour en extraire des objectifs pédagogiques. C'est cette liberté qu'offre la musique baroque à la pédagogie. Formidable support pédagogique, elle permet également de tisser des liens avec d'autres esthétiques. Nous comprenons ainsi mieux la nécessité d'engager une telle réflexion sur les différents répertoires quels qu'ils soient.

Conclusion

Aujourd'hui, nous l'avons vu, la querelle des anciens et des modernes est obsolète. Malgré quelques personnalités qui s'entêtent, la grande majorité des musiciens admettent et reconnaissent l'existence des instruments anciens comme instruments indépendants. En approuve les classes de musique anciennes qui s'ouvrent dans tous les conservatoires voire même dans des écoles de musique de moindre taille.

Il est clair que les questions auxquelles j'ai tenté de répondre au travers de ce mémoire peuvent également se porter sur d'autres esthétiques. Et elles se posent, puisque les recherches dans le domaine de la facture instrumentale nous amènent à faire des copies d'instruments du XIX^{ème} siècle.

Le fait d'analyser ce qui est susceptible d'approfondir une connaissance culturelle, comprendre les éléments qui peuvent développer notre expression musical et notre interprétation sont nécessaires et structurants dans un cadre pédagogique. Engager une réflexion autour de cet axe met en avant des points didactiques essentiels.

Si la question de l'instrument n'est plus une problématique actuelle, il peut être cependant plus qu'enrichissant de se nourrir des aspects esthétiques et musicales des instruments anciens. Le fait de comprendre pour quoi un instrument était utilisé à une certaine époque et de quelle manière il fonctionne engage une recherche sur notre propre instrument. L'heure n'est donc plus aux querelles mais bien aux échanges que peuvent provoquer ces rencontres. Ainsi est-il intéressant et important de décroquer les choses. Les démarches de partenariats entre les classes de musiques anciennes et « traditionnelles » d'un même établissement ou entre différentes structures sont sources de richesses instrumentales, culturelles et musicales.

Bibliographie

Dictionnaire

- *Le Petit Larousse Illustré*, 2004
- *Dictionnaire Hachette de la langue française*, 1980

Livres

- Sous la direction de Christian Accaoui, *Eléments d'esthétique musicale, Notions, formes et styles en musique*, Actes Sud/Cité de la Musique, mars 2011.
- Pierre-Yves Artaud, *La Flûte*, Éditions J.C.Lattès/Salabert, septembre 1986.
- Carl Philipp Emanuel Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, Editions Jean-Claude Lattès, avril 1979.
- Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Essai, Edition Babel Acte Sud, 1994.
- Eugène Borrel, *L'interprétation de la musique française de Lully à la révolution*, Editions d'aujourd'hui, 1975.
- Manfred F.Bukofzer, *La musique Baroque, 1600-1750, de Monteverdi à Bach*, Editions Jclattès, 1988.
- Descartes, *Traité des passions de l'âme*
- Yves Guilloux, *La flûte : son histoire, son évolution, sa facture*, Éditions du Leitmotiv.
- Nikolaus Harnoncourt, *Le dialogue musical : Monteverdi, Bach, Mozart*, Éditions Arcades Gallimard, 1985.
- Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*, Editions Gallimard, 1984
- Jean Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte Traversière*, ChezAug. Zurfluh Éditeur, 7ème édition révisée par Pierre Séchet, décembre 2005.

- Actes du Colloque du CNR de Strasbourg, *Musiques anciennes aujourd'hui, quels enseignements pour demain?*, Éditions Conservatoire Strasbourg, 12-14 janvier 1996.
- Jean-François Labie, *William Christie : sonate baroque*, Éditions Alinea, juin 1989.
- Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, *Musiques : une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Actes Sud/Cité de la Musique, mars 2004.
- Textes réunis et présentés par Anne Penesco, *Du Baroque à l'époque contemporaine, aspects des instruments à archet*, Librairie Honoré Champion, 1993.
- Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Éditions Jean-Paul Gisserot.
- *Les grands peintres*, Edition France Loisir, janvier 1994
- *L'encyclopédie de l'art*, Edition France Loisir, 1998

Mémoires

- Céline Fosse Dulac, sous la direction de Monsieur Pierre Saby, *La flûte à une clé : l'art du facteur au service de la pratique musicale, à l'époque baroque et aujourd'hui*, Mémoire de Master de Musicologie, Université-Lumière-Lyon II, Faculté de lettres, sciences du langage et art, septembre 2007
- Robert Expert, sous la direction de Martine Kaufmann, *Voix de poitrine et voix de tête : quelle pédagogie aujourd'hui ?*, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Département de pédagogie, mai 2007

Périodiques

- Traversière Magazine
- Traversière Magazine N°99
- La lettre du musicien, décembre 2010

Sites internet

<http://musicologie.org/> consulté en octobre, novembre 2010

<http://www.musebaroque.fr> consulté en novembre, décembre 2010

<http://expositions.bnf.fr/rembrandt/expo/salle1/01.htm> consulté en avril 2011

<http://fr.wiktionary.org/wiki/passion> consulté en avril 2011

Partitions

- Daniel D'Adamo, *Cosi*
- Johann Sebastian Bach, *Solo BWV 1013*, Edition Breitkopf
- Johann Sebastian Bach, *Sonate en trio BWV 1039*, Edition Barenreiter
- Joseph Bodin de Boismortier, *Sonates pour deux flûtes*, Editions Fuzeau
- Georg Freidrich Haendel, *Sonate HWV 367*, Edition Barenreiter
- Jacques-Martin Hotteterre, *Premier livre de pièces pour flûte traversière et autres instruments, avec la basse*, Edition Fuzeau
- Telemann, *Fantaisies pour flûte seule*, Edition Breitkopf

Annexes

Annexe 1 : Rembrandt van Rijn, *La leçon d'anatomie du Dr Deyman*, 1656, huile sur toile, fragment, 100 par 132 cm, Amsterdam, Rijksmuseum



Annexe 2 : Questionnaire envoyé à plusieurs professeur pratiquant et/ou enseignant et pratiquant à la fois le traverso et la flûte Boehm : Delphine Leroy, Isabelle Luberne, Véronique Albin, Gilles Burgos, Gilles de Talhouët, Jean-Pierre Pinet.

-Vous enseignez à la fois le traverso et la flûte Boehm. Pourquoi continuez-vous d'enseigner ces deux instruments ?

-Jouez-vous vous-même de la musique baroque sur les deux instruments ? Pourquoi ?

-Vous enseignez la musique baroque sur instrument moderne. Est-ce une démarche volontaire de votre part ?

-Comment abordez-vous la musique baroque avec des instrumentistes modernes ? Tentez-vous de reproduire un son, une « couleur baroque » ? Pourquoi ?

-Quels aspects techniques, instrumentales, musicales sont mis en jeu lors de l'apprentissage d'une pièce baroque ?

Voici plusieurs points qui me semblent important d'aborder. Pouvez-vous développer, selon vous, ce qui est travaillé bien plus avec le baroque qu'avec tout autre répertoire :

-Aspect culturel

-Travail du son

-L'expression

-Corporalité

-Liberté/improvisation

Annexe 3 : Tonalités et affects : <http://www.musebaroque.fr>

	M.A. Charpentier (1636-1704), <i>Règles de composition</i> , Paris, 1690.	Johann Mattheson (1681-1764), <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> , Hamburg, 1713.	J.P. Rameau (1683-1764) <i>Traité de l'Harmonie</i> – chap. 24, livre second, Paris, 1722	Chr. Fr. D. Schubart (1739-1791), <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> , Wien, 1806
Do M	Gai et guerrier.	Caractère insolent. Réjouissances. On donne libre cours à sa joie.	Chant d'allégresse et de reconnaissance (comme Ré ou La majeur).	Parfaitement pur. Innocence, naïveté, Eventuellement charmant ou tendre langage d'enfants.
Do m	Obscur et triste.	Surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante.	Convient à la tendresse et aux plaintes (comme Fa mineur)	Déclaration d'amour, et en même temps plainte de l'amour malheureux.
Ré M	Joyeux et très guerrier.	Piquant, brillant, vif, opiniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant. Event. délicat. Trompettes et timbales.	[cf. Do majeur]	Ton des triomphes, des Alleluias, des cris de guerre et de joie de la victoire.
Ré m	Grave et dévot.	Dévot, calme, grand, agréable, content. Event. Divertissant, non pas sautillant mais fluide. Tonalité des choses d'église et dans la vie commune, de la tranquillité de l'âme.	Convient à la douceur et à la tendresse (comme les tons de Sol, SI et Mi mineur).	Caractère de femme sombre couvant le spleen et des idées noires. (sic)
Mi	Cruel et dur.	Très pathétique.	***	Ton de la dévotion,

b M		Jamais grave ou plaintif ou exubérant.		de la conversation intime avec Dieu. Expression de la trinité avec ses trois bémols.
Mi b m	Horrible, affreux.	* * *	***	Sensation d'anxiété, de trouble de l'âme, de désespoir.
Mi M	Querelleux et criard.	Tristesse désespérée et mortelle, amour désespéré. Séparation fatale du corps et de l'âme. Tranchant, pressant.	Convient aux chants tendres et gais, ou encore au grand et au magnifique.	Allégresse bruyante. Joie souriante mais sans jouissance complète.
Mi m	Effemé, amoureux et plaintif.	Pensée profonde. Trouble et tristesse, mais de telle manière qu'on espère la consolation : quelque chose d'allègre, mais non pas gai.	[cf. Ré mineur]	Déclaration d'amour de femme naïve, innocente. Plainte sans murmures accompagnés de peu de larmes.
Fa M	Furieux et emporté.	Magnanimité, fermeté, persévérance, amour, vertu, facilité. On ne peut mieux décrire la sagesse, la gentillesse de cette tonalité qu'en la comparant à un homme beau, qui réussit tout ce qu'il entreprend aussi vite qu'il veut et qui a <i>bonne grâce</i>, wie die Franzosen sagen.	convient aux tempêtes, aux furies, et autres sujets de cette espèce (comme Sib majeur).	Complaisance, repos.

Fa m	Obscur et plaintif.	Herzens-Angst résignée et modérée mais aussi profonde et lourde. Doute. Produit une mélancolie noire et désespérée et plonge les auditeurs dans la grisaille et leur donne le frisson.	Convient à la tendresse et aux plaintes (comme Ut mineur)	Mélancolie profonde, langueur de la tombe.
Fa # M	* * *	* * *	* * *	Triomphe dans l'adversité. On respire librement sur le sommet de la colline.
Fa # m	* * *	Grand trouble, plutôt languissant et amoureux. Quelque chose d'abandonné, de solitaire, de misanthrope. Ton obscur. Tiraille la passion comme le chien hargneux la draperie.	* * *	Ton obscur. Tiraille la passion comme le chien hargneux la draperie.
Sol M	Doucement joyeux.	Beaucoup d' 'insinuation, de bagoût, de brillant. Convient aussi bien aux choses sérieuses qu'aux gaies.	[cf. MI majeur plus haut]	Champêtre, idyllique. Reconnaissance affectueuse pour amitié sincère et amour fidèle.
Sol m	Sérieux et magnifique.	C'est presque le plus beau de tous les tons : il mêle au sérieux du précédent une tendresse alerte mais procure aussi grâce et charme. Choses tendres ou ravigorantes ; plaintes modérées	[cf. Ré mineur plus haut]	Mécontentement, malaise. S'agacer pour un projet avorté, ronger son frein de mauvaise humeur.

		ou joie tempérée. Sol mineur est extrêmement flexible.		
La b M	***	***	***	Ton du fossoyeur, mort, décomposition, jugement, éternité.
Sol # m	***	***	***	Morose, grognon, cœur oppressé jusqu'à l'étouffement.
La M	Joyeux et champêtre.	Ce ton doit saisir. Il brille immédiatement, et plus pour les passions plaintives et tristes que pour le divertissement.	[cf. Ut ou Ré majeur plus haut]	Ce ton contient des déclarations d'amour innocent, espoir de ; Il convient particulièrement au violon. Revoir l'être aimé, gaîté juvénile, confiance/Dieu.
La m	Tendre et plaintif.	Allure fastueuse et grave. Mais aussi dirigé vers la flatterie. Par nature, bien modéré, un peu plaintif, décent (respectable), tranquille, invitant même au sommeil. Peut être employé pour tous les mouvements de l'âme. Il est modéré et doux pour le public.	***	Nature de femme dévote et douceur de caractère.
Si b M	Magnifique et joyeux.	Divertissant et fastueux. Et aussi modeste. Peut passer à la fois pour <i>magnifique</i> et <i>mignon</i> . Ad	[cf. FA majeur ci-dessus]	Amour enjoué, bonne conscience, espoir, regards vers un monde meilleur.

		ardua animam elevat.		
Si b m	Obscur et terrible.	* * *	***	Un original bourru qui prend rarement une mine complaisante ; se moque de Dieu et du monde. Prépare au suicide.
Si M	Dur et plaintif.	Caractère contrariant, dur et désagréable, et en plus, quelque chose de désespéré. Il est peu employé.	***	Très coloré, passions farouches : colère, fureur, jalousie, délire, désespoir.
Si m	Solitaire et mélancolique.	Bizarre, maussade et mélancolique : c'est pourquoi il apparaît si rarement. Et c'est peut-être aussi pourquoi les Anciens l'avaient banni de leurs couvents.	[cf. Ré mineur plus haut]	Patience, attente tranquille de son sort, et de la résignation à la volonté de Dieu. Sa plainte est si douce qu'elle n'éclate jamais en murmures ou en vagissements outrageants.

Annexe 5 : Expression des Intervalles d'après Johann Philipp Kirnberger

Intervalle	Effet en montant	Effet en descendant
Prime augmentée	angoissé	extrêmement triste
Seconde mineure	triste	agréable
Seconde majeure	agréable et pathétique	sérieux, tranquillisant
Seconde augmentée	languissant	plaintif, tendre
Tierce diminuée	* * *	très douloureux, tendre
Tierce mineure	triste, douloureux	calme, modéré, réjoui
Tierce majeure	réjoui	pathétique, ou mélancolique
Quarte diminuée	douloureux, plaintif	douloureux, angoissé
Petite quarte	joyeux	calme, content
Grande quarte	triste	très abattu
Quarte augmentée, triton	violent	triste à sombre
Petite quinte	douillet	tendrement triste
Fausse quinte	charmant, suppliant	suppliant
Quinte juste	joyeux, courageux	content, tranquillisant
Quinte augmentée	angoissé	terrifiant (<i>seulement dans la basse</i>)
Sixte mineure	douloureux, suppliant, <i>ou aussi</i> flatteur	abattu
Sixte majeure	drôle, fougueux, violent	un peu terrifiant
Sixte augmentée	<i>(ne se présente pas dans la mélodie)</i>	
Septième diminuée	douloureux	gémissant
Septième mineure	tendre, triste, <i>aussi</i> : indécis	un peu effroyable
Septième majeure	violent, furieux, désespéré	horriblement effroyable
Octave	joyeux, brave, stimulant	très tranquillisant