

Université de Montréal

**Le répertoire baroque interprété par les grands flûtistes de
1960 à aujourd'hui**

Une étude sur l'authenticité et son évolution à travers le temps

par Nora Simard-Saint-Cyr

Faculté de musique

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise es art (M.A)
option Musicologie

Août 2019

© Nora Simard-Saint-Cyr, 2019

Université de Montréal
Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

**Le répertoire baroque interprété par les grands flûtistes de 1960 à aujourd'hui
Une étude sur l'authenticité et son évolution à travers le temps**

Présenté par
Nora Simard-Saint-Cyr

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mathieu Lussier
Président-rapporteur

Sylvain Caron
Directeur de recherche

Caroline Traube
Membre du Jury

Résumé

Dans ce mémoire, nous avons étudié l'impact du mouvement HIP (*Historically informed performance*) sur la manière dont les flûtistes interprètent le répertoire baroque depuis 60 ans. Nous avons analysé avec *Sonic visualiser* des enregistrements de cinq flûtistes, réalisés tant sur la flûte baroque que la flûte moderne. Le logiciel a permis de générer des données graphiques qui appuient objectivement les constats observés en ce qui a trait au tempo, aux ornements, aux articulations, aux nuances et au vibrato. En comparant ces enregistrements, nous avons remarqué qu'il existe plusieurs points communs entre les interprètes qui jouent sur un instrument baroque et ceux qui jouent sur un instrument moderne, au point où l'on peut parler d'un transfert des pratiques d'interprétation de l'un vers l'autre. Nous avons aussi fait une synthèse de quelques sources baroques afin de vérifier dans quelle mesure les interprètes observent ces indications. Nous avons observé qu'au cours des années, le mouvement HIP a changé la définition de ce qu'est une interprétation authentique et qu'il a modifié la manière dont les flûtistes modernes dans leur ensemble interprètent la musique baroque.

Mots-clés : Pratique d'exécution, flûte traversière, baroque, Articulation, Vibrato, Tempo, Ornements, style d'interprétation, Authenticité, étude des musiques enregistrées.

Abstract

In this master's thesis, we studied how the historically informed performance (HIP) movement has impacted the way flutists have approached Baroque repertoire since 1960. We analyzed recordings from five flute players with Sonic Visualiser. We used this software to generate graphical data to objectively support our observations on tempo, articulation, dynamics, and vibrato. By comparing recordings made on baroque and modern instruments, we found that in the past 20 years, flutists who are performing this repertoire on the modern flute started integrating performance practice from the baroque players in their own performance of early music. To contextualize the performance practices, we synthesized a few baroque sources to verify the extent to which flutists have respected these indications. Through the process of this research, we observed that the HIP movement has changed the definition of an authentic performance of early music and that it has modified the way modern flutists perform Baroque music.

Keywords : Performance practice, flute, Baroque, Articulation, Vibrato, Tempo, Ornaments, performance style, Authenticity, performance studies.

Table des matières

Résumé	i
Abstract.....	ii
Table des matières	iii
Liste des Figures.....	vi
Liste des Tableaux.....	ix
Liste des abréviations	x
Remerciements	xii
Introduction	1
Chapitre 1 Cadre théorique.....	7
1.1 Style d'interprétation	7
1.2 Générations d'interprètes.....	9
1.3 Mode de communication des émotions dans la musique	11
1.3.1 Le modèle GERMS	11
1.3.2 La lentille de Brunswik	12
1.4 Méthode d'analyse Parncutt, Bisesi, Friberg.....	15
1.4.1 Analyse par accents de deux mouvements de la Partita de J.S. Bach	19
1.5 Authenticité	22
Chapitre 2 Le tempo	30
2.1 Choix d'un tempo	31
2.2 Les variations de tempo	36
2.2.1 Le degré de variation du tempo	36
2.2.2 Variations de tempo afin de changer de caractère.....	40
2.2.3 Effets des accents immanents sur le tempo	42
Chapitre 3 L'articulation	53
3.1 Ce que disent les traités sur l'articulation.....	53
3.2 Explication de la problématique de l'articulation pour un interprète du XXI ^e siècle	57
3.2.1 La notation des liaisons	58
3.2.2 Le manque d'indication quant à la longueur des notes	59
3.2.3 Adaptation sur l'instrument moderne	61
3.3 Étude de cas	64
3.3.1 Händel – <i>Sonate en sol mineur op.1 no 2</i>	64

3.3.2 Chedeville/Vivaldi – <i>Sonate no 6 en sol mineur « Il Pastor Fido » op.13</i>	68
Chapitre 4 Les ornements	73
4.1 Revue de la littérature sur les ornements	74
4.1.1 Ornementation selon les styles nationaux	74
4.1.2 Présentation de la manière d’ornementer à l’italienne	77
4.1.3 Présentation des différents types d’agrèments	80
4.2 Problématique des ornements	85
4.3 Étude de cas	86
4.3.1 Händel – <i>Sonate en sol mineur op.1 no 2</i>	87
4.3.2 Chedeville/Vivaldi – <i>Sonate no6 en sol mineur « Il Pastor Fido » op.13</i>	90
4.3.3 J.S. Bach – <i>Partita pour flûte BWV 1013, Sarabande</i>	92
4.3.4 Leclair – <i>Sonate en sol majeur op.9 no 7</i>	94
4.4 Manière d’interpréter les ornements	94
4.4.1 Le coulé de tierce	95
4.4.2 Trilles cadentiels	98
5 Le vibrato	107
5.1 Histoire du vibrato	107
5.2 Endroits où les interprètes font du vibrato	112
5.3 Manière d’exécuter le vibrato	118
Conclusion	124
Bibliographie	130
Annexe 1 : Liste des enregistrements	136
Annexe 2 : Analyse par accent de l’Allemande de la <i>Partita pour flûte en la mineur BWV 1013</i>	137
Annexe 3 : Analyse par accent de la Sarabande de la <i>Partita pour flûte en la mineur BWV 1013</i>	139
Annexe 4 : Analyse par accent du troisième mouvement de la <i>Sonate no6 en sol mineur « Il Pastor Fido »</i> de Chedeville/Vivaldi	140
Annexe 5 : Partition du troisième mouvement de la <i>Sonate en sol majeur op. 9 no 7</i> de Leclair	141
Annexe 6 : Tableau de la prise de respiration dans l’Allemande	142
Annexe 7 : Exemples d’ornementation à l’italienne provenant du traité de Quantz	144
Annexe 8 : Quelques mouvements lents ornementés provenant de la <i>Sonate no1 pour violon op. 5</i> de Corelli éditée par Étienne Roger	147

Annexe 9 : Table d'ornement du traité de Geminiani	149
Annexe 10 : Partition du premier et troisième mouvement de la <i>Sonate en sol mineur op. 1 no 2</i> de Händel.....	150
Annexe 11 : Partition du premier mouvement de la <i>Sonate en sol majeur op. 9 no 7</i> de Leclair.....	152
Annexe 12 : Tableau indiquant les endroits où les interprètes font du vibrato dans la Sarabande de la <i>Partita pour flûte BWV1013</i> de J.S. Bach.....	153
Annexe 13 : Tableau indiquant les endroits où les interprètes font du vibrato dans le troisième mouvement de la <i>Sonate no6 « Il Pastor Fido »</i> de Chedeville/Vivaldi.....	155

Liste des Figures

Figure 1.1 Lentille de Brunswik.....	13
Figure 1.2 Chaîne de communication de l'émotion selon la lentille de Brunswik étendue	14
Figure 1.3 Chaîne de communication de l'émotion appliquée à ce mémoire	15
Figure 2.1 Courbes de tempo (de Nicolet et Rampal) de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 7-12 (les parties encadrées correspondent aux endroits où Nicolet et Rampal respirent).....	38
Figure 2.2 Courbe de tempo de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 1 – 10, respirations (les parties encadrées correspondent aux endroits où Nicolet et Rampal respirent).....	39
Figure 2.3 Courbe de tempo de l'Aria de la <i>Sonate en Sol majeur no 7 op.9</i> de Leclair – Section A, B, A, mes. 29-66.....	40
Figure 2.4 extrait de l'Allemande de la <i>Partita BWV1013</i> de J.S. Bach – mes. 10 – 12.....	44
Figure 2.5 extrait de l'Allemande de la <i>Partita BWV1013</i> de J.S. Bach – mes. 4 – 9.....	44
Figure 2.6 Courbe de tempo de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 10 – 12.....	46
Figure 2.7 Courbe de tempo de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 15 – 18.....	47
Figure 2.8 Courbe de tempo de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 41 – 43.....	48
Figure 2.9 Courbe de tempo de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 44 – 46...	49
Figure 2.10 Courbe de tempo de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach – mes. 1 – 2.....	50
Figure 2.11 Spectrogramme de l'Allemande de la <i>Partita</i> de J.S Bach par Pahud – mes. 1 – 2.....	51
Figure 3.1 Extrait des exemples musicaux de Quantz pour le coup de langue <i>Ti,ri</i> [Table III fig.10.....	55
Figure 3.2 Sonate en sol mineur op.1 no 2, mouvement 1, mes. 1-3, extrait de la première édition	64
Figure 3.3 Spectrogrammes de la Sonate en sol mineur op.1 no 2, mouvement 1, mes. 1,	65

Figure 3.4 Spectrogrammes de la Sonate no6 en sol mineur, <i>Il Pastor Fido</i> , mouvement 4, mes. 1-8.....	69
Figure 3.5 Sonate no6 en <i>sol</i> mineur, <i>Il Pastor Fido</i> , mouvement 4, Chedeville/Vivaldi mes. 1 – 8, première édition.....	70
Figure 4.1 Exemples de Quantz sur la manière d’ornementer à l’italienne.....	77
Figure 4.2 Sur la manière de faire la cadence, traité de Corrette, p.22.....	80
Figure 4.3 Sur la manière de faire la cadence à la française et à l’italienne, traité de Mahaut, p.12.....	81
Figure 4.4 Pincé simple, et double, extrait de la table d’ornement, <i>Premier Livre de Clavecin</i> , Couperin.....	82
Figure 4.5 La manière dont les compositeurs écrivent les coulés de tierce.....	84
Figure 4.6 La manière dont les interprètes doivent jouer les coulés de tierce.....	84
Figure 4.7 Partition de la <i>Sonate en Sol mineur Op.1 no 2</i> , mouv.1 de Händel.....	88
Figure 4.8 Partition de la Sonate no6 en Sol mineur, <i>Il Pastor Fido</i> , mouv.3 Nicolas Chedeville/Vivaldi.....	92
Figure 4.9 extrait de la mes. 13 de la première édition, et de celle de Rampal de la <i>Sonate no 7 en sol majeur op. 9</i> , mouv.1, Leclair.....	95
Figure 4.10 spectrogrammes de la mes. 13 de la <i>Sonate no 7 en sol majeur op. 9</i> , mouv.1, Leclair.....	96
Figure 4.11 extrait de la première édition de la mes. 17 de la <i>Sonate no 7 en sol majeur op. 9</i> mouv.1 Leclair.....	100
Figure 4.12 spectrogrammes de Rampal, Nicolet, et Kuijken de la mes.17 de la <i>Sonate no 7 en sol majeur op. 9</i> , mouv.1, Leclair.....	100
Figure 4.13 extrait de la première édition <i>des mes. 8-11 de la Sonate no 2 en sol mineur op. 1</i> , mouv.1.....	103
Figure 4.14 Spectrogrammes de la mes. 10 de la <i>Sonate no 2 en sol mineur op. 1</i> , mouv.1, Händel.....	104

Figure 5.1 Graphique représentant le nombre de notes sur lesquelles les interprètes font du vibrato.....113

Figure 5.2 Exemple de rythme de Sarabande, provenant de l'article du *Grove Music* sur la sarabande.....115

Figure 5.3 Graphique représentant le nombre de notes sur lesquelles les interprètes font du vibrato dans le Chedeville.....116

Figure 5.4 Partition de la mes. 14 de la Sarabande de la *Partita* de J.S. Bach.....118

Figure 5.5 Spectrogramme de la mes. 14 de la Sarabande de la *Partita* de J.S. Bach....119

Figure 5.6 Extrait de la première édition du 3^e mouvement de la *Sonate no.6 Il Pastor Fido* de Chedeville, mes.8.....121

Figure 5.7 Spectrogramme de la mes. 8 du troisième mouvement de la *Sonate no.6 Il Pastor Fido* de Chedeville.....121

Liste des Tableaux

Tableau 2.1 – Présentant les données sur le tempo de la <i>Sonate en sol majeur</i> , Aria Leclair.....	33
Tableau 2.2 – Présentant les données sur le tempo de la <i>Partita</i> , Allemande, Bach.....	34
Tableau 4.1 Sur la manière de faire le trille cadentiel français	99
Tableau 4.2 Sur la manière de faire le trille cadentiel italien.....	103
Tableau 5.1 Manière dont les interprètes font le vibrato sur le premier temps de la mes. 14.....	120
Tableau 5.2 Manière dont les interprètes font le vibrato sur le deuxième temps de la mes. 8	122

Liste des abréviations

HIP : Historically informed performance

Mes.: Mesure

Fig. : Figure

Hz : Hertz

dB : décibel

*À la mémoire de deux grandes dames, très chères à mon cœur, qui nous ont quittés en
2019: Rita St-Gelais et Christiane Simard.*

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement mon directeur de recherche, monsieur Sylvain Caron, pour son soutien dans le processus d'écriture et de m'avoir offert l'opportunité de participer à des activités professionnelles. Je tiens aussi à remercier le corps professoral et le personnel de la bibliothèque de l'Université de Montréal de leur aide dans la recherche d'articles et d'enregistrements sonores pertinents à mon sujet de recherche. Je suis très reconnaissante du soutien financier fourni par l'OICRM et la FESP, ce qui m'a permis de consacrer plus de temps à la rédaction de ce mémoire. Finalement, je remercie tous mes proches qui m'ont encouragée de près ou de loin pendant le processus d'écriture.

Introduction

L'intérêt pour les pratiques d'exécution baroque est aujourd'hui largement reconnu et étudié. C'est une tendance de fond qui s'inscrit dans l'histoire. Au début du XX^e siècle, Wanda Landowska, claveciniste, est parmi les premières interprètes à évoquer l'idée de jouer une pièce selon les intentions du compositeur en affirmant : « You play Bach *your way*, I'll play Bach *his way*¹ ». À son époque, les interprètes ne se souciaient pas nécessairement des pratiques d'exécutions historiques ni de relativiser leur interprétation en recherchant objectivement ce que l'œuvre pouvait être en elle-même au moment de sa création. Dans les années 1950, quelques musicologues ont été inspirés par la démarche de Landowska. On peut remarquer leur intérêt pour les pratiques d'exécution baroque par la publication d'ouvrages comme *The Interpretation of Music* par Thurston Dart (1954) ou *The interpretation of early music* par Robert Donnington (1963). Cela n'a été que le début du mouvement d'interprétation historiquement informée (HIP – Historically Informed Performance)², mouvement qui n'a pas cessé de prendre de l'ampleur au cours des XX^e et XXI^e siècles. Dans « Playing Baroque Music on the Modern Flute » (1988), Christopher Krueger revient sur l'appellation de ce mouvement :

I like it because it isn't as exclusive as 'early instrument movement' or 'authenticity movement,' and it implies a commitment more to a way of thinking than to a dogma. [...] At any rate, a HIP performance is one which considers the music from a historical perspective³.

Les interprètes appartenant à ce mouvement n'essaient pas nécessairement de reproduire le passé, mais s'informent sur les pratiques d'époque afin de rendre justice au répertoire joué. Toujours, selon Krueger, l'appellation HIP englobe plus de pratiques que les deux autres proposées : interprétation sur instrument historique et interprétation authentique. L'appellation « interprétation sur instrument historique » ne sous-entend pas un style, mais elle ne précise que

¹ Harry Haskell, *The Early Music Revival : A history*, London, 1988, p.175. (L'auteur ne donne pas de référence pour cette citation de Landowska, nous avons essayé de retrouver la citation originale, mais nous ne l'avons pas trouvée). Le mouvement de redécouverte du baroque n'appartient pas seulement à Landowska. En France, il est soutenu par des travaux d'édition (notamment ceux de la Schola cantorum) et de recherche en facture instrumentale (avec Louis Diémer) dès la fin du XIX^e siècle. Toutefois, il revient à Landowska d'avoir incarné la figure de l'interprète de renom.

² Bruce Haynes, *The End of Early Music (A Period Performer's History of Music for the Twenty First Century)*, Toronto, Oxford university press, 2007, p. 10.

³ Christopher Krueger, « Playing baroque music on the modern flute », *Flutist Quartely*, vol.13, n°1, 1988, p.44.

l'instrument utilisé. Caractériser son interprétation d'« interprétation authentique » ne qualifie pas non plus un style, car le terme authentique peut avoir plusieurs définitions et celles-ci peuvent être controversées⁴. La raison pour laquelle Krueger préfère l'appellation HIP est que celle-ci a pour seule prétention de prendre en compte les gestes et sonorités du passé. Certes, la redécouverte des instruments et des traités a largement contribué au développement des HIP. Quelques facteurs d'instruments comme Giovanni Tardino, Simon Polak, Boaz Berney, Peter Noy et Jean-Jacques Melzer se sont spécialisés dans la fabrication de copies. Dans son article, Krueger se questionne sur la place de l'instrument ancien en musique baroque : est-ce une *menace* pour l'instrument moderne? Il répond à ceci en affirmant que : « Really, though, it's a challenge, not a threat – a challenge to match the liveliness of the original instrument performances. To do that we need to take a good look at what these performances are all about⁵ ». Toutefois, 30 ans après la publication de cet article, on remarque que les interprètes enregistrent beaucoup moins de musique baroque sur la flûte moderne, sauf pour les répertoires les plus joués, comme les œuvres pour flûte de J.S. Bach et les fantaisies de Telemann⁶.

Jusqu'à maintenant, les réflexions sur les performances pratiques et les interprétations authentiques se penchent surtout sur le choix d'instruments. Afin d'observer la manière dont les flûtistes ont interprété la musique ancienne et son évolution dans les 60 dernières années, nous allons aborder la question des performances pratiques sous deux angles. Nous nous intéresserons d'abord aux interprètes du mouvement HIP. Très peu d'interprètes du courant HIP ont écrit sur le lien entre les traités et leurs choix d'interprétation. Par l'analyse d'enregistrement, nous avons pu vérifier qu'il y a, en effet, adéquation entre l'intention affirmée et la réalisation sonore, la majorité des enregistrements des interprètes HIP étant conforme aux recommandations des traités. Finalement, très peu d'articles musicologiques se questionnent sur l'application des pratiques d'exécution, découlant des HIP, aux instruments modernes. Nous nous questionnerons alors sur la place de l'instrument moderne dans le mouvement HIP. Avec l'essor de ce

⁴ Le concept d'authenticité a été fortement débattu dans la sphère musicologique dans les années 1980. La section 1.5 du cadre théorique discute de ce concept plus en détail, et je donnerai ma définition de l'authenticité.

⁵ Christopher Krueger, « Playing baroque music on the modern flute », p.44-45.

⁶ Emmanuel Pahud s'aventure un peu dans l'enregistrement d'œuvres moins connues de ce répertoire, comme dans *The Flute King* (2011) où il interprète des œuvres composées à la cour de Frédéric Le Grand, ou dans *Solo* (2018), où il joue une transcription des *folies d'Espagne* de Marin Marais, pièce composée à l'origine pour la viole de Gambe.

mouvement, pouvons-nous constater un changement sur la manière dont les flûtistes ont interprété le répertoire baroque dans les 60 dernières années ? Oui, on remarque une grande différence dans l'interprétation d'une même œuvre en comparant l'enregistrement de la Partita pour flûte, de Jean Sébastien Bach, de Jean-Pierre Rampal (1962) avec celui d'Emmanuel Pahud (2001). L'interprétation de Pahud, faite sur une flûte moderne, ressemble beaucoup plus aux interprétations faites sur instruments anciens. De fait, les HIP peuvent se faire sur l'instrument moderne, car celui-ci n'est que le véhicule de la musique, l'important est le geste effectué par l'interprète. Cette idée a été expliquée dans une entrevue sur France musique, où Pahud témoigne des raisons pour lesquelles il choisit d'interpréter tout le répertoire sur la flûte moderne⁷. Afin de se différencier des interprètes qui le précèdent, il s'inspire des flûtistes baroques lorsqu'il joue J.S. Bach, Telemann, et C.P.E Bach. Lorsque Pahud étudiait au conservatoire, il assistait à des cours de maîtres de Barthold Kuijken⁸ et de Stephen Preston⁹. Il a constaté que le résultat de leurs interprétations était analogue lorsqu'ils interprétaient ce répertoire sur une flûte baroque ou moderne. Ce mémoire vise à comprendre le geste interprétatif¹⁰ de la musique baroque. Comment celui-ci s'est-il métamorphosé dans la pratique musicale des 60 dernières années?

Dans ce mémoire, les enregistrements sont considérés comme témoins des *performances pratiques* des 60 dernières années. Afin d'étudier l'évolution des pratiques d'exécution, cinq interprètes ont été sélectionnés : Jean-Pierre Rampal¹¹, Aurèle Nicolet¹², et

⁷ Stéphane Grant, « Emmanuel Pahud », *Les grands entretiens*, émission radiophonique, France musique, diffusé en janvier 2017, <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/emmanuel-pahud-4-5-30857>, consulté le 26 avril 2017.

⁸ Barthold Kuijken : Flûtiste belge, connu comme étant un pionnier du mouvement HIP. Il a longtemps joué avec *La Petite Bande*, et le *Collegium Aureum*. Il a enseigné au conservatoire de Bruxelles et de La Haye. Très prolifique dans la production d'enregistrements, il a enregistré la majorité du répertoire de flûte sur instrument d'époque.

⁹ Stephen Preston : Flûtiste anglais, il participe au développement du mouvement HIP en Angleterre. Avec Trevor Pinnock (Clavecin) et Anthony Pleeth (Violoncelle) il a fondé le Trio Gaillard un des premiers ensembles baroques d'Angleterre. Il enseigne au *Royal College of Music*, à la *Royal Academy of Music*, et *Guildhall School* à Londres. Son enregistrement des Sonates de Bach avec Trevor Pinnock au clavecin est un de ses enregistrements les plus populaires.

¹⁰ Le geste interprétatif est un geste exécuté par le musicien afin de communiquer le style et l'expression au public.

¹¹ Rampal (1922-2000), France, (Gaston Crunelle)

¹² Nicolet (1926 – 2016), Suisse/Allemagne, (Marcel Moyse)

Emmanuel Pahud¹³, tous flûtistes sur instrument moderne, et Frans Brüggen¹⁴ et Barthold Kuijken¹⁵ sur instrument ancien (vous pouvez consulter la liste des enregistrements utilisés dans l'annexe no.1). Ces flûtistes ont été choisis, car ils sont tous des interprètes influents de leur génération. Ils ont enregistré un grand éventail de répertoire baroque. Malgré le fait que ce mémoire s'intéresse aux pratiques d'exécution sur instrument moderne, il était important d'analyser des enregistrements sur instrument d'époque, car ceux-ci ont modelé l'idéal sonore « baroque contemporain ». Les enregistrements de Jean-Louis-Baumadier et Bela Drahos valident parfois les constats émis suite à l'analyse des enregistrements de Pahud, car je n'ai trouvé qu'un seul interprète après les années 2000.

Les enregistrements ont ensuite été analysés avec le logiciel *Sonic visualiser*. Cet outil est devenu courant en musicologie de l'interprétation. Il a été développé par *the Centre for Digital Music*, du London University, pour donner un outil aux musiciens ou musicologues qui désirent analyser un enregistrement plutôt que de seulement l'écouter. Nous utiliserons ce logiciel pour effectuer les études de cas dans chaque chapitre. Pour le chapitre sur le tempo, *Sonic visualiser* nous a permis de produire des courbes de tempo. Les spectrogrammes nous ont ensuite permis d'étudier l'articulation, la manière d'ornementer, et le vibrato. Dans ce mémoire, lorsque vous verrez des spectrogrammes, ceux-ci ont tous été paramétrés de la même manière, sauf avis contraire (l'échelle d'intensité en dBV, taille de fenêtre de l'analyse FFT : 2048 échantillons, taux de recouvrement des fenêtres 87.5%, avec l'échelle logarithmique). Lors de la lecture des spectrogrammes, il est aussi important de tenir compte de l'instrument utilisé. Dans ce mémoire, nous comparons la flûte baroque avec la flûte moderne. Dans les enregistrements utilisés, la flûte moderne s'accorde en général sur un *la* à 440 Hz, tandis que la flûte baroque, selon l'instrument utilisé, s'accorde sur un *la* à 415 ou 392 Hz (ce qui est un demi-ton ou un ton en dessous de la flûte moderne), expliquant ainsi certaines différences de lectures de notes sur le spectrogramme.

Afin de documenter les pratiques d'exécution de la première moitié du XVIII^e siècle, les traités de flûte de Hotteterre (1707), Corrette (1734), Quantz (1752), Mahaut (1757) et Tromlitz (1791) seront utilisés comme sources principales de l'époque. La table d'ornement du *Premier*

¹³ Pahud (1970 -), Suisse, (Michel Debost, Alain Marion, Christian Lardé, Aurèle Nicolet)

¹⁴ Brüggen (1934 – 2014), Pays-Bas

¹⁵ Kuijken (1949 -), Belgique

livre de pièces de clavecin de François Couperin (1713) et le traité de Geminiani *The art of Playing on the Violin* (1751) viendront compléter les traités de flûte quant à l'ornementation. *The early flute, A Practical Guide*¹⁶ de Rachel Brown permettra de corroborer et de nuancer l'interprétation des traités de flûte.

Le corpus étudié comporte quatre œuvres qui permettront de répondre aux différentes questions émises lors des chapitres. Les œuvres sont la *Partita* pour flûte BWV 1013 de J.S. Bach, la *Sonate No.6 en Sol mineur Il Pastor Fido* de Vivaldi/Chedeville, la *Sonate en sol mineur op.1 no 2* de Händel et la *Sonate en sol majeur op. 9 no 7* de Jean-Marie Leclair.

Les recherches et les analyses d'enregistrement, effectuées pour la rédaction de ce mémoire, permettent de constater que certains flûtistes modernes, comme Pahud, semblent adhérer à la philosophie des HIP sans toutefois l'adopter intégralement. La sélection d'interprètes semble confirmer que les flûtistes modernes ont recours, à maintes reprises, aux pratiques d'exécution des HIP. Malgré que la flûte baroque soit bien différente de la flûte moderne, il est possible d'appliquer les pratiques d'exécution baroques sur l'instrument moderne. La comparaison des enregistrements de Pahud avec ceux de Brügger et Kuijken nous aide à remarquer la ressemblance du geste interprétatif de Pahud avec celui des flûtistes baroques. La théorie des styles d'interprétation expliquée par Bruce Haynes, dans *The End of Early Music*, sera utilisée afin de classifier le geste interprétatif des flûtistes (les styles d'interprétation seront expliqués plus en détail dans le prochain chapitre, le cadre théorique). Les styles d'interprétation permettront aussi d'observer la métamorphose de celui-ci en musique baroque. La métamorphose du geste interprétatif baroque se remarque en comparant les enregistrements de Rampal et de Pahud. Rampal interprète le répertoire baroque de la même façon qu'il jouerait du répertoire de n'importe quelle autre époque, ce qui est caractéristique du style moderne, tandis que Pahud s'inspire des *performances practices* baroques afin que son interprétation soit authentique (la définition d'authentique sera présentée plus en détail dans le cadre théorique).

Maintenant, revenons sur les questionnements initiaux. Comment la manière d'interpréter la musique ancienne a-t-elle évolué dans les 60 dernières années? Quelle est la

¹⁶Rachel Brown, *The early flute: a practical guide*, Cambridge, Cambridge university press, 2003.

place des instruments modernes dans les HIP? Les analyses d'enregistrements nous a permis de constater qu'au cours du XXI^e siècle, il y a une présence grandissante de flûtistes modernes dans le courant HIP. Malgré le fait que les interprètes du courant HIP n'ont pas beaucoup écrit sur le lien entre leurs interprétations et les traités, leurs interprétations semblent être conformes aux recommandations des traités. Afin de valider ces hypothèses et de répondre à ces questions, le mémoire est divisé en quatre chapitres qui traiteront chacun des aspects du geste interprétatif : le tempo (chapitre 2), l'articulation (chapitre 3), la question des ornements (chapitre 4) et l'utilisation du vibrato (chapitre 5). Chaque chapitre aura ses propres sous-questions, visant à observer et à comparer le geste interprétatif afin de comprendre son évolution dans les 60 dernières années. Ces quatre chapitres visent à documenter le style d'interprétation de chaque flûtiste. Le chapitre sur le tempo (ch. 2) concerne surtout le choix du tempo et les raisons qui expliquent les variations de tempo. Dans le chapitre sur l'articulation (ch.3), nous nous intéresserons surtout aux longueurs de notes et à l'ajout de liaisons. Dans les chapitres sur l'ornementation (ch.4) et le vibrato (ch. 5), nous allons surtout nous intéresser à la manière dont les interprètes l'exécutent. Cela nous permet de conclure que le développement du courant HIP est venu influencer l'interprétation de la musique ancienne des 60 dernières années. La popularité grandissante des instruments anciens a créé un nouvel idéal sonore. Par l'analyse d'enregistrement, nous avons constaté que les performances pratiques se traduisaient par un geste interprétatif commun entre l'instrument baroque et moderne.

Chapitre 1 Cadre théorique

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est important d'expliquer quelques concepts clés ou méthodes qui sont utilisés dans cette étude. On commencera par l'idée des styles d'interprétation de Bruce Haynes (2007) et de Cook (2013). Par ailleurs, nous parlerons aussi des générations d'interprètes, idée proposée par Chloé Dos Reis (2016) dans sa thèse de doctorat. Ensuite, nous nous pencherons un chapitre théorisant les façons de communiquer l'expression à l'auditeur. Nous présenterons aussi la méthode d'analyse par accent de Parncutt, Bisesi, Friberg (2019). Enfin, nous ferons une revue de littérature sur l'authenticité, afin de comprendre notre définition de l'authenticité.

1.1 Style d'interprétation

Dans les chapitres 2 et 3 de *The end of Early music*, Bruce Haynes introduit un concept fort intéressant : les styles d'interprétation¹⁷. Au cours du XX^e siècle, on peut entendre trois styles distincts d'interprétation de la musique baroque : le style romantique, le style moderne et le style historique (*period style*).

Le style romantique vient de l'ère romantique, et il s'entend surtout sur les enregistrements du début du XX^e siècle. Celui-ci est caractérisé par un rubato excessif, un grand manque de précision rythmique, un phrasé *portamento*, des tempi beaucoup plus lents que la moyenne, une hiérarchie des temps inexistante, et un vibrato contrôlé¹⁸. Les interprètes exécutant le répertoire dans ce style avaient une très grande préoccupation pour l'expression des sentiments. L'orchestration de la *Toccate et Fugue en ré mineur* de Bach par Stokowski est un bon exemple de style d'interprétation romantique. Dans cette œuvre, Stokowski a orchestré cette pièce de Bach pour un très gros orchestre. La fin de la Deuxième Guerre mondiale marque la fin de ce style. Aucun des enregistrements retenus n'est fait dans ce style, car notre étude commence avec les années 1960. Toutefois, nous identifions ses caractéristiques musicales, car le style moderne a émergé en réaction à celui-ci.

¹⁷ Bruce Haynes, *The End of Early Music (A Period Performer's History of Music for the Twenty First Century)*, Toronto, Oxford university press, 2007, p.32-64.

¹⁸ *Ibid.*, p.51.

Le style moderne apparaît à la fin de la Première Guerre mondiale et coexiste un certain temps avec le style romantique. Le style moderne est caractérisé par l'utilisation d'un vibrato continu, d'un long phrasé, d'une articulation très legato, d'une faible hiérarchie des temps, d'un tempo stable et non flexible, et de doubles croches égales¹⁹. Les interprètes de ce style essaient d'interpréter l'œuvre de manière *objective*²⁰. Ils recherchent la discipline, l'exactitude, la précision, la bonne intonation, le souci de respecter les indications fournies par le compositeur et mettent le moins d'expression personnelle possible. Le but est d'honorer la mémoire du compositeur en jouant son œuvre telle qu'il l'aurait imaginée. Toutefois, c'est une conception assez utopique de l'interprétation, car il est impossible de savoir exactement comment un compositeur a imaginé ses œuvres. Il peut être un peu plus facile d'aborder la musique de Stravinski avec cette approche, car il écrit beaucoup d'indications sur sa partition. Toutefois, le mot interprétation sous-entend une certaine implication de la personne traduisant les symboles en son. Il est alors impossible de le faire de manière « objective » puisque même pour Stravinski, il existe plusieurs enregistrements différents - avec des interprétations différentes - pour une même œuvre.

Le style historique date de la deuxième moitié du XX^e siècle. Pour une œuvre baroque, les interprètes recherchent un idéal d'interprétation se rapprochant de l'exécution de l'œuvre de cette époque. Ils basent leurs exécutions sur les traités et utilisent des copies d'instruments anciens afin de reproduire une sonorité similaire à ce qui se faisait. Ils essaient aussi d'imiter les conditions d'interprétation se rapprochant le plus des conditions originales, comme le nombre d'interprètes, l'acoustique des salles, et l'utilisation de fac-similé de manuscrits ou d'édition proche de ceux-ci. Bien qu'il puisse être intéressant de reproduire les conditions d'interprétation pour un concert, ceci ne devrait pas être un gage d'authenticité. Qu'advient-il d'un interprète voulant interpréter une œuvre baroque dans une grande salle de concert? L'authenticité d'une interprétation ne réside-t-elle pas plutôt dans le respect du geste baroque lors de l'exécution de l'œuvre et non aux conditions d'interprétation d'une époque qui n'est plus la nôtre ? Bref, dans les études de cas que nous ferons, ce concept sera utilisé pour approfondir les observations

¹⁹ Haynes, *The End of Early Music*, p. 48

²⁰ *Ibid.*, p.58

remarquées lors de l'analyse des enregistrements. Il nous permettra d'examiner là où les interprètes se situent par rapport aux styles d'interprétation.

Haynes n'est pas le seul à observer différents styles d'interprétation. Dans *Beyond the Score*, Cook commente sur le style d'interprétation de certains interprètes et ajoute certains éléments à la théorie de Haynes²¹. Dans son étude sur le tempo de pièces romantiques, Cook remarque que les habitudes d'écoutes du public viennent façonner les styles d'interprétation²². Afin de plaire aux goûts du public, les interprètes se conforment à certains standards (style d'interprétation) afin que le public apprécie leurs performances d'une œuvre. Cook remarque aussi que lorsqu'un nouveau style d'interprétation fait son apparition, la vitesse à laquelle celui-ci devient la nouvelle norme d'interprétation peut être assez rapide²³.

Dans ce mémoire, nous utiliserons la théorie des styles d'interprétation pour situer les interprètes les uns par rapport aux autres. Ils nous permettent alors à expliquer la transformation du geste interprétatif dans les 60 dernières années. Par l'analyse d'enregistrement, nous avons remarqué qu'au XXI^e siècle les flûtistes (sur instrument moderne) font des interprétations se rapprochant plus du style historique que du style moderne. Cela peut être expliqué par le développement du goût du public. Dans le développement des HIP, le public s'est habitué à un certain à ce style d'interprétation, changeant alors la manière dont les interprètes exécutent ce répertoire (sur instrument moderne).

1.2 Générations d'interprètes

Le concept de générations d'interprètes, un système de classification des interprètes utilisé notamment par Chloé Dos Reis dans sa thèse de doctorat²⁴, permet d'expliquer la manière dont les clavecinistes ont ornementé le répertoire baroque français au XX^e et XXI^e siècle. Ayant comparé un plus grand nombre d'interprètes, elle a observé que l'âge, le parcours scolaire (avoir étudié auprès de certains maîtres) et la nationalité avaient souvent un impact sur la manière dont

²¹ Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as performance*, New-York, Oxford University Press, 2013, p.82-86.

²² *Ibid.*, p.76.

²³ *Ibid.*

²⁴ Chloé Dos Reis, *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713 : analyse et interprétation*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016.

les interprètes réalisent les ornements du baroque français²⁵. Toutefois, Dos Reis observe que pour certaines générations (comme la quatrième) les interprètes ont un parcours scolaire différent, une nationalité différente, et n'ont pas du tout le même âge²⁶. Cette théorie ne fonctionne donc pas nécessairement à tout coup, surtout pour les enregistrements modernes. Prendre en considération la génération de l'interprète permet d'expliquer pourquoi deux interprétations produites dans la même année ont un style bien différent. Cela peut aussi nous aider à comprendre pourquoi deux interprétations enregistrées à 30 ans d'intervalle peuvent avoir un style similaire. Un interprète, provenant de la même génération, peut avoir enregistré la même œuvre plusieurs années plus tard. Malgré l'éloignement temporel, le style reste similaire étant donné que les interprètes sont de la même génération. Ce concept est utilisé dans ce mémoire afin d'approfondir la théorie des styles d'interprétation de Haynes et de mettre en contexte certaines observations lors des analyses d'enregistrements.

Dans ce mémoire, notre première génération est constituée de Jean-Pierre Rampal (1922-2000) et Aurèle Nicolet (1926-2016). Même s'ils viennent de pays différents, Rampal venant de la France et Nicolet de la Suisse, ils ont tous les deux étudié au Conservatoire de Paris à peu d'années d'intervalle. Le professeur de Rampal était Gaston Crunelle. Lors de son passage au Conservatoire, Nicolet a étudié avec Marcel Moyse. Nicolet et Rampal ont eu une carrière différente, Nicolet ayant eu une carrière orchestrale, et Rampal une carrière de soliste. Toutefois, ils font partie de la même génération d'interprète, car ils sont nés dans la même décennie et ont étudié au même Conservatoire. Les enregistrements de Rampal utilisés dans ce mémoire datent de 1960 à 1972. Ceux de Nicolet ont paru entre 1975 et 1981.

La deuxième génération d'interprète est composée de Frans Brüggen (1934 – 2014) et Barthold Kuijken (1949 –). Malgré les 15 années séparant leurs naissances, ces deux flûtistes font partie de la même génération d'interprètes. Ils font partie des pionniers du mouvement HIP (par la redécouverte des traités et des instruments anciens). Brüggen a eu une carrière de flûtiste (à bec et traversière) et de chef d'orchestre. Kuijken a enseigné la flûte traversière baroque, pour une grande partie de sa carrière, aux conservatoires de Bruxelles et de La Haye, et a joué avec

²⁵ Dos Reis, *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713*, 2016, p. 629-648

²⁶ *Ibid.*, p. 641

plusieurs ensembles comme la *Petite Bande* et le *Collegium Aureum*. Les enregistrements utilisés pour Brüggem datent de 1974 à 1976. Ceux de Kuijken ont paru entre 1984 et 2000.

Emmanuel Pahud (1970 –), étant beaucoup plus jeune que les autres interprètes étudiés, forme sa propre génération d'interprètes. Il a étudié au Conservatoire de Paris avec Michel Debost et Alain Marion. Aurèle Nicolet a aussi été son professeur de flûte dans le but de préparer des concours après ses études au Conservatoire. Pahud a une carrière de soliste international et il est la flûte solo de l'orchestre philharmonique de Berlin depuis 1993. Les enregistrements sélectionnés pour cet interprète ont été enregistrés entre 2001 et 2013.

Nous avons réparti ces cinq interprètes en trois générations, car leurs styles d'interprétation diffèrent. Nous croyons que la génération d'interprètes peut expliquer, en partie, leurs différents styles d'interprétation.

1.3 Mode de communication des émotions dans la musique²⁷

Dans le chapitre intitulé « Expression and Communication of Emotion in Music Performance²⁸ », Patrik N. Juslin et Renee Timmers recensent la majorité des études ayant étudié la transmission de l'émotion dans la musique. Celles-ci fournissent un cadre théorique démontrant l'importance du rôle de l'interprète dans la transmission de l'expression. Deux concepts de ce chapitre sont utilisés dans ce mémoire pour théoriser la communication de la musique : l'acronyme « GERMS » et le modèle de la lentille de Brunswik.

1.3.1 Le modèle GERMS

Au début du chapitre, Juslin et Timmers présentent une méthode pour analyser l'expression dans l'interprétation. Celle-ci est un phénomène multidimensionnel qui peut être divisé en plusieurs sous-catégories qui contribuent à l'esthétique de la *performance*²⁹. Ils ont créé l'acronyme GERMS, qui réfère aux cinq catégories de communication de l'expression :

²⁷ Dans ce mémoire, il n'y a pas de référence explicite aux méthodes du GERMS et de la lentille de Brunswik, mais ce cadre théorique est sous-jacent aux explications données puisqu'ils proposent des corrélations entre signal sonore et émotions produites. Dans ce mémoire, le concept d'émotion est aussi remplacé par celui d'affect, qui est historiquement plus juste que celui d'émotion pour la musique baroque.

²⁸ Patrick N. Juslin., John A. Sloboda (éd.), *Handbook of music and emotion : theory, research, Applications*, Oxford, Oxford University press, 2010, ch. 17, p. 453 - 482

²⁹ *Ibid.*, p.454.

Generative rules, *Emotional expression*, *Random fluctuations*, *Motion principles*, *Stylistic unexpectedness*. Ces cinq catégories ne sont pas toutes utilisées dans ce mémoire, seules celles définies avec plus de détails ont été retenues. Les *generative rules* sont des *signaux* musicaux dans la partition qui marquent l'expressivité de la structure musicale. Les accents immanents de la méthode Parncutt, Bisesi, Friberg (qui est expliquée un peu plus loin) correspondent à cette catégorie de communication. *L'émotionnelle expression* (expression de l'émotion) sont les accents performés. Ceux-ci sont des *signaux* faits par l'interprète afin d'exprimer une émotion. Le changement de nuance, d'articulation, ou de tempo sont tous des exemples de cette catégorie. Les *randoms fluctuation* (fluctuation aléatoire) visent à colliger toutes les fluctuations qui ne peuvent pas s'expliquer totalement musicalement. L'humain n'est pas une machine tout n'est pas prévisible et ordonné selon un système; souvent un interprète peut prendre plus de temps pour jouer un intervalle ou ralentir pour aucune raison apparente. La dernière catégorie utilisée dans ce mémoire est *stylistic unexpectedness* (l'imprévu stylistique). L'imprévu survient lorsque l'interprète sort du cadre stylistique d'une pièce afin de souligner un moment expressif, comme l'utilisation du vibrato en musique baroque. Selon Juslin et Timmers, la convergence de ces catégories se solde par une interprétation expressive.

1.3.2 La lentille de Brunswik

La lentille de Brunswik est aussi utilisée dans ce chapitre pour étudier la manière dont la musique transmet l'expression, depuis son encodage dans la partition jusqu'à sa perception par l'auditeur³⁰. Dans le contexte du mémoire, la lentille a été légèrement modifiée permettant d'appliquer certains concepts³¹. Toutefois, il est important de commencer par présenter les deux modèles exposés dans ce chapitre avant d'avancer notre modèle modifié afin d'en comprendre son utilisation.

³⁰ Juslin., Sloboda (éd.), *Handbook of music and emotion: theory, research, Applications*, p.472.

³¹ N'ayant pas l'intention de faire des tests de perception d'émotion dans notre démarche, nous avons apporté quelques précisions concernant les différentes catégories du modèle étendu de la lentille de Brunswik afin que celle-ci soit applicable à notre étude. Dans ce mémoire, nous voulons étudier surtout le style d'interprétation et son rapport à la communication des affects.

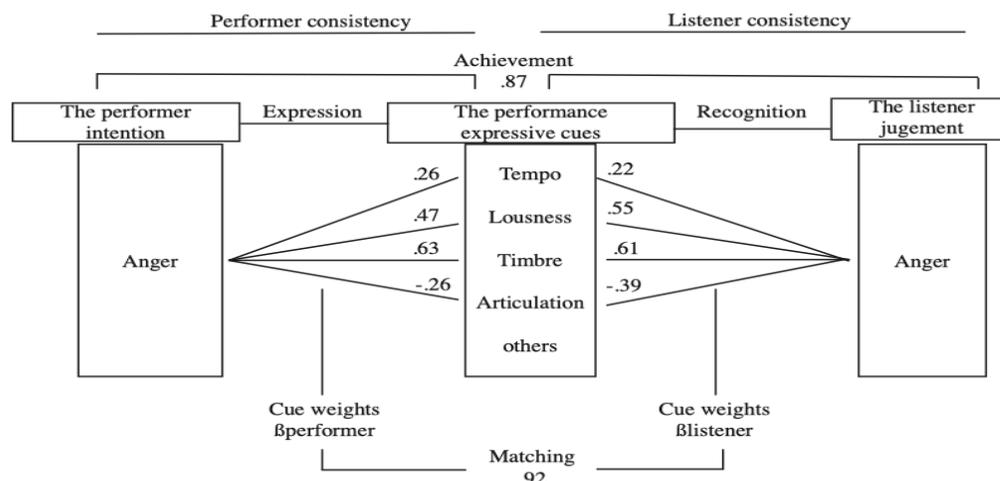


Figure 1.1 Lentille de Brunswik³².

Le premier modèle (voir figure 1.1), démontre la manière dont l'interprète crypte certains signaux expressifs (variation de tempo, nuance, articulation, utilisation du vibrato, ajout de certains ornements) afin de communiquer une émotion donnée. Ces signaux sont communiqués à l'auditeur par la performance de l'œuvre (un enregistrement, un concert, une leçon). Enfin, l'auditeur les perçoit et juge de ceux-ci afin de percevoir l'émotion que l'interprète a voulu projeter.

1. ³² Cette figure est une reproduction de la lentille de Brunswik exposée par Juslin dans : Patrik Juslin, « Emotional communication in music viewed through a Brunswikian lens », dans G. Kleinen (ed.), *Music and expression: proceedings of the conference of DGM and ESCOM*, Bremen, Allemagne, University of Bremen, 1995, p.21-25.

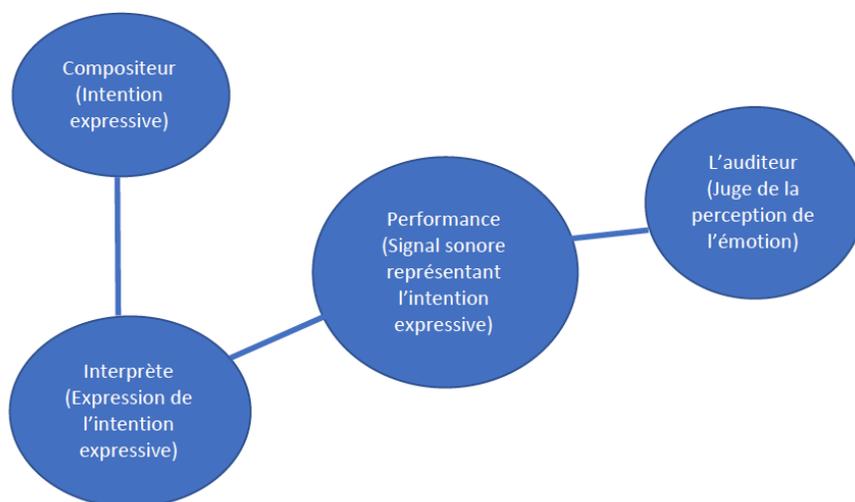


Figure 1.2 Chaîne de communication de l'émotions selon la lentille de Brunswik étendue³³.

Le deuxième modèle (voir figure 1.2), présenté dans ce chapitre³⁴, convient mieux au type d'analyse réalisée dans ce mémoire. Dans les cas étudiés dans les différents chapitres, l'interprète se base sur une partition afin de communiquer l'émotion. Le déchiffrage de la partition devient donc un nouvel obstacle au partage de l'émotion. L'interprète doit d'abord décoder la partition afin de comprendre l'expression désirée par le compositeur avant de jouer l'œuvre. La partition vient alors affecter le geste interprétatif. Ce modèle permet d'étudier l'interaction entre l'accent immanent³⁵ (accent présent dans la partition) et l'accent performé. Afin d'expliquer comment la chaîne de communication de l'émotion selon la lentille étendue de Brunswik peut être appliquée à notre démarche, nous avons refait le modèle de manière à préciser l'utilisation de certaines sections dans ce mémoire (voir figure 1.3).

³³ Le modèle présenté dans cette figure s'inspire de la lentille étendue de Brunswik. Ce modèle a été développé par Juslin et Linsdtröm dans le cadre d'une conférence : Patrik Juslin, E Linsdtröm (ed), *Musical expression of emotions: moderling composed and performed features*, conférence présentée at fifth conference of European society for the cognitive science of music (ESCOM), Hannover, Allemagne, sept. 2003.

³⁴Juslin, Sloboda (éd.), *Handbook of music and emotion: theory, research, Applications*, p.475-476.

³⁵ Ce terme sera défini plus en détail dans la prochaine section sur la méthode Parncutt, Bisesi, Friberg.

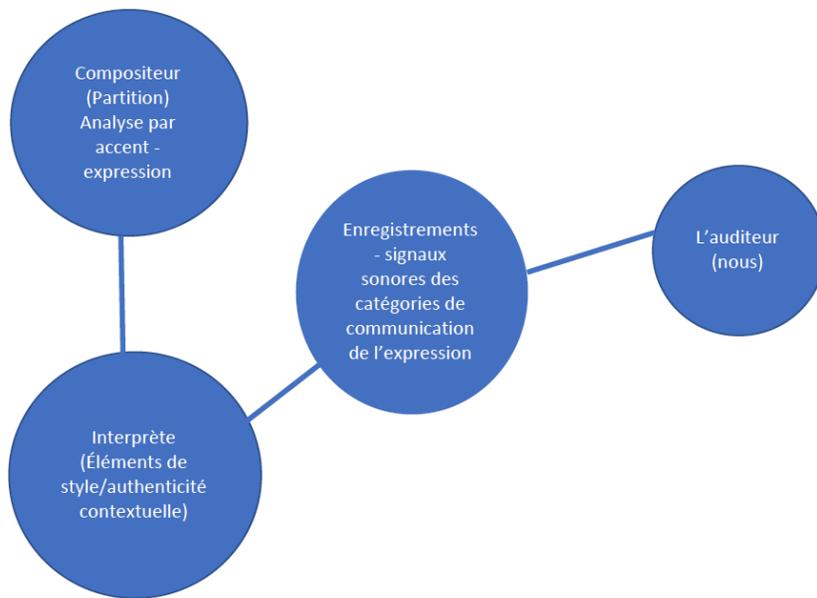


Figure 1.3 Chaîne de communication de l'émotion appliquée à ce mémoire.

Pour mettre en application la chaîne de communication de l'émotion selon la lentille de Brunswik étendue à ce mémoire, nous avons dû la modifier légèrement. Le compositeur transmet ses indications concernant l'expression par la partition. Dans les études de cas, nous avons utilisé la méthode d'analyse par accent (expliqué plus loin) pour décoder les signaux expressifs de la partition. N'ayant pas pu conduire des entrevues avec les interprètes étudiés, étant donné que 3 des 5 interprètes sont décédés, nous avons décidé de considérer les éléments de style et d'authenticité contextuelle comme justificatifs au geste interprétatif. Ici, les signaux sonores de transmission de l'expression sont les enregistrements. La manière de valider l'efficacité de l'expression est objectivée non par des tests de perception, mais par la trace visible dans la représentation graphique du son par les manipulations faites avec Sonic visualiser.

1.4 Méthode d'analyse Parncutt, Bisesi, Friberg

À l'origine, la méthode d'analyse de Parncutt, Bisesi, Friberg a été développée dans le but de produire une interprétation expressive par ordinateur.

The original goal was simply to render the musical structure in a better way, since music played by machines was experienced as dull and lacking in expression. This has evolved into a more general approach in trying to understand the underlying principles of musical communication. This includes the origins of the communicative code in terms of specific parameter patterns, the

purpose of the different performance principles, and the modeling of specific intentions such as different emotions³⁶.

En effet, la méthode permet d'identifier les moments importants de la musique afin de communiquer l'expression sous-entendue dans la partition. Bisesi, et Friberg se sont basés sur la méthode d'analyse par accent développée par Richard Parncutt³⁷. Les accents représentent les moments ayant une connotation expressive soit dans la partition (accent immanent), soit dans l'interprétation (accent performé). Cela peut être présent tant au niveau global d'une œuvre qu'à une plus petite échelle. Toutefois, les accents n'ont pas tous le même degré d'intensité. Le niveau de saillance d'un accent dépend de plusieurs facteurs qui seront expliqués dans les définitions des différents types d'accents immanents. Ces accents sont utilisés afin d'identifier les moments expressifs dans la partition³⁸.

Le premier type d'accent est l'accent groupal [G]. Celui-ci marque le début ou la fin d'une phrase musicale. En musique baroque, il est apposé généralement à la fin des phrases (aux cadences). La saillance de cet accent est influencée par la forme générale de l'œuvre, ses sections et sous-sections, ou au groupement de ses phrases. La saillance d'un accent groupal concluant la section A d'une œuvre en forme ABA sera bien plus grande que celui finissant la première phrase. Le type de cadence agit aussi sur la saillance de l'accent. Une cadence parfaite aura une plus forte saillance qu'une demi-cadence. Toutefois, l'élément de surprise importe sur la saillance. Lorsqu'une cadence rompue remplace une cadence parfaite (attente déjouée), la saillance est très haute.

L'accent métrique [M] est assez constant en musique baroque. Il a lieu sur les temps forts et démontre la hiérarchie des temps. Cependant, afin d'éviter que la partition soit surchargée, celui analysant la partition ne l'inscrira pas nécessairement partout. L'accent restera sous-entendu tout au long de la pièce. Certains éléments peuvent venir perturber la hiérarchie des temps établie par les chiffres indicateurs. Par exemple, une hémiole est un autre type d'accent

³⁶ Bisesi, Erica, Anders Friberg, « Using computational model of music performance to model stylistic variations », dans Dorottya Fabian, Renee Timmers, et Emery Schubert (éd.), *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, Oxford University press, 2014, p.240.

³⁷ Richard Parncutt, *Harmony: A psychoacoustical approach*, Berlin, Springer-Verlag, 1989.

³⁸ Erica Bisesi, Anders Friberg, Richard Parncutt, « A computation model of immanent accent saliency in tonal music », *Frontiers in Psychology*, vol. 10, march 2019, p.2.

La théorie des accents a été développée en continu dans plusieurs articles. Pour nos explications, nous nous sommes basés sur la version la plus récente.

métrique, car elle vient perturber la hiérarchie des temps. La hiérarchie des temps peut aussi être déplacée de manière différente. Bernard Focroulle remarque ceci dans un article publié dans la revue d'analyse musicale³⁹. En étudiant un extrait d'une ritournelle instrumentale de Monteverdi, il constate que les accents ne tombent pas sur les temps forts de la mesure. Pour démontrer son point de vue, Focroulle a réécrit la ritournelle en changeant les chiffres indicateurs à chaque mesure afin que les accents soient alignés avec les temps forts. Il se base sur la structure harmonique, les points forts mélodiques, et la longueur des notes⁴⁰. Le changement de chiffres indicateurs peut être une façon de mettre en évidence un changement d'accentuation des temps d'une mesure. Apposer des accents métriques aux endroits où cela se produit est aussi une autre manière de pointer l'accentuation métrique d'un mouvement.

L'accent mélodique⁴¹, ou accent de contour mélodique [C] a lieu au sommet ou dans le creux d'une mélodie. Afin de l'identifier, il faut discerner la note la plus haute et la plus basse de l'œuvre ou de la section. Ce type d'accent se fait aussi à plus petite échelle, on peut identifier les sommets et les vallées pour chaque phrase. Le degré de saillance dépend de deux facteurs : la grandeur de l'écart entre les deux notes et la distance de la plus haute note avec le sommet de la mélodie à ce point dans la pièce⁴². Par exemple, le *si* à la mes. 14 de la Sarabande de Bach possède une plus forte saillance de contour mélodique que le *ré* de la mes. 25 (vous pouvez consulter la partition annotée dans l'annexe 3). Même si le *ré* est la plus haute note du registre de ce mouvement, le *si* comporte une plus forte saillance, car l'intervalle le précédant est beaucoup plus grand que celui du *ré*.

Le dernier type est l'accent harmonique [H]. Celui-ci se produit lorsqu'il se passe quelque chose d'inattendu dans l'harmonie (harmonic roughness). Par exemple lorsqu'on a une ambiguïté harmonique, une section chromatique, ou une modulation. Ce type d'accent peut être aussi appliqué à une phrase complète ou une section où l'harmonie est instable. L'accent harmonique peut survenir à deux niveaux : vertical (degré de dissonance d'un accord par rapport

³⁹ Bernard Focroulle, « Analyse et interprétation », *Revue d'analyse musicale*, numéro hors-série, Juillet 1991, 85-88.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁴¹ Bisesi, Friberg, Parncutt, « A computation model of immanent accent salience in tonal music », *Frontiers in Psychology*, p.2.

⁴² Bisesi, Friberg, Parncutt, « A computation model of immanent accent salience in tonal music », *Frontiers in Psychology*, p.7.

au contexte ou dissonance qui interfère avec l'accord, comme le retard ou l'appogiature) et horizontal (degré de defamiliarité d'un accord par rapport au contexte de la pièce et du style)⁴³. Afin de bien déterminer la saillance de ceux-ci, il est important de connaître les règles d'harmonie de l'époque étudiée. L'imprévisibilité d'un accord ou d'une note (par rapport au contexte harmonique) augmente grandement sa saillance. Par exemple, en musique baroque, le chromatisme est associé à une expression plus intense, donc un mouvement chromatique comporte une plus forte saillance qu'un mouvement diatonique⁴⁴.

Les accents contenus dans la partition sont dits immanents. Les accents performés sont ceux produits par l'interprète dans l'interprétation de l'œuvre. Par exemple, un flûtiste peut employer du vibrato (à condition que celui-ci ne soit pas fait en continu), changer la longueur de note par l'articulation, varier le tempo, ou encore changer la nuance. Les accents performés découlent des accents immanents, mais ils reposent sur un choix que fait l'interprète dans leur prise en compte et dans la manière de les faire. Les accents performés arrivent souvent aux mêmes endroits que les accents immanents; ils sont la manière dont les interprètes communiquent l'expression encodée dans la musique.

Cette méthode d'analyse est plutôt objective, car elle se base sur l'analyse harmonique et formelle. Cependant, il y a tout de même une part de subjectivité dans cette démarche analytique, surtout pour déterminer la saillance d'un accent⁴⁵. L'analyste se base sur ses connaissances du langage tonal, et de l'analyse formelle. Il doit aussi connaître le style de composition étudié afin d'être capable de déterminer la saillance d'un accent, car celle-ci varie en fonction du style. Lorsque plusieurs types d'accents convergent, l'analyste doit déterminer subjectivement de sa saillance. Deux musiciens (ayant des connaissances similaires) peuvent analyser la même œuvre de manière différente. C'est pourquoi la même œuvre est interprétée de manière différente.

⁴³ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴⁴ Il est de même pour la saillance des accords. L'accord majeur dans la tonalité initiale dans toute musique diatonique comporte une faible saillance. Cependant dans une œuvre dodécaphonique de Schoenberg, sa saillance est grandement amplifiée.

⁴⁵ Cette réflexion provient d'un mélange d'expérience personnelle et d'échange avec mon directeur de recherche lors du séminaire d'analyse d'interprétation.

1.4.1 Analyse par accents de deux mouvements de la Partita de J.S. Bach

Afin de mettre en application la méthode d'analyse par accent, regardons comment on peut analyser le mouvement de l'Allemande et la Sarabande de la *Partita en la mineur BWV 1013* de Bach. Afin de garder cette partie d'une longueur raisonnable, seuls les moments ayant une saillance élevée sont discutés ici, ce qui permettra d'expliquer les raisons pour lesquelles la saillance est élevée (vous pouvez consulter les analyses détaillées de ces mouvements dans l'annexe 2 et 3).

Dans l'Allemande, chaque cadence identifiée marque la fin d'une phrase. Nous avons apposé les accents groupaux après les cadences lorsqu'il y a un changement de motif. N'ayant pas de partie de basse notée explicitement, la note considérée comme fondamentale de l'accord est la première double croche du groupe de quatre, qui souvent est la note la plus grave du motif. La cadence à la mes. 19 comporte une saillance assez élevée, car elle survient après un long passage d'instabilité harmonique présentant plusieurs emprunts à des tonalités voisines. Cette cadence vient alors clore une longue phrase de 6 mesures et confirmer la modulation en *mi mineur*, qui est le ton de la dominante. La cadence marque aussi la fin de la section A de l'œuvre, ce qui en augmente la saillance. Cependant, l'accent groupal ayant la plus forte saillance est la cadence finale de l'œuvre. Bach prolonge l'attente de celle-ci de plusieurs mesures. En suivant la forme établie dans la première section, la cadence finale devrait arriver à la mes. 40⁴⁶. Bach revient dans la tonalité de *la mineur* brièvement à cet endroit, mais ne fait pas de cadence parfaite. Une autre zone d'instabilité harmonique suit ce moment (mes. 42-43). La mes. 44 suggère encore une cadence parfaite, mais Bach la dévie en effectuant une cadence imparfaite en *la mineur*. La cadence tant attendue survient finalement sur le troisième temps de la mes. 46. C'est l'accent groupal ayant la plus forte saillance. Les quatre temps ajoutés ensuite ne font que mettre l'emphase sur l'accord de tonique.

Dans ce mouvement, on ne retrouve pas seulement des accents groupaux, mais il y a aussi des accents de contour mélodiques. Toutefois, contrairement à la définition donnée plus haut, la saillance des accents mélodiques est souvent plus forte dans le creux des phrases, dans

⁴⁶ La forme de ce mouvement est A, A'. La deuxième partie comprend les mêmes motifs que la première, mais elle commence dans le ton de la dominante et retournera vers le ton de la tonique. La partie A' est légèrement plus longue, car Bach joue avec les attentes de l'auditeur pour la cadence finale.

ce mouvement. Par exemple, sur le premier temps de la mes. 2, il y a un accent mélodique superposé à un accent métrique. À cet endroit, le *la* grave est la note la plus grave de la pièce. Sa saillance est augmentée par son cumul avec l'accent métrique. Elle se situe sur le premier temps de la mesure 2, et c'est la première fois qu'il y a une note sur le premier temps (le premier temps de la mesure 1 étant un silence de la valeur d'une double croche). Cette note permet d'établir que la mesure est en 4/4, et établir la hiérarchie des temps. Celle-ci est aussi très importante en musique baroque, comme le constate Harnoncourt dans le chapitre sur l'articulation.

Dans la musique baroque, tout est ordonné suivant une hiérarchie, comme c'était autrefois le cas dans tous les domaines de la vie. Je ne voudrais pas chercher à savoir si une telle hiérarchie est bonne ou mauvaise – on a déjà beaucoup dit et écrit là-dessus –, mais uniquement constater qu'elle existe. Il est des notes 'nobles' et des notes 'communes', des bonnes et des mauvaises. (Je trouve très intéressant, au vu de la musique aussi bien qu'en rapport avec l'organisation sociale, que cette hiérarchie disparaisse pratiquement avec la Révolution française.) D'après les théoriciens du XVIIe et du XVIIIe siècle dans une mesure ordinaire à 4/4 nous avons des notes bonnes ou mauvaises [...] ainsi un est noble, le deux est mauvais, le trois est un peu moins noble et le quatre est misérable⁴⁷.

En combinant, l'accent de contour, l'écart mélodique et l'accent métrique, la partition augmente la saillance de cet accent. Le *la* final (mes. 47) comporte aussi une forte saillance de contour mélodique. Bach finit sa pièce avec la note la plus aiguë de l'instrument, le *la*.

L'accent harmonique est l'accent le plus présent dans ce mouvement. Il se traduit surtout par des zones d'instabilité harmonique comme aux mes. 7 - 18 et 28 - 46. L'instabilité de ces mesures est causée par de nombreux emprunts aux tons voisins, ce qui n'est vraiment pas commun dans le style baroque. Aux mes. 7 – 13, Bach fait des emprunts aux tons voisins. À la mes. 7, il commence par faire allusion à *fa* majeur. Il évoque ensuite sa dominante : *do* majeur. Il va vers *ré* mineur à la mes. 12 avant de revenir à *la* mineur à la mes. 13. Le rythme harmonique accélère à la mes. 14, car cette mesure marque un cycle de quintes. À la mesure 17, il y a une section très chromatique et on y remarque aussi une accélération du rythme harmonique; on remarque une succession d'accords mineurs (*sol* dièse, *fa* dièse, *mi*, *ré* dièse). Bach conclut cette section avec une cadence en *mi* mineur confirmant ainsi que la section A' sera à la dominante.

Bach ne traite pas la deuxième zone d'instabilité harmonique (mes. 28- 46) de la même façon qu'aux mes. 7-18. Bach, conserve certaines spécificités présentées dans la première partie,

⁴⁷ Nikolaus, Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p.51-52.

comme les emprunts aux tonalités voisines. La section chromatique observée à la mes. 17 se reproduit aussi à la mes. 42. On remarque aussi une accélération du rythme harmonique à cet endroit. La différence majeure entre ces deux sections est que Bach allonge la dernière afin de prolonger l'attente de la cadence parfaite en *la* mineur, celle qui conclura ce mouvement.

Nous allons maintenant nous pencher sur la Sarabande de la même Partita. En analysant les accents de celle-ci, on constate que toutes les catégories d'accents peuvent être utilisées (voir annexe 3). Cependant, certains accents possèdent une saillance plus élevée, et ce à trois moments en particulier : sur le premier temps de la mes. 6, sur le premier temps de la mes. 14 et sur le premier temps de la mes. 25⁴⁸.

Le *fa* sur le premier temps de la mes. 6 possède une forte saillance, car il résulte de la combinaison d'un accent de contour mélodique et un accent métrique⁴⁹. La saillance de l'accent de contour mélodique est forte, car le *fa* est la plus haute note de la pièce, à cet endroit. On l'entend pour la première fois à la mes. 3, mais cet accent mélodique a une saillance moins prononcée, car il est sur un temps faible : le troisième temps d'une mesure en 3/4. La manière dont la note est approchée est différente aussi dans les deux cas. À la mesure 3, celle-ci est placée entre un *ré* et un *mi*; il ne se distingue pas vraiment comme un sommet, car les notes qui l'entourent lui sont voisines. À la mes. 6, le *fa* est précédé d'un *la* à l'octave en bas, ce qui lui donne une plus grande saillance de contour mélodique, car le *fa* est approché par un intervalle de sixte, un saut mélodique relativement grand.

Le *si* sur le premier temps de la mesure 14 comporte la plus forte saillance parmi les trois endroits mentionnés plus haut, car cette note est aussi une convergence de deux accents : de contour mélodique et métrique. À ce point dans la pièce, elle est un nouveau sommet musical. Les notes, suivant le *si*, sont plus hautes, mais beaucoup plus courtes et sur une partie faible du temps (la troisième et la quatrième double croche). Le *do* et le *ré* après le *si* ne sont qu'un ornement à la note jouée sur le premier temps.

Le *ré* sur le premier temps de la mes. 25 possède une saillance élevée, car trois types d'accent convergent à cet endroit : un accent de contour mélodique, harmonique, et métrique.

⁴⁸ Dans le tableau de l'annexe, le numéro de la mes. 25 est la mes. 41 étant donné que les interprètes font la reprise. Il faut donc ajouter 16 au numéro de mesure afin de lire le tableau. Afin de se référer plus rapidement à la partition, lorsque je donne un numéro de mesure dans le texte, je me réfère au numéro de la partition.

⁴⁹ L'accent métrique n'est pas indiqué dans la partition, mais sous-entendu par la hiérarchie des temps.

Le *ré* a une saillance plus élevée que le *si*, à cause de sa saillance de contour mélodique. Le *ré* est la note la plus haute de ce mouvement. Même s'il a été entendu à la mes. 14, celui de la mes. 25 possède une plus grande saillance mélodique, car il est sur un temps fort de la mesure. Le *ré* de la mesure est aussi un accent harmonique, car il arrive à une cadence qui établit l'emprunt à la tonalité de *ré* mineur et la fin de cette phrase.

La manière dont les interprètes font ressortir ces accents sera discutée dans les chapitres sur le tempo (chap.1) et le vibrato (chap.4). À ce moment, je me référerai à la présente analyse afin d'observer les accents performés.

1.5 Authenticité

Avant de commencer les analyses détaillées, il me semble important de définir le mot authenticité, qui est fréquemment utilisé dans le discours des interprètes du courant HIP. Qu'est-ce au juste qu'une interprétation authentique ? Qu'est-ce que cela implique pour l'interprète ? Et pour l'auditeur ? En tant que musicien, faut-il donner plus d'importance à l'époque dans laquelle nous vivons ou à celle où la pièce a été composée ? Ces interrogations sont riches, mais complexes. Vendrix affirme que

définir le caractère musical d'une époque représente pour les historiens un défi parfois presque insurmontable. Car la musique, comme les arts de la scène, ne se réduit pas à l'addition de partition ou à la liste des musiciens plus ou moins célèbres ou plus ou moins oubliés. Il y a aussi l'imaginaire de cette musique, ses usages contrastés, les passions et les réticences qu'elle a pu susciter⁵⁰.

En effet, les partitions et les traités de l'époque ne donnent pas toute l'information nécessaire, ce qui implique qu'une partie de la tradition est à jamais perdue. Plusieurs musicologues ont réfléchi sur le sujet, ce qui mena à un grand débat dans les années 1980. Dart et Donnington, sans nommer l'authenticité, sont les premiers à évoquer l'idée d'exécuter la musique ancienne différemment de la musique plus récente. Harnoncourt est le premier à mentionner l'authenticité dans son livre *Le discours musical*. Selon Dart, Donnington et Harnoncourt, pour qu'une interprétation soit authentique, elle doit tenter de recréer la première exécution de l'œuvre. D'autre part, Taruskin, Leech-Wilkinson, et Boulez réagissent tous au concept d'authenticité tel

⁵⁰ Vendrix, Philippe, *Un air de renaissance : La musique au XVIe siècle*, Catalogue d'exposition (Musée national de la renaissance, Château d'Écouen, 2013), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2013, p.9.

qu'expliqué par Harnoncourt dans ses publications. Ils croient qu'il est impossible de recréer tous les éléments de cette première exécution d'une œuvre, et que la majorité des pratiques actuelles reflètent plus celle du XX^e siècle que l'époque baroque. Enfin, Haynes et Tomlinson prennent un peu plus de recul et viennent nuancer le propos. Une interprétation authentique reflète à la fois l'époque dans laquelle vit l'interprète et celle de la première interprétation de l'œuvre étudiée. Dans le but de donner ma définition du concept d'authenticité, j'introduirai quelques définitions soulevées lors de ce débat. Personnellement, je trouve que ces deux premières définitions présentées par Donnington, Dart, Harnoncourt et par Taruskin, Leech-Wilkinson, Boulez soulèvent des points intéressants, mais qu'elles gagneraient à être nuancées. Ma définition de l'authenticité reflète les propos tenus par Haynes et Tomlinson : une interprétation authentique renvoie à l'époque de composition, mais aussi à l'époque à laquelle l'œuvre est interprétée.

Dart évoque l'importance de la recherche d'authenticité dans son livre *The interpretation of music*, sans toutefois en parler explicitement. Dans son premier chapitre, portant sur l'interprétation de la musique ancienne, Dart met en garde les interprètes: « The interpretation of early music is therefore a most complicated matter and the primary evidence, musical notation, on which our interpretation must necessarily be based has to be examined with the greatest care⁵¹ ». En effet, la partition ne précise pas tous les aspects performantiels. De plus, on peut y trouver plusieurs erreurs. Les erreurs de notes sont très fréquentes. Il se peut que le copiste fasse une erreur en recopiant la partition. L'interprète doit posséder les connaissances requises pour pouvoir les déceler afin de mieux respecter les intentions du compositeur. Dart admet que les partitions de musique baroque accordent beaucoup de liberté à l'interprète, mais lorsque le compositeur met une information précise dans la partition, celle-ci doit être traitée comme de l'or⁵². Il conclut le livre en déclarant que l'interprète doit avoir les connaissances nécessaires afin de bien interpréter ce répertoire. « The performance must be stylish; they must be illuminated by the fullest possible knowledge of special point of phrasing, ornamentation and tempo that were associated with the music when it was first heard⁵³ ». L'ornementation, le phrasé et les *tempi* baroques diffèrent de ceux de notre époque. Afin d'interpréter l'œuvre

⁵¹Thurston Dart, *The Interpretation of Music* (1954), New-York and Evanston, Harper & Row, 1963, p.13.

⁵² *Ibid.*, p.15

⁵³ *Ibid.*, p. 167

baroque, il est important de connaître les pratiques de l'époque. Donnington va dans la même direction dans son livre *Interpretation of Early Music*⁵⁴. Sans encore qualifier l'interprétation d'authentique, cette question est le principal souci du livre. Selon Donnington, il faut que l'interprétation moderne corresponde de manière aussi fidèle que possible à ce que nous croyons être la version originale⁵⁵. Il est important de constater que, dans sa définition, Donnington insiste sur la croyance illusoire de l'interprète à reproduire la version originale de l'œuvre. Le musicien présente son interprétation comme étant *ce qu'il pense être* la première version de l'œuvre.

Harnoncourt pousse la définition de l'authenticité un peu plus loin dans *Le discours musical*⁵⁶. Il qualifie d'interprétation authentique celle qui s'apparente le plus à l'idée que l'on se fait de la version originale de l'œuvre⁵⁷. Il souligne aussi l'importance des connaissances historiques dans le processus d'interprétation d'une œuvre de musique ancienne; seules les personnes de l'époque baroque comprennent cette musique.

Les connaissances musicologiques ne doivent évidemment pas être une fin en soi, mais uniquement nous donner les moyens de parvenir à la meilleure restitution, car finalement celle-ci n'est authentique que lorsque l'œuvre prend l'expression la plus belle et la plus claire et cela se produit lorsque les connaissances et la conscience des responsabilités s'unissent à la plus profonde sensibilité musicale⁵⁸.

En d'autres mots, pour réaliser une interprétation authentique, celui qui l'exécute doit se mettre dans la peau de l'interprète du passé et recréer, le plus possible, les conditions de performance de l'époque. Cette démarche interprétative n'est pas tout à fait similaire à celle de Dart et Donnington. Ces auteurs considéraient une l'interprétation comme authentique lorsque l'interprète la jugeait conforme à la première performance. Tandis que pour Harnoncourt, le juge de l'authenticité est aussi l'auditeur. Le souci d'authenticité de Harnoncourt a encouragé un intérêt pour les instruments anciens. Au cours du XX^e siècle, ils deviennent accessibles à un plus grand nombre d'interprètes. Plusieurs facteurs d'instruments ont étudié la manière de faire les instruments baroques, qui avaient été conservés dans les musées, et ils ont produit des copies. Cependant, Harnoncourt affirme qu'ils ne sont pas nécessairement gage d'authenticité. Il préfère

⁵⁴ Robert Donnington, *The Interpretation of Early Music*, Londres, Faber and Faber, 1974.

⁵⁵ Robert Donnington, *The Interpretation of Early Music*, 1974, p. 37.

⁵⁶ Harnoncourt, *Le discours musical*, 1984.

⁵⁷ *Ibid.*, p.14

⁵⁸ Harnoncourt, *Le discours musical*, 1984, p. 17.

de loin une interprétation historiquement informée sur des instruments modernes, à une interprétation sur instrument d'époque, mais avec une interprétation qui n'est pas dans le style⁵⁹. La découverte de ces instruments changea les critères d'appréciation de la musique baroque, et modéla un nouvel idéal sonore propre à la musique baroque. Cela incita certains musiciens à repenser la manière de produire un son sur l'instrument moderne afin de s'approcher de celui de l'instrument ancien.

Cependant, cette vision de l'authenticité pose problème. Les traités d'exécution et la démocratisation des instruments fournissent beaucoup d'informations sur la manière dont les musiciens de l'époque baroque interprétaient cette musique, mais plusieurs variables ne sont pas expliquées. À l'époque baroque, les enregistrements n'existaient pas encore, il s'avère donc impossible de savoir exactement comment les interprètes exécutaient ce type de musique. Ce raisonnement influença Richard Taruskin dans sa définition de l'authenticité. Il affirme que cette volonté de vouloir reproduire le passé en interprétation ce qu'il appelle « historical reconstructionist performance » n'a rien d'historique :

They are quintessentially modern performances, modernist performances in fact, the product of an esthetic wholly of our own era, no less time-bound than the performance style they would supplant. Like all other modernist philosophies, historical reconstructionist views the work of art, including performing art, as an autonomous object, not as a process or an activity⁶⁰.

Cette approche reflète davantage l'ère dans laquelle nous vivons que l'époque baroque. Dans cette citation, Taruskin critique la tendance à prétendre recréer le passé. Selon lui, il est très difficile de reconstituer ce qui se faisait à l'époque baroque, car beaucoup d'informations sont perdues. Les traités donnent des faits historiques, par exemple ils nous expliquent en détail la manière d'ornementer. Toutefois, aucun traité ne discute de la vitesse à laquelle on doit réaliser les ornements. Les interprètes doivent alors combler les informations manquantes avec leur vision de la musique baroque. Ces interprétations ne sont qu'une hypothèse, car il est impossible de savoir exactement ce qui se faisait à l'époque baroque. De plus, selon Taruskin, cette vision se rapproche plus de l'esthétique moderne que de l'époque baroque. À cette époque, les interprètes ne se préoccupaient pas autant de respecter la partition à la lettre afin de satisfaire les intentions du compositeur. Il blâme aussi la musicologie historique d'avoir donné mauvaise

⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁰ Richard Taruskin, *Text and Act: Essay on Music Performance*, New-York, Oxford, Music Press, 1995, p.60.

conscience aux interprètes de jouer la musique ancienne comme la musique romantique sans considérer son contexte historique. Selon lui, cela résulta en plusieurs interprétations sans expression ayant une approche positiviste en rapport à la partition⁶¹. Il est important de mentionner que Taruskin ne critique pas le souci historique de ces interprétations, mais leur inexpressivité. Taruskin encourage les interprètes à se libérer des contraintes imposées par les traités et de rendre cette musique à ce qu'elle soit la plus expressive possible. Sur la question des instruments, Taruskin ne croit pas qu'ils soient un facteur dans la détermination de l'authenticité. Il concède que l'instrument ancien peut faciliter la tâche de l'interprète, mais celui qui arrive au même résultat avec l'instrument moderne ne mérite-t-il pas notre admiration⁶² ? D'après Taruskin, une interprétation authentique ne reflète pas seulement l'époque à laquelle l'œuvre a été composée, mais renvoie une représentation de celle à laquelle l'œuvre est interprétée; elle traduit les goûts du public d'aujourd'hui.

Taruskin n'est pas le seul à adopter cette définition de l'authenticité et à critiquer l'inexpressivité des approches dites « historiques ». Daniel Leech-Wilkinson partage son point de vue. Dans son article « What We Are Doing With Early Music Is Genuinely Authentic to Such Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning », il condamne ces interprétations dites authentiques, car ce terme justifie souvent leur inexpressivité.

But is it really conceivable that all music before the rise of the Romantic artist – interpreter was performed in essentially the same lucid, emotionally restrained 'classical' style? [...] the remarkable uniformity of approach [...] is nothing more than a reflection of current taste, the same taste that infuses present-day performances of Schoenberg, Dallapiccola and Boulez, but which is authentically appropriate only for the last⁶³?

Comme Taruskin, Leech-Wilkinson dénonce la façon positiviste dont certains interprètes jouent ce genre de musique, en prétendant que c'est la manière authentique de le faire. Ces interprétations se basaient seulement sur la partition et les faits historiques. Cependant, le désir de recréer le passé donnait une exécution sans vie et inexpressive, car la plupart des informations aidant à une interprétation expressive ne sont pas explicites ni dans la partition ni dans les traités.

⁶¹ *Ibid.*, p.96.

⁶² *Ibid.*, p.299.

⁶³ Daniel Leech-Wilkinson, « What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning », *Early Music*, Vol. 12, No. 1, Fev. 1984, p. 14.

Avec cet article, Leech-Wilkinson aspire à redonner une certaine liberté aux interprètes afin de favoriser des interprétations plus expressives.

Boulez, comme ses deux prédécesseurs, critique aussi l'interprétation dite historique, car cela donne lieu à des exécutions inexpressives. Il compare cette démarche à une idylle avec un âge d'or qui n'exista jamais. Comme ses prédécesseurs, il pense que l'authenticité en musique est un concept utopique teinté des goûts de l'époque contemporaine⁶⁴.

Haynes⁶⁵ et Tomlinson⁶⁶ ont une définition plus nuancée de l'authenticité. Ils s'entendent pour une cohabitation entre l'histoire et le contemporain dans une interprétation. Haynes affirme qu'une interprétation évolue avec le temps. À partir de l'époque classique, les grandes symphonies n'ont jamais arrêté d'être jouées depuis leur création, laissant présumer à certains que le style d'interprétation est demeuré intact. Cependant, cela est complètement faux. Les enregistrements de ces œuvres permettent de confirmer que le style d'interprétation a beaucoup changé au cours du XX^e siècle. Ce qui amène Haynes à affirmer que : « Preserving performing style is like trying to hold water in your hands⁶⁷ ». Selon Haynes, l'authenticité dépend de celui qui en juge. Pour expliquer cela, il fait un parallèle avec la cuisine chinoise canadienne⁶⁸. Pour certaines personnes, cette cuisine est authentique, tandis que d'autres désirent quelque chose de plus proche à ce qui se ferait en Chine. Ce qu'il compare ensuite à l'exécution d'un mouvement des *Saisons* de Vivaldi par un orchestre symphonique de façon très romantique⁶⁹. Certains apprécient cette version, mais d'autres souhaitent une interprétation avec plus de contexte historique. Cependant, Haynes considère qu'il existe de meilleurs juges pour décider de l'authenticité d'une interprétation. Plus on a de connaissances, plus on est qualifié pour juger une interprétation. Quant à la place que l'histoire occupe dans l'équation, Haynes ne cherche pas à reproduire le passé dans sa démarche artistique, mais il s'en inspire. Il renomme « historically informed performance » par « historically inspired performance⁷⁰ ». Pour ma part,

⁶⁴ Pierre Boulez, Susan Bradshaw [Trad.], « The Vestal Virgin and the Fire-Stealer : Memory, Creation and Authenticity », *Early Music*, Vol.18, No.3, Août 1990, p.356.

⁶⁵ Bruce Haynes, *The End of Early Music*.

⁶⁶ Gary Tomlinson, "Authentic Meaning in Music," dans Nicholas Kenyon (ed), *Authenticity and Early Music A Symposium*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 1988,

⁶⁷ Bruce Haynes, *The End of Early Music*, p.9.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p.10.

⁷⁰ Bruce Haynes, *The End of Early Music*, p.10

je préfère dire que l'interprétation est historiquement inspirée, car celle-ci est plus nuancée que celle informée. L'interprétation inspirée ne prétend pas être un prolongement du passé. Le musicien s'inspire des traités et des faits historiques de l'époque souhaitée, mais assume que son interprétation est teintée par le temps où il vit.

Tomlinson partage un point de vue similaire à Haynes. Comme Taruskin, il croit que la période contemporaine influence l'interprétation, mais il croit aussi que les pratiques d'exécution de la musique ancienne viennent influencer la perception de l'authenticité :

The authentic meaning of a musical work is not the meaning of its creator and first audience invested in it. It is the meaning that we, in the course of interpretative historical acts of various sorts, come to believe its creators and audience invested in it⁷¹.

Tomlinson nuance les propos de Harnoncourt, et établit sa définition en s'inspirant de l'élément de contemporanéité de Taruskin. Ces deux définitions m'apparaissent plus complètes, car elle considère l'influence du présent, mais ne néglige pas les faits et pratiques d'exécution historiques, car ceux-ci importent grandement la manière de jouer la musique ancienne.

Pour ma part, je trouve que les définitions présentées ci-dessus soulèvent toutes des points intéressants. Selon moi, une interprétation authentique reflète les goûts du public de l'époque à laquelle l'œuvre a été enregistrée. Cependant, afin de produire une interprétation authentique de musique baroque en 2019, l'interprète doit aussi tenir compte des pratiques d'exécution de l'époque, selon ce que l'on en connaît. Avec les recherches faites dans ce domaine, personne ne peut jouer la musique ancienne sans respecter les pratiques d'exécution de l'époque ; le public s'attend à ce que ce répertoire soit joué d'une certaine manière. La popularisation des instruments anciens dans la deuxième moitié du XX^e siècle a modelé un idéal sonore chez les adeptes de musique baroque. Cependant, ils ne sont pas un gage d'authenticité. Toutefois, les gens se spécialisant sur ces instruments se soucient davantage des *performances practices* baroques, ce qui explique pourquoi ils sont considérés plus facilement comme authentiques. La flûte moderne offre une très grande flexibilité à l'interprète. En s'inspirant de la manière dont les flûtistes baroques jouent ce répertoire : en reproduisant un son se rapprochant de cet instrument, en changeant l'articulation, en réduisant le vibrato, en respectant la manière d'ornementer, le flûtiste peut arriver à faire une interprétation historiquement informée.

⁷¹ Gary Tomlinson, « Authentic Meaning in Music », p.115.

Après l'étude des différentes pratiques d'exécution étudiées dans les chapitres qui suivent, on se rend compte que les enregistrements d'Emmanuel Pahud illustrent bien ceci. Il s'inspire beaucoup de ce que font les flûtistes baroques. Cependant, je ne considère pas les enregistrements de Jean-Pierre Rampal moins authentiques. Ils reflètent la manière dont les musiciens de cette époque interprétaient la musique baroque. C'est la raison pour laquelle la définition d'Harnoncourt qui donne le gage d'authenticité à une interprétation qui se dit historique me semble inexacte dans le cadre de cette étude. Cependant, si un flûtiste jouait la partita de Bach comme Jean-Pierre Rampal aujourd'hui, ce ne serait pas une interprétation authentique. Il est important de mettre en contexte la performance d'une œuvre afin de juger de l'authenticité de celle-ci.

Chapitre 2 Le tempo

Dans ce chapitre, les pièces analysées sont l’Aria de la *Sonate en Sol majeur op. 9 no 7* de Jean-Marie Leclair et l’Allemande de la *Partita en la mineur BWV1013* de Johann Sebastian Bach. Ces mouvements ont été sélectionnés, car ils soulèvent plusieurs questions concernant le tempo. Premièrement, les tempos choisis par les interprètes offrent une grande marge de variabilité. Il y a de bonnes différences entre l’enregistrement de Rampal et celui de Kuijken. Qu’est-ce qui peut expliquer ces différences dans l’interprétation ? Le style d’interprétation vient-il influencer le choix du tempo et son degré de variabilité ? Qu’est-ce qui explique les variations de tempo ? Selon les styles d’interprétation est-ce fait pour la même raison ?

Afin d’étudier ces questions, nous avons utilisé *Sonic visualiser* afin de produire des courbes de tempo. Pour générer celles-ci, des marqueurs de temps ont été apposés dans ce logiciel. Les données ont ensuite été exportées vers Excel, nous permettant alors de produire des graphiques qui supportent visuellement ce que l’on peut entendre dans les enregistrements. Ces résultats offrent aussi la possibilité d’obtenir des données statistiques sur le tempo, comme la moyenne, la médiane et l’écart type qui peuvent fournir d’excellentes indications sur l’expression. La première partie du chapitre s’interroge sur les différents choix de tempo. Pour cette section, la moyenne ou la médiane peuvent être utilisées. La moyenne se calcule en additionnant tous les termes, et en les divisant par le nombre de termes⁷². Toutefois, la médiane est un meilleur outil de calcul que la moyenne dans les cas étudiés ci-dessous, car elle n’est pas aussi affectée par les extrêmes. Elle est alors plus juste dans l’Allemande de Bach, car on observe de plus grandes variations de tempo, à cause des respirations. En effet, la médiane est un indicateur de tendance du milieu d’une série. Elle se calcule en mettant toutes les données en ordre croissant, et en choisissant celle du milieu. La seconde partie concerne les variations de tempo. Pour étudier le degré de variation du tempo, nous avons utilisé l’écart type⁷³. Il se calcule

$$72 \quad \bar{x} = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n x_i.$$

$$73 \quad \sqrt{\frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2}$$

en effectuant la racine carrée de la variance⁷⁴ (la moyenne du carré des écarts entre une donnée et la moyenne). Nous avons aussi cherché à expliquer les variations de tempo chez les interprètes. Nous avons alors séparé cette sous-section en trois sous-sections portant sur les variations de tempo : le degré de variation du tempo en comparaison au tempo médian, l'affect du tempo et l'effet des accents immanent sur le tempo.

2.1 Choix d'un tempo

Lorsqu'un interprète désire faire une interprétation historiquement informée, décider du tempo d'une œuvre musicale est l'un des problèmes rencontrés à l'approche d'une nouvelle partition. Harnoncourt y consacre un chapitre, intitulé « le mouvement », dans *Le Discours musical*. Il commence ce chapitre en affirmant que « trouver le tempo dans lequel il faut jouer une pièce, la relation des tempi entre eux dans une grande œuvre en plusieurs mouvements ou dans un opéra, voilà certainement l'un des problèmes essentiels de la musique⁷⁵ ». En musique ancienne, les tempi peuvent parfois varier grandement selon les choix de l'interprète. Les indications de tempo qu'on connaît aujourd'hui commençaient à être utilisées à l'époque baroque, mais elles ne veulent pas nécessairement dire la même chose qu'aujourd'hui. Elles n'indiquent pas seulement le tempo, mais le caractère souhaité par le compositeur⁷⁶. Dans la préface de son édition critique du *Premier livre de clavecin* de François Couperin, Denis Herlin corrobore l'idée d'Harnoncourt : qu'il est important de différencier la vitesse du mouvement de l'expression du caractère.

Si l'on se réfère aux *Principes de musique* de Michel Pignolet de Montéclair de 1736, celui-ci effectue une distinction entre la vitesse du mouvement et la manière d' « insinuer le gout et l'expression ». Ainsi établit-il deux catégories. Dans la première figurent les termes suivants allant du plus lent au plus vite : « Très grave, Grave, Tres lent, Lent, Modéré, Gay, Leger, Vite, Très Vite » ; et dans la seconde : « Triste ou Tristement, Pathétique, douloureux, Onctueux, Tendrement, Brusquement, Vivement, Détaché, Marqué, Piqué, Mesuré, Louré &c⁷⁷ ».

$$V = \frac{1}{n} \sum_{i=1}^n (x_i - \bar{x})^2$$

⁷⁴ Nikolaus, Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 66

⁷⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁷ Couperin, François, *Pièces de clavecin. Premier livre (1713)*, édité par Denis Herlin, Kassel, Bärenreiter, 2016, p. XIV.

Que ce soit en musique française ou italienne, afin de rendre correctement les indications du compositeur, l'interprète doit avoir les connaissances nécessaires afin de distinguer une indication de tempo d'une indication de caractère. Ces connaissances fournissent aussi des renseignements sur la vitesse d'exécution. Par exemple, l'indication *Triste* sous-entend un tempo assez lent. Il est difficile de convaincre la tristesse avec un tempo vif qui est plus régulièrement associé à la joie. En effet, dans *The Weapon of Rhetoric*, Tarling compare les différents affects des tempos et les tempos lents sont associés à un esprit morose⁷⁸.

Il est difficile de savoir précisément quel était le tempo choisi par les interprètes de l'époque, car l'enregistrement n'existait pas. Afin de remédier à ce problème, certains compositeurs du XX^e siècle, voyant l'interprète comme un « intermédiaire indésirable », ont indiqué le tempo sur leur partition, et enregistré les œuvres afin que leur restitution soit exacte. Cependant, cela ne règle pas toujours le problème comme Taruskin explique avec le cas de Stravinski :

The trouble was whenever Stravinsky documented his performances more than once he created quite different objects, particularly with regard to tempo, which was always the main object of documentation to begin with. Moreover Stravinsky recorded tempi were almost always faster than his indication in the score, sometimes by a truly bewildering margin, ... His effort of documentation only produced a confusing problem for those who would obey his wishes⁷⁹.

Ce qui démontre que même en enregistrant ses propres œuvres, afin d'être le plus précis possible quant à ses intentions, Stravinski pose un problème de plus à l'interprète. L'interprète, voulant être fidèle aux intentions de Stravinski, devrait-il choisir le tempo de la partition ou celui de l'enregistrement? Cet exemple prouve que même lorsqu'il y a une indication de tempo précise, celui-ci peut changer en fonction de plusieurs facteurs pouvant interférer avec l'exécution de la pièce, comme l'acoustique de la salle, la technique des musiciens, et, pour la musique baroque, le choix d'instrument.

Le choix d'un tempo pour l'interprétation semble être une tâche difficile pour les enregistrements des deux mouvements sélectionnés pour ce chapitre. Dès la première écoute de l'enregistrement de l'Aria de Leclair, on se rend compte que l'enregistrement de Rampal est beaucoup plus lent que les enregistrements des deux autres, ce qui change grandement le

⁷⁸ Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences*, St Albans, Corda music publication, 2004, p. 84.

⁷⁹ Richard Taruskin, *Text and Act: Essay on Music Performance*, New-York, Oxford, Music Press, 1995, p.53.

caractère de ce mouvement. L'analyse du mouvement avec Sonic visualiser vient confirmer cette constatation. Le tableau comparatif (tableau 2.1) des différents tempi permet de démontrer que le tempo médian de Rampal est beaucoup plus lent que ceux de Nicolet et Kuijken.

Interprète	Tempo médian [bpm]	Écart type	Pourcentage
Rampal [1976]	40	8	20%
Nicolet [1981]	56	7	12.5%
Kuijken [1984]	52	7	13.5%

Tableau 2.1 présentant les données sur le tempo de la *Sonate en sol majeur*, Aria, Leclair.

Pourquoi Rampal joue-t-il ce mouvement plus lentement que Nicolet et Kuijken? En regardant la partition, on remarque qu'il n'y a pas d'indication claire de tempo; Leclair n'a écrit qu'Aria. Il était fréquent en musique baroque de ne pas avoir d'indication de tempo. À l'époque baroque, la notation donnait l'indication du tempo pensé par le compositeur.

L'indication de tempo ne doit donc que confirmer la notation existante, sans modifier le tempo dans l'absolu. (Cette façon d'écrire se retrouve dans la notation jusqu'au cœur du XVIIIe siècle, dans quelques cantates de Bach par exemple)⁸⁰.

L'aria est un exemple où ceci peut être observé. Le chiffre indicateur (2/2) donne un peu plus d'information sur le bon tempo. Cela doit être un tempo assez vif et on doit sentir la mesure à deux temps. Ce qui n'est peut-être pas le cas dans l'enregistrement de Rampal. Il joue très fort chaque demi-temps en employant une articulation longue et soutenue, comme si la partition était écrite en 4/4. Cependant, il laisse ce mouvement en 2/2 dans son édition⁸¹. L'enregistrement de Rampal, datant de 1972, est plus ancien, comparé aux autres étudiés. Harnoncourt remarque que ses contemporains ou les interprètes le précédant avaient tendance à jouer les œuvres baroques trop lentement, ce qui peut expliquer le tempo choisi par Rampal.

En général, les sources nous indiquent que les anciens adoptaient des tempi sensiblement plus rapides qu'on ne leur en prête aujourd'hui, en particulier dans les mouvements lents. Mais même les mouvements vifs étaient manifestement joués avec une haute virtuosité et une grande vélocité, ainsi que le montrent les références au pouls (estimé à 80 battements par minute après un repas) et la technique de jeu (le fait que les doubles croches pouvaient être encore jouées aux cordes en coups d'archet séparés et par les vents double coup de langue)⁸².

⁸⁰ Nikolaus, Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p.70.

⁸¹ Antonio Vivaldi, *6 Sonatas « Il Pastor Fido »*, Volume II, édité par Jean Pierre Rampal, New-York, International Music Company, 1965. [Partition]

⁸² Harnoncourt, *Le discours musical*, p.75.

Ici, Harnoncourt explique que ses contemporains interprétaient généralement les mouvements lents trop lourdement. L'enregistrement de Rampal en est un exemple. Par opposition, l'enregistrement de Kuijken est historiquement informé. Son tempo est plus vif, et l'articulation plus légère. Jouant sur un instrument ancien, il est plus habitué aux pratiques de la musique baroque.

En écoutant les enregistrements sélectionnés de l'Allemande de Bach, on remarque aussi différents tempi médians entre les interprétations. En regardant le tableau compilant les résultats des analyses de tempi (voir tableau 2.2), on se rend compte que les flûtistes modernes prennent un tempo plus rapide que les flûtistes baroques.

Interprète (année) [instrument]	Tempo médian (BPM)	Écart Type (avec respiration)	Écart Type (sans respiration entre les mes. 7-12)	Pourcentage
Rampal (1962) [moderne]	89	15	5	16.9%
Nicolet (1975) [moderne]	88	12	4	13.7%
Brüggen (1975) [ancien]	58	9	6	15.5%
Kuijken (2000) [ancien]	66	10	6	15.1%
Pahud (2000) [moderne]	79	16	10	20.3%

Tableau 2.2 présentant les données sur le tempo de la *Partita*, Allemande, Bach.

Qu'est-ce qui peut expliquer ces choix différents ? Comme pour l'Aria de Leclair, il n'y a pas d'indication claire de tempo, dans l'Allemande. La seule indication laissée par Bach est un titre de mouvement de danse. Selon l'article du *Grove*, l'Allemande est semblable au prélude et doit être interprétée avec grande liberté, dans un tempo modéré, comme si l'interprète improvisait⁸³. Selon Tarling, l'Allemande devrait être d'un caractère noble et tranquille, et devrait être jouée

⁸³ Cusick, Suzanne G. et Meredith Ellis Little, « Allemande », Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>, consulté le 28 mars 2019.

de manière inégale et chantée⁸⁴. Lorsque Tarling parle d'inégalité, ce n'est pas nécessairement les notes inégales de la musique française, l'inégalité rythmique, mais bien une inégalité de longueur de notes dans l'articulation. Cette inégalité donnera un caractère plus libre et plus lyrique à la musique. Cependant, les flûtistes étudiés ne sont pas tous désireux de faire une interprétation historiquement informée. Nicolet et Rampal prennent un tempo assez vif, ne se souciant pas du caractère modéré et tranquille de l'Allemande. Kuijken et Brüggem prennent un tempo beaucoup plus lent sur l'instrument baroque, gardant un *affect* plus proche de celui proposé par Tarling pour l'Allemande. L'enregistrement de la partita de Pahud, la version la plus récente que nous avons retenue, présente un tempo plus rapide que celles des flûtistes baroques, mais plus lent que celui de Nicolet et de Rampal, respectant un peu plus le caractère posé de l'Allemande. Les demandes techniques de l'instrument moderne peuvent peut-être expliquer le tempo plus vif de Pahud, Nicolet et Rampal. Comparée à la flûte baroque, la flûte moderne nécessite plus d'air pour la production du son. Le choix des interprètes de prendre un tempo plus rapide remédie à la longueur des phrases de l'Allemande, qui se jouent plus facilement dans un tempo lent sur l'instrument d'époque.

En bref, les tempi changent au fil du temps. La recherche musicale permet d'éclairer les interprètes en leur donnant quelques indications quant au caractère. En prenant en considération ces informations, les interprètes se rapprochent un peu plus des pratiques de l'époque baroque. L'interprétation de Pahud démontre que les interprètes sur instrument moderne commencent à intégrer certaines pratiques d'interprétation proposées par les enregistrements anciens. Je ne peux affirmer ceci indéniablement, n'ayant qu'un seul enregistrement montrant une diminution de tempo.

⁸⁴ Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, p.86.

2.2 Les variations de tempo

Dans le chapitre traitant des problèmes de notation, Harnoncourt nous prévient que, malgré beaucoup de similitudes, la partition de musique d'avant et après 1800 ne doit pas être interprétée de la même manière :

Malgré cette identité des signes graphiques, on peut discerner deux principes radicalement différents pour ce qui est de leur usage :

1. C'est l'*œuvre*, la composition elle-même, qui est notée – sa *restitution* détaillée n'étant alors pas indiquée par la notation.
2. C'est l'*exécution* qui est notée, la notation étant alors en même temps une *indication de jeu*; elle ne montre donc pas (comme dans le premier cas) la forme et la structure de la composition, qu'il faut retrouver à partir d'autres informations, mais la restitution, aussi précisément que possible : c'est *ainsi* qu'il faut jouer ici – l'*œuvre* se libère alors pour ainsi dire d'elle-même lors de l'exécution.

En règle générale, jusqu'à environ 1800, la musique est notée suivant le principe de l'*œuvre*, et ensuite comme indication de *jeu*⁸⁵.

La partition avant 1800, ne nous indique pas comment exécuter l'œuvre. Le musicien doit trouver dans les écrits de l'époque la manière d'interpréter ce répertoire. Cela se remarque surtout pour les indications de tempo; il y a très rarement des indications de tempo autres que l'indication de tempo d'un mouvement sur une partition baroque. Malgré cela, afin que l'on ne qualifie pas leur interprétation de mécanique ou inexpressive, les interprètes font des micro-variations de tempo (timing variation) afin de rendre la musique plus expressive. Peut-on expliquer les variations de tempo ou sont-elles aléatoires ? Afin de les étudier, il est important de sélectionner une pièce pour flûte seule, et une pièce avec accompagnement. Cette section de chapitre est divisée en trois parties : la première partie étudiant la régularité du tempo, la deuxième traitant de l'utilisation du tempo comme vecteur du caractère, et la dernière observant l'effet des accents immanents sur le tempo.

2.2.1 Le degré de variation du tempo

L'étude du degré de variation du tempo en dit beaucoup sur les styles d'interprétations⁸⁶. Une interprétation dans le style moderne est faite dans un tempo beaucoup plus stable et régulier qu'une interprétation historique. Un tempo stable est caractérisé par un faible écart type. Plus

⁸⁵ Harnoncourt, *Le discours musical*, p.35.

⁸⁶ Voir style d'interprétation dans cadre théorique

l'écart type est bas, plus le tempo est stable, car tous les temps ont une valeur similaire. Il est aussi important de considérer le genre étudié⁸⁷ et son instrumentation. La méthode utilisée pour cette section de chapitre est celle présentée par Nicholas Cook dans *Beyond the Score*⁸⁸. Il compare la stabilité du tempo de différentes versions d'une œuvre pour piano avec l'écart type. Lorsqu'on étudie la stabilité du tempo des flûtistes, il est aussi important de considérer les courbes de tempo. Certains facteurs, comme la prise de respiration par l'interprète, peuvent venir brouiller les résultats. Lorsqu'un flûtiste respire, il prend du temps, ce qui peut influencer beaucoup l'écart type, car cela agrandit beaucoup l'écart entre le tempo moyen et la moyenne. L'analyse des courbes de tempo et de l'écart type permet de confirmer ce qu'on entend à la première écoute des enregistrements : les interprètes prennent plus de liberté dans l'Allemande de Bach que dans l'Aria de Leclair.

Par rapport à une sonate avec accompagnement, une pièce pour flûte solo permet plus de liberté à l'interprète, car il ne doit pas se soucier d'être coordonné avec les autres musiciens l'accompagnant. Afin que l'Allemande ait l'air improvisée, le flûtiste doit ralentir ou accélérer certaines notes. Ce mouvement étant composé de doubles croches continues, il peut facilement donner l'impression d'une exécution mécanique et sans expression. Pour l'analyse de ce mouvement, il est crucial de considérer les courbes de tempo afin de déterminer la stabilité du tempo de l'interprète. Lors du premier calcul de l'écart type des enregistrements étudiés de cette œuvre, les résultats obtenus ne semblaient pas correspondre à ce que l'on peut entendre (veuillez-vous référer au tableau 2.2 à la page 33). À l'écoute, les enregistrements de Rampal et Nicolet semblent avoir un tempo stable. Toutefois, lorsque l'on compare leur écart type, leurs enregistrements sont ceux ayant un écart type le plus élevé.

D'après ces résultats, les enregistrements de Rampal, Nicolet et Pahud semblent être ceux ayant un tempo variant beaucoup. Cependant, en regardant les courbes de tempo, on remarque que Nicolet et Rampal gardent généralement un tempo assez stable entre les respirations si on les compare avec les autres interprètes (fig. 2.1).

⁸⁷ En effet, comme nous avons pu constater avec l'Allemande, certains genres peuvent suggérer une certaine liberté dans le tempo afin de respecter l'esprit de ce genre.

⁸⁸ Cook, p. 80 – 90

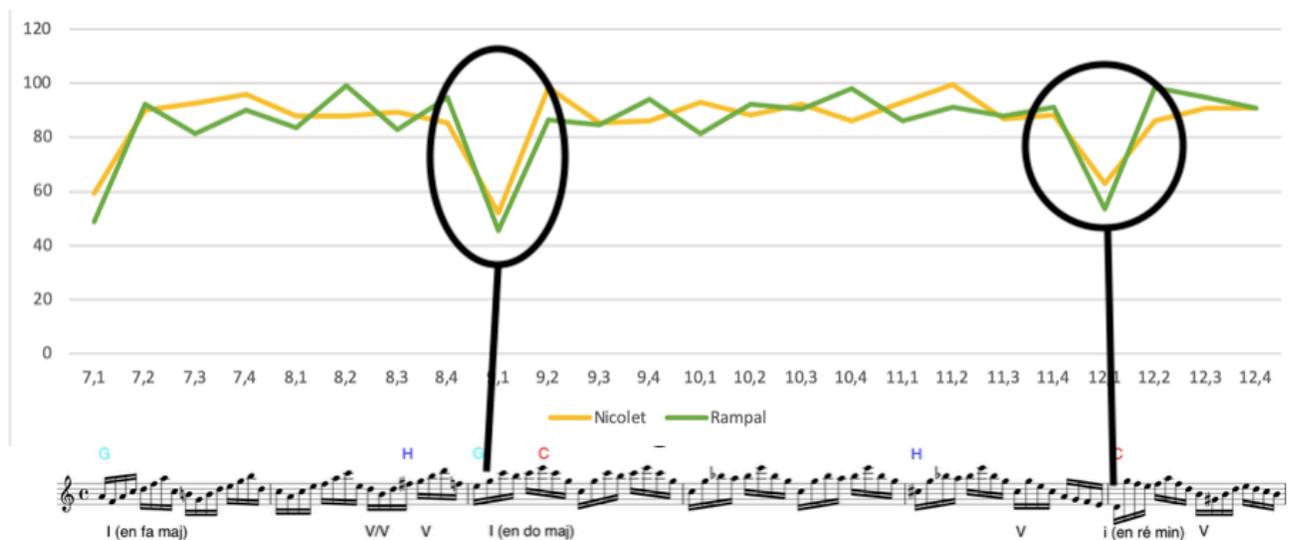


Figure 2.1 Courbes de tempo (de Nicolet et Rampal) de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 7-12, les parties encadrées correspondent aux endroits où Nicolet et Rampal respirent.

Après l'analyse des courbes de tempo, nous avons sélectionné un passage (mes. 7-12) afin de calculer l'écart type. Nous avons opté pour ce passage, car tous les interprètes respirent au même endroit, et cela permet de calculer l'écart type avec et sans les respirations (voir tableau 2.2 à la page 33). L'écart type avec les respirations de la mes. 7-12 a été calculé afin de le comparer à celui de la pièce en entier et de s'assurer qu'il est comparable. Dans ce cas-ci, l'écart type de la mes. 7-12 est similaire au premier calculé sur la pièce au complet. L'écart type sans respiration peut alors être utilisé sur l'entièreté du mouvement. L'écart type sans les respirations est plus représentatif des courbes de tempo, comme le pourcentage de variation de tempo⁸⁹. Rampal et Nicolet jouent l'Allemande à un tempo plus rapide que les autres interprètes (environ 90 BPM), et ralentissent beaucoup plus que les autres, car ils prennent autant de temps qu'eux pour respirer (voir figure 2.2).

⁸⁹ Le pourcentage de variation de tempo a été obtenu en divisant l'écart type par le tempo médian.

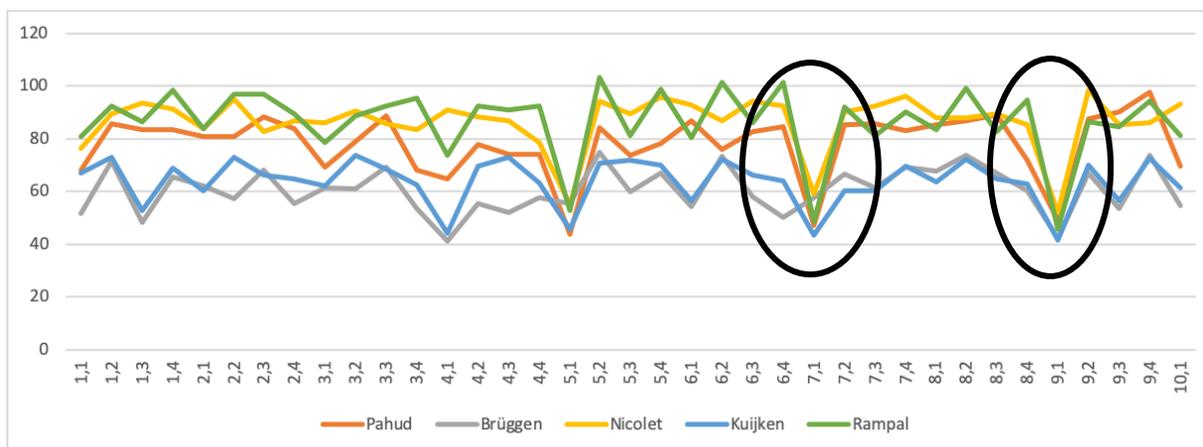


Figure 2.2 Courbe de tempo de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 1 – 10, les parties encadrées correspondent aux respirations.

Dans la lecture de la fig. 2.2, nous pouvons remarquer que lorsque Rampal et Nicolet respirent (voir les parties encadrées), leur tempo diminue et se retrouve au même niveau que les autres flûtistes. L'écart entre le tempo moyen et les tempi de respiration est alors plus grand que les autres. Cet écart influence l'écart type. Pour avoir une meilleure idée de la stabilité du tempo de ce mouvement, il est important d'exclure les respirations du calcul de l'écart type afin qu'il soit plus représentatif des données.

L'aria de la *Sonate en sol majeur* de Leclair possède un accompagnement, ce qui restreint le flûtiste dans sa liberté, car il doit coordonner ce qu'il fait avec un autre interprète. Les résultats obtenus par le premier calcul d'écart type avec les respirations de la sonate de Leclair indiquent que les interprètes gardent un tempo généralement plus stable que pour l'Allemande (veuillez-vous référer au tableau 2.1 à la page 32). Dans ce mouvement, le flûtiste doit aussi respirer, mais il peut le faire plus rapidement. La partie de flûte, étant beaucoup plus aérée que dans l'Allemande, permet aux flûtistes de respirer sans avoir à ralentir autant que dans l'exemple étudié ci-dessus. L'Aria de Leclair comporte beaucoup moins de doubles croches que l'Allemande de Bach. Contrairement au mouvement de Bach, celui de Leclair comporte des phrases qui se terminent avec des valeurs plus longues, des noires ou des blanches. Ce qui permet aux flûtistes de jouer ces notes plus courtes et de respirer en gardant le tempo. Les phrases de l'Aria sont aussi beaucoup plus courtes que celle de l'Allemande (en moyenne 2 mesures). Elles permettent à l'interprète de respirer plus souvent, donc il peut prendre des respirations plus courtes. Il était beaucoup plus difficile de savoir où les interprètes respirent

dans ce mouvement, on n'entend pas la respiration de l'interprète à tous les endroits. C'est la raison pour laquelle l'écart type est calculé avec les respirations, car il est difficile de les localiser. Les interprètes ralentissent en fin de phrases, sinon le tempo reste relativement stable.

Malgré les respirations, l'interprétation de l'Allemande de Bach reste plus libre que l'Aria de Leclair. C'est logique, car une Allemande se veut improvisée. Lorsqu'un interprète improvise, le tempo est flexible. Toutefois, lorsqu'on enlève les respirations, on remarque un manque de flexibilité dans le tempo choisi par Rampal et Nicolet. Cela est caractéristique du style d'interprétation moderne. Voulant se dissocier du style romantique, qui est caractérisé par un rubato excessif, les partisans du style moderne essaient de garder un tempo stable⁹⁰.

2.2.2 Variations de tempo afin de changer de caractère

Malgré la stabilité plus ou moins grande de la pièce, le tempo change parfois entre les différentes sections d'une œuvre, comme dans l'Aria de Leclair (vous pouvez consulter la partition de ce mouvement dans l'annexe 5). Le troisième mouvement de la *Sonate en sol majeur* de Leclair est en forme ternaire⁹¹, comme un aria da capo. Dès la première écoute de l'enregistrement de Rampal, on entend que le tempo est soudainement plus rapide lorsque commence la section B, en *mi* majeur (voir figure 3), après une section en *mi* mineur. Qu'est-ce qui peut expliquer ce changement soudain de tempo? Nicolet et Kuijken accélèrent-ils pour cette section?

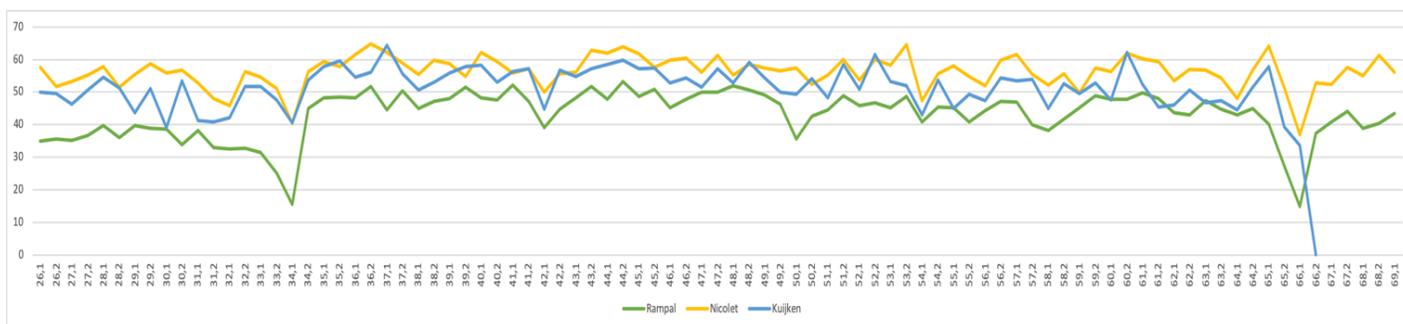


Figure 2.3 Courbe de tempo de l'Aria de la *Sonate en Sol majeur* no 7 op.9 de Leclair – Section A, B, A, mes. 29-66.

⁹⁰ Bruce Haynes, *The End of Early Music (A Period Performer's History of Music for the Twenty First Century)*, Toronto, Oxford university press, 2007, p.35.

⁹¹Douglass M. Green, *Form in Tonal music : an introduction to analysis*, New-York et Montréal, Holt, Rinehart and Winston, 1979,p.149.

L'analyse des courbes de tempo permet d'affirmer que Kuijken et Nicolet adoptent un tempo similaire. Cette section fournira une hypothèse pouvant expliquer le changement de tempo soudain dans l'interprétation de Rampal. Au début du mouvement, il prend un tempo où la blanche oscille entre 30 et 40 bpm, ce qui est beaucoup plus lent que Nicolet et Kuijken. Lorsqu'il arrive à la section B, la blanche est entre 40 et 50 bpm. Le nouveau tempo peut être expliqué par le changement de caractère, entre *mi* mineur et *mi* majeur.

À l'époque baroque, les tonalités correspondaient toutes à un affect différent, étant donné que les instruments ne jouaient pas avec le tempérament égal. Dans certains traités, les compositeurs ont associé des tonalités avec des caractères, mais ceux-ci diffèrent d'une nationalité à une autre. Mes analyses sont basées sur la théorie des affects de Rameau (1722) afin d'établir les différents caractères de cette sonate. Il est logique de choisir celle de Rameau, car Leclair est de nationalité française et a composé cette sonate en 1743. Pour Rameau, *mi* majeur représente quelque chose de grandiose et tendre, tandis que *mi* mineur reste tendre, mais doux⁹². La tonalité n'est pas la seule chose qui change entre les deux sections. La majorité des notes de la section B sont dans un registre plus aigu que celles de la partie A. Tarling prévient les interprètes que la tessiture dans laquelle ils jouent peut avoir un effet sur le caractère de la pièce aussi. En se basant sur la théorie de Mattheson, elle affirme que les notes aiguës ajoutent un élément d'excitation et d'enthousiasme, et qu'elles devraient être jouées de manière énergique dans une nuance forte. Tandis que, les notes graves ont un caractère modeste, et devrait être exécutées de manière plus calme et douce⁹³.

Rampal ne connaissait peut-être pas cette théorie, mais instinctivement, la musique suggère un caractère différent dans la partie B. Ayant pris un tempo plus modéré que les autres pour la première section, Rampal prend un tempo plus rapide à la levée de la mesure 35 afin que le caractère de la mélodie en *mi* majeur concorde avec l'affect de la tonalité. Dans le chapitre cité plus haut, Tarling parle aussi de la rhétorique du tempo. Un tempo modéré donne une impression de contrôle et de prudence. Tandis qu'un tempo plus rapide sous-entend l'excitation⁹⁴. Les deux tempi choisis par Rampal contribuent donc à l'expressivité du mouvement. Le tempo de la section A vient consolider l'expression tendre et douce sous-

⁹² Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, p. 77

⁹³ *Ibid.*, p 84.

⁹⁴ *Ibid.*

entendue par la tonalité. Il vient aussi confirmer le caractère modeste et calme suggéré par le registre. Tandis que le tempo plus vif, de la section B, appuie le caractère énergique et grandiose sous-entendu par la tonalité de *mi* majeur et le registre plus aigu.

La courbe de tempo permet aussi de remarquer que, lorsque Rampal revient à la partie A, il ne reprend pas le tempo initial. Il est difficile de savoir pourquoi. Logiquement, le tempo proposé dans la deuxième section permet de jouer la partie A en gardant l'affect proposé par la tonalité et la tessiture. Cependant, le tempo initial est beaucoup trop lent pour la section en *mi* majeur, qui a besoin d'une pulsation un peu plus vive. Ceci peut peut-être expliquer pourquoi Rampal ne change pas de tempo en revenant à la section A.

En bref, le tempo est un constituant important de l'expression du bon caractère. Tarling démontre que le tempo contient un affect en lui-même et qu'en l'amalgamant avec d'autres éléments, comme l'articulation et la tonalité, il est un vecteur de communication d'émotion. Dans l'exemple étudié ci-dessus, Rampal change le tempo afin de transmettre l'affect sous-entendu par la partition : un caractère grandiose, énergique, excité et enthousiaste, comme le suggère son registre, et sa tonalité.

2.2.3 Effets des accents immanents sur le tempo

Les variations de tempi peuvent se produire entre différentes sections, mais elles peuvent arriver aussi dans la même phrase musicale. L'Allemande de Bach permet de mieux saisir l'effet des accents de la partition sur le tempo. Son flot de doubles croches se prête bien à ce type d'analyse, car les interprètes ne les jouent pas tous au même tempo. Cherchant à faire une *performance* expressive, ils vont allonger certaines notes et en accélérer d'autres afin de mettre en évidence les accents expressifs encodés dans la partition. Les interprètes utiliseront des outils de la rhétorique pour mettre en valeur le discours de Bach. Délivrer un discours, musical ou oral, est une pratique similaire. L'orateur peut utiliser un débit plus lent afin de mettre valeur certaines idées d'un discours, et aller un peu plus vite sur les idées moins importantes⁹⁵. C'est la même chose en musique. Le tempo peut être utilisé pour mettre en valeur les éléments expressifs de l'œuvre afin que la performance de celle-ci soit intéressante. Dans cette section de chapitre, l'analyse par accent de l'Allemande sera comparée aux courbes de tempo produites

⁹⁵ Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, p.147-148.

par *Sonic visualiser* sous trois aspects : la corrélation entre les accents groupaux et la respiration, la manière dont les interprètes font ressortir les accents de contour mélodique, et la façon dont les flûtistes soulignent les accents harmoniques.

L'analyse par accent dans ce mouvement aidera l'interprète à déceler les notes plus importantes qu'il peut faire ressortir avec le tempo. Je ne donnerai que les conclusions à retenir (on peut trouver l'analyse complète de l'œuvre dans l'annexe 2, et l'explication détaillée de celle-ci se situe dans le cadre théorique de la page 18 à 20).

En regardant les courbes de tempo, on remarque que les plus grandes variations sont observées lorsque les interprètes respirent⁹⁶. Étant donné que ce mouvement est composé d'un flot continu de doubles croches, l'interprète doit ralentir afin de prendre une bonne respiration. La respiration est un outil expressif lorsqu'elle est prise au bon endroit. En corrélant l'analyse par accent aux respirations prises par les interprètes, on remarque qu'elles correspondent souvent aux accents groupaux. Les flûtistes emploient aussi la respiration afin de souligner la fin et le début d'une nouvelle phrase. Cette attitude face à la respiration correspond à ce que Quantz et Tromlitz suggèrent :

I have said that one should take breath before the note that begins a phrase, so that the phrase will not be broken up. Such a phrase is either designated by rests, or it is not; if there are no rest, but simply notes, one must know how to find such a phrase, and always take breath again after it⁹⁷.

La question de la respiration n'est pas propre au style baroque. Pour n'importe quel autre style comportant des phrases de longueur raisonnable, les instrumentistes à vents respirent après les cadences. Les accents groupaux sur les premiers temps surviennent souvent avant un accent de contour mélodique, ce qui encourage les interprètes à respirer à ces endroits. Quantz leur conseille en effet de profiter de ces grands intervalles pour respirer, car ils sont plus appropriés pour respirer dans un mouvement où les doubles croches n'arrêtent pas.

Quoique donc cela puisse se faire à la première, seconde, troisième, & dernière Noire de chaque mesure ; il vaut pourtant mieux le faire à la première Noire, & surtout après la première note; à moins que les quatres premières notes ne formassent des degrés, & les autres des sauts. Car on ne peut jamais le faire plus convenablement qu'aux grands intervalles⁹⁸.

⁹⁶ Le tableau des respirations se trouve dans annexe 6.

⁹⁷ Johann G. Tromlitz, *The virtuoso player (1791)*, traduit par Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p.277.

⁹⁸ Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière : avec*

Les flûtistes étudiés respirent généralement après la première double croche de la mesure, où il y a un grand intervalle, comme conseillé par Quantz. La respiration de la mesure 12 en est un bon exemple. Les flûtistes respirent tous entre la première et deuxième double croche du premier temps de la mesure, qui est séparé par un grand intervalle (la flèche à la mes. 12 de la figure 2.4 correspond à la respiration prise par les interprètes).



Figure 2.4 extrait de l'Allemande de la *Partita BWV1013* de J.S. Bach – mes. 10 – 12.

Cet endroit est parfait pour respirer. Bach vient de conclure la phrase précédente avec une cadence parfaite en *ré* mineur. Il y a aussi un grand intervalle de 11° entre le *ré* grave et le *sol* aigu.

La manière dont Bach résout certaines cadences vient jouer avec l'attente du public, comme à la mesure 6. On s'attend à ce que la mélodie aille vers la note *fa* pour confirmer l'emprunt à *fa* majeur (de *la* mineur), mais Bach décide de la résoudre avec un *la* (la tierce), ce qui a pour effet de donner une cadence moins stable.

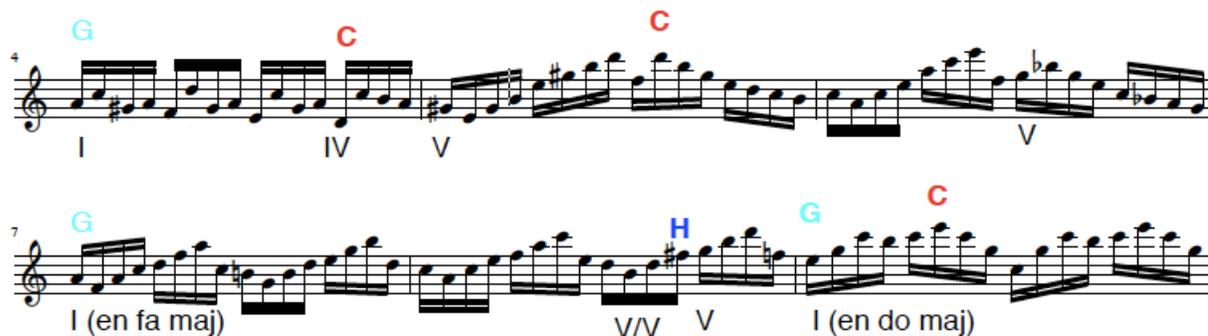


Figure 2.5 extrait de l'Allemande de la *Partita BWV1013* de J.S. Bach – mes. 4 – 9.

plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par Xxiv. tailles douces, Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752, p.10.

Cet endroit est particulier, surtout si l'on tient compte de la respiration prise par Brügger. Il respire entre la mesure 6-7. Ceci est très inhabituel. C'est une respiration voulue et non aléatoire, car il prend sa respiration au même endroit lors de la reprise. Brügger tenait peut-être à souligner l'instabilité de cette cadence. À cet endroit, on s'attend à ce que Bach résolve la cadence en *fa*, mais il va vers un *la*. En respirant entre les deux mesures, Brügger joue avec les attentes de son auditeur. Il allonge l'attente du *fa* qui se présente sous la forme d'un *la*. Tous les autres flûtistes respirent après la première double croche suivant la cadence, une décision qui correspond aux conseils de Tromlitz et de Quantz. Les autres endroits où les interprètes ne s'entendent pas unanimement sur les respirations sont dans les deux zones d'instabilités harmoniques (mes. 14 - 18 et mes. 32 - 40). Ils respirent ensemble lorsqu'il y a des accents groupaux, mais ils prennent de courtes respirations afin de se rendre à la fin de la phrase lorsqu'il y a une longue phrase 15 - 19. Les quatre mesures, entre 15 et 19, peuvent ne pas sembler être une longue phrase. Cependant, à ce moment dans la pièce, le flûtiste commence à avoir de la difficulté à jouer une aussi longue phrase. N'ayant aucun moment de repos pour reprendre son souffle, il doit respirer plus souvent, car la réserve d'air diminue beaucoup dans ce cas.

Les accents harmoniques influent aussi sur le tempo, comme sur le *do* dièse sur le premier temps de la mes. 11 (voir fig.2.6). Cet accent harmonique comporte une saillance plus prononcée, à cause de son emplacement (sur le premier temps de la mesure, un temps fort). À la mesure précédente (voir fig 2.6), les notes présentes font allusion à un accord de dominant dans la tonalité de *fa* majeur, sous-entendant que la mesure suivante va se résoudre sur la tonique de celle-ci. Cependant, le *do* dièse sur la première double croche de la mesure surprend et confirme que l'on n'est pas en *fa* majeur, mais en *ré* mineur. L'emprunt à cette tonalité est confirmé à la mesure suivante avec une cadence en *ré* mineur.

Rampal, Brügger, Pahud et Kuijken soulignent cet accent en ralentissant à cet endroit (voir la partie encadrée de la figure 2.6).

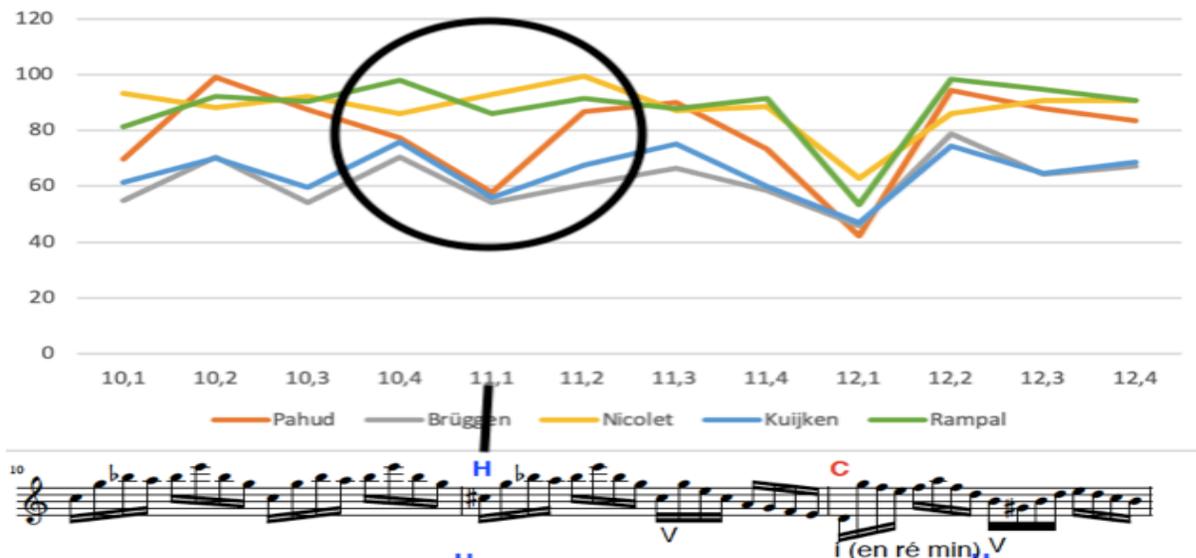


Figure 2.6 Courbe de tempo de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 10 – 12.

D'après cette analyse des courbes de tempo, on remarque que Pahud appuie beaucoup plus ce changement harmonique que ses collègues. Il commence à ralentir dès le deuxième temps de la mes. 10, et descend vers un tempo similaire à Kuijken et Brügger, tandis que les autres ne font que prendre un peu plus de temps sur le *do* dièse. Nicolet n'accentue pas cet accent de la même manière que les autres flûtistes. Il ralentit au temps d'avant, et accélère sur ce temps. La manière dont Nicolet accentue cet accent harmonique semble être typique de ce qu'il fait tout au long de ce mouvement. À chaque fois que tous les autres ralentissent, Nicolet dépose le temps d'avant afin de souligner l'événement se produisant sur le temps d'après, comme sur le 3e temps de la mes. 7, sur le 1er temps de la mes. 10, et sur le 1er temps de la mes. 29.

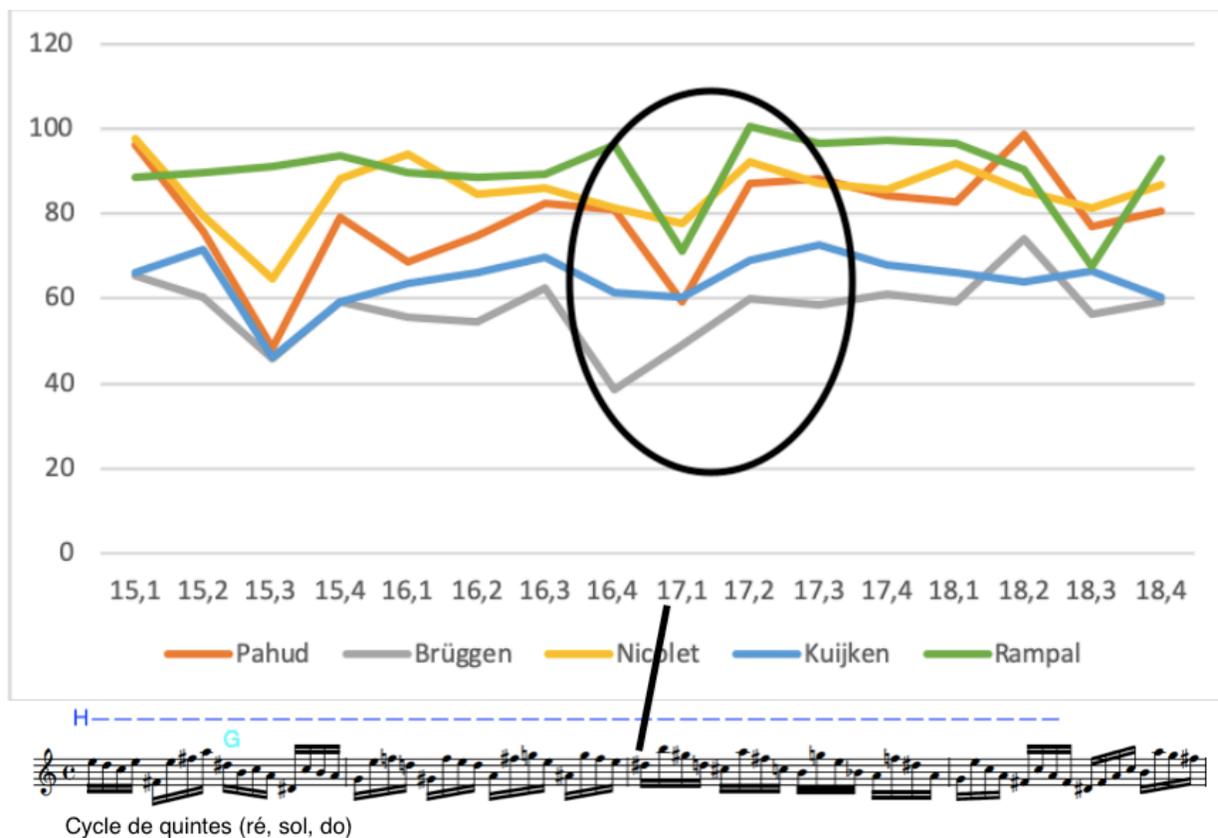


Figure 2.7 Courbe de tempo de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 15 – 18.

Les mes. 15 – 18 est une zone d'instabilité harmonique (voir fig. 2.7). Dans cette section, Rampal et Nicolet gardent un tempo assez stable, sauf lorsqu'ils respirent. Le tempo de Pahud, Brügger, et Kuijken fluctue un peu plus afin de marquer le jeu d'attente différé. Cependant, tous les flûtistes s'entendent pour marquer l'accélération harmonique à la mes. 17 (voir la partie encerclée de la fig. 2.7). Pahud et Rampal respirent sur le premier temps de cette mesure (ce qui a pour effet d'allonger le premier temps), mais on remarque que tous les flûtistes qui ne respirent pas ralentissent quand même sur le dernier temps de la mes. 16, afin d'avoir la possibilité d'accélérer un peu sur la mes. 17.

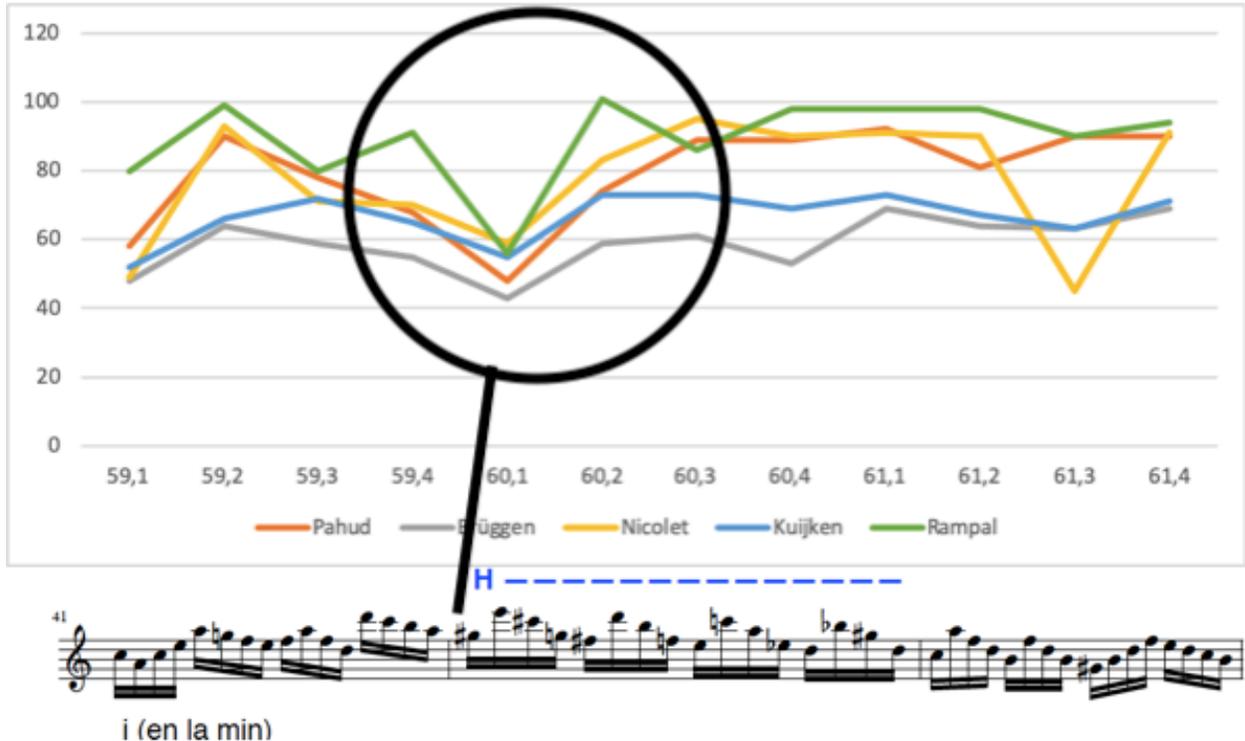


Figure 2.8 Courbe de tempo de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 41 – 43⁹⁹.

Le même type de progression harmonique se reproduit à la mes. 42 (voir fig. 2.8). À cet endroit, les interprètes font une plus grande accélération qu'à la mes. 17. À la mes. 42, la tension est encore plus grande qu'à la mes. 17, car la tonalité initiale de *la* mineur est suggérée à la mes. 40. Toutefois, au lieu de faire une cadence parfaite afin de confirmer la tonalité, Bach prolonge l'attente avec la mes. 42. Étant très chromatique, cette mesure augmente la tension harmonique, et augmente l'attente d'une cadence en *la* mineur, qui confirmera la tonalité initiale.

La dernière zone d'instabilité harmonique est à la fin du mouvement, du troisième temps de la mes. 42 au premier temps de la mes. 46. À cet endroit, le jeu d'attentes différées est combiné à des accents de contour mélodique (voir fig. 2.9).

⁹⁹ Quoiqu'il soit indiqué mes. 59 – 61 dans la figure 2.8, il s'agit bien des mes. 41 – 43. Étant donné que les flûtistes font tous la reprise de 18 mes au début, il est normal que la mes. 42 corresponde à la mes. 60 sur la courbe de tempo. À chaque fois que je me référerai aux exemples de la deuxième section, j'utiliserai le numéro de mesure de la partition, il faudra donc ajouter 18 au chiffre du texte pour suivre dans les courbes de tempo.

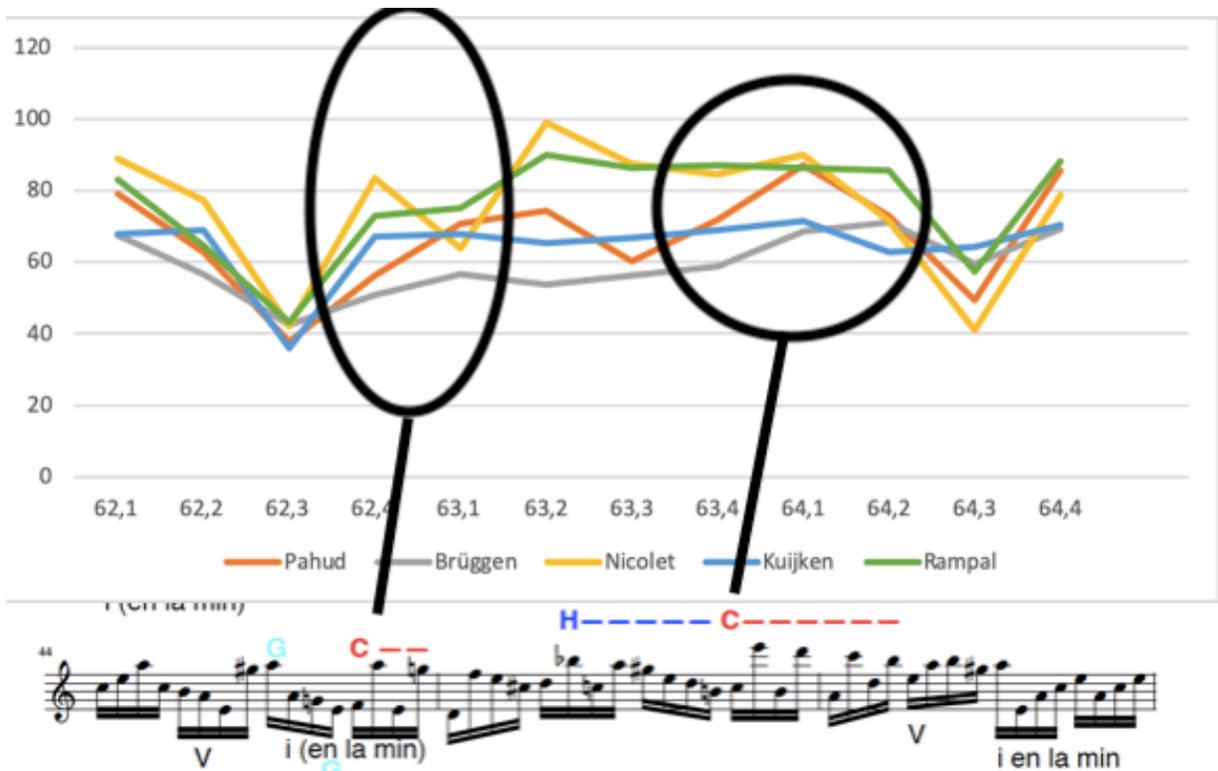


Figure 2.9 Courbe de tempo de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 44 - 46

Pour les mes. 44 – 46, notre hypothèse initiale était que les interprètes allaient ralentir afin de placer les grands intervalles. Toutefois, en regardant les courbes de tempo, on se rend compte qu'ils tendent à accélérer lors des grands intervalles (voir la figure 2.9). La section étudiée ci-dessus se trouve après une cadence V-I à la mesure 44 (62 sur le graphique à cause de la reprise). Cependant, elle déçoit l'attente, car on n'entend pas clairement l'intervalle *mi – la* qui lui donnerait son caractère de cadence parfaite, la première double croche étant un *si*. Bach allonge cette tension créée par la cadence imparfaite, avec ces deux mesures ajoutées qu'il résout finalement par une cadence parfaite sur le troisième temps de la mes. 46 (64 sur le graphique). Il est logique que les interprètes ne ralentissent pas dans cette section, car elle mène à la cadence parfaite de la mes. 46. L'instabilité harmonique augmente la tension et elle doit être résolue le plus rapidement possible, ce qui est une explication plausible à l'accélération à cet endroit.

Les accents de contour mélodique (identifié par un C dans l'analyse) ont aussi un effet sur les variations de tempo. Le *la* à la mes. 2 en est un bon exemple.

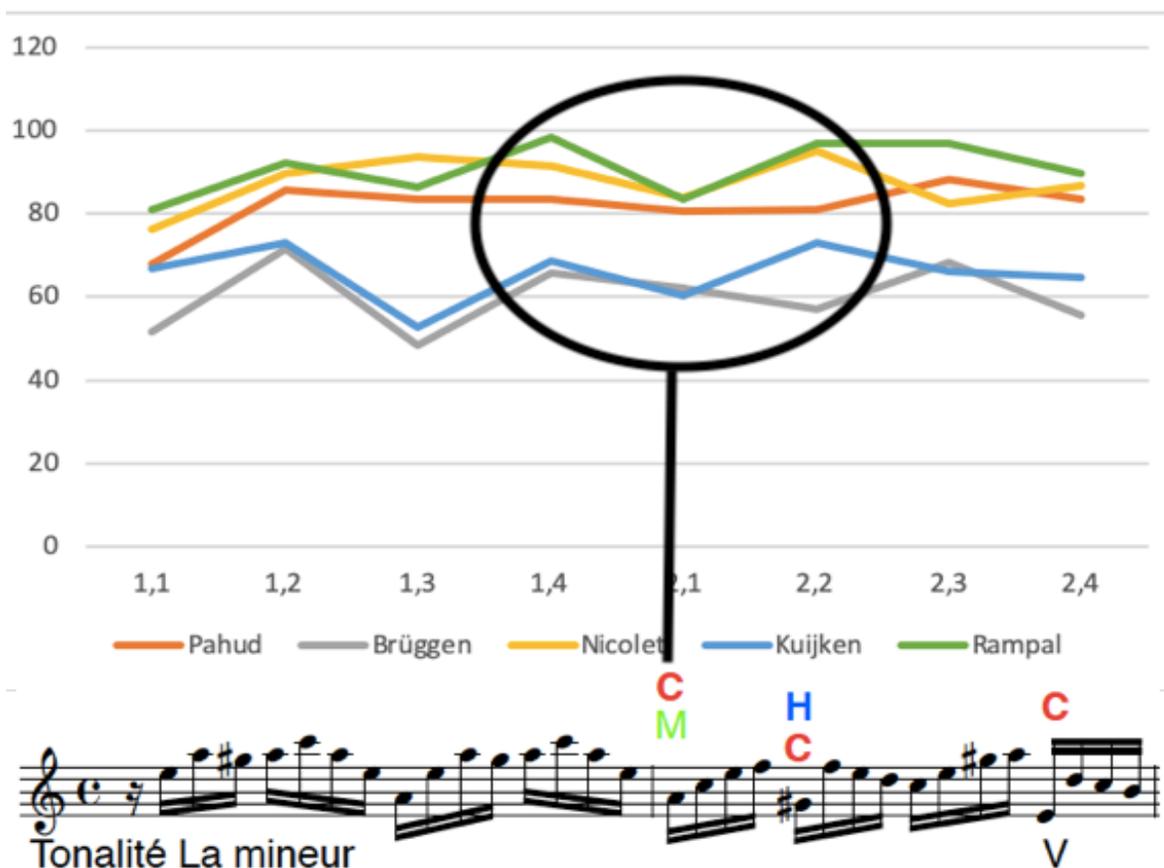


Figure 2.10 Courbe de tempo de l'Allemande de la *Partita* de J.S Bach – mes. 1 – 2

La majorité des interprètes étudiés (Rampal, Nicolet, et Kuijken) soulignent la première double croche de la mes. 2¹⁰⁰. Ils allongent le premier temps de cette mesure. Il est logique qu'ils ralentissent à cet endroit, car le *la* est un accent mélodique combiné d'un accent métrique (voir fig. 2.10). L'appui sur cette note permet de percevoir que la mesure est en 4/4; Rampal, Nicolet, Brügger et Kuijken ralentissent significativement. Pahud ralentit très peu, et garde le tempo assez stable. Cependant, il joue cette note de manière plus soutenue, comparée aux autres qui la gardent assez courte. Ici, Pahud ne change pas tant le tempo, mais utilise une articulation plus longue pour faire ressortir cette note (voir la partie encadrée dans le spectrogramme de la Figure 2.11)¹⁰¹.

¹⁰⁰ Il existe plusieurs manières de souligner un accent, notamment avec l'articulation ou la nuance, mais ici il est uniquement question du tempo.

¹⁰¹ L'articulation plus longue peut se remarquer par un trait plus long dans le spectrogramme.

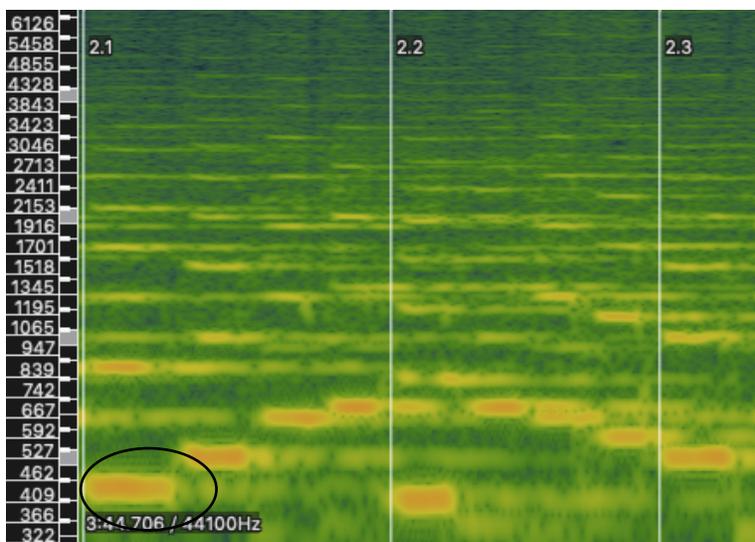


Figure 2.11 – Spectrogramme de l’Allemande de la *Partita* de J.S Bach par Pahud – mes. 1 – 2.

En bref, comme résultat de l’analyse des courbes de tempo, on remarque que le tempo s’avère être un outil expressif afin de mettre l’emphase sur les accents immanents. En faisant fluctuer le tempo, selon ce que suggère la partition, ceci permet de souligner les moments expressifs dans une œuvre donnée. Cependant, il y a d’autres éléments performantiels qui permettent d’accroître l’expressivité dans l’interprétation d’une œuvre baroque. Comme démontré par l’exemple de la figure 2.11, le changement d’articulation peut aussi souligner l’importance d’une note. En allongeant la note, Pahud souligne l’accent de contour mélodique et métrique sans avoir besoin de ralentir beaucoup.

En conclusion, le tempo est un indicateur de style d’interprétation, surtout quant à la flexibilité du tempo. L’analyse des enregistrements de Nicolet et de Rampal montre qu’il y a très peu de fluctuation de tempo. Le calcul de leur écart type dans l’Allemande de Bach et l’Aria de Leclair est assez bas ce qui signifie qu’il n’y a pas beaucoup de variation de tempo. Selon Haynes, cela est caractéristique du style moderne¹⁰². Ils enregistrent aussi l’Allemande avec un tempo plus vif que les autres interprètes, sans se soucier du caractère de celle-ci. C’est une autre caractéristique démontrant qu’il ne se souciait pas vraiment du caractère de l’Allemande. L’analyse des enregistrements de Pahud, Brüggén et Kuijken indique un écart type un peu plus élevé, signifiant une plus grande flexibilité de tempo. Le tempo devient alors un outil expressif

¹⁰² Haynes, *The End of Early Music*, p. 48.

faisant ressortir les accents immanents. Kuijken et Brüggén prennent aussi un tempo plus posé dans l'Allemande. Pahud prend un tempo intermédiaire. Il ne la joue pas aussi lentement que les flûtistes baroques, mais pas aussi rapidement que Rampal et Nicolet. Malgré cela, le style d'interprétation de Pahud est plus proche du style historique que du style moderne. Il utilise un tempo moins strict et essaie de respecter le caractère des pièces. Le tempo est aussi un outil rhétorique, comme nous avons pu constater avec l'exemple de l'Aria de Rampal. Dans la deuxième partie de l'œuvre (section B), Rampal a choisi un tempo plus vif. Cela permet de rendre l'affect suggéré par la tonalité et le registre. Cet exemple n'est pas le seul où les interprètes ont employé le tempo comme outil rhétorique. Nous avons aussi remarqué que les variations de tempo dans l'Allemande ont été faites pour des raisons rhétoriques. Les fluctuations permettent de mettre en évidence le discours expressif sous-entendu par Bach.

Chapitre 3 L'articulation

Le tempo n'est pas le seul vecteur d'expression dans la musique. L'articulation peut aussi servir de moyen de rendre le caractère d'une œuvre. L'interprète dispose d'une grande variété d'articulations qui lui permettent de nuancer subtilement et immédiatement les affects. Dans ce chapitre, nous regarderons ce que disent les traités au sujet de l'articulation. Ensuite, quelques questions liées à ce sujet seront posées, comme l'ajout de liaisons, le manque d'indications quant à la longueur de note et l'adaptation des techniques d'articulation des traités vers un instrument différent. Finalement, dans les études de cas, nous allons nous questionner sur la raison pour laquelle l'articulation de Pahud dans la *Sonate en sol mineur* op.1 no.2 de Händel est beaucoup plus courte que celle de Rampal. Peut-on observer une évolution dans la manière d'articuler entre les interprètes? La sonate de Chedeville servira de point de comparaison avec la Sonate de Händel afin de vérifier les résultats de l'analyse de l'enregistrement de Pahud. Vous remarquerez que la nuance sera une importante composante analysée dans la manière d'articuler. Toutefois, la mettre dans le titre sous-entendrait que ce chapitre traiterait aussi de la nuance, ce qui n'est pas le cas. Elle ne vient que compléter l'analyse de la manière d'articuler. Les nuances observées dans les spectrogrammes ne sont que de différentes intensités d'attaques d'air. Elles nous aident seulement à expliquer la manière dont l'interprète utilise l'articulation comme outil de phrasé.

3.1 Ce que disent les traités sur l'articulation

Lorsqu'il désire être fidèle au style, l'interprète se pose plusieurs questions quant à l'articulation. Les traités et les livres sur l'interprétation de la musique ancienne donnent des précisions sur la manière d'articuler. Toutefois, étant donné que les traités étaient des supports didactiques à l'enseignement du maître, ils ne font qu'expliquer la manière d'exécuter le coup de langue, sans ajouter tous les éléments nécessaires à l'interprétation pour l'interprète d'aujourd'hui. La compréhension des traités anciens dépend donc de connaissances contextuelles complémentaires. Ce chapitre se base surtout sur le traité de Quantz, car celui-ci est le seul maître de flûte à associer différentes syllabes à la longueur de notes. Dans son chapitre sur l'articulation, Quantz inclut des exemples où il indique la syllabe que l'interprète doit utiliser

afin de bien réaliser l'articulation. Ces exemples s'avèrent très utiles aujourd'hui, car ils nous permettent de voir quelles notes sont courtes ou longues en fonction de la syllabe apposée par Quantz.

Le premier type d'articulation présenté par Quantz est le coup de langue simple. Il donne des alternatives de syllabe pour ce type de coup de langue. La première syllabe d'articulation est le *ti* :

Pour rendre les notes d'une manière bien brève, il faut se servir de *ti* ; où la langue se retirant vite contre le palais peut étendre de nouveau le vent. On pourra remarquer parfaitement ce que je dis ici, si sans jouer on prononce vite plusieurs fois : *ti ti ti ti*, de suite¹⁰³.

Pour les notes ayant une valeur plus longue, Quantz préfère utiliser une syllabe plus douce :

Pour les notes lentes & nourrissantes le coup de langue ne doit pas être rude, & il faut alors employer le *di*, au lieu du *ti*. Il faut remarquer, que comme pour le *ti* la pointe de la langue se retire d'abord contre le palais; il faut au contraire que pour le *di* elle reste libre au milieu de la bouche, pour ne pas empêcher le vent de nourrir le son¹⁰⁴.

En effet, lorsque le flûtiste prononce la syllabe *ti*, la langue revient vite vers le palais. Le *t* est une consonne beaucoup plus percussive que le *d*. La consonne *t* produit une plus grande variation de vitesse d'air lorsqu'un flûtiste l'emploie. Lorsqu'une note est plus longue en durée, la variation de pression d'air se perçoit mieux que lors d'une note courte. C'est pourquoi Quantz préfère utiliser le *d* pour articuler une note de valeur de note plus longue, car elle offre moins de variation de pression d'air lors de l'attaque. Celle-ci se fait alors avec plus de douceur.

Un autre coup de langue présenté par Quantz est l'articulation *tiri*. Celle-ci est utile lors de passage de vitesse moyenne.

Cette espèce de langue a son utilité dans les passages d'une médiocre vitesse; sur-tout , parce qu'alors les notes les plus vites doivent toujours être jouées avec quelque inégalité. [...] Dans ce mot de *tiri* l'accent se trouve sur la dernière syllabe; le *ti* est court & le *ri* long. Le *ri* s'emploie donc toujours à la note qui, fait le tems bon ou principal, & le *ti* à la note qui fait le tems faux, mauvais ou moins principal. Ainsi, de quatre Double croches le *ri* appartient toujours à la première & à la troisième, & le *ti* à la seconde & à la quatrième note¹⁰⁵.

¹⁰³ Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière : avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par Xxiv. tailles douces*, Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752, p.64

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.64-65.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.67.

Ici, il est important de retenir que les anciens aimaient l'inégalité d'articulation produite par ce type de coup de langue. L'articulation *ti* est beaucoup plus courte que le *ri* qui donne une articulation beaucoup plus longue. Cette articulation permet aussi de montrer la hiérarchie des temps dans une série de doubles croches. Selon Quantz, il faut toujours débiter la série de doubles par un *ti*, mais rapidement changer afin que les *ri* tombent sur la première et la troisième double croche (voir figure 3.1). Le flûtiste commence par *ti*, car il est plus difficile d'enchaîner les syllabes en commençant par *ri*.



Figure 3.1 extrait des exemples musicaux de Quantz pour le coup de langue *Ti,ri* [Table III fig.10].

Dans son exemple, Quantz emploie un rythme pointé (alors que la citation concernait les notes de valeur égale), ce coup de langue peut alors se faire sur des notes pointées et égales. La première et la troisième double croche du groupe de quatre doivent être jouées de manière plus appuyée en utilisant l'articulation *ri*. Lorsque Brown revient sur cette articulation, elle prévient de faire attention à la prononciation du *r*. Celle-ci ne doit pas être faite avec la gorge comme nous le prononçons aujourd'hui, mais bien avec le bout de la langue, comme il était prononcé par les aristocrates français, prononciation qui se rapproche de celle des Espagnoles¹⁰⁶.

Lorsque la musique va très vite, Quantz propose d'utiliser le coup de langue double. Le coup de langue double de l'époque baroque est différent de celui utilisé aujourd'hui sur la flûte moderne. Le coup de langue double moderne est effectué en alternant les syllabes *ta-ka-ta-ka* ou *da-ga-da-ga*, selon les besoins de l'articulation (la deuxième résultant en une articulation moins percussive). Quantz conseille plutôt au flûtiste de faire le coup de langue double en utilisant les syllabes : *Did'll*.

J'ai montré dans la première Section de ce chapitre, de quelle manière on doit faire le *di*. Je m'y rapporte donc ici. Si l'on veut prononcer le *did'll*, il faut auparavant dire *di* : & dans le temps qu'on donnera du bout de la langue en devant contre le palais, il faut aussitôt retirer le milieu de la langue des deux côtés, un peu en dessous du palais ; afin que le vent puisse sortir de deux côtés en travers les dents. C'est donc en la retirant que se forme le coup de la seconde syllabe

¹⁰⁶ Rachel Brown, *The early flute: a practical guide*, Cambridge, Cambridge university press, 2003, p. 55

d'll ; laquelle on ne sauroit pourtant jamais prononcer seule, sans avoir fait précéder celle de *di*. [...] Pour l'usage, le *did'll* est précisément l'opposé du *tiri*. Car, comme dans *tiri*, l'accent se trouve sur la seconde syllabe ; dans *did'll* il se met sur la première, & c'est toujours la note du bon temps¹⁰⁷.

Quantz utilise la syllabe *di* afin de jouer les sons longs et de les appuyer. Ce coup de langue peut alors être traduit par une alternance de sons longs et courts. Dans les exemples, Quantz met toujours la syllabe *di* sur première double croche. Cela permet de confirmer la hiérarchie des temps dans un groupe de double croche. Comme pour l'utilisation des syllabes *tiri*¹⁰⁸, le coup de langue double allonge la première et troisième double croche d'un groupe de quatre. Le coup de langue double baroque, comme son équivalent plus lent, cause une inégalité de longueur de notes fortement appréciée des compositeurs de cette époque¹⁰⁹.

En plus de changer de syllabes pour diversifier l'articulation, les flûtistes de l'époque ajoutaient aussi des liaisons dans la partition. Lorsque Quantz fait mention du coup de langue simple, il affirme que l'interprète n'a

pas besoin d'entonner toutes les notes par des coups de langue ; mais lorsqu'il y a un Coulé au dessus de deux ou de plusieurs notes, il faut les faire toutes du même coup. On n'entonne par le coup de langue que la première [sic] note où le Coulé commence ; les autres notes qui se trouvent au dessous le Coulé, passent du même coup, la langue n'a plus rien à faire. D'ailleurs on ne se sert pas pour de telles notes de *ti*, mais de *di*, [...]. Si au contraire, il y a une note qui précède le coulé, il faut prendre le *ti* aussi bien pour celle-ci que pour les suivantes¹¹⁰.

Ici, Quantz explique comment jouer les liaisons lorsqu'elles sont déjà écrites dans la partition. Par contre, lorsque les liaisons ne sont pas indiquées dans la partition, l'interprète peut se référer aux exemples de Quantz afin d'en ajouter avec parcimonie dans les œuvres. Selon Brown, l'interprète peut aussi consulter les manuscrits de François Couperin, Blavet, Leclair, Telemann, J.S Bach, et C.P.E Bach afin d'obtenir des exemples du type de liaisons qui se faisaient à l'époque baroque¹¹¹. Le musicien en quête d'authenticité doit faire attention à la partition utilisée afin d'interpréter l'œuvre. Brown confirme qu'il est important de jouer à partir du fac-similé ou

¹⁰⁷ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p.69-70.

¹⁰⁸ Il est important de se rappeler que pour le coup de langue effectué en faisant les syllabes *tiri*, il faut faire accorder le *ri* avec les notes tombant sur les portions fortes du temps, donc pour un effectuer deux temps en doubles croches, le flûtiste doit dire *Ti, ti, ri, ti, ri, ti, ri, ti*.

¹⁰⁹ Ici, l'inégalité réfère à des longueurs de note et non des variations de tempo. Il est important de ne pas confondre cette inégalité avec les notes inégales des Français.

¹¹⁰ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p.65.

¹¹¹ Rachel Brown, *The early flute: a practical guide*, Cambridge, Cambridge university press, 2003, p.64.

d'une édition *urtext* afin d'être certain d'être en lien avec le texte original. Les partitions *urtext* sont généralement éditées par des musicologues ayant étudié les manuscrits. Ils les publient en s'assurant que leurs éditions sont le plus fidèles possible aux premières éditions de l'œuvre. S'ils ajoutent des articulations, celles-ci seront mises entre parenthèses ou en pointillées afin d'informer la personne qui la lira que l'articulation ne se trouvait pas dans la première édition.

In general far fewer slurs were used than in later periods and than many modern editions would have us believe, hence the enormous importance of playing from original sources if one is to form a clear idea of baroque articulation conventions¹¹².

Lorsqu'un interprète sait qu'il est en possession du texte original, il a plus de liberté quant à l'ajout des liaisons, l'ajout de liaison étant souvent laissé à la discrétion de l'interprète à cette époque. Les éditions modernes auxquelles Brown se réfère dans cette citation sont des partitions ayant été éditées par des musiciens selon leur interprétation de certaines œuvres baroques, comme l'a fait Rampal tout au long de sa carrière. Dans ses partitions, Rampal ajoute des articulations, des nuances, parfois des réalisations d'agrément. De fait, il faut se méfier de ces partitions, car l'édition de celles-ci n'est pas toujours faite avec un souci de respect du style. Cela se remarque surtout dans l'ajout de liaison. Les compositeurs baroques n'ajoutaient pas autant de liaisons dans leur partition. C'est la raison pour laquelle toutes les partitions utilisées dans notre démarche sont des fac-similés, sauf pour la *Partita en la mineur BWV1013* de J.S Bach (le fac-similé de Bach ne se lit pas facilement). Pour cette œuvre, nous avons utilisé la partition de Bärenreiter, édition *urtext*, qui se rapproche le plus du fac-similé.

3.2 Explication de la problématique de l'articulation pour un interprète du XXI^e siècle

Malgré le fait que les traités fournissent beaucoup d'information sur la manière d'articuler, ils ne donnent pas toutes les explications nécessaires afin d'exécuter conformément aux pratiques qui allait de soi à l'époque baroque. Quantz indique comment effectuer une liaison, mais ne donne pas beaucoup d'exemples précisant où les ajouter. De plus, les compositeurs précisent aussi rarement la longueur des valeurs de notes performées. On voit rarement dans les partitions des indications comme des *staccatos* ou des *sostenuto*. L'instrument

¹¹² Brown, *The early flute: a practical guide* p.49 – 50.

utilisé par l'interprète vient aussi influencer la manière d'exécuter l'articulation. Selon que l'instrument est ancien ou moderne, il réagira de manière différente à l'air envoyé. Le jeu baroque demande alors une adaptation sur l'instrument moderne. Est-il donc possible d'exécuter les syllabes recommandées par Quantz sur la flûte Boehm ?

3.2.1 La notation des liaisons

Nous avons dit que Bach inscrivait fréquemment les articulations ; or chez les compositeurs baroques, il représente une exception. La majorité des compositeurs n'en voyaient pas l'utilité, car les musiciens expérimentés savaient comment articuler la musique.

Ces signes n'étaient pourtant que rarement employés. Pour quelle raison ? Parce que leur emploi, pour les musiciens, était dans une très large mesure évident. Les musiciens savaient ce qu'ils avaient à faire, tout comme il est évident pour nous de parler notre langue maternelle¹¹³.

Les compositeurs de cette époque ne pensaient pas que leur musique manuscrite allait être rejouée, donc ils n'indiquaient pas ce type d'information. L'interprète moderne qui veut ajouter des liaisons peut prendre les manuscrits de Bach en exemple.

Le hasard a fait que Jean-Sébastien Bach disposait presque toujours, en tant que professeur et cantor de la Thomasschule, de musiciens jeunes et inexpérimentés, qui manifestement ne savaient pas encore comment articuler ; il leur a donc indiqué dans de nombreuses œuvres toute l'articulation – non sans susciter la colère de ses contemporains, qui n'étaient pas du tout d'accord avec la façon de faire. Il nous a ainsi laissé toute une série de modèles qui nous apprennent à articuler dans la musique baroque, et donc à nous exprimer à l'aide des sons. Nous pouvons ainsi, d'après ces modèles, articuler de manière sensée les œuvres de Bach, mais aussi de tous les autres compositeurs de cette époque, qui nous sont parvenues avec très peu, ou pas du tout de signes d'articulation. En aucun cas, donc il ne faut jouer d'une manière régulière et inarticulée¹¹⁴.

Les manuscrits de Bach sont une source utile afin d'apprendre à ajouter des articulations. Ils fournissent des exemples qu'on peut appliquer aux compositions de ses contemporains. L'article de « Bach » dans le *Grove Music* vient confirmer la citation d'Harnoncourt. Dans la section « Leipzig 1723-9 », l'auteur de l'article valide que Bach travaillait avec de jeunes musiciens à cause de sa position de Cantor à la Thomasschule. Plus loin, dans l'article traitant de la méthode de composition de Bach, Wolff atteste que Bach possédait une grande connaissance du répertoire et du style de composition de l'époque. Wolff établit aussi que Bach indique la nuance

¹¹³ Nikolaus Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p. 54.

¹¹⁴ *Ibid.*

et écrit l'articulation désirée à l'aide de signe d'articulation dans la partition¹¹⁵. Toutefois, Wolff ne fait pas le lien entre la position de Cantor de Bach et son souci du détail dans l'écriture de ses partitions. Cependant, en connaissant l'expertise de Bach, l'interprète du XXI^e siècle peut s'inspirer des liaisons de celui-ci afin d'en ajouter dans les œuvres de ses contemporains.

Harnoncourt prévient aussi les interprètes que les signes d'articulation utilisés par Bach n'ont pas nécessairement la même signification qu'aujourd'hui.

L'articulation musicale (dans la musique du XVII^e et XVIII^e siècle) était d'une part une évidence pour les musiciens, qui n'avaient qu'à s'en tenir aux règles communément admises d'accentuation et de liaison, c'est-à-dire à la 'prononciation' musicale ; de l'autre il existait – et il existe – pour les endroits que le compositeur souhaite voir articuler de manière particulière, quelques signes et mots (tels les points, les traits et les lignes ondulées horizontaux et verticaux, les liaisons ; des mots comme *spiccato*, *staccato*, *legato*, *tenuto*, etc.) qui montrent l'exécution voulue. Nous nous heurtons ici au même problème que pour la notation : ces signes d'articulation restent identiques durant des siècles, y compris après 1800, mais leur signification change souvent de manière radicale¹¹⁶.

L'interprète ne doit pas tenir pour acquis qu'il connaît la signification d'un signe d'articulation. Il doit chercher dans les sources de l'époque afin de s'assurer de la manière d'interpréter le signe dans la partition. Afin d'exemplifier ceci, Harnoncourt s'appuie sur la différence de signification du point dans l'œuvre de Bach.

Le point est un signe d'articulation très important. On pense généralement que le point raccourcit la note, car telle est aujourd'hui la règle habituelle. Bon nombre de musicologues, dans leurs annotations d'éditions musicales, appellent ce point le 'point d'abréviation', alors que même ce concept n'existait absolument pas à l'époque baroque. A [sic] beaucoup d'endroits où Bach met des points, on voit qu'ils annulent toujours ce que l'on y ferait normalement. Ainsi, aux endroits où l'on jouerait large, un point signifie un raccourcissement, aux endroits où l'on jouerait sinon très court, il demande un certain poids¹¹⁷.

3.2.2 Le manque d'indication quant à la longueur des notes

Le manque d'indication de signes sur l'articulation n'est pas le seul problème rencontré par l'interprète pour l'articulation. En plus, il n'y a que très peu d'explications sur les longueurs de notes et l'intensité avec laquelle on doit les jouer. La plupart des traités de flûte montrent la manière d'exécuter les coups de langue, mais donnent peu d'indications sur la longueur des notes. Comme nous avons pu remarquer dans le compte rendu du chapitre sur l'articulation,

¹¹⁵ Wolff, Christoph, Walter Emery, « Bach, Johann Sebastian », *Grove Music Online* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093>, site consulté le 9 juillet 2019.

¹¹⁶ Harnoncourt, *Le discours musical*, p. 51.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 59.

Quantz est le seul à donner un peu plus d'information sur la longueur de note en la faisant correspondre avec une syllabe afin d'exécuter le coup de langue. Sur la longueur de note, Harnoncourt commente l'interprétation erronée de certains musiciens d'une indication, venant de Léopold Mozart, justifiant la raison pour laquelle ils jouent tout *sostenuto*. Mozart affirme en effet qu'il est important de jouer la note longue. Pour ce qui est de l'intensité, Harnoncourt a vu juste. Il doit y avoir un léger *diminuendo* à la fin de la note, comme lorsqu'on fait un « son de cloche ».

Beaucoup tiennent l'indication de Mozart, selon quoi il faut soutenir les notes, pour une 'preuve' de ce qu'on devait, autrefois déjà, jouer *sostenuto* une valeur de note donnée, c'est-à-dire avec une intensité régulière. Mais manifestement le 'son de cloche' était autrefois une évidence communément admise, et le 'soutien' indiquait qu'il ne fallait surtout pas jouer la note suivante trop tôt. Pour soutenir une note avec toute sa force (comme on le fait habituellement aujourd'hui), il fallait autrefois que ce soit expressément exigé par l'indication *tenuto* ou *sostenuto*¹¹⁸.

Dans cette citation, Harnoncourt réagit aux enregistrements baroques datant des années 1960-1970 ayant été faits dans le style moderne¹¹⁹. Tous ces enregistrements ont une articulation très égale et les notes sont faites de manière soutenue. Les enregistrements de Rampal en sont un bon exemple. Même lorsqu'il joue une articulation détachée, les notes sont soutenues de manière à ne pas faire entendre de silence entre elles. Rampal garde une intensité similaire ou renforcée. Cette articulation fait que tout est homogène et bien chanté. Cependant, dans les enregistrements du premier mouvement de la sonate en *sol* de Händel, on remarque que les interprètes changent leur manière d'articuler. Ils passent d'une articulation très soutenue, quasi *portamento* à une articulation beaucoup plus courte et légère. L'articulation effectuée dans l'enregistrement de Pahud est beaucoup moins soutenue que celle de Rampal (cet enregistrement sera analysé en détail plus loin).

¹¹⁸ Harnoncourt, *Le discours musical*, p. 54-55. Citation de Léopold Mozart : « Toute note, y compris celles qui sont jouées le plus fort, est précédée d'un instant de douceur, à peine perceptible : Ce ne serait sinon pas une note, mais un bruit désagréable et incompréhensible. Cette même douceur doit s'entendre à la fin de chaque note... De telles notes doivent être jouées fort et être tenues de manière qu'elles se perdent progressivement dans le silence, sans autre pression. Comme le son d'une cloche ... s'éteint petit à petit. »

¹¹⁹ Je me réfère ici aux styles d'interprétation présentés par Haynes dans *The end of Early music*. On peut reconnaître le style moderne par son articulation *legato*, une articulation longue et comportant une nuance égale.

3.2.3 Adaptation sur l'instrument moderne

La redécouverte des instruments anciens, qui a servi de gage d'authenticité aux interprètes historiquement informés, vient-elle influencer les pratiques sur instrument moderne ? Oui, les enregistrements récents permettent de constater que les interprètes sur instrument moderne essaient d'imiter le plus possible une articulation faite par des spécialistes sur instruments baroques. Réaliser l'articulation présentée dans les traités permet d'émuler celle des interprètes sur instruments anciens. Cependant, cette articulation est-elle praticable sur la flûte Boehm ? Selon Brown, cela est possible :

Period instruments respond easily to expressive tonguing, yet all of the articulation patterns discussed here work very well on modern instruments, and will contribute greatly to a stylistically informed performance¹²⁰.

La flûte baroque, ayant une embouchure plus petite que celle de la flûte moderne, tend à répondre plus facilement aux différentes syllabes utilisées pour faire le coup de langue. Toutefois, la flûte Boehm répond peut-être moins aisément, mais on entend une différence de coup de langue entre l'utilisation de syllabes distinctes. « In the first half of the eighteenth century variety of tongue stroke was paramount in order 'to render playing more agreeable, and to avoid too much uniformity'¹²¹ ». L'inégalité des durées de notes interprétées par rapport à la partition était fortement désirée au XVIII^e siècle, car elle symbolisait l'expression. L'interprète, voulant jouer ce type de musique en étant fidèle le plus possible à l'époque de l'œuvre, doit s'inspirer de l'irrégularité de l'articulation. Celle-ci est acquise par l'ajout de liaison, ou l'utilisation de syllabes multiples qui changent la longueur des notes, rendant l'articulation inégale, donc expressive.

Les différentes syllabes utilisées par Quantz permettent d'estimer la longueur d'articulations des notes en valeurs brèves, mais qu'advient-il lors des notes qui sont plus longues dans la partition ? Les explications du traité de Quantz ne sont pas très claires quant à la manière de les jouer. Comme l'explique Harnoncourt, en nuancant les propos de Léopold Mozart, les notes longues devraient toujours être jouées comme un « son de cloche ». Cette affirmation faite du point de vue musicologique demande toutefois à être poussée plus loin par

¹²⁰ Brown, *The early flute: a practical guide*, p. 49

¹²¹ *Ibid.*

l'interprète. Comment la mettre en application ? Il suffit de donner beaucoup d'air à l'attaque et ensuite d'effectuer un decrescendo rapide afin de laisser raisonner l'instrument. La manière de réaliser un « son cloche » sur la flûte moderne et baroque est la même. Jouant moi-même de la flûte, j'ai remarqué qu'articuler en son de cloche et créer une inégalité des longueurs de notes se fait beaucoup plus naturellement sur la flûte baroque que sur la flûte moderne¹²². Il est possible de le faire sur le modèle Boehm, mais cela demande un effort conscient de la part du flûtiste.

Bien qu'il soit plus difficile de mettre en pratique les techniques proposées dans les traités, elles peuvent toutes être adaptées à la flûte moderne. Pourquoi la flûte moderne répond-elle moins facilement aux différents changements de syllabes ? Pourquoi est-il plus difficile de contrôler l'inégalité du son sur la flûte Boehm ? D'un point de vue acoustique, les deux instruments diffèrent considérablement, ce qui explique les différences perceptibles.

La flûte Boehm est une « version améliorée¹²³ » de l'instrument ancien. Boehm l'a développée (la flûte) afin de répondre aux développements des œuvres du XIX^e siècle, qui demandaient une flûte plus homogène dans les différents registres et tonalités. Lorsqu'Artaud fait l'histoire de la flûte traversière, il explique qu'avec les développements musicaux du XIX^e siècle :

Il est urgent de s'adapter, car les évolutions se succèdent : les partitions deviennent de plus en plus chromatiques, les salles de concert s'agrandissent, les orchestres sont plus fournis. Les flûtistes doivent pouvoir jouer plus fort et facilement dans les tonalités les plus complexes, il faut donc éliminer au maximum les doigtés de fourches¹²⁴.

La flûte occupe un rôle de plus en plus important dans l'orchestre romantique. Les compositeurs écrivent de plus en plus de parties élaborées et à l'avant-plan pour la flûte (dont des solos). Il était important de développer un instrument ayant une plus grande projection afin de pouvoir l'entendre au travers des instruments à cordes. Artaud explique que la flûte baroque ne peut pas jouer toutes les notes aussi fortes, car

¹²² Je suis flûtiste, et j'ai commencé cette année à jouer du traverso. En ce qui concerne l'articulation, on remarque très rapidement que le son résonne beaucoup moins et que l'intensité tend à diminuer si le son n'est pas soutenu volontairement.

¹²³ J'ai mis 'version améliorée' entre guillemets, car elle l'est pour la musique de l'époque à laquelle elle a été inventée. Elle permet de jouer la musique romantique avec plus de facilité que l'instrument ancien. Toutefois, je ne sous-entends en aucun cas que cet instrument est supérieur à l'instrument ancien.

¹²⁴ Pierre-Yves Artaud, *La flûte*, Paris, J.C. Lattès/Salabert, 1986, p. 23.

Les sept trous de base [produisent] une gamme de ré majeur, les demi-tons manquants (Fa naturel, Sol#, Sib, do naturel) [sont] obtenus par des doigtés dits « de fourche », où les trous ne sont pas fermés dans l'ordre. Le son était alors plus sourd que celui produit par les doigtés normaux, du fait de la petitesse des trous de la flûte baroque¹²⁵.

Les notes produites par un doigté de fourche ont un timbre bien différent de celui des autres notes, à cause de l'agencement des doigts. Le son n'est pas aussi clair lorsqu'on coupe la colonne d'air. Les notes produites par les doigtés de fourches sont beaucoup plus faibles que les autres notes. Cela cause une inégalité dans le son, qui était fort appréciée à l'époque baroque, mais qui ne convient plus à l'époque romantique. La plus petite embouchure de la flûte baroque lui permet d'être plus réactive aux différents coups de langue. Toutefois, elle ne peut pas jouer aussi fort que la flûte moderne. Lorsque Boehm crée la flûte moderne, en 1847, il invente une perce permettant de diviser l'instrument en 14 parties, permettant ainsi de faire les douze demi-tons aisément, sans avoir à couper la colonne d'air. Chaque trou équivaut à un demi-ton. Les trous sont aussi beaucoup plus volumineux que sur la flûte baroque, permettant une plus grande projection. Il invente un système complexe de clés permettant de fermer les quatorze trous avec les neuf doigts utilisés pour jouer de la flûte¹²⁶. Étant donné qu'on ne coupe plus la colonne d'air, afin de faire les demi-tons manquants de la gamme, la flûte Boehm a un son beaucoup plus homogène à travers les registres et les tonalités. La manière dont les musiciens de l'époque romantique ont accueilli cet instrument permet de constater qu'au départ, le nouveau modèle ne faisait pas l'unanimité. « La flûte Boehm fut très largement critiquée. On lui reprochait ce que l'on aime aujourd'hui, l'ampleur et l'égalité du son, que ses contemporains considéraient comme une pauvreté¹²⁷ ».

En bref, l'examen acoustique des deux instruments semble corroborer ce que j'ai expérimenté en tant qu'interprète. Il est plus difficile de rendre la flûte Boehm inégale, car l'instrument a été pensé afin d'avoir un son homogène à travers tous les registres et les tonalités. Néanmoins, il est possible de jouer de manière inégale sur la flûte Boehm, mais cela demande un effort conscient.

¹²⁵ Artaud, *La flûte*, p.23

¹²⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 28.

3.3 Étude de cas

Les enregistrements du premier mouvement de la *Sonate en sol mineur* de Händel permettent de remarquer que l'articulation des flûtistes a changé considérablement en 50 ans. Toutefois, n'ayant que trois enregistrements pour cette œuvre, nous avons voulu contre-vérifier les résultats avec une autre œuvre présentant des caractéristiques similaires : la *Sonate no.6 en sol mineur* de Chedeville. L'articulation utilisée par Rampal (1965) est beaucoup plus soutenue que celle de Pahud (2013). Les notes jouées par Rampal ne sont pas nécessairement plus longues que celle de Pahud, mais Rampal garde la même intensité tout au long de la note, ce qui lui donne un caractère plus soutenu. Pahud, quant à lui, fait une articulation plus proche de ce que font les flûtistes baroques. Il fait un léger decrescendo à la fin des notes ce qui a pour effet d'alléger l'articulation. Afin d'observer la manière dont les interprètes articulent, l'articulation sera étudiée sous trois angles : la nuance, la longueur de notes, et la manière d'attaquer généralement la note. Les images de spectrogramme produites par Sonic Visualiser fournissent une donnée graphique appuyant ces analyses.

3.3.1 Händel – *Sonate en sol mineur op.1 no 2*

Le début de la première phrase du premier mouvement de la sonate de Händel sert d'exemple afin de voir la manière dont les interprètes étudiés articulent les notes différemment dans la phrase. Elles ont été sélectionnées, car elles illustrent bien les différents styles d'articulation chez les interprètes.

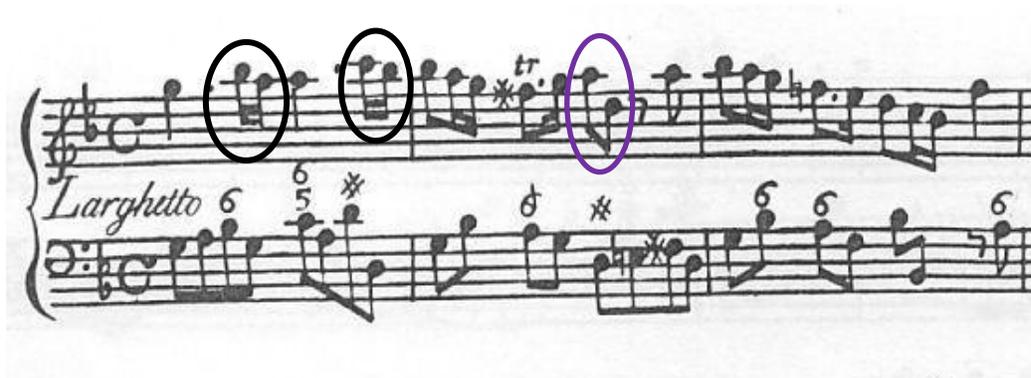


Figure 3.2 Sonate en *sol* mineur op.1 no 2, mouvement 1, mes. 1-3, extrait de la première édition.

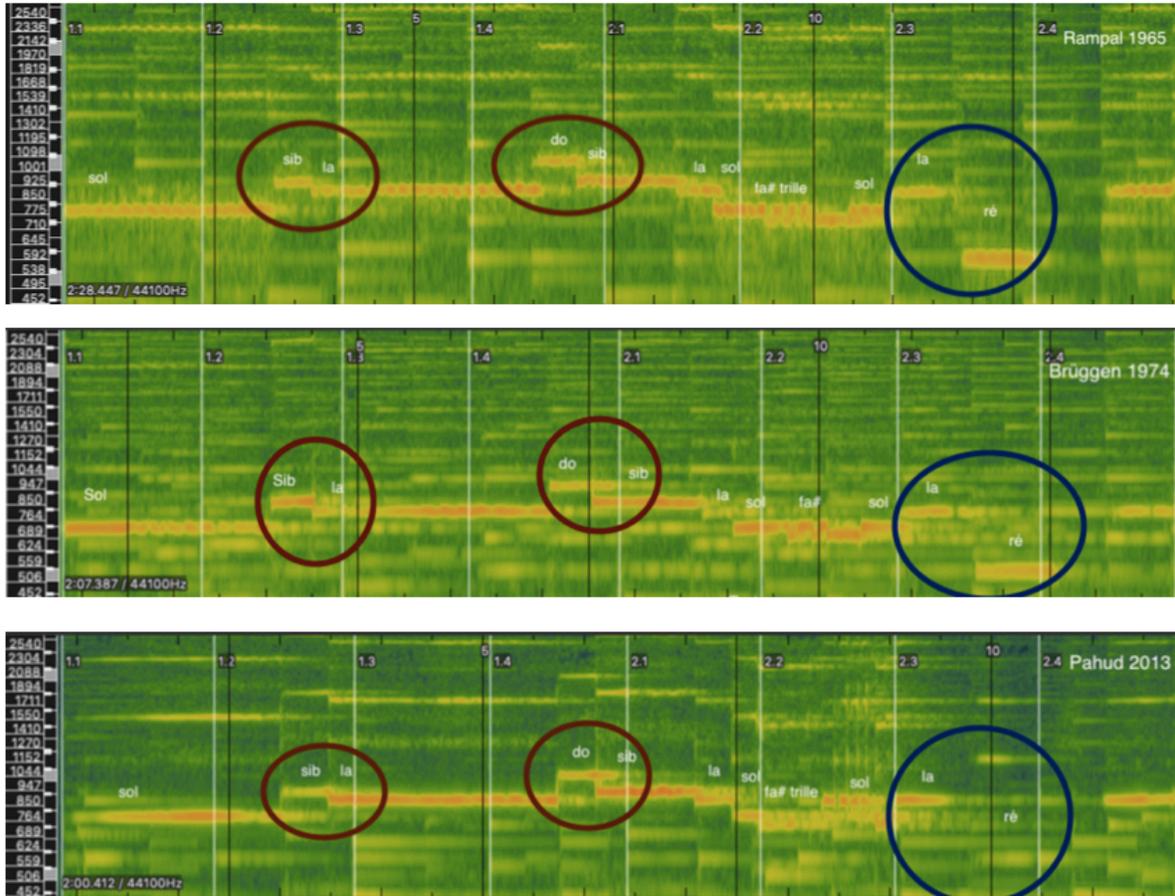


Figure 3.3 Spectrogrammes de la Sonate en *sol* mineur op.1 no 2, mouvement 1, mes. 1-2¹²⁸.

Pour étudier les articulations faites par les interprètes, nous allons étudier les enregistrements de Rampal, Brüggen et Pahud. Sur le deuxième et quatrième temps de la mes.1, les trois interprètes lient le motif en double croche (voir les parties encadrées en noir de la fig. 3.2). Cet exemple a été choisi afin d'étudier la manière dont les interprètes jouent les liaisons, car ils font tous la même articulation. On peut lire la liaison dans les spectrogrammes par une ligne entre les deux notes, ce qui indique qu'il n'y a aucune séparation entre les notes, donc qu'elles sont effectuées par le même coup de langue (voir les parties encadrées en rouge sur les spectrogrammes de la fig. 3.3¹²⁹).

¹²⁸ À gauche nous voyons la fréquence en (Hz). Tandis qu'en haut sont indiqués les numéros de mesures, et les secondes (ce sera aussi le cas pour tous les spectrogrammes suivant dans ce chapitre).

¹²⁹ On remarque moins la ligne dans l'enregistrement de Rampal (le premier spectrogramme), car il est de moins bonne qualité sonore. Cependant à l'écoute on entend qu'il ne donne pas de coup de langue entre ces deux notes.

Cependant, Rampal se démarque de Pahud et Brügger sur la manière de faire la liaison. Il lie ces doubles croches de manière un peu plus égale. En regardant le spectrogramme, on remarque qu'il n'allonge pas autant la première double croche (*si* bémol), ses doubles croches semblent un peu plus égales que les interprètes le succédant. La couleur du spectrogramme, restant la même, permet de constater que Rampal joue ceci sans changement de nuance. Il ne souligne pas la hiérarchie des temps, tout est joué de manière égale.

Quoique Brügger fasse les mêmes liaisons que Rampal, il exécute ce passage assez différemment. Brügger allonge la première double croche du groupe de deux. Il ne la réalise pas la seconde liaison exactement de la même manière; il change la nuance. La première fois, il fait un decrescendo de 11 dB¹³⁰ et joue la deuxième note assez courte, ce qui crée un silence entre les deux *la*. On remarque, sur le spectrogramme, que le *la*, sur la quatrième double croche du deuxième temps de la mes.1, est de couleur jaune, au lieu de rouge, ce qui indique un nombre de dB moins élevé, et ce qui permet à Brügger de marquer le temps fort qui suit. Sur le quatrième temps de la mesure, il fait un crescendo de 7 dB au lieu d'un decrescendo. On entend alors moins l'attaque entre les deux *si* bémol.

Comme Brügger, Pahud joue aussi la première double croche un peu plus longue que la deuxième. Toutefois, Pahud effectue la liaison de la même manière au moment de la répéter sur le 4^e temps. Brügger fait un decrescendo sur la première liaison et un crescendo sur la deuxième. Pahud choisit de faire un crescendo d'environ 10 dB les deux fois, en l'exagérant un peu plus la seconde fois¹³¹. Ceci a pour effet de dissimuler l'attaque de la note répétée. Toutefois, les temps forts sont joués dans une nuance plus forte que les temps faibles.

En bref, quoique Rampal, Brügger et Pahud font tous les mêmes liaisons à la mes. 1, ils ne les font pas exactement de la même manière. Le manque de nuances dans l'enregistrement de Rampal et son uniformité rythmique ne lui permettent pas de souligner la hiérarchie des temps, comme le fait Brügger et Pahud. Même si ceux-ci ne font pas les liaisons de la même

¹³⁰ On peut calculer le nombre de dB sur Sonic visualiser en se mettant sur le *layer* Spectrogramme en en mettant le curseur sur la note qui est étudiée. Cela nous donnera plusieurs informations dont le nombre de dB produit par l'interprète à cet endroit. Il suffit d'aller à la fin de la note et de soustraire le nombre de départ avec celui final pour avoir le nombre de dB d'un crescendo ou d'un decrescendo.

¹³¹ Sur le deuxième temps de la mesure 1, Pahud passe d'une nuance de -26 dB à -16 dB. Ce qui résulte en un crescendo de 10 dB. Sur le quatrième temps de la mesure 1, il passe d'une nuance de -26 dB à -14 dB, ce qui résulte en un crescendo de 12 dB. Il est logique que le deuxième crescendo soit plus marqué, car il vient souligner le premier temps de la mesure suivant qui est un temps fort dans une mesure en 4/4.

manière, l'articulation met en évidence la hiérarchie des temps, concept important en musique baroque.

Rampal, Brügger et Pahud n'ajoutent pas seulement des liaisons afin de diversifier l'articulation. Brügger et Pahud varient aussi la longueur et la nuance d'une note, ayant pour effet de faire ressortir la hiérarchie des temps, comme dans le cas étudié précédemment. Sur le 3^e temps de la mes. 2 (sur les croches *la* et *ré*), on remarque que malgré le fait que tous les interprètes jouent ce passage détaché, Pahud et Brügger font ressortir la hiérarchie des temps par l'articulation, soit par la nuance (ceci peut se voir par un changement de couleur sur le spectrogramme), soit par une modification de la longueur de notes (ceci se remarque par un trait plus long sur le spectrogramme). Vous pouvez remarquer ceci dans les parties encadrées en bleu marin dans la figure 3.3.

Rampal ne fait pas ressortir la hiérarchie des temps avec l'articulation. Sur le 3^e temps de la mes. 2, il met l'emphase sur le *ré* sur la deuxième croche du temps. Certes, ce temps est un peu plus faible que le premier, et il est normal de mettre un peu moins d'emphase sur la première croche de celui-ci. Toutefois, l'articulation du *ré* devrait être plus douce que la première, car elle finit la phrase. Rampal le joue plus long et plus fort que le *la* (le *ré* est d'un rouge plus intense que le *la*, et le *la* est plus court sur le spectrogramme).

Brügger joue le *ré* plus long que le *la* comme Rampal. Cependant, contrairement à Rampal, il fait ressortir la hiérarchie des temps avec la nuance. Il joue le *ré* avec une nuance légèrement plus douce que le *la*. En analysant le spectrogramme, on remarque que Brügger joue le *la* à une nuance de -19 dB et le *ré* à une nuance de -23Db. Il joue alors le *ré* 4 dB plus doux que le *la*. Le changement de nuance s'entend aussi dans l'attaque des notes longues. Brügger tend à faire un léger diminuendo à la fin de certaines notes. On peut remarquer cette manière d'articuler, sur le *ré*, au 3^e temps de la mes.2. Cette manière d'attaquer la note est ce qu'Harnoncourt définit comme étant un « son de cloche ¹³²» dans le chapitre sur l'articulation. Cette articulation est beaucoup plus légère que l'articulation utilisée par Rampal.

Comme Brügger, Pahud fait parfois un decrescendo sur une note (comme sur le *la* du 3^e temps de la mes. 2 où l'on peut remarquer un decrescendo de 11 dB). En calculant les dB, on remarque que l'attaque du *ré* est 12 dB plus douce que celle du *la*. Pahud joue cette note en son

¹³² Harnoncourt, *Le discours musical*, p.54-55

de cloche, mais avec une articulation un peu plus courte que Brügger. À cet endroit, Pahud met la hiérarchie des temps en valeur en combinant une variation de nuance et de longueur de note. Il joue le *la* avec une nuance plus forte et une valeur de note plus longue que le *ré*.

En d'autres mots, la comparaison des trois enregistrements permet d'observer que Pahud et Brügger articulent de manière similaire. Ils se servent des articulations pour souligner la hiérarchie des temps. Ils ont tendance à faire une articulation beaucoup moins soutenue que Rampal en variant les longueurs de note plus fréquemment, ce qui ajoute une inégalité à leur interprétation. Comme nous avons pu le constater dans les traités, l'inégalité des longueurs de notes était fortement appréciée du public de l'époque. Elle était aussi un symbole d'expression.

3.3.2 Chedeville/Vivaldi – *Sonate no 6 en sol mineur « Il Pastor Fido » op.13*

N'ayant pas un grand échantillon de flûtistes moderne dans l'exemple de la *Sonate en sol mineur* de Händel, les constats émis peuvent servir d'hypothèse, mais pas d'affirmation générale. Afin de vérifier si d'autres interprètes font de même, regardons la manière dont d'autres flûtistes articulent les mes. 1 à 8 du quatrième mouvement de la sonate de Nicolas Chedeville, car cet exemple comporte un plus grand échantillonnage de flûtistes sur instrument moderne après 1990 (Drahos et Beaumadier). L'analyse de cet exemple permet de remarquer que la manière d'articuler évolue semblablement entre les deux pièces. Plus on approche du tournant du XXI^e siècle, plus les flûtistes sur instrument moderne s'inspirent de l'articulation effectuée par les flûtistes baroques.

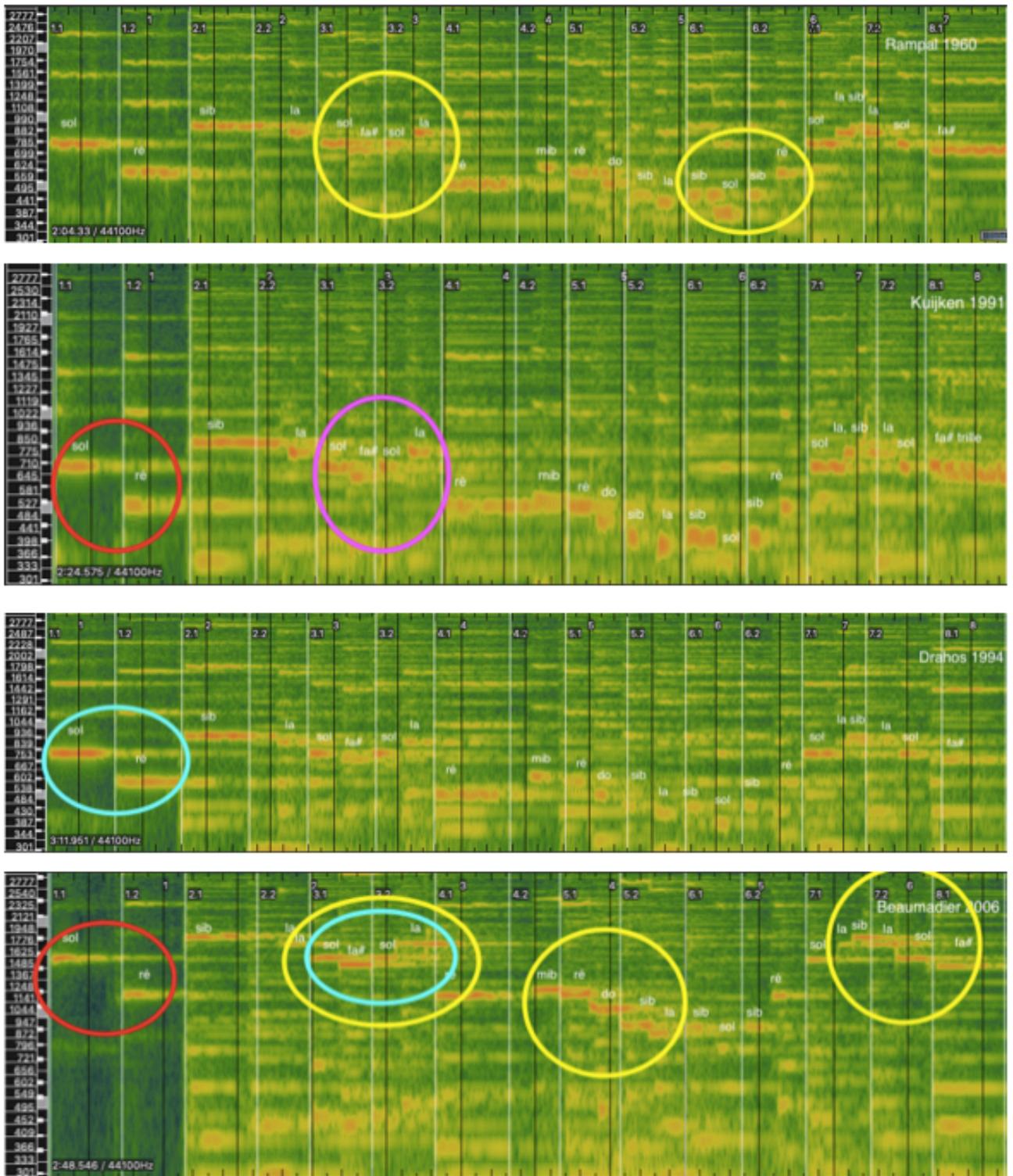


Figure 3.4 Spectrogrammes de la Sonate no 6 en sol mineur, *Il Pastor Fido*, mouvement 4, mes. 1-8.



Figure 3.5 Sonate no 6 en sol mineur, *Il Pastor Fido*, mouvement 4, Chedeville/Vivaldi mes. 1 – 8, première édition.

L'articulation utilisée par Rampal (1960) dans le premier spectrogramme de la fig. 3.4 s'apparente à celle étudiée dans la sonate de Händel. Rampal joue le Chedeville avec une articulation un peu plus courte, mais aussi soutenue et égale que dans le Händel. La lecture du spectrogramme montre qu'il emploie peu ou pas de variation de nuances, et de longueur de notes. Comme pour Händel, la hiérarchie des temps n'est pas mise en évidence dans le Chedeville. Dans son enregistrement, il lie les deux premières croches et sépare les deux autres croches, et ce pour la mes. 3 et la mes. 6 (voir les parties encadrées en jaune dans le spectrogramme de Rampal)

Dans le spectrogramme de Drahos, on peut remarquer que l'articulation utilisée par Drahos (1994) agit comme transition entre le style moderne, et le style historique¹³³. Comme Rampal, Drahos ne fait pas ressortir la hiérarchie des temps avec des valeurs de notes plus longues. Toutefois, contrairement à Rampal, Drahos emploie une plus grande palette de nuances. Le spectrogramme confirme qu'il tend à jouer les notes sur le premier temps dans une nuance plus forte que celles sur les temps faibles, comme à la mes.1. En observant le spectrogramme, nous pouvons constater qu'il joue le *ré* moins fort, car il est d'un rouge orangé au lieu d'un rouge vif, comme sur la première note, ce qui indique un nombre de dB plus faible (voir la partie encadrée en bleu dans le spectrogramme de Drahos). Toutefois, comparé à Pahud, Drahos ne fait pas de variation de nuance dans la note, comme pour une articulation en son de cloche. Il garde généralement une nuance soutenue tout au long de la note. Pour ce qui en est de

¹³³ Je me réfère ici, aux styles d'interprétation de Bruce Haynes, comme présenté dans le cadre théorique.

l'ajout de liaison, Drahos joue la partition comme elle est écrite dans le manuscrit. Il joue ces 8 mesures détachées avec une articulation généralement courte et légère sur les croches.

Dans le quatrième mouvement de la Sonate No.6 de Chedeville, Kuijken articule de manière analogue à Brügger. L'exemple avec Kuijken comporte autant d'inégalité de longueur de note que celui de Brügger. L'inégalité est utilisée afin de faire ressortir la hiérarchie des temps. Malgré le fait que tout est joué en détaché, il y a une diversité d'articulation : Kuijken ne joue pas toutes les notes de la même longueur. On remarque une grande diversité d'articulation à la mes. 3 (voir la partie encadrée en rose dans le spectrogramme de Kuijken). Dans cette mesure, il ne fait pas beaucoup de variations de nuance. Il marque la hiérarchie des temps autrement. Le spectrogramme montre qu'il appuie la première croche de cette mesure en allongeant la note. On remarque qu'il tient la note jusqu'à l'attaque de la prochaine, sans toutefois la lier. Les deux croches du deuxième temps sont jouées de manière beaucoup plus détachée. Dans le spectrogramme nous voyons que l'articulation est beaucoup plus courte du fait qu'il y a du « vide » entre les notes (voir la partie encadrée en rouge dans le spectrogramme de Kuijken). Comme Brügger, Kuijken fait aussi une articulation en « son de cloche¹³⁴». Le spectrogramme permet d'observer que Kuijken fait souvent un diminuendo à la fin des notes, ce qui rend l'articulation plus légère et plus vivante. Cela se remarque sur le deuxième temps de la première mesure, où la couleur de la note semble s'effacer, ce qui indique une diminution du nombre de dB.

L'articulation faite par Beaumadier au piccolo s'apparente à celle effectuée par Pahud, Kuijken et Brügger. Comme Pahud, Beaumadier s'inspire de l'articulation faite par les interprètes sur instrument d'époque. Toutefois, l'interprétation de Beaumadier se rapproche aussi de celle de Rampal quant à l'ajout d'articulation. Afin de diversifier l'articulation, Beaumadier opte pour une stratégie similaire à Rampal : il ajoute des liaisons, au lieu de varier les longueurs de notes. Il lie toutes les croches de la mes. 3 et de la mes. 5. Il ajoute aussi une liaison sur le 1^{er} temps de la mes. 7 (voir les parties encadrées en jaune dans le spectrogramme de Beaumadier). Toutefois, il souligne la hiérarchie des temps par la nuance. À la mes. 3, il effectue un decrescendo, les croches sur le 1^{er} temps sont légèrement plus fortes que sur le 2^e temps. L'attaque des notes de la 1^{ère} mesure s'apparente à ce que font Pahud et les flûtistes

¹³⁴ Harnoncourt, *Le discours musical*, p. 54-55.

baroques. Beaumadier effectue un *decrecendo* à la fin des notes. Ce type de jeu correspond aux attaques en « son de cloche » décrites par Harnoncourt (voir la partie encerclée en rouge dans le spectrogramme de Beaumadier).

En bref, l'étude du dernier exemple semble confirmer le constat qui a été fait avec Pahud : les flûtistes sur instrument moderne semblent adopter une articulation similaire à celle effectuée par les flûtistes sur les instruments anciens. Ils optent pour une articulation moins soutenue entre les notes, et font un léger *diminuendo* à la fin de l'attaque, afin d'exécuter une attaque ressemblant à « un son de cloche ».

Les traités mentionnaient aussi l'importance de varier l'articulation afin de rendre la musique plus expressive. Chez les flûtistes modernes, on remarque un souci grandissant de varier les articulations, de plusieurs manières. Ils ajoutent des liaisons, changent la nuance ou varient les longueurs de notes. Même les enregistrements de Rampal, réalisés dans les années 60, permettent de constater que l'articulation est variée par l'ajout de liaisons, mais la manière de faire est relativement prévisible. Pour sa part, Drahos (1993) change la nuance. Beaumadier (2006), lie certaines notes, et fluctue la nuance selon les liaisons. Pahud (2013) utilise toutes ces approches afin de varier l'articulation.

En conclusion, nous pouvons déjà distinguer des éléments qui définissent les différents styles d'interprétation. L'articulation qu'utilise Rampal est très caractéristique du style moderne. Tout est joué égal sans distinguer la hiérarchie des temps¹³⁵, dans une articulation très longue quasi *legato*. L'articulation faite par Pahud se rapproche plus du style historique, car elle ressemble à ce que font les flûtistes baroques (Kuijken et Brüggem). Comme nous avons pu remarquer dans les études de cas, ils utilisent beaucoup plus l'articulation pour marquer la hiérarchie des temps, en faisant une articulation plus soutenue sur les notes qui surviennent sur les temps forts. L'analyse du quatrième mouvement de la sonate de Chedeville permet de constater que ce style d'articulation n'est pas seulement employé par Pahud. Les flûtistes modernes de la fin du XX^e siècle et du début du 21^e semblent adopter une articulation un peu plus légère (plus détachée), qui se rapproche des pratiques d'exécution baroques et du style d'interprétation historique.

¹³⁵ Haynes, *The End of Early Music*, p.59

Chapitre 4 Les ornements

Comme l'articulation, l'ornementation est un sujet qui a été grandement expliqué dans les différents traités de l'époque baroque. Lorsqu'on s'intéresse aux pratiques d'exécution baroque, il est primordial de s'attarder à ces écrits. La raison d'être de la majorité des traités est d'expliquer la manière d'ornementer, qui est très variable selon les styles, les époques et les compositeurs. Afin d'étudier cette question, ce chapitre est divisé en plusieurs sections. La première section est une revue de littérature des sources de l'époque. Elle se divise en trois parties. La première partie traite de l'ornementation selon les styles nationaux; la deuxième porte sur la manière d'ornementer à l'italienne selon Quantz; la dernière partie est une présentation des ornements les plus communs dans le répertoire de flûte baroque. La deuxième section traite de la problématique des ornements. Qu'est-ce qui les rend problématiques pour un interprète d'aujourd'hui ? La troisième section présente des études de cas. Pour commencer, la *Sonate en sol mineur op. 1 no 2* de Händel, la *Sonate no 6 en sol mineur* de Chedeville, la *sonate en sol majeur op. 9 no 7* de Leclair, et la Sarabande de la *Partita* BWV 1013 de J.S Bach seront étudiés afin d'observer les différents styles d'ornementation. La section suivante concerne la manière d'exécuter certains types d'ornements. Afin de comprendre le style d'interprétation des flûtistes étudiés, nous comparerons la façon dont ils exécutent les ornements avec ce que suggèrent les traités afin de vérifier s'ils s'y conforment. Toutefois avant de commencer il est important de différencier l'ornement de l'agrément. Dans le dictionnaire Larousse de la musique, on décrit les ornements comme étant

toute une gamme d'embellissements destinés à agrémenter les lignes mélodiques d'une composition. Ils doivent toujours conserver le caractère d'une improvisation spontanée même lorsque ces ornements ont été notés avec précision par le compositeur¹³⁶.

Certains compositeurs ont écrit les ornements, et il est important pour l'interprète d'être capable de différencier les ornements de la partie principale afin qu'il puisse garder le caractère spontané de l'ornement. L'agrément est un type d'ornement spécifique. Il est employé en musique française pour orner les phrases musicales du luth afin de prolonger le son court de l'instrument. L'agrément était aussi utilisé pour charmer, toucher, et enchanter le public. Les agréments ont ensuite été transposés au clavecin, et aux autres instruments¹³⁷. Contrairement aux ornements,

¹³⁶ « Ornement », dans Marc Vignal (éd.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2017, p.1046.

¹³⁷ « Agrément », dans Marc Vignal (éd.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2017, p.14.

les agréments sont toujours écrits par le compositeur. Chaque signe est ensuite expliqué dans les tables d'ornements afin que l'interprète puisse comprendre la manière de l'exécuter. Toutefois, les agréments laissent une certaine liberté d'exécution. « Une notation trop précise [tend] à détruire cette liberté et cette souplesse caractéristique de la musique française qui font toute la différence l'agrément et l'ornement habituel¹³⁸ ». Le port de voix, le tremblement, le pincé, le doublé, le tour de gosier, et le coulé sont tous des exemples d'agrément.

4.1 Revue de la littérature sur les ornements

4.1.1 Ornementation selon les styles nationaux

Au XVIII^e siècle, la manière d'ornementer à la française et à l'italienne était bien différente. Tarling témoigne de ces différentes pratiques dans *The Weapon of Rhetoric*.

The two major styles of ornamentation in Baroque music are the French characterised by small signed ornaments on single notes, and the Italian style which adopts long flourishes of many notes in scale and chord-like formations, which should be applied *extempore* to slow movements written in long notes values. There is also the mixed style sometimes called German, which uses elements of both¹³⁹.

Par ailleurs, les compositeurs allemands tardifs comme Telemann, et J. S. Bach utilisent un style d'ornementation se rapprochant de ce que l'on nomme *les goûts réunis*. Les goûts réunis sont une esthétique musicale qui s'est développée à Paris au tournant du XVIII^e siècle (1692) et qui a été initiée par François Couperin¹⁴⁰. Étant exposé aux sonates italiennes et à la manière de les orner, cela l'inspira à créer un nouveau style mariant le meilleur des deux styles. *Les Gouts réunis* et *L'Apothéose de Corelli*¹⁴¹ de Couperin sont un bon exemple de ce style.

Le gout Italien et le gout François, ont partagé depuis longtems, (en France) la République de la Musique; à mon égard, j'ay toujours estimé les choses qui le méritoient; sans acception d'auteurs, ny de Nation; et les premières Sonades Italiénes qui paruren à Paris il y a plus de trente années, et qui m'encourageren à en composer ensuite, ne firent aucun tort à mon esprit, ny aux ouvrages de Monsieur Lulli, ni à ceux de mes ancêtres; qui seront toujours plus admirables, qu'imitables. Ainsi par un droit que me donne ma neutralité, Je vogue toujours sous les heureux auspices qui m'ont guidé jusqu'à présent¹⁴².

¹³⁸ *Ibid.*, p 15

¹³⁹ Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences*, St Albans, Corda music publication, 2004, p.216

¹⁴⁰ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, Portland(Oregon), Amadeus Press, 1997, p.320.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.325

¹⁴² François Couperin, *Les Gouts réunis ou Nouveaux Concerts*, Paris, chez l'Auteur LeSieur Boivin, 1724, préface.

Quantz témoigne de la différence majeure entre les deux styles d'ornementation dans son chapitre sur la manière de jouer un adagio.

[Dans la manière italienne], on ne se contente pas de ces petits agréments François ; mais on tache de trouver ces grands agréments travaillés & raffinés, lesquels doivent pourtant toujours s'accorder avec l'harmonie¹⁴³.

L'ornementation à l'italienne exige beaucoup de connaissances de la part de l'interprète. Il doit comprendre l'harmonie, et connaître les règles de contrepoint afin de ne pas les enfreindre, par exemple éviter les mouvements de quintes ou d'octave parallèle. Afin de démontrer leur virtuosité, les interprètes ornent souvent par principe de diminution. Par exemple, lorsqu'il y a un grand intervalle, ils le remplissent d'une gamme. Toutefois, ils n'étaient pas complètement libres d'improviser comme ils le désiraient. Selon Quantz, ce ne sont pas tous les interprètes de l'époque qui étaient qualifiés pour improviser ces agréments. Il remarque que les compositeurs italiens commencent à écrire quelques ornements.

Selon le goût Italien on n'écrivait autrefois aucun agrément. Tout étoit laissé à la volonté de celui qui l'exécutoit : [...] Mais depuis quelques tems ceux qui suivent la manière Italienne, ont aussi commencé à écrire avec le chant principal les agréments les plus nécessaires; parce qu'apparemment on a observé que l'Adagio a été estropié par beaucoup d'ignorans Musiciens; & que cela diminue & flétrissoit même quelquefois l'honneur & la réputation des compositeurs. On ne peut pas nier, que pour une pièce fasse tout son effet dans la musique Italienne, ceux qui l'exécutent y contribuent autant que les compositeurs¹⁴⁴.

La manière d'orner les adagios à l'italienne en dit long sur les connaissances de l'interprète. Celui-ci a une place quasi équivalente au compositeur, ce qui rend les adagios italiens très transparents au savoir de l'interprète. Les connaisseurs remarquent alors facilement l'ignorance du musicien. Les adagios laissent beaucoup de liberté. Toutefois, il est important de respecter plusieurs règles afin de se conformer à la manière d'ornementier un adagio à l'italienne. Il est important de garder le squelette de la mélodie fourni par le compositeur, de choisir des ornements qui correspondent à l'affect du mouvement. Nous verrons toutes ces règles plus en détail dans la prochaine partie de cette section.

¹⁴³ Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière : avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par Xxiv. tailles douces*, Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752, p. 139.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.139-40.

Comparés aux compositeurs italiens, les compositeurs français donnent plus d'indications sur la manière de faire les agréments. La majorité de ceux-ci sont inscrits dans la partition.

[La manière française] demande une expression nette & soutenuë dans tout le chant, & un gout toujours accompagné des agrémens essentiels, comme sont les doublés, les battemens, les flattemens &c., mais ailleurs il n'y faut point de grands roulemens, ni beaucoup d'agrémens arbitraires¹⁴⁵.

Les compositeurs français ont codifié les ornements. Ils expliquent la manière de les réaliser dans les tables d'ornements. Les traités documentent assez bien la pratique des ornements, y consacrant plusieurs pages. Selon Quantz, contrairement à la manière italienne, « on peut apprendre la manière Française de broder l'adagio moyennant de bonnes instructions, sans connoître les règles de l'harmonie¹⁴⁶ ». La place du compositeur en musique française est différente de celle en musique italienne. Il donne plus d'indications à l'interprète sur la manière de jouer son œuvre. Le rôle du musicien ressemble à celui qu'il occupera à l'époque romantique. Il joue ce qui est écrit sur la partition et il dispose de la majorité des informations nécessaires sur la partition. Il y a quelques pratiques comme les notes inégales, l'ajout de différentes articulations qui ne sont pas indiquées, mais comparées à la musique italienne, la musique française donne un peu plus d'information quant à l'ornementation. Toutefois, comme en musique italienne certains ornements sont sous-entendus par le compositeur, et il ne les indiquera pas nécessairement. La cadence (trille) est le meilleur exemple. Lorsqu'il y a une cadence à la fin d'une phrase, le compositeur s'attend à ce que l'interprète fasse un trille, et il peut être indiqué, mais dans la majorité des cas, elle ne l'est pas¹⁴⁷. L'enchaînement V-I implique que l'interprète doit exécuter cet ornement.

En bref, la manière d'ornementer l'adagio est fortement caractérisée par les styles nationaux. L'adagio italien semble très simple sur la partition, car le thème écrit par le compositeur doit être ornementé selon certaines règles. En revanche, le style français est beaucoup plus précis.

¹⁴⁵ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière* p. 139, *agrémens arbitraires en allemand (willkürlichen verzierungen)*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 139

¹⁴⁷ Hotteterre, Jacques-Martin, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traitez*, fac-similé de Amsterdam, 1728, Kassel : Barenreiter, 1982, p. 21.

Les compositeurs écrivent les ornements désirés et laissent moins de place aux interprètes quant à leur exécution.

4.1.2 Présentation de la manière d'ornementer à l'italienne

Lorsque vient le temps d'orner un adagio à l'italienne, l'interprète a un rôle assez important, car il doit improviser sur le thème fourni par le compositeur, un peu comme un interprète de jazz qui doit improviser sur un standard. Comme l'interprète jazz, celui de musique ne peut pas improviser comme bon lui semble. Il y a plusieurs règles importantes à considérer. Quantz consacre un chapitre à expliquer la manière d'ajouter des ornements dans un adagio. Le chapitre de Quantz sera mis en dialogue avec celui de Rachel Brown sur la manière d'ornementer à l'italienne.

Pour commencer, Quantz prévient ses lecteurs qu'il faut mettre en valeur les notes proposées par le compositeur dans la mélodie principale.

Il faut toujours prendre garde dans les variations, que les notes principales sur lesquelles on fait les variations ne soit pas obscurcies. Lorsqu'on fait des variations sur des Noires, il faut le plus souvent, que la première note de celles qu'on ajoute, soit la même avec la simple; & on en use de même pour toutes les fortes, quelque [sic] soit leur valeur, plus ou moins qu'une Noire. On peut bien aussi une autre note de l'harmonie de la Basse; pourvu qu'on fasse entendre de nouveau aussitôt après, la note principale¹⁴⁸.

L'ajout d'ornements doit être fait de manière très réfléchie. L'interprète est tenu de garder le squelette de mélodie. Afin de démontrer ce qu'il affirme, Quantz fournit des exemples de manière d'ornementer à l'italienne (voir figure 4.1).



Figure 4.1 Exemples de Quantz sur la manière d'ornementer à l'italienne.

¹⁴⁸ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p. 122.

Dans la figure 4.1, on remarque que les notes tombant sur les temps forts sont toujours les notes de la mélodie. L'ajout d'agrèments ne nuit pas à la compréhension de la mélodie et de la fonction harmonique des notes présentes dans la voix improvisée. On remarque que Quantz change le rythme, ajoute des trilles, des traits de gammes afin de rendre les trois *do* plus intéressants.

Non seulement l'interprète ne doit pas embrouiller les notes principales de la mélodie, mais il doit aussi considérer le caractère d'une mélodie quand il agrèmente. « Il ne faut pas meler des variations gayer & hardies dans une mélodie triste & modeste, où il faudroit chercher à les rendre agréables par l'expression; ce qui pour lors ne seroit pas à rejeter¹⁴⁹». L'interprète doit se soucier de l'*affect* de la mélodie pour choisir l'ornement. Si on reprend l'exemple de la fig. 4.1, ajouter l'ornement de l'exemple a dans une mélodie triste n'a pas sa place. Cet ornement est brillant, et ne correspond pas à l'émotion triste traduite par la mélodie originale.

Timmers et Ashley ont étudié l'affect des ornements dans une publication sur la perception de l'émotion des différents ornements¹⁵⁰. Ils ont demandé à un flûtiste et à un violoniste d'ornementer trois fragments d'une sonate de Händel afin de communiquer les quatre émotions principales : la colère, la joie, la tristesse, et l'amour. Ils devaient choisir les ornements qu'ils devaient ajouter à la partition originale afin d'interpréter la mélodie dans une des quatre émotions. L'étude démontre qu'il y a souvent une corrélation entre le choix d'ornement et l'émotion perçue par les participants de l'étude. Le premier exemple d'ornement utilisé est un « *Turn* ». Les interprètes l'ont utilisé pour projeter un sentiment de joie. Après avoir compilé les résultats de l'étude, ils ont réalisé que la majorité des participants à l'enquête ont perçu correctement l'affect de cet ornement.

En bref, comme l'indique l'étude, certains ornements induisent une certaine émotion. Celle-ci doit alors traduire l'expression sous-entendue du compositeur dans la musique.

Non seulement il suffit de choisir les bons ornements dans le bon caractère, mais il faut aussi prendre en considération les reprises. Quantz suggère de jouer la mélodie sans ornement la première fois. « On ne doit faire des variations que lorsqu'on a déjà fait entendre le simple chant ; car sans cela l'oreille ne peut connoître ni même sentir, si ce sont en effet des variations¹⁵¹

¹⁴⁹ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p.122.

¹⁵⁰ Juslin, Patrick N., John A. Sloboda (éd.), *Handbook of music and emotion : theory, research, Applications*, Oxford, Oxford University press, 2010, p.467.

¹⁵¹ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p. 122.

». Jouer l'air, sans la variation en premier, permet au public de comprendre la qualité de l'ornementation qui viendra après. Quantz avertit aussi les interprètes que l'ajout d'agréments n'est pas toujours nécessaire. Si la mélodie est déjà écrite de manière détaillée, la variation n'est pas obligatoire¹⁵². Cependant, il est difficile pour un interprète du XXI^e siècle d'en juger. Comment pouvons-nous distinguer une mélodie qui a besoin d'être ornementée d'une autre qui ne doit pas l'être? Quantz ne donne pas beaucoup d'information là-dessus.

Prenons en exemple les deux mouvements lents de la *Sonate en sol mineur* de Händel (la partition des deux mouvements de cette œuvre se trouve dans annexe 10). Comparé au troisième mouvement, le premier semble pouvoir être joué sans ornements, car il comporte une mélodie intéressante avec des variations rythmiques. Tandis que le troisième mouvement comporte des valeurs de notes beaucoup plus longues, ce qui rend la mélodie simple et suggère qu'on l'ornemente de cette manière. Sur ce type de mélodie Brown affirme que

Early eighteenth-century Italian melodies were often very plain to allow for the addition of brilliant melismatic passages, typically consisting of an odd number of notes (not divisible into beats), in a curvaceous shape, slurred throughout and with faster notes at the close, implying an *accelerando*¹⁵³.

Afin de guider les interprètes sur la manière d'ornementer à l'italienne, Brown conseille aux flûtistes d'étudier les exemples fournis par Quantz dans son chapitre sur le sujet. Les sonates op. 5 de Corelli, publiées par Étienne Roger, sont aussi une bonne source d'information sur la manière d'ornementer à l'italienne. Selon Brown, l'édition de Roger fournirait les agréments joués par Corelli lorsqu'il aurait *performé* ses œuvres¹⁵⁴.

En bref, l'ornementation à l'italienne laisse beaucoup de liberté à l'interprète, mais il doit respecter certaines directives afin d'ornementer de la bonne manière. Les recommandations de Quantz et l'étude de l'édition de l'op. 5 de Corelli peuvent aider un flûtiste du XXI^e siècle à apprendre les rudiments de l'ornementation à l'italienne.

¹⁵² Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p.122.

¹⁵³ Rachel Brown, *The early flute: a practical guide*, Cambridge, Cambridge university press, 2003, p.99.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.99-100.

4.1.3 Présentation des différents types d'agrèments

La raison d'être de plusieurs traités est d'expliquer comment exécuter les agrèments. Tous les traités de flûte français et allemand (tardif) consacrent au moins un chapitre à expliquer la manière d'interpréter les symboles des ornements. Ceux présentés dans ce sous-chapitre sont ceux que les flûtistes utilisent le plus souvent : le trille, le battement, le flattement, le port de voix, le coulé de tierce et le martèlement. Afin de fournir les définitions de tous ces ornements, je me base sur les traités de flûte de Corrette (1734), Quantz (1752), Mahaut (1759), et Tromlitz (1791). Je me base aussi sur la table d'ornement de Couperin provenant du Premier livre de Clavecin (1713) et des indications supplémentaires qu'il donne dans L'art de toucher le Clavecin (1716). Afin de garder cette section courte, je choisis les définitions me semblant les plus claires.

Le trille, aussi appelé cadence ou tremblement dans les traités, est un ornement utilisé par les Italiens et par les Français. La définition de Corrette (1734) précise bien la manière française de faire le trille :

Elle se marque dans les Concertos et sonates par un, t, et dans l'ancienne Musique Française par une petite croix, + sur des notes longues comme des Rondes, Blanches, ou noires pointées. On commence par Battre la cadence doucement, et amesure [SIC] que les doigts augmentent de vitesse on soutient le vent ferme¹⁵⁵.

Corrette est plus précis quant au rythme sur lequel l'interprète doit battre la cadence. Il indique qu'il est important qu'il y ait une accélération des battements pendant le développement de la note. Il fournit aussi une figure rythmique de la manière d'accélérer le trille (voir figure 4.2).



Figure 4.2 Sur la manière de faire la cadence, traité de Corrette, p.22.

La figure 4.2 démontre l'importance d'accélérer les battements de doigt aux cadences. Elle donne aussi une indication sur la nuance recommandée pour cet ornement. Il ne faut pas faire de decrescendo dans les battements, il faut soutenir « le vent ferme ». L'indication manque de

¹⁵⁵Michel Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte*, Paris, 1734. p. 21.

précision, mais cela doit vouloir dire de bien soutenir le son dans l'ornement. Mahaut (1759) apporte une différence d'interprétation des cadences à la française et à l'italienne. « Les François soutiennent la note empruntée avant le battement qu'ils redoublent à la fin, Les Italiens au contraire ne soutiennent point la note empruntée et égalisent les battements¹⁵⁶ » (voir figure 4.3).

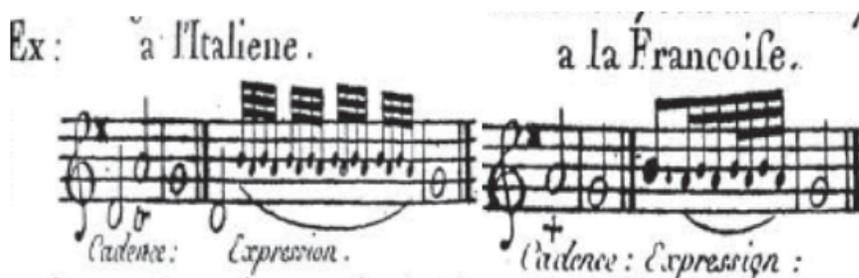


Figure 4.3 Sur la manière de faire la cadence à la française et à l'italienne, traité de Mahaut, p.12.

Il est intéressant de voir les différences d'interprétation selon les deux styles nationaux. Maintenant, regardons si les interprètes étudiés plus tard dans ce chapitre feront la différence dans leur interprétation de musique italienne ou française.

Le prochain ornement fréquemment utilisé par les flûtistes est le battement, qui est aussi appelé pincé par certains compositeurs (comme Couperin). Selon Corrette, il

se fait en battant une ou plusieurs fois un doigt sur le trou le plus près du ton ou du demi-ton ou on veut le faire. On en fait de simple et de double. Le battement simple se fait en battant une fois le doigt qui pose a plomb sur le trou. Le battement double se fait en battant plusieurs fois le doigt sur un trou plein, et généralement le Battement se fait toujours sur le trou plein¹⁵⁷.

La description faite par Corrette ne donne aucun renseignement sur la vitesse à laquelle on doit faire le battement. Mahaut (1759) fournit un peu plus d'information sur ce point. « Le battement se forme sur une note en la frappant une, deux ou plusieurs fois très vite avec la note qui se trouve naturellement un degré au dessous¹⁵⁸ ». Cela indique à l'interprète d'aujourd'hui que le battement doit se faire assez rapidement. Couperin présente aussi le pincé dans sa table d'ornements, car il l'utilise assez souvent dans ses œuvres (voir figure 4.4).

¹⁵⁶ Antoine Mahaut, *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*, Paris, De La Chevardière, 1759, p. 11.

¹⁵⁷ Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûtte*, p. 32.

¹⁵⁸ Mahaut, *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*, p.21.

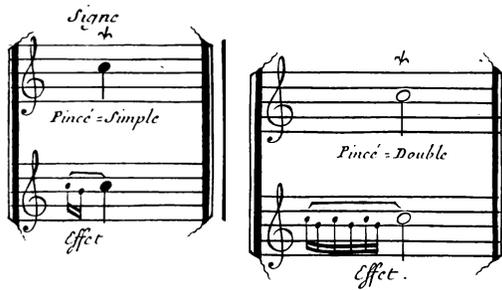


Figure 4.4 Pincé simple, et double, extrait de la table d'ornement, *Premier Livre de Clavecin*, Couperin.

Selon Couperin, ce qui détermine la longueur du pincé est la longueur de la note où il est apposé. Sur une noire, l'interprète fait un pincé simple, mais sur une blanche, il doit exécuter un pincé double. Quantz est le seul à distinguer le pincé du battement. Ces deux ornements se font de la même manière, ce qui les différencie est la manière dont le compositeur approche l'ornement. Selon lui, le battement s'effectue après un saut d'un grand intervalle, tandis que le pincé s'approche par une note conjointe¹⁵⁹. Quantz va un peu plus loin que les autres compositeurs et affirme que cet ornement donne de la brillance aux pièces : « Les agréments dont nous venons de parler [...] sont propres, selon la qualité de la pièce, pour exciter la joye & la gayeté¹⁶⁰ ». En effet, l'ornement ajoute au caractère de l'œuvre. Le battement, lorsqu'exécuté dans une pièce rapide, donne beaucoup de brillance à l'œuvre. Cet ornement est surtout utilisé en musique française, ou dans des exemples de goûts réunis. On l'observe beaucoup moins en musique italienne.

Le flattement est un autre ornement expliqué dans les traités de flûte français. Il est celui qui ressemble le plus à ce que l'on nomme aujourd'hui le vibrato. Cependant, à l'époque baroque, le flattement était produit avec les doigts et non avec l'air. Corrette explique que

Le Flattement se fait avec un doigt qu'il faut bien allonger sur le bord, ou audessus du trou et audessous de ceux qui sont bouchés. Il faut observer que le doigt ne bouche point le trou sur lequel se fait le flattement : mais le baisser doucement et le tenir en l'air en finissant excepté sur le second ré. Le flattement se fait pour enfler et diminuer le son. Cet agrément est extrêmement touchant dans les pièces tendres sur des notes longues¹⁶¹.

¹⁵⁹ Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière : avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par Xxiv. tailles douces*, Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752, p.82.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte*, p. 30

Corrette ne spécifie pas de vitesse d'exécution de l'ornement. Mahaut précise la vitesse de cet ornement en ajoutant qu'il faut le faire plus lentement que le tremblement.

Le flattement est un battement plus lent que le Tremblement qui se fait avec le son inférieur qui ne forme pas un intervalle d'un demi ton ; cet agrément se fait le plus souvent sur une note [sic] longue quand on enfle ou diminue le son. Quelques uns le battent sur l'extrémité ou bord des trous en allongeant le doigt qui fait le battement, d'autres le battent sur un trou plein et même sur deux à la fois selon la force et l'expression qu'on veut donner le doigt qui fait le battement doit rester relevé en finissant¹⁶².

En faisant cet ornement, cela décore légèrement la note longue comme le vibrato. En flattant le trou d'en dessous, cela fait onduler le son. En ne bouchant pas le trou complètement, cela donne un intervalle un peu plus petit qu'un demi-ton, donc l'interprète joue avec l'intonation de la note. Tromlitz, dans un traité un peu plus tardif (1791), prévient les interprètes de faire attention de ne pas faire cet ornement avec l'air soufflé dans la flûte.

I remind you one again that the flute flattement may not be made with the chest, because if it is one can very easily get into the habit of wobbling, which results in a miserable execution. If, however, one wished to use the chest as an aid, it would have to be done simultaneously with the finger's movement, strengthening the wind a little when the finger was raised and weakening it when lowered, and thus the flattement would become rather stronger and clearer¹⁶³.

Cet énoncé témoigne que même à l'époque baroque, certains interprètes tendaient à faire ce qu'on considère aujourd'hui comme du vibrato. Cependant, c'était mal perçu par les maîtres de flûte de l'époque. Tromlitz accorde qu'ils peuvent s'aider de l'air pour le faire, mais cela doit paraître le moins possible. Cependant, il n'est pas possible d'effectuer cet ornement sur instrument moderne. L'instrument moderne, ayant des clés, ne permet pas de mal fermer la clé. Lorsque l'interprète ne ferme pas la clé complètement, le son ne sort simplement pas de l'instrument. Sur la flûte moderne, l'interprète peut faire un vibrato lent afin d'imiter le flattement.

Un autre ornement fréquemment utilisé par les compositeurs est le port de voix. Selon Corrette, il « se marque par une petite note [croche], il se fait assez souvent quand on monte par degrés conjoints d'une brève à une longue A. ... Le petit trait au dessous ou au dessus de la

¹⁶² Mahaut, *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*, p. 21.

¹⁶³ Johann G. Tromlitz, *The virtuoso player (1791)*, traduit par Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p.215

petite note et de la grande marquent qu'il faut les faire du même coup de langue¹⁶⁴ ». Dans les traités du début du XVIII^e siècle, les maîtres ne donnent pas vraiment d'explications sur la longueur rythmique de la note. Faut-il séparer la valeur de la note en deux et jouer les deux notes égales, ou la petite note est-elle très courte et de passage ? Mahaut donne un peu plus de précision quant à la longueur de la petite note dans le style italien.

[Ils] donnent à cette petite note la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle se trouve en montant et en descendant et donnent à cette petite note la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle se trouve placée et si cette note a trois temps, ils en donnent 2 temps à la petite note¹⁶⁵.

Dans le style italien, la petite note prend donc la moitié ou le 2/3 de la valeur de la note à laquelle elle est liée. Dans son traité, Quantz fournit plusieurs exemples de la manière d'interpréter le port de voix dépendamment de l'indication du compositeur. Pour chaque type de port de voix, il présente aussi la manière de le jouer rythmiquement.

Le coulé de tierce, aussi appelé le port de voix passager par Quantz est un ornement fréquemment utilisé par les compositeurs français.

Les ports de voix passagers [sic] se trouvent, lorsque plusieurs notes de même valeur descendent par des sauts de Tierces [...] On les exprime dans l'exécution [sic] comme on peut voir Fig. 6. Il faut soutenir les points, & donner un coup de langue sur les notes où commence l'arc, c. a. d. sur la seconde, la quatrième & la sixième note¹⁶⁶.

Dans les exemples musicaux, Quantz explique que la petite note doit prendre le quart de la valeur de la note à laquelle elle est attachée et qu'il doit arriver avant le temps (voir figure 4,5 pour notation et figure 4,6 pour manière de le jouer).



Figure 4.5 La manière dont les compositeurs écrivent les coulés de tierce.



Figure 4.6 La manière dont les interprètes doivent jouer les coulés de tierce.

¹⁶⁴ Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte*, p. 34

¹⁶⁵ Mahaut, *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*, p. 21.

¹⁶⁶ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte*, p. 79

Dans les traités étudiés, Quantz est le seul à expliquer la manière de jouer cet ornement. Hotteterre en glisse un mot, mais ne s'étend pas vraiment sur le sujet. Il explique ce qu'est le coulé de tierce, mais ne fournit aucun rythme en référence¹⁶⁷. Dans son traité publié beaucoup plus tard, Tromlitz revient sur les explications de Quantz, concernant la manière de faire le coulé de tierce. Il compare le traité de Quantz avec celui de Marpurg, qui conseille de faire cet ornement d'une manière différente :

Quantz seeks to affirm this way of playing by citing as a precedent its inventors, the French; he gives it as a rule, but does not use it as such himself; look at Table XIX in his book, the first, fourth and last line. – Marpurg disapproves of them because he asserts that all short appoggiaturas must fall right on the beat, just like the long ones¹⁶⁸.

Tromlitz explique donc deux indications différentes provenant de deux traités parlant de ce type d'ornement démontrant une confusion déjà présente à l'époque baroque concernant cet ornement. Contrairement à Quantz, Marpurg affirme que les ports de voix devraient tomber sur les temps, au lieu de venir le temps avant. Lorsqu'un interprète veut faire une interprétation authentique, il doit choisir l'une des deux façons.

Il y a donc beaucoup de sources sur l'ornementation baroque. Toutefois, la grande quantité d'information ne facilite pas nécessairement la tâche de l'interprète. Comme nous avons pu remarquer avec le cas du coulé de tierce, certaines sources se contredisent. L'interprète va devoir choisir une source sur laquelle il va s'appuyer.

4.2 Problématique des ornements

Comme nous avons pu le constater avec la revue de littératures, les traités fournissent beaucoup d'information à celui qui les lit, mais ils ne lui donnent pas toute l'information nécessaire afin de savoir exactement comment les anciens interprétaient l'ornement. Les maîtres ne spécifient généralement pas la vitesse, la nuance, le nombre de battements à effectuer. Trois grands problèmes ressortent : la contradiction que l'on peut observer entre les sources (comme nous avons pu constater dans l'exemple du coulé de tierce à la page précédente), l'éloignement temporel et la perte de la tradition.

¹⁶⁷ Hotteterre, Jacques-Martin, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne*, p. 28

¹⁶⁸ Johann G. Tromlitz, *The virtuoso player (1791)*, traduit par Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 221

En plus du fait que les sources se contredisent parfois, la tradition orale s'est perdue depuis l'époque à laquelle les traités ont été écrits. Quoique l'interprétation évolue même lorsque l'on ne perd pas la tradition, comme l'interprétation des œuvres de Stravinski, il reste que nous avons toutes les informations nécessaires afin de jouer ces œuvres dans une tradition comparable à la première exécution. Toutefois, il manque beaucoup d'information pour interpréter le répertoire baroque. Les traités de cette époque étaient un outil didactique utilisé par les maîtres en support à leur enseignement. Alors, il ne donne pas toutes les informations nécessaires afin de reproduire la première exécution de l'œuvre. Dos Reis témoigne de cette problématique avec l'interprétation de l'ornement français dans sa thèse.

Aujourd'hui, toutes les difficultés de l'interprétation de l'ornement se retrouvent amplifiées par l'éloignement temporel. Or, les textes de l'époque nous rappellent l'enseignement oral de l'agrément. Un maître est nécessaire pour appréhender cette liberté d'interprétation, comme le précise par écrit le compositeur français Montéclair en 1736 : « Il est presque impossible d'enseigner par écrit la manière de bien former ces agréments, puisque la voix d'un Maître expérimenté est à peine suffisante pour cela¹⁶⁹ ».

En effet, l'éloignement temporel accroît les difficultés d'interprétation des ornements. Certes, les Français étaient très précis sur la notation de leurs ornements, et fournissent souvent une table au début de leur recueil, comme nous avons pu voir avec celle de Couperin dans son *Premier livre de clavecin*. Les tables nous donnent des indications sur les hauteurs de notes, mais il y a très peu d'indications sur le nombre de battements à effectuer et la vitesse.

4.3 Étude de cas

Dans cette section de chapitre, je regarderai si les flûtistes mettent en application la théorie présentée en première partie. Comment ont-ils interprété les ornements dans les pièces étudiées pour ce mémoire ? Est-ce fait de manière historiquement informée ? Les enregistrements aident-ils à témoigner du style d'interprétation d'un interprète ? Afin d'étudier tous les styles d'ornementation discutés dans la revue de littérature, j'ai choisi un exemple de chaque style présenté ci-dessus.

¹⁶⁹ Chloé Dos Reis, *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713 : analyse et interprétation*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 238.

La *Sonate en sol mineur op. 1 no 2* de Händel servira à étudier le style d'ornementation à l'italienne. La *Sonate en sol majeur op. 9 no 7* de Leclair donnera la possibilité d'observer le style d'ornement à la française. Le mouvement de la Sarabande de J.S. Bach permettra d'étudier la manière dont les interprètes ornent dans le style allemand. Finalement, nous analyserons le troisième mouvement de la *Sonate no 6 en Sol mineur* du recueil *Il Pastor Fido op. 13* de Chedeville afin d'étudier l'ambiguïté stylistique entre les Français et les Italiens¹⁷⁰.

4.3.1 Händel – *Sonate en sol mineur op.1 no 2*

Même si Händel n'est pas un compositeur italien, car d'origine allemande, son séjour en Italie¹⁷¹ a beaucoup influencé son style de composition, surtout pour ses *Opéras seria*. Harnoncourt explique que « Chez Händel par exemple, tout musicien éprouve un certain plaisir, en raison de la simplicité mélodique, à improviser des ornements dans les mouvements particulièrement lents. Cela convient à un largo ou à un adagio, mais non à un grave¹⁷² ». Afin de vérifier cette affirmation, j'ai regardé la manière dont Rampal (1965), Brüggem (1974) et Pahud (2013) ont orné les mouvements lents de la *Sonate en sol mineur op. 1 no 2* de Händel. J'ai sélectionné cette sonate en particulier, car c'est le seul exemple de sonate à l'italienne récent enregistré par Pahud sur instrument moderne. Étant donné que ce mémoire s'intéresse aux pratiques d'exécution sur instruments modernes il est important d'inclure des enregistrements récents sur ce type de flûte.

Regardons comment les flûtistes étudiés ont orné le premier mouvement (la partition se trouve dans l'annexe 10). Rampal orne ce mouvement très simplement. Il n'ajoute que des trilles aux cadences et quelques petites notes ici et là, comme au premier temps de la mes. 9 où il ajoute un *mi* et un *fa* afin d'imiter le motif de la mesure précédente. Rampal ajoute aussi des notes de passage, parfois, dans les grands intervalles, comme à la mes.10 où il joue un

¹⁷⁰ Cette sonate a été publiée sous le nom de Vivaldi en 1737 chez Jean-Noël Marchand l'éditeur de Vivaldi à Paris. Ce n'est que récemment (en 1990) que Philippe Lescat découvre la contrefaçon. Plusieurs spécialistes de Vivaldi doutaient de son authenticité. Lescat a trouvé l'acte notarié confirmant l'entente entre Chedeville et Marchand. Marchand a publié l'œuvre sous le nom de Vivaldi, mais les redevances de la vente du recueil allaient à Chedeville.

¹⁷¹ Händel a séjourné à Florence et à Rome entre 1706-1710. Il s'est imprégné du style italien et il a rencontré Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli, Francesco Gasparini, Tomaso Albinoni qui l'ont grandement influencé dans ses compositions.

¹⁷² Harnoncourt, *Le Discours musical*, p.76.

sol entre le *la* et le *fa*. Il n'orne pas l'Adagio final de manière plus extravagante que le Larghetto.

Brüggen, comme Rampal, orne assez simplement le Larghetto du mouvement. Il ajoute des trilles cadentiels manquants et quelques notes. À la mes. 10, il insère un *fa* et *sol* entre le *sol* et le *la* sur le premier temps de la mesure. Il marque le changement de section entre le Larghetto et l'Adagio en y faisant une ornementation plus développée. À la mes. 19, il lie le *ré* et le *sol* d'une gamme.

Pahud interprète ce mouvement avec beaucoup plus de fantaisie que Brüggen et Rampal. Comme ses prédécesseurs, il ajoute les trilles manquants aux cadences. Contrairement, à Brüggen, Pahud exécute le Larghetto et l'Adagio avec le même degré d'ornement.

Pourquoi Brüggen fait-il une ornementation plus développée dans l'Adagio que dans le Larghetto ? Le traité de Quantz prévient les interprètes que ce n'est pas tous les mouvements lents qui offrent autant de liberté pour l'ornementation.

Dans un Andante ou Larghetto composé dans le triple de Noires, ou le chant consiste en Noires sautantes, que la Basse accompagne par des Croches, ou souvent six restent sur le même ton & la même harmonie, on peut jouer avec plus de sérieux & plus d'agrémens que dans un Arioso. Mais si la Basse va ça & là par degré, il faut être plus sur ses gardes avec les agrémens, pour ne pas faire contre la voix principale des Quintes et des Octaves défenduës¹⁷³.

Le Larghetto étudié dans cette sonate correspond au deuxième type décrit par Quantz, celui où la basse bouge par mouvement conjoint (voir figure 4.7).



Figure 4.7 Première édition de la *Sonate en Sol mineur Op.1 no 2*, mouv.1 de Händel.

¹⁷³ Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p.145.

Selon les indications des traités, l'interprète doit faire attention de ne pas créer de quintes ou d'octaves parallèles avec la basse lorsqu'il ornemente. Considérant la citation de Quantz présentée plus haut, il est compréhensible que Brügger garde une certaine réserve à ornementer ce mouvement, ne voulant pas interférer avec la basse. Il essaie de suivre les indications des traités.

Pour le troisième mouvement, l'Adagio, tous les interprètes ajoutent des ornements. Rampal emploie une ornementation assez simple en ajoutant quelques battements et trilles aux notes écrites. Il ne suit pas vraiment la manière d'ornementer à l'italienne, comme présentée par Quantz dans son chapitre sur l'ornementation à l'italienne. Sa méthode d'ornementation ressemble plus à la méthode française : d'ajouter des ornements provenant des tables. À la première mesure, il joue un *fa* entre le *sol* et le *mi*, à la manière d'un coulé de tierce. Il ajoute aussi quelques pincés, comme aux mes. 2 et 4. Cependant, pour un enregistrement datant de 1965, on remarque quand même un souci d'ornementer.

L'ornementation effectuée par Brügger est un peu plus développée. Elle est plus proche de la manière présentée par Quantz dans son chapitre sur l'ornementation à l'italienne. Il utilise en majorité les notes fournies par Händel sur les temps et il les agrmente. Il arrive que Brügger dévie des notes fournies par le compositeur, comme à la mes.6. Au lieu de monter après le *la* bémol, il descend et ornemente la mélodie une tierce plus basse que ce qui est écrit, tout en restant dans l'harmonie proposée par Händel. L'ajout d'ornement reste assez simple. Il change le rythme, ajoute quelques trilles aux cadences. Il n'utilise pas d'ornement provenant des tables d'ornements français, comme le pincé, coulé de tierce, ou flattement.

Pahud ornemente de manière comparable à Brügger. Il remplit des intervalles par des gammes comme à la mesure 1, entre le *mi* et le *si*. Il répète cet ornement à la mesure 3, mais avec un rythme différent. La première fois, il fait la gamme avec un rythme pointé, tandis que la deuxième fois, il utilise un rythme égal. Il ajoute aussi des trilles aux cadences. Contrairement à Brügger, Pahud ajoute quelques ornements français dans son interprétation. À la mes. 1, il ajoute une petite note sonnante comme un coulé de tierce. Il utilise aussi le pincé simple comme ornement comme à la mes. 2 et 4. Ce type d'ornement est plus souvent associé à la musique française.

Le mélange des styles d'ornementation chez Pahud est-il un désir de faire des goûts réunis? Afin de vérifier si la manière d'ornementer à l'italienne n'incluait pas d'ornement

comme le pincé simple, le gruppetto, ou le coulé de tierce, nous avons consulté les exemples fournis par Quantz¹⁷⁴ dans son traité et la version ornementée des *Sonates pour Violon op. 5* de Corelli¹⁷⁵, publiée par Étienne Roger. Ces exemples ne comportent aucun des ornements français mentionnés plus haut. Harnoncourt affirme que certains compositeurs allemands du XVIII^e siècle, comme Telemann, Bach et Händel, ont des compositions dans le style des goûts réunis.

Quant aux compositeurs allemands du XVIII^e siècle, ils étaient avant tout des maîtres de ce qu'on appelait les 'goûts réunis', qui alliaient des éléments stylistiques des Italiens et Français. Tel est le cas, dans une large mesure, des sonates en trio de Bach, Telemann, ou Händel, la disparité stylistique qui en résulte étant compensée par le style personnel du compositeur¹⁷⁶.

En raison de la carrière internationale de Händel, l'op. 1 (1727) peut être ornementé selon le style des goûts réunis. À la fin de l'époque baroque, les styles d'ornementation étaient beaucoup moins différents; ils convergeaient vers un style international. Cela se remarque dans le traité de Geminiani. Ce traité italien du baroque tardif prouve que les styles d'ornementations se sont internationalisés au cours du XVIII^e siècle. À la fin de ce traité, Geminiani inclut une table afin d'expliquer la manière de réaliser les ornements utilisés dans les partitions¹⁷⁷ (vous pouvez consulter cette table dans l'annexe 9). Les tables se retrouvent généralement dans les traités français et non dans les traités italiens.

4.3.2 Chedeville/Vivaldi – *Sonate no6 en sol mineur « Il Pastor Fido » op.13*

Il est intéressant d'étudier l'ornementation du Largo de la *Sonate no6 en sol mineur* de Chedeville à cause de son ambiguïté stylistique. Devrait-on l'ornementer à la française ou à l'italienne, considérant que cette œuvre a été publiée par un Français sous le pseudonyme de Vivaldi? La découverte du compositeur réel ne remonte qu'à 1990. Les enregistrements sélectionnés datent de 1960 à 2009. Est-ce que les interprètes font une ornementation plus française après 1990? Non, il n'y a aucun flûtiste qui interprète Chedeville de cette manière,

¹⁷⁴ Vous pouvez vous référer aux exemples fournis par Quantz dans son traité dans l'annexe 7

¹⁷⁵ Arcangelo Corelli, *Sonates*, Sonate pour Violon et basse continue, op.5 [1701], édité par Etienne Roger, Amsterdam, Etienne Roger Marchand libraire, ca.1723. Vous pouvez vous référer à un extrait des mouvements ornementés de la première Sonate de Corelli dans l'annexe 8

¹⁷⁶ Harnoncourt, *Le discours musical*, p.243

¹⁷⁷ Francesco Geminiani, *The art of playing the violin*, London, 1751, p. 26.

même après que Lescat ait confirmé qu'il s'agit bien d'une sonate composée par un Français. En général, les interprètes n'ornementent pas beaucoup ce mouvement, mais la manière d'ornementer des connaisseurs de musique baroque se rapproche plus de la tradition italienne.

Les flûtistes sur instrument moderne ayant enregistré cette œuvre n'ajoutent pas beaucoup d'ornements à la partition initiale (vous pouvez consulter la partition dans l'annexe 4). Rampal (1960) et Drahos (1994) jouent ce qui est écrit. Beaumadier (2006) affirme, sur la pochette de ce CD, interpréter les sonates de Chedeville à la française. Toutefois, pour ce mouvement, il ne fait pas d'ornements français. Il n'ajoute que quelques trilles comme à la mes. 1 et 8. Il change aussi le rythme sur le deuxième temps de la mes. 12 afin de correspondre au temps le succédant.

Les enregistrements sur instruments baroques comportent une ornementation plus développée, tout en restant assez simple. Le style d'ornementation se rapproche de la manière italienne. Kuijken (1991) ajoute des trilles aux cadences. À la mes. 7, il brode autour des notes proposées par Chedeville. Il ajoute un battement à la mes. 10 et à la mesure 12. La version de Lazarevich et les musiciens de St-Julien (2009) est la version la plus récente. Les musiciens interprètent ce mouvement avec beaucoup de liberté. Ils ajoutent une reprise et répètent le mouvement. La première fois, ce sont les instruments d'accompagnement qui font la mélodie comme écrite. La musette baroque reprend le thème la deuxième fois en ornementant à l'italienne cette mélodie, mais de manière assez simple.

L'indication de mouvement est *largo*, ce qui sous-entend, dans le style italien, que l'interprète a beaucoup de liberté pour ornementer, comme dans un *adagio*. Cependant, dans tous les enregistrements étudiés, les interprètes ornent de manière assez simple, afin qu'on puisse reconnaître la mélodie composée par Chedeville. Pourquoi utilisent-ils une ornementation aussi simple?

Même si l'indication de tempo est *largo*, le rythme de la mélodie suggère que ce mouvement peut être considéré comme une sicilienne. Le dictionnaire *Grove Music* la définit comme étant « normally in a slow 6/8 or 12/8, characterized by clear one- or two bar phrases, a quaver upbeat giving an iambic feeling to the rhythm, simple melodies and clear, direct

harmonies¹⁷⁸ ». Même si le mouvement n'a pas toutes les caractéristiques d'une sicilienne, comme pour le chiffre indicateur, le rythme de croche pointé, double croche est très caractéristique de la sicilienne (voir figure 4,8).



Figure 4.8 Première édition de la Sonate no6 en Sol mineur, *Il Pastor Fido*, mouv.3 Nicolas Chedeville/Vivaldi.

Bien que le mouvement soit en 9/8, et non 6/8 ou 12/8, le phrasé est simple et souvent organisé par deux mesures. Sur la manière d'ornementer une sicilienne, Quantz affirme qu'elle

Doit être joué[e] fort simplement, presque sans tremblemens & point trop lentement. On n'y peut employer guère d'agrémens, excepté quelques Doubles croches coulés & quelques ports de voix : parce que c'est une imitation d'une danse de Bergers Siciliens. Cette règle trouve aussi lieu dans les Musettes & Bergeries Française¹⁷⁹.

Cette description peut expliquer pourquoi les interprètes ornent avec réserve ce mouvement. Même si Chedeville n'indique pas clairement que c'est une sicilienne, le rythme, le phrasé, et la mélodie le sous-entendent. Trop l'ornier serait un non-respect du style conseillé par Quantz.

4.3.3 J.S. Bach – *Partita pour flûte BWV 1013, Sarabande*

Faut-il ajouter des ornements dans la musique de Bach? Afin de se prononcer sur cette question, Tarling précise que « J.S. Bach wrote music in both the French and Italian styles, but

¹⁷⁸ Little, Meredith Ellis, « Siciliana » *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25698>, site consulté le 1 juin 2018.

¹⁷⁹ Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p. 145

wrote out much of the ornamentation, leaving only a little scope for performers to add their own¹⁸⁰ ».

Les interprétations de Rampal, Nicolet, Brügger et Pahud se conforment à ces indications. Tous les interprètes s'entendent pour effectuer un changement à la reprise, mais ils le font de manière différente (vous pouvez consulter la partition de cette œuvre dans l'annexe 3). Rampal et Nicolet n'ajoutent pas d'ornements sauf quelques trilles cadentiels. À la reprise, ils répètent le thème plus doucement, et avec une diminution marquée du vibrato. Pahud et Brügger ajoutent aussi des trilles aux cadences. Lors de la première reprise, ils ajoutent quelques ornements, comme des appoggiatures afin de remplir les tierces comme aux mes. 1, 4, 35, et 37.

Contrairement aux autres interprètes étudiés ici, Kuijken fait une ornementation beaucoup plus élaborée aux reprises de la sarabande. Qu'est-ce qui explique cette interprétation très libre? Dans cet exemple, Kuijken improvise un double. Celui-ci est une pratique qui vient des airs de cours français du XVII^e siècle. Il a la même fonction que la partie ornementée de l'aria da capo. La seule différence est que le double est composé par le compositeur (tandis que l'ornementation d'un aria da capo est laissée à la discrétion de l'interprète). James Anthony définit le double comme étant

Disregard for the natural verbal rhythm of the text is nowhere more evident than in the vogue for diminutions that converted subsequent strophes of the air into true 'doubles.' The results of this practice in which the musician runs roughshod over the poet may be observed in the airs by Boësset and Moulinié with their subsequent couplet 'en diminution' included by Mersenne in his *Harmonie universelle*¹⁸¹.

Dans cette partie de l'air de cour, l'accent n'est plus sur le texte, mais sur la virtuosité du chanteur. Il ajoute alors des ornements par principe de diminution, afin de montrer sa virtuosité. Cette pratique a aussi été employée par Bach. Dans ses suites de danses, Bach écrivait parfois des doubles, comme dans la Polonaise de sa *Suite en si mineur* pour flûte et orchestre ou dans la *Partita pour violon no. 1*, qui compte un double pour chaque mouvement. Malgré le fait que le double ne soit pas écrit dans cet exemple, il pouvait parfois être improvisé.

¹⁸⁰ Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, p. 216.

¹⁸¹ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1997, p. 348.

4.3.4 Leclair – *Sonate en sol majeur op.9 no 7*

La sonate de Leclair est écrite dans le style français (vous pouvez consulter la partition de cette œuvre dans l'annexe 11). La différence majeure avec les autres œuvres étudiées est que le compositeur a écrit tous les ornements désirés. Ce qui permet de constater que l'interprétation des ornements diffère entre les interprétations de Rampal, Nicolet et Kuijken. Le mouvement étudié comporte des reprises, comment agissent-elles sur l'ornementation? Rampal s'abstient de les faire, donc on ne peut pas observer comment il ornerait la reprise. Nicolet, par contre, ajoute des ornements à la reprise, mais choisit de les faire à la manière italienne sur la première mesure de la reprise. Au lieu de prendre des ornements provenant des tables, il ajoute des variations sur les notes fournies par Leclair. Cette interprétation démontre un effort d'ornementation, mais cela ne correspond pas aux suggestions des traités. Kuijken, ajoute des ornements provenant des tables d'ornements lors de la reprise, comme un pincé sur le la de la mes.14.

La manière de faire les coulés de tierces et les trilles cadentiels change beaucoup entre les interprètes. Dans la prochaine section de ce chapitre, j'analyserai plus en détail la manière dont les interprètes font les ornements et la comparerai avec ce que disent les traités. Exécutent-ils les ornements comme il est prescrit dans les traités.

4.4 Manière d'interpréter les ornements

En comparant les enregistrements de la sonate de Leclair, on se rend compte que même lorsque les ornements sont écrits, les interprètes n'exécutent pas nécessairement les ornements de la même manière. Cela nous en dit beaucoup sur le style de l'interprète. Nous avons choisi des endroits où l'ornement est inscrit dans la partition, car cela nous permet de voir la manière dont les flûtistes interprètent le symbole représentant l'ornement. Les interprétations des trois cas choisis divergent grandement entre les enregistrements.

L'utilisation de Sonic Visualiser a permis de décortiquer la manière dont les interprètes font les ornements. Le spectrogramme fournit un support visuel et donne la possibilité de compter le

nombre de battements et d'observer la manière dont ils sont exécutés¹⁸². En apposant des marqueurs de temps, on peut aussi observer s'ils font l'ornement avant ou sur le temps. Les marqueurs ont été alignés avec l'accompagnement et non avec la partie soliste. Les ornements sont étudiés sous trois angles : la rythmique, l'articulation, et la nuance. Dans cette section de chapitre, nous regarderons de plus près trois cas d'interprétation d'ornements. Le premier cas étudié est le coulé de tierce à la mes. 13 du premier mouvement de la sonate de Leclair. Afin de voir si les interprètes changent leur manière de faire le trille cadentiel selon les styles nationaux, j'ai comparé la manière dont ils font le trille cadentiel de la mes. 17, dans le premier mouvement de la sonate de Leclair, avec celui de la mes. 10 du premier mouvement de la *Sonate en sol mineur* de Händel.

4.4.1 Le coulé de tierce

Le coulé de tierce est un agrément employé très souvent en musique française. En écoutant les enregistrements de Rampal, Nicolet et Kuijken, on remarque que même si les maîtres de l'époque baroque ont beaucoup discuté de cet ornement dans les traités, ils l'interprètent tous différemment. Nous avons sélectionné la mes. 13 afin de comparer la manière dont les interprètes étudiés font cet ornement.

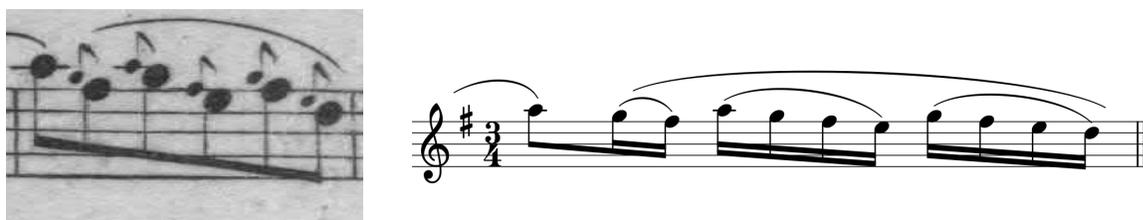
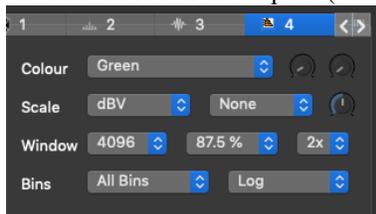


Figure 4.9 extrait de la mes. 13 de la première édition, et de celle de Rampal de la *Sonate no 7 en sol majeur op. 9*, mouv.1, Leclair.

¹⁸² Afin d'avoir une meilleure définition de l'image, nous avons changé les paramètres du spectrogramme pour toute cette section de chapitre (voir photo ci-dessous).



Comment les flûtistes interprètent-ils les petites notes de cette mesure? Suivent-ils la manière expliquée dans les traités? L'ornement voulu par Leclair à cette mesure est un coulé de tierce. Cependant, Kuijken est le seul interprète à l'exécuter comme Quantz l'explique dans son traité.

Rampal le fait assez différemment. Dans son édition de cette œuvre, il récrit carrément le rythme de ce passage (voir figure 4.9).

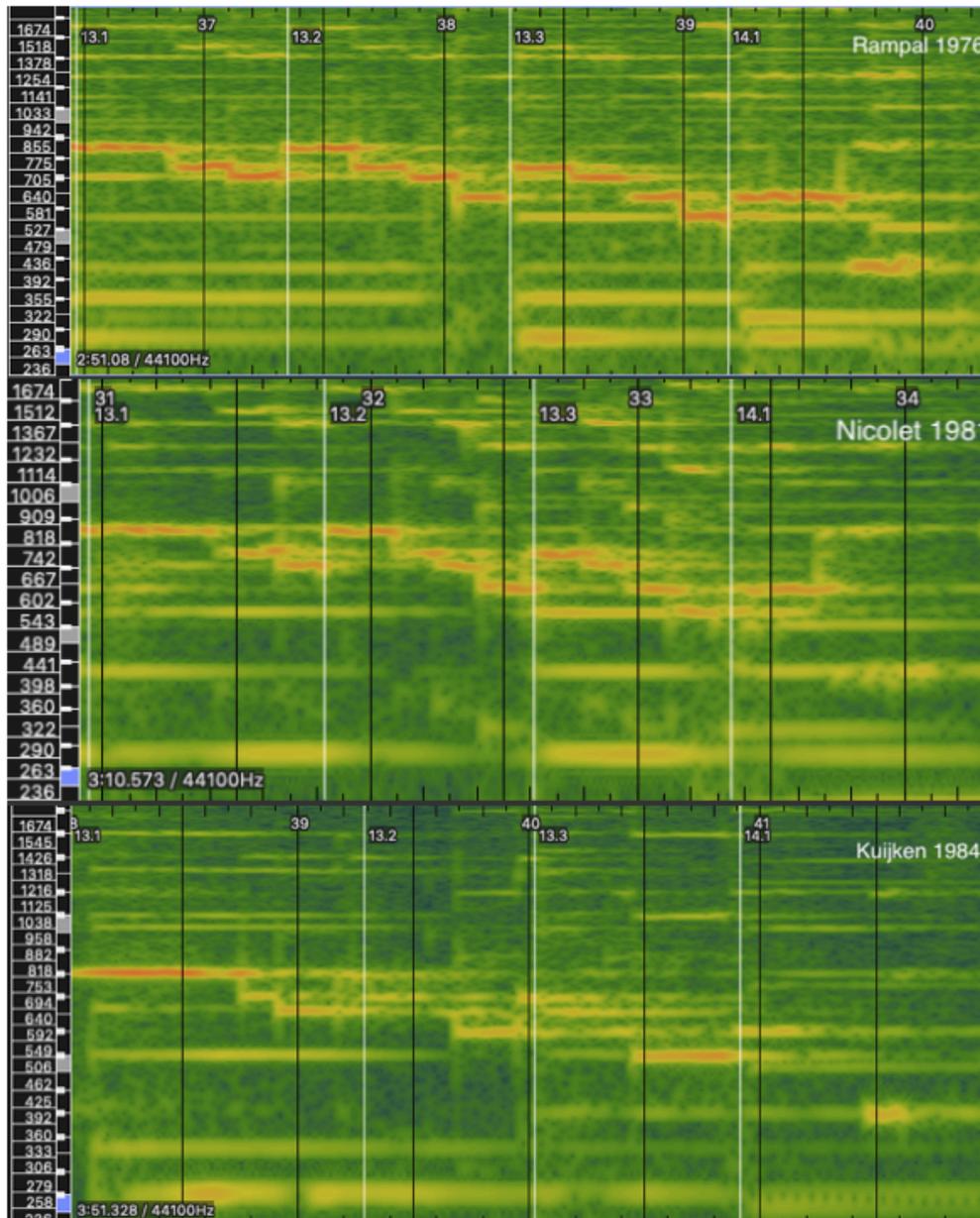


Figure 4.10 spectrogrammes de la mes. 13 de la *Sonate no 7 en sol majeur op. 9, mouv.1*, Leclair.

Le spectrogramme de Rampal de la mes. 13 (voir fig. 4.10) permet de confirmer que celui-ci se conforme au rythme écrit sur la partition, et non à ce que Quantz conseille. Les ports de voix tombent alors sur les temps, ce qui d'après Quantz est la mauvaise chose à faire.

Au contraire les Ports de voix dont il s'agit ici, demandent une expression flatteuse. Si l'on voulut la donner par un coup de langue dans le tems de la note principale qui suit, cela changeroit tout à fait le chant, & étant tel qu'il est exprimé [fig 8.] cela seroit tout opposé à la manière Française de jouer d'où vient ces Ports de voix, & Contraire à la pensée de leur inventeurs, qui ont à cet égard obtenus un applaudissement général¹⁸³.

En observant le spectrogramme, on remarque que Rampal exécute les doubles croches de manière assez égale. L'articulation est semblable à ce qui est écrit dans son édition. Toutefois, cette façon de jouer le coulé de tierce s'oppose à la manière française d'exécuter le coulé de tierce. Il y a une longue liaison au-dessus de cette mesure dans le manuscrit du Leclair. Est-ce pour marquer le phrasé que le compositeur a écrit ceci, ou est-ce une indication pour l'articulation? Si cela est pour l'articulation, Rampal ne la respecte pas. Il lie la croche aux doubles croches du premier temps, et donne un coup de langue sur le deuxième temps afin de le détacher du premier. Il sépare aussi le troisième temps. L'articulation du troisième temps diffère des deux autres temps. Rampal attaque la première et troisième double croche afin de faire un motif lié par deux. L'articulation ne correspond pas vraiment à l'exemple de Quantz dans le traité, sauf pour le troisième temps où Rampal lie le port de voix à la note réel, comme dans le traité. La couleur dans le spectrogramme indique le nombre de dB à cet endroit. Plus la couleur tire vers le rouge, plus le son est fort. Rampal garde une nuance assez forte et soutenue pour tout le passage. Pour ce qui en est de la nuance, Quantz ne spécifie vraiment pas la manière de le faire.

La façon dont Nicolet fait ce coulé de tierce ressemble beaucoup à celle de Rampal (voir le spectrogramme de Nicolet à la fig. 4.10). Nicolet exécute le coulé de tierce dans un rythme similaire à celui proposé par Rampal dans son édition. Les ports de voix tombent sur les temps. Cependant, Nicolet change un peu la longueur de certaines notes, les doubles croches ne sont

¹⁸³Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, p. 79.



Figure 8 à laquelle Quantz fait référence dans sa citation.

pas toutes égales. Il appuie légèrement la première double croche du deuxième et troisième temps ce qui a pour effet de l'allonger. L'articulation de Nicolet diffère aussi de celle de Rampal. Nicolet prend une articulation plus légère et moins soutenue. Nicolet lie le port de voix à la note principale, et effectue un petit decrescendo ce qui rend l'articulation un peu plus légère et moins soutenue. Dans le spectrogramme, la couleur de la deuxième double croche liée pâlie un peu comparée à la première, ce qui traduit un decrescendo¹⁸⁴.

La manière dont Kuijken fait cet ornement est plus proche de ce que Quantz conseille dans son traité (voir le spectrogramme de Kuijken à la fig. 4.10). Le rythme fait par Kuijken est similaire à ce que Quantz propose dans son traité. La petite note est très courte; pour le cas étudié ici elle équivaut à une triple croche. Contrairement aux deux interprètes précédents, il place le port de voix avant le temps. Il fait le coulé de tierce conformément à ce que Quantz conseille dans son traité. Pour la nuance, il joue la double croche pointée plus fort que la triple croche. Sur le spectrogramme, on peut observer que les notes longues tirent sur rouge que les triples croches qui sont en majorité jaunes. En termes d'exécution des liaisons, Kuijken lie le port de voix à la note principale¹⁸⁵.

4.4.2 Trilles cadentiels

Dans les traités, les flûtistes expliquent que la manière de faire les trilles à la française et à l'italienne diffère grandement. Dans sa publication, Mahaut (1759) explique qu'on peut distinguer le style national par la manière de faire les battements. Les Français tiennent le port de voix avant la cadence, et accélèrent les battements tout au long de la note. En revanche, les Italiens égalisent, ne soutiennent pas le port de voix et effectuent des battements de la manière la plus égale possible¹⁸⁶. Dans cette section, j'étudierai deux exemples de trilles cadentiels. Le premier, l'exemple à la française, se situe à la mes. 17 du premier mouvement de la *Sonate en sol majeur* de Leclair. Le trille de la mes. 10, dans le premier mouvement de la *Sonate en sol*

¹⁸⁴ La couleur du spectrogramme est une indication du nombre de dB. Plus la couleur du spectrogramme tire vers le rouge, plus le nombre de dB est élevé. Une couleur jaune traduit un nombre de dB plus faible.

¹⁸⁵ Kuijken semble être le seul flûtiste à interpréter l'ornement selon les directives des traités. Il aurait été intéressant de voir comment Pahud aurait interprété cet ornement. Pahud a enregistré *Les folies d'Espagnes* dans son dernier album, mais nous avons déjà décidé du répertoire étudié et nous avons commencé les analyses, donc il était trop tard pour changer

¹⁸⁶ Mahaut, *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*, p.21.

mineur de Händel, servira d'exemple de trille cadentiel à l'italienne. J'ai sélectionné ces deux endroits, car ils sont des moments concluant des sections. Afin d'observer si les interprètes exécutent le trille selon les instructions des traités, les critères d'étude du trille sont la vitesse (calculé par le nombre de battements), l'égalité des battements, et la nuance.

Commençons par comparer l'exemple de musique française. La manière dont les trois flûtistes étudiés ont interprété le trille de la mes. 17 correspond-elle à ce que disent les traités?



Figure 4.11 extrait de la première édition de la mes. 17 de la *Sonate no 7 en sol majeur op. 9*, mouv.1, Leclair.

Interprètes	L'appogiature	Précisions sur les battements	Nuance
Rampal [instrument moderne]	Il soutient la note supérieure assez longtemps	6 battements accélérant au cours de la note et tiens la note du trille sur la première moitié du troisième temps de la mesure	Aucun changement de nuance
Nicolet [flûte moderne]	Il tient la note supérieure pour un temps complet (tout le deuxième temps)	Il fait trois battements égaux sur la première moitié du temps et joue la note initiale pour la seconde moitié du troisième temps.	Léger decrescendo.
Kuijken [flûte baroque]	Il commence le trille par la note supérieure.	Il fait quatre battements qui accélèrent et il tient le <i>mi</i> sur la première moitié du troisième temps.	Léger decrescendo.

Tableau 4.1 Sur la manière de faire le trille cadentiel français.

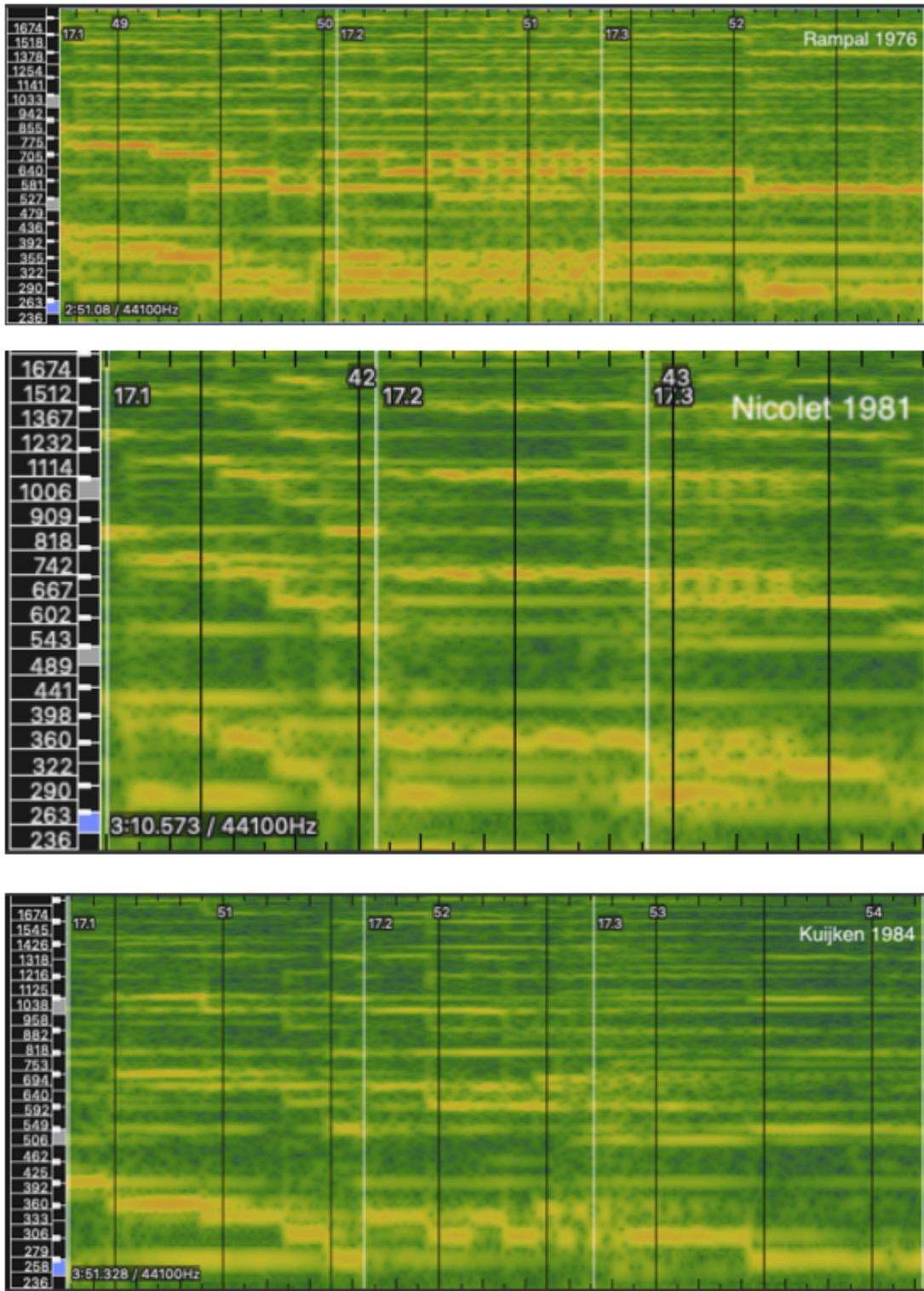


Figure 4.12 – Spectrogrammes de la mes.17 de la *Sonate no 7 en sol majeur op. 9*, mouv.1, Leclair.

D'après la lecture du tableau 4.1, les flûtistes interprètent le trille de la mes. 17 de manière très diversifiée. Nicolet exécute ce trille très différemment de ce que les traités français conseillent. Le geste interprétatif de Rampal et Kuijken se rapproche plus de ce que les Français recommandent.

En analysant le spectrogramme, on se rend compte que Rampal, comme Kuijken, effectue un trille ressemblant à ce que les Français décrivent dans les traités. Il commence le trille par la note supérieure sur le deuxième temps et la tient assez longtemps. En regardant le spectrogramme, on se rend compte que la note supérieure commence un peu avant le marqueur de temps (17,2) que j'ai choisi d'aligner avec l'entrée de l'accompagnement. Cependant, j'ai considéré ceci comme étant une mauvaise synchronisation entre Rampal et Veynon-Lacroix, car cela ne s'entend presque pas lors de l'écoute. Si Rampal avait voulu devancer l'attaque de la note supérieure du trille, il aurait sûrement exagéré afin que cela ne paraisse pas comme un manque de coordination entre lui et son claveciniste.

Le nombre de battements chez Rampal est différent de ce que fait Kuijken. Rampal fait le trille un peu plus vite, en faisant deux battements de plus, dans un tempo similaire. L'accélération des battements du trille se voit dans le spectrogramme : la longueur des notes raccourcit à chaque battement. Pour la nuance, il fait le trille de manière assez soutenu, contrairement aux autres interprètes étudiés, qui font des *deccrescendos*. La nuance en rouge dans le spectrogramme reste assez stable tout au long du trille.

Nicolet fait son trille de manière très différente de Rampal et de Kuijken. Il commence lui aussi sur la note supérieure, sur le deuxième temps de la mes. 17. Toutefois, il la tient tout le deuxième temps. Les vagues dans le spectrogramme représentent le vibrato, et non les battements du trille. Sur le troisième temps, il effectue trois battements égaux sur la première moitié du temps. Sur la seconde moitié, il soutient la note réelle du trille. Il écourte beaucoup le *ré* croche, à la fin du troisième temps, pour lui donner la valeur d'une triple croche environ. Sa nuance est similaire à ce que fait Nicolet. Les couleurs du spectrogramme progressent d'un rouge pâle au jaune, ce qui indique une réduction du nombre de dB, donc un léger *diminuendo*. La manière dont Nicolet fait ce trille cadentiel ne ressemble pas à la manière montrée dans les traités de Corrette ou Mahaut. La façon dont il joue ce trille se rapproche du tremblement appuyé

de Couperin¹⁸⁷. Toutefois, la manière dont Leclair a écrit le trille ne correspond pas à ce type d'ornement.

L'exemple de Kuijken est celui se rapprochant le plus de l'observation faite par Mahaut dans son traité. Il commence le trille par la note supérieure sur le deuxième temps. Il fait ensuite quatre battements qui accélèrent avec la progression de la note. Sur le troisième temps, il tient le *mi* pour une croche, et joue le *ré* dans le rythme tel noté dans la partition. Pour ce qui est de la nuance, il met plus d'emphase sur les notes longues. Il y a un faible diminuendo sur le trille et joue une enflure sur le *mi*. Finalement, on entend un diminuendo sur la résolution.

Je concède qu'il aurait été intéressant d'étudier une version récente de cette œuvre sur instrument moderne afin de voir si les flûtistes modernes interprètent le trille cadentiel à la française, comme pour le cas du coulé de tierce. Cependant, il existe très peu d'enregistrements de répertoire baroque sur instruments modernes ayant été enregistrés dans les dernières années. L'enregistrement le plus récent de cette sonate sur instrument moderne est celui de Nicolet. C'est la raison pour laquelle il n'y a que trois enregistrements pour cette sonate.

Maintenant, observons si les flûtistes font le trille cadentiel différemment dans une œuvre italienne. Comme base de comparaison, le trille étudié est celui de la mes. 10 dans le premier mouvement de la *Sonate en sol mineur* de Händel. L'interprétation de l'ornement italien diffère moins que l'exemple étudié précédemment. Rampal, Brügger, et Pahud commencent en appuyant la note supérieure (à différents degrés), et font ensuite quelques battements et le résolvent avec le *ré* en double croche comme sur la partition.

¹⁸⁷François Couperin, *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, Le Sieur Foucaut, 1713, p 74.

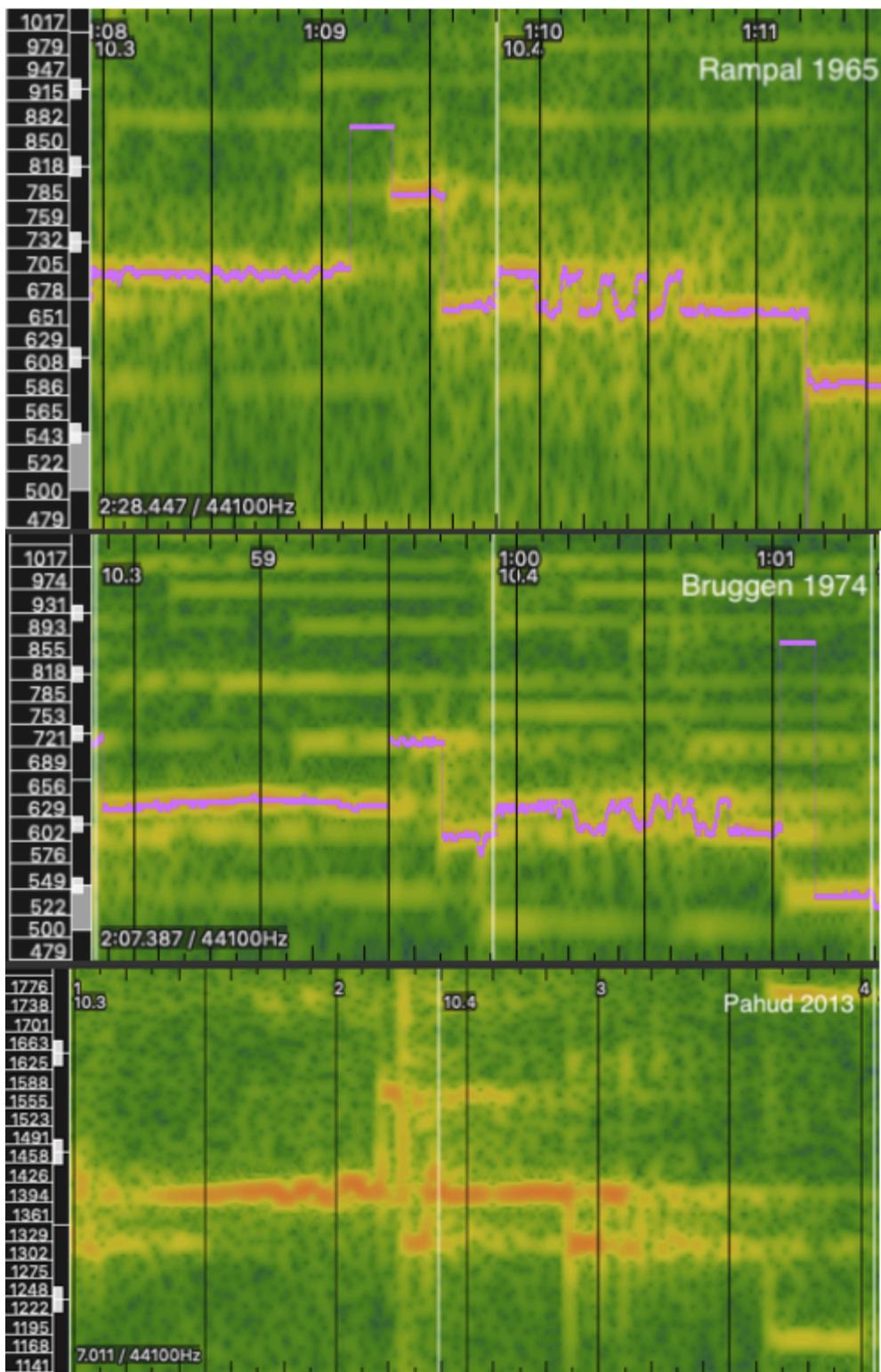


Figure 4.14 Spectrogrammes de la mes. 10 de la *Sonate no 2 en sol mineur op. 1*, mouv.1, Händel.

Afin de faciliter la lecture du spectrogramme de Rampal et de Pahud (voir fig. 4.14), j'ai augmenté le gain sur *Audacity*, car il avait un faible gain et la qualité visuelle du spectrogramme était mauvaise, malgré le paramétrage utilisé pour cette section. Pour d'améliorer la lecture du spectrogramme, nous avons aussi utilisé le plugin *melodia* pour les spectrogrammes de Rampal et Brügger. *Melodia* ajoute une ligne rose aidant à compter et observer la vitesse des battements effectués par les interprètes. Cependant, pour le spectrogramme de Pahud, *melodia* n'arrivait pas à isoler les battements. Étant donné qu'il y a beaucoup d'écho et que la guitare joue des notes dans le même registre que la flûte à cet endroit, ni *melodia* ni *pyin* n'arrivait à clarifier l'image du spectrogramme. Nous avons alors isolé le trille avec *Audacity* et augmenté le gain. Nous utilisons aussi la première harmonique dans le spectrogramme, car c'est celle qui nous fournit l'image la plus claire de la manière dont Pahud effectue le trille, ce qui explique pourquoi le spectrogramme de Pahud ne se trouve pas dans les mêmes fréquences que ceux de Rampal et Brügger.

La longueur de l'appogiature est l'une des caractéristiques différenciant Rampal des autres interprètes. Il appuie très légèrement la note, alors que Pahud et Kuijken restent plus longtemps sur cette note. Rampal fait quelques battements de plus que les autres interprètes. Toutefois, il ne les fait pas plus rapidement. Étant donné qu'il ne joue pas l'appogiature aussi longue que Pahud ou Brügger, cela lui permet d'effectuer un ou deux battements de plus, sans avoir à les jouer plus vite. Comme Pahud et Brügger, il prend le temps de jouer le *mi* avant de résoudre le trille sur le *ré*, comme écrit dans la partition. Le *mi* est assez long, il a environ la valeur d'une double croche. Contrairement aux autres interprètes étudiés pour cet exemple, il n'y a aucun changement de la nuance. Cependant, avoir augmenté le gain n'a pas d'influence, car en regardant l'accompagnement, on peut remarquer des changements de nuances.

En analysant le spectrogramme de Brügger, on remarque qu'il prend beaucoup plus de temps sur la note supérieure du trille. En demeurant plus longtemps sur cette note, Brügger fait moins de battement que Rampal et Pahud. Il sépare le trille approximativement en quatre parties égales, ayant toute la valeur d'une double croche. La première partie est la note supérieure du trille (le *fa*), ensuite il fait les battements dans la deuxième partie (un peu plus longue qu'une double croche), ensuite il tient le *mi* (un peu plus court qu'une double croche) et le résout avec le *ré* double croche écrite dans la partition. Brügger fait aussi un léger crescendo lorsqu'il bat le trille. On remarque que le jaune prend une légère teinte rouge dans cette section.

Pahud, comme Brügger, sépare le trille en quatre parties d'approximativement la même longueur. L'appoggiature et le trille ont environ la valeur d'une double croche chacun. Ensuite, Pahud tient le *mi* (la note réelle du trille) pendant une double croche, et le résout sur le *ré*, avec la valeur de note écrite sur la partition. J'estime que Pahud fait quatre battements dans son trille, mais la lecture de ceux-ci est très difficile sur le spectrogramme. Il les effectue très rapidement et réalise un diminuendo, sur les battements, ce qui rend le spectrogramme flou à la fréquence fondamentale. Il est plus facile de le calculer sur la deuxième harmonique, on les voit un peu mieux, mais la fin est estompée. C'est pourquoi j'estime le nombre de battements à quatre.

En résumé, il y a un consensus un peu plus clair sur la manière d'effectuer le trille cadenciel de l'exemple de Händel comparé à celui étudié dans l'œuvre de Leclair. Les interprètes ne font pas ce que Mahaut suggère dans son traité pour le port de voix. Toutefois, tous les flûtistes font des battements de trilles égaux pour le trille à l'italienne. Rampal est le seul flûtiste étudié dans les deux exemples. On remarque qu'il ne fait pas le trille à la française et celui à l'italienne de la même manière. Il aurait été intéressant d'observer si cela se reproduisait dans une interprétation d'un flûtiste plus récent, comme Pahud¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Le seul enregistrement de musique baroque française de Pahud a été publié après que nous ayons commencé les analyses et choisi le répertoire à étudier.

5 Le vibrato

Savoir comment orner n'est pas le seul souci d'un interprète qui cherche à interpréter le répertoire baroque de manière authentique, celui-ci se questionne aussi sur l'utilisation du vibrato. Ce chapitre traitera de l'évolution du vibrato fait par les interprètes sélectionnés. Afin de comparer cet élément chez plusieurs interprètes, j'ai choisi d'étudier la Sarabande de la *Partita* BWV 1013 de J.S. Bach, car elle est la seule pièce que tous les interprètes sélectionnés ont enregistrée. N'ayant qu'un seul enregistrement récent de Pahud, sur instrument moderne, les constatations émises, suite à l'analyse de la Sarabande, seront vérifiées en les comparant avec l'enregistrement du troisième mouvement de la Sonate No.6 du recueil *Il Pastor Fido* de Nicolas Chédeville, car celle-ci permet d'avoir un plus grand échantillon d'enregistrements faits après 1990 sur des flûtes modernes. Avant de commencer à partager les résultats obtenus après l'analyse des enregistrements, il est important de préciser ce qu'est ma définition du vibrato. Trevor Wye, grand pédagogue de la flûte traversière, le définit comme étant « a fluctuation in the flute tone, about three quarters of which is a rise and fall in pitch, the remainder, a rise and fall in volume or loudness ¹⁸⁹». Il explique ensuite que la manière la plus précise de l'effectuer est en variant la vitesse d'air et la quantité d'air avec le diaphragme. Dans ce chapitre, j'emploierai le terme vibrato au sens large : toute inflexion de la colonne l'air à des fins expressives sera considérée comme du vibrato. Maintenant, regardons comment celui-ci s'est développé au cours du XX^e siècle.

5.1 Histoire du vibrato

Le vibrato n'a été en usage chez les vents qu'au début du XX^e siècle. Marcel Moysse, grand flûtiste né en 1889, relate de l'apparition de celui-ci chez les flûtistes du début du siècle, dans une section de *Comment j'ai pu maintenir ma forme* qui témoigne de la place du vibrato chez les flûtistes français en 1905.

Le vibrato? C'était pire que le choléra. On parlait d'un jeune partisan du vibrato, d'un jeune flûtiste par exemple comme d'un criminel. Les jugements étaient définitifs, sans appel – Combien de fois ai-je assisté à des échanges d'opinions, à la brasserie, dans les

¹⁸⁹Trevor Wye, *Book 4 Intonation & Vibrato*, London, Novello & Company Limited, 1983, p.19

foyers d'orchestre : Connais-tu un tel? Oui – Il joue bien? qu'en penses-tu? Non. Il vibre¹⁹⁰.

Cependant, le vibrato gagne en popularité chez les flûtistes français dans les années 1920. En effet, Robert Philip remarque cette caractéristique chez les flûtistes en compilant des enregistrements de la première moitié du XX^e siècle.

The true situation, revealed by recordings, is far from simple, but they do confirm that the growth of flute vibrato during the first half of the century really was associated with the french school, whatever Taffanel may theoretically have wished, and that players on the wooden flute generally resisted the influence of French vibrato for many years¹⁹¹.

Ayant étudié les enregistrements de Philippe Gaubert, grand flûtiste français du début du XX^e siècle et professeur au Conservatoire de Paris, Philip trouve que son vibrato s'oppose à ce qu'il écrit dans sa méthode, où il préconise un son droit ¹⁹². Son vibrato est étroit et se trouve sur la majorité des notes, faisant continuellement partie du son. Philip étudie aussi le vibrato de Moïse, qui est similaire à celui fait par Gaubert, et remarque que le vibrato n'est plus seulement un ornement au son, mais aussi un outil pour le phrasé. « Moïse's vibrato is sometimes inconspicuous and sometimes quite prominent, and he uses it, like Gaubert's shallower, faster vibrato, as an aid to phrasing rather than just tonal colouring ¹⁹³ ». Philip constate qu'en 1950, tous les flûtistes ont adopté le vibrato continu dans leur manière de jouer. Les Allemands et les Britanniques sont les derniers à adopter cette nouvelle manière de jouer. Ceux-ci jouaient en grande partie sur des flûtes en bois, et le vibrato continu ne faisait pas partie de la pratique de l'instrument en bois. « Even without the evidence of recording, it is fairly clear from written sources that twentieth-century player on the wooden flute did not inherit any tradition of the continuous vibrato¹⁹⁴ ». C'est ce qui peut expliquer la réticence des Allemands et des Britanniques à adopter cette nouvelle pratique.

¹⁹⁰ Moïse, Marcel, *Comment j'ai pu maintenir ma forme*, édité par Nikolaus Delius, Mainz, Schott Music, 1998, p.19.

¹⁹¹ Robert Philip, *Early recordings and musical styles : Changing taste in instrumental performance 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p.112.

Dans ce chapitre Philip compile ses données sous forme de tableaux, mais il n'explique pas sa méthode. Il n'explique pas la manière dont il a obtenu les résultats.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Robert Philip, *Early recordings and musical styles*, 1992, p.110.

Au début du XX^e siècle, le vibrato est aussi très populaire chez les cordes, surtout chez les violonistes, il devient rapidement synonyme d'expression. Dans le chapitre 4 de *Capturing sound : How Technology Has Changed Music*, Mark Katz propose que l'enregistrement pourrait avoir aidé à populariser cette idée chez les violonistes.

I want to explore a radical possibility : that recording was largely responsible. I propose that this shift in performance practice is, in fact, a phonograph effect... I am claiming that such a crucial aspect of modern violin playing arose as a practical and largely unconscious response to the limitation of a machine¹⁹⁵.

Katz affirme qu'au XIX^e siècle le vibrato n'était pas l'élément le plus important de l'expression, et que celui-ci gagne en popularité seulement au début du XX^e siècle. À la fin des années 1920, il semble impossible de jouer de manière expressive au violon sans vibrato, ce phénomène se produit plus tôt qu'à la flûte. Katz n'exclut pas d'autres possibilités de cette vogue, comme le changement de cordes de boyau vers des cordes de métal dans les années 1920. Le changement de sonorité des cordes de métal, ayant un son moins délicat, pousse les violonistes à ajouter un peu de vibrato afin d'adoucir le son¹⁹⁶. Toutefois, selon lui sa théorie reste la plus plausible. Le vibrato aidait à accommoder la réception des ondes des équipements d'enregistrements rudimentaires, cela aidait aussi à dissimuler une intonation douteuse et cela offrait une plus grande présence de l'interprète sur l'enregistrement. L'idée du vibrato continu comme élément expressif influence les flûtistes. Dans un article publié en 1944 dans le *Musical Quarterly*, Georges Barrière affirme « Vibrato. Vibrato! Vibrato!! No vibrato, no expression ; no expression, no love; no love – then what is the use of music¹⁹⁷ » ? C'est ce qui peut expliquer le vibrato constant chez Rampal et Nicolet. Ils sont nés dans les années 1920 et ont étudié la flûte dans les années où le vibrato était synonyme d'expression.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les interprètes s'intéressent de plus en plus aux *performances practices* de la musique baroque, et s'attardent à la lecture et compréhension des traités de l'époque. Ils deviennent une source d'inspiration et

¹⁹⁵ Mark Katz, *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley, University of California Press, 2010, p.94, 95.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.100.

d'information pour les interprètes. Afin de faire une interprétation authentique d'une pièce donnée, les interprètes ne s'attardent plus seulement à ce que leur exécution soit expressive, mais qu'elle soit aussi historiquement informée.

On s'efforce à rendre justice à la musique ancienne en tant que telle et de la restituer conformément à l'esprit de l'époque de sa création. Cette attitude face à la musique historique – ne pas la rapporter au présent, mais se replacer soi-même dans le passé¹⁹⁸.

Cette idée proposée par Harnoncourt est de plus en plus présente chez les interprètes. Les interprètes essaient de faire une reconstitution historique d'une pièce donnée. Cette démarche, qui commence bien avant la publication des écrits d'Harnoncourt, mène aussi à la publication de plusieurs ouvrages sur le sujet, comme *The Interpretation of Music* par Thurston Dart (1954), *The Interpretation of Early Music* par Robert Donnington (1965). En 1982, *Le discours musical : Pour une nouvelle conception de la musique* par Nikolaus Harnoncourt aura un impact d'autant plus considérable que son arrivée aura été préparée par près de 30 ans d'écrits sur le sujet. La connaissance des pratiques d'exécution de l'époque augmente en importance après la sortie de ces publications. Toutefois, Harnoncourt prévient les interprètes que ce n'est pas tout.

Les connaissances musicologiques ne doivent évidemment pas être une fin en soi, mais uniquement nous donner les moyens de parvenir à la meilleure restitution, car finalement celle-ci n'est authentique que lorsque l'œuvre prend l'expression la plus belle et la plus claire; et cela se produit lorsque les connaissances et la conscience des responsabilités s'unissent à la plus profonde sensibilité musicale¹⁹⁹.

Ce que Harnoncourt exprime ici, c'est que les connaissances musicologiques aident à restituer l'œuvre afin que celle-ci demeure fidèle à ce que l'on sait des intentions du compositeur, et de son époque. En acquérant ces connaissances, en lisant les traités de l'époque relatifs à son instrument, l'interprète peut mieux interpréter les œuvres et les rendre authentiques, ce qui peut expliquer ce nouvel intérêt pour les traités.

Le vibrato ne figure pas dans les traités de flûte, les maîtres le mentionnent seulement pour le condamner (ce que l'on peut voir dans la citation de Tromlitz un peu plus loin). L'ornement lui ressemblant le plus est le flattement, qui n'est pas

¹⁹⁸ Nikolaus, Harnoncourt, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984, p.15

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

nécessairement noté dans la partition ni dans la table des agréments²⁰⁰. Dans son traité datant de 1734 Michel Corrette décrit ainsi le flattement :

Le Flattement se fait avec un doigt qu'il faut bien allonger sur le bord, ou audessus du trou et audessous de ceux qui sont bouchés. Il faut observer que le doigt ne bouche point le trou sur lequel se fait le flattement : mais le baisser doucement et le tenir en l'air en finissant excepté sur le second ré. Le flattement se fait pour enfler et diminuer le son. Cet agrément est extrêmement touchant dans les pièces tendres sur des notes longues²⁰¹.

Tromlitz (1791) prévient ceux qui lisent son traité de faire attention de ne pas l'effectuer avec l'air :

It is not done with the breath on the flute : this does not have a good effect, but makes a wailing sound ; and anyone who does it spoils his chest and ruins his playing altogether, for he loses its firmness, and then cannot keep a firm and pure tone ; everything wobbles out from the chest²⁰².

Ceci peut expliquer la raison pour laquelle le vibrato ne fait plus partie du son des interprètes. Dans les méthodes contemporaines, les flûtistes baroques prescrivent aux interprètes de ne pas en faire. Dans *Method for the one keyed flute*, une méthode écrite pour les flûtistes modernes s'initiant au traverso, Janice Boland recommande aux flûtistes de jouer sans vibrato.

Because vibrato has become such an integral part of our modern flute technique, some flutist have some difficulty playing historical instruments without it. Eliminating the vibrato at first seems cold and lifeless to some. Yet the ear soon accept the purity of the tone [...], and eventually the player does not need to rely on vibrato as an important means of expression²⁰³.

En effet lorsqu'un interprète désire faire une interprétation historiquement informée sur instrument ancien, il tend à ne pas utiliser le vibrato, étant une pratique ayant été adoptée surtout au XX^e siècle. Maintenant, regardons si les interprètes sur flûte moderne appliquent aussi cette technique à leur instrument.

²⁰⁰ Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûtte*, Paris, 1734, p.35. « Car il faut remarquer que les agrémens ne sont pas toujours marquez dans la musique. C'est pourquoi il est bon, et même nécessaire dans le commencement de jouer des pièces ou les agrémens sont marquez. » Ici, Corrette ne parle pas nécessairement du flattement, mais n'importe quel agréments.

²⁰¹ Michel Corrette, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûtte*, Paris, 1734, p. 30.

²⁰² Johann G. Tromlitz, *The virtuoso player (1791)*, traduit par Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 214.

²⁰³ Janice D. Boland, *Method for the one keyed flute, baroque and classical*, Berkeley, University of California Press, 1998, p.31.

5.2 Endroits où les interprètes font du vibrato

En écoutant les enregistrements sélectionnés, on remarque une diminution de l'utilisation du vibrato entre l'enregistrement de Jean-Pierre Rampal et celui de Emmanuel Pahud. L'intérêt de Pahud pour les pratiques d'exécution baroque peut expliquer son utilisation différente du vibrato. Le vibrato vient-il influencer différemment l'expression musicale qui découle de son utilisation? Pourquoi Pahud, Brüggén et Kuijken décident-ils de faire du vibrato aux endroits choisis ? La production de spectrogrammes, avec *Sonic visualiser*, permet de représenter graphiquement le vibrato effectué par les interprètes. Les spectrogrammes permettent de localiser le vibrato dans les enregistrements, et de les compiler dans un tableau. En corrélant l'analyse par accent de la partition (l'analyse détaillée de la Sarabande se trouve dans l'annexe 2, et les explications de celle-ci se trouve au ch.1 aux pages 20 - 21) avec le tableau, on se rend compte que les interprètes se servent du vibrato afin de souligner certains types d'accents immanents, en rendant ces notes plus expressives. Ces accents correspondent à ce que Juslin et Timmers identifient à un geste de communication expressive entre l'interprète et son public²⁰⁴.

Les endroits où les interprètes font du vibrato dans la Sarabande sont compilés dans un tableau dans l'annexe 12. Il faut remarquer que Rampal et Nicolet ne figurent pas dans ce tableau, car le vibrato fait continuellement partie de leur son. En regardant les données, on remarque que les interprètes ne font pas nécessairement moins de vibrato avec les années, mais choisissent certaines notes où ils en feront. Brüggén choisit beaucoup moins d'endroits que Pahud et Kuijken où il décidera de faire du vibrato (voir fig. 5.1).

²⁰⁴ Patrick N. Juslin, John A. Sloboda (éd.), *Handbook of music and emotion : theory, research, Applications*, Oxford, Oxford University press, 2010, p. 454.

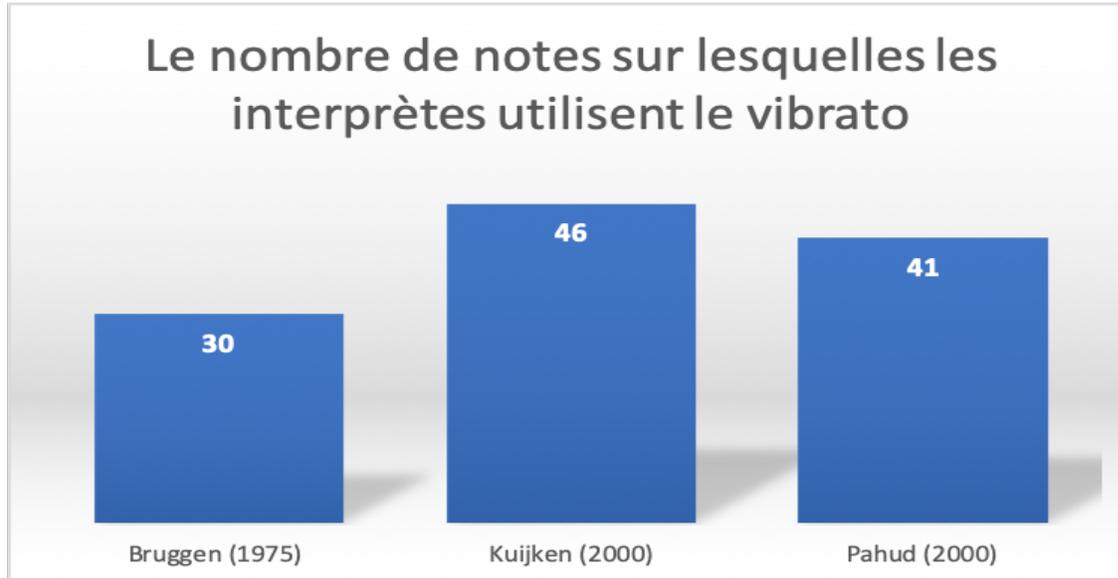


Figure 5.1 Graphique représentant le nombre de notes sur lesquelles les interprètes font du vibrato.

En analysant les accents de la Sarabande, on constate que toutes les catégories d'accents peuvent être utilisées (voir annexe 3). Cependant, certains accents possèdent une saillance plus élevée, et ce à trois moments en particulier : sur le premier temps de la mes. 6, sur le premier temps de la mes. 14 et sur le premier temps de la mes. 25²⁰⁵.

En observant les endroits où les interprètes emploient le vibrato (voir annexe 12), on se rend compte qu'il n'y a que quatre notes où tous décident de l'employer: sur le premier temps de la mes. 6, mes. 8, mes. 14, et lors de la reprise de celle-ci. Ces notes correspondent toutes aux accents ayant les plus fortes saillances. Tous les interprètes soulignent le *fa* de la mesure 6 avec le vibrato. Ils utilisent aussi celui-ci sur le premier temps de la mes. 8²⁰⁶.

²⁰⁵ Pour plus d'explication sur le niveau de saillance, veuillez vous référer à l'analyse du mouvement dans le cadre théorique aux pages 20-21. Quoiqu'il soit indiqué mes.41 dans le tableau, il s'agit bien de la mes. 25. Étant donné que les flûtistes font tous la reprise de 16 mes au début, il est normal que la mes. 41 du tableau correspond à la mes. 25 sur la partition. À chaque fois que je me référerai aux exemples de la deuxième section ou de la reprise, j'utiliserai le numéro de mesure de la partition (lors de la reprise, je le préciserai), il faudra donc ajouter 16 afin de suivre dans le tableau de l'annexe ou sur les spectrogrammes

²⁰⁶ Je n'ai pas mentionné celui-ci dans mon analyse ci-dessus, car l'accent de contour mélodique à la mes. 8 a une saillance plus faible qu'à la mes. 6, mais il est logique que les interprètes l'exécutent de la même manière, car elle est une séquence exacte des mes. 5 et 6.

Le prochain endroit où les interprètes concordent pour faire vibrato est sur le *si* de la mesure 14²⁰⁷. Cet endroit comporte une plus grande saillance, comparé aux mes. 6 et 8, étant donné que trois accents y convergent. Lorsque les interprètes font la reprise, il est logique qu'ils conservent le vibrato à cet endroit, car c'est un moment important de ce mouvement (ce qui explique le vibrato de la mes. 14 lors de la reprise).

Selon cette logique, les interprètes devraient vibrer le *ré* sur le premier temps de la mesure 25, l'endroit qui selon nous contient une très grande saillance. Cependant, Kuijken est le seul interprète à souligner cet accent. Il faut dire que, l'échantillon est assez petit : nous ne pouvons tirer aucune conclusion sûre. La comparaison d'un plus grand échantillon d'interprètes aurait peut-être pu confirmer l'hypothèse émise au début du paragraphe et avoir des résultats bien différents. La manière dont la note est introduite peut aussi expliquer pourquoi Pahud et Brüggén ne font pas de vibrato. Quoique cette note soit la plus haute de la pièce, l'accent de contour mélodique à cet endroit est plus faible qu'aux autres, car elle est introduite par un intervalle d'un demi-ton, ce qui réduit la saillance, car la note est approchée par un petit intervalle. Bref, les interprètes décident d'employer le vibrato à ces quatre endroits, car ces notes possèdent une grande saillance, ayant tous plus d'un type d'accent y convergeant.

Dans les enregistrements de la Sarabande, Brüggén, Kuijken et Pahud ne s'entendent que sur 4 endroits où ils font usage du vibrato. Pourquoi y a-t-il si peu d'endroits communs? Cela s'explique, car les interprètes ne font pas ressortir le même type d'accents immanents.

L'enregistrement de Brüggén est le premier exemple étudié où le vibrato n'est présent que sur certaines notes, le son étant sans vibrato la majorité du temps. Lorsqu'il y a usage du vibrato, c'est majoritairement afin de souligner les accents de contour mélodique, comme au premier temps de la mes. 6 ou 8. Il utilise aussi le vibrato afin de souligner certains accents harmoniques et mélodiques comme au troisième temps de la mes. 28.

²⁰⁷ Vous pouvez observer dans la fig. 5.5 (à la page 116) un spectrogramme de la mes. 14 où l'on peut voir la manière d'effectuer le vibrato chez les cinq interprètes.

Kuijken, étant lui aussi spécialiste de musique ancienne, utilise le vibrato de manière similaire à Brügger, afin de faire ressortir les accents mélodiques (troisième temps de mes 3), harmoniques (premier temps de mes. 22) et groupaux (aux premiers temps des mes. 21, 27 et 35). Kuijken met l'emphase sur les notes en début des phrases plutôt qu'à la fin de celles-ci. Parfois, Kuijken utilise le vibrato afin de souligner des accents métriques, comme sur le deuxième temps de la mes. 3 lors de la reprise. Il souligne certains deuxièmes temps des mesures, une caractéristique rythmique de la sarabande. En effet, le rythme caractéristique de la Sarabande accentue le deuxième temps, celui-ci logeant la plus longue valeur de note (voir fig. 5.2).

Ex.4 Sarabande rhythms



Figure 5.2 Exemple de rythme de Sarabande, provenant de l'article du *Grove Music* sur la sarabande.

Pour ce qui est du deuxième temps de la mes. 3 lors de la reprise, il n'y a aucune autre raison musicale qui explique l'utilisation du vibrato de la part de Kuijken à cet endroit.

Même si Pahud a enregistré la Sarabande sur flûte moderne, il utilise le vibrato de manière similaire à celui des flûtistes baroques : il insiste sur certains accents mélodiques (premier temps de la mes 6), harmoniques (premier temps de la m.22), groupaux (deuxième temps de la mes 16) et métriques (deuxième temps de la mes 3 lors de la reprise). Pahud ne fait pas les accents groupaux de la même manière que Kuijken. Pahud l'utilise généralement en fin de phrase.

En étudiant les enregistrements de la Sarabande, on remarque que le vibrato ne fait plus continuellement partie du son de Pahud, même s'il joue sur instrument moderne. Pahud s'inspire de ce que font Kuijken et Brügger et fait moins de vibrato. Lorsque Pahud l'utilise, il le fait pour souligner des accents immanents. Cette caractéristique remarquée ci-dessus s'applique-t-elle à tous les flûtistes modernes de la génération de

Pahud? Pahud est-il le seul à s'inspirer des musiciens de musique ancienne pour ses interprétations de musique baroque ?

Pour le vérifier, regardons le troisième mouvement de la sixième sonate *Il Pastor Fido* de Chedeville/Vivaldi, la seule pièce analysée qui compte un plus grand éventail de flûtistes modernes après 1990 avec les enregistrements de Drahos et Beaumadier. Le constat émis plus haut se vérifie suite à l'analyse de ce mouvement. On remarque un usage transformé du vibrato entre l'enregistrement de Jean-Pierre Rampal (1960) et celui de Beaumadier (2006). Le tableau présenté dans l'annexe 13 aide à constater le déclin de la popularité du vibrato chez les flûtistes modernes en musique baroque. J'ai aussi exclu Rampal de ce tableau, car, comme pour la *Partita*, il fait un vibrato continu sur toutes les notes.

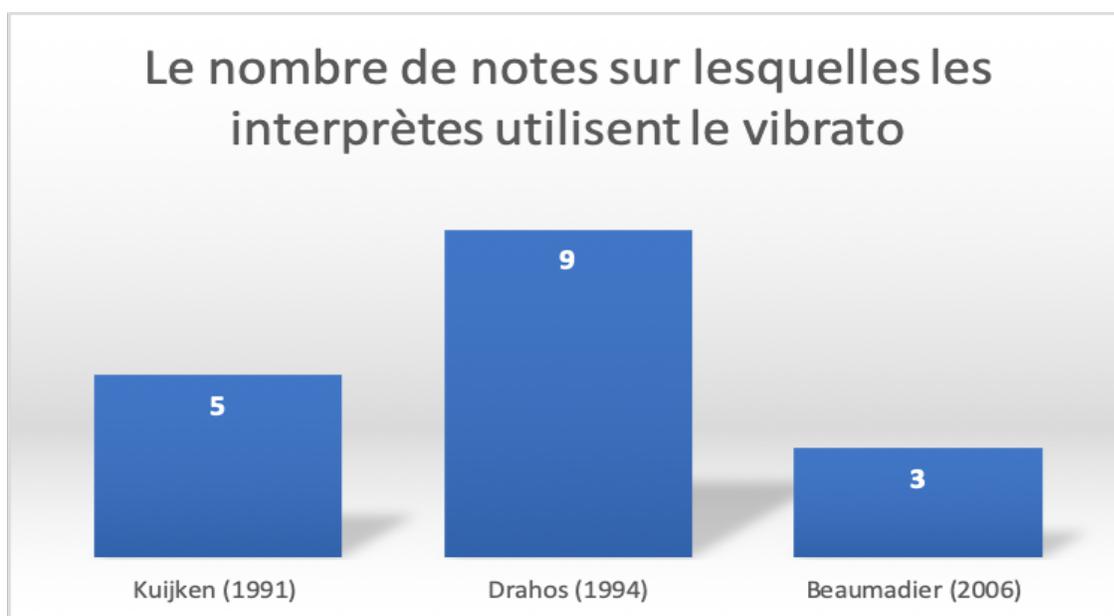


Figure 5.3 Graphique représentant le nombre de notes sur lesquelles les interprètes font du vibrato dans le Chedeville.

Comme l'enregistrement de la *Partita*, il n'y a pas nécessairement une diminution marquée de l'utilisation du vibrato avec les années, mais on peut remarquer ici une forte

réduction de l'utilisation du vibrato, entre Drahos et Beaumadier, passant de 9 fois pour Drahos à 3 fois pour Beaumadier²⁰⁸.

Drahos et Beaumadier optent-ils pour vibrer aux mêmes endroits que Pahud, Brügger et Kuijken? En analysant la partition avec la méthode par accent, on se rend compte que Kuijken, Drahos et Beaumadier l'utilisent afin de souligner les accents de la partition, comme les flûtistes étudiés dans la sarabande.

Drahos a souvent recours au vibrato pour faire ressortir les accents mélodiques, comme aux mes 1, mes 4, et mes 5. Le vibrato effectué à la mes. 13 peut s'expliquer par un accent groupal. Comme Brügger, Drahos vibre à la fin des phrases.

Kuijken utilise surtout le vibrato afin de mettre en évidence les accents de contour mélodique sur les deuxièmes temps de la mes. 5, 6 et 8. Kuijken emploie le vibrato sur le troisième temps de la mes. 3 afin de faire ressortir un accent harmonique.

Beaumadier a recours au vibrato pour faire ressortir les accents de contour mélodique : mes 1 et mes 8.

En résumé, l'analyse de la *Partita* et de *Il Pastor Fido* permet de remarquer que le vibrato ne fait plus partie du son des flûtistes modernes lorsqu'ils interprètent la musique baroque. Ils n'arrêtent pas nécessairement de l'employer, mais ils en font un usage autre afin de mettre en relief certains accents immanents. Les notes choisies deviennent plus expressives par le vibrato. La diminution de son emploi s'inscrit dans la progression chronologique des *performances* que nous avons déjà mentionnées ci-dessus. Rampal et Nicolet intègrent le vibrato dans leur son, de manière continue, car lors de l'enregistrement celui-ci était synonyme d'expression.²⁰⁹ Comme mentionné ci-dessus, les musiciens de cette génération affectionnaient particulièrement le vibrato, car il mettait de l'expression dans la musique. Cependant, les enregistrements effectués après 1970 ou par des interprètes de générations suivant celles de Rampal et Nicolet, le vibrato n'est plus utilisé de la même façon. Afin d'être authentiques, les interprètes s'intéressent de plus en plus aux pratiques d'exécution baroque et le vibrato continu n'en

²⁰⁸ Vous pouvez observer dans la fig. 5.7 (à la page 118) un spectrogramme de la mes. 8 du troisième mouvement du Chedeville où l'on peut voir la manière d'effectuer le vibrato chez les cinq interprètes.

²⁰⁹ Mark Katz, *Capturing sound*, p. 100.

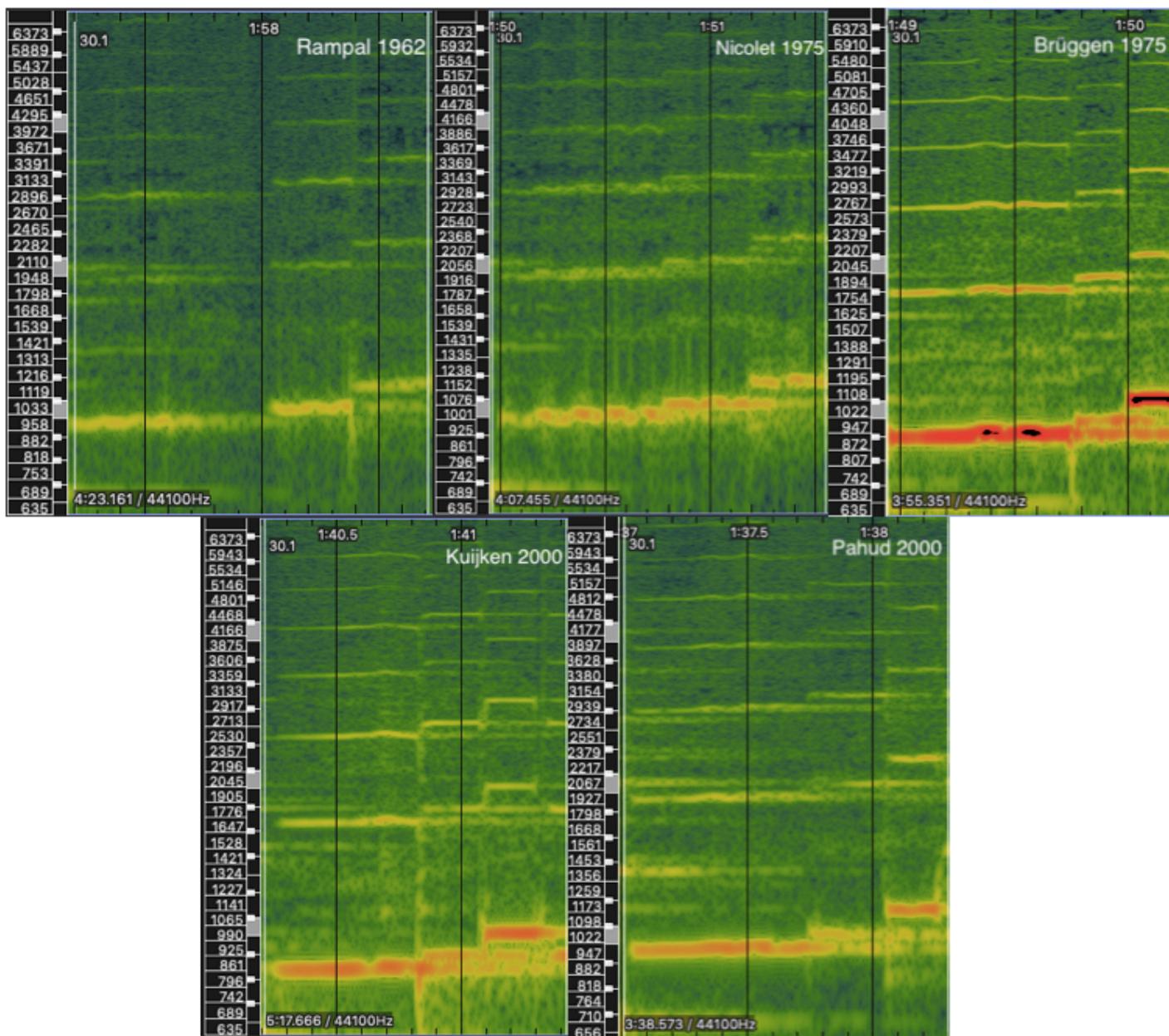


Figure 5.5 Spectrogramme de la mes. 14 de la Sarabande de la *Partita* de J.S. Bach.

Interprète	Vitesse (battement/ secondes)	Amplitude	Forme
Rampal [1962]	3 (rapide)	Assez ample	Vibrato régulier
Brüggen [1975]	2 (lent)	Moyennement ample	Vibrato émerge graduellement d'un son droit, réduisant en amplitude avec les battements.
Nicolet [1975]	5 (Rapide)	Ample	Vibrato régulier
Kuijken [2000]	1 (lent)	Faible	Petite inflexion de l'air dans un son généralement droit.
Pahud [2000]	2 (lent)	Faible	Vibrato émerge graduellement d'un son droit, réduisant en amplitude avec les battements

Tableau 5.1 Manière dont les interprètes font le vibrato sur le premier temps de la mes. 14.

La lecture du tableau 5.1 permet d'observer que Rampal et Nicolet ont une manière assez similaire d'exécuter le vibrato. Ils ont tous les deux un vibrato assez rapide, ample et régulier. Le vibrato fait par Pahud ressemble beaucoup à celui de Brüggen. Ils font tous les deux un vibrato émergeant d'un son droit, et qui réduit en amplitude avec la progression du son. Kuijken fait un vibrato très subtil. Il ne fait qu'une petite inflexion de l'air sur cette note afin de marquer son importance.

Le premier temps de la mesure 14 (lors de la reprise) n'est pas le meilleur exemple de vibrato chez Rampal, car il respire à cet endroit, donc il écourte beaucoup la note. Toutefois, n'ayant pas beaucoup d'endroits où tous les flûtistes font du vibrato, j'ai privilégié cette mesure, car elle était plus représentative du style de vibrato chez les flûtistes l'utilisant un peu moins. Rampal, faisant du vibrato sur la majorité des notes, me donne l'occasion de le comparer à un autre moment avec celui de Nicolet. Ce qui permet d'affirmer qu'il fait un vibrato assez rapide et régulier similaire à celui utilisé par Nicolet. Cependant, Pahud semble s'inspirer beaucoup plus de ce que font les flûtistes baroques pour son vibrato. L'amplitude de celui-ci est réduite, comparée au vibrato des flûtistes modernes le précédant. Il n'est pas aussi régulier que celui de Rampal ou Nicolet. Pahud tend à commencer la note sans vibrato et l'utilise afin de développer celle-ci, comme celui fait par Kuijken et Brüggen.

Maintenant, vérifions comment d'autres flûtistes modernes s'inspirent de ce que font les flûtistes baroques. Peut-on remarquer une évolution similaire quant à la manière

de produire le vibrato dans les enregistrements du troisième mouvement de la sonate no6 *Il Pastor Fido*? Afin de le vérifier, je comparerai le vibrato effectué sur le deuxième temps de la mes. 8 du Chédeville, le seul endroit où tous les interprètes font du vibrato.



Figure 5.6 Extrait de la première édition du 3^e mouvement de la *Sonate no 6 Il Pastor Fido* de Chedeville, mes.8.

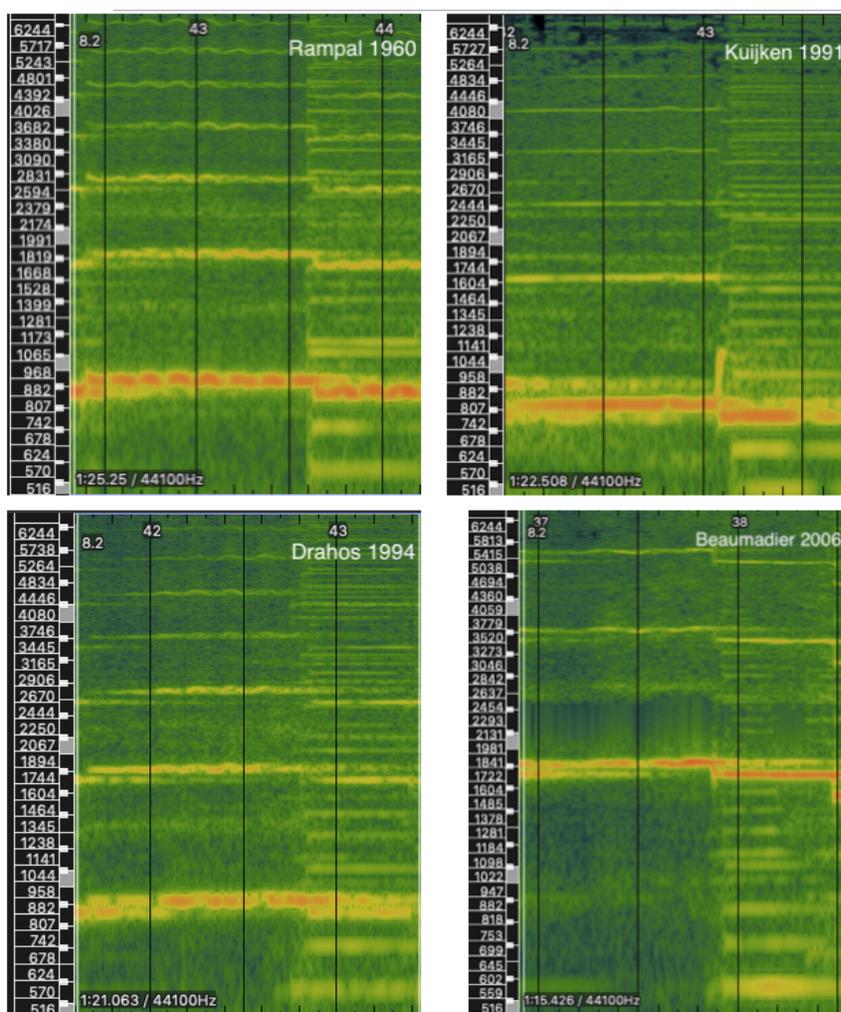


Figure 5.7 Spectrogramme de la mes. 8 du troisième mouvement de la *Sonate no 6 Il Pastor Fido* de Chedeville.

	Vitesse (battement/ secondes)	Amplitude	Forme
Rampal [1960]	6 (rapide)	Assez ample	Vibrato régulier
Kuijken [1991]	2 (lent)	Faible	Petite inflexion de l'air dans un son généralement droit.
Drahos [1994]	4 (moyennement rapide)	Moyennement ample	Vibrato émerge graduellement d'un son droit, augmentant en amplitude avec les battements.
Beumadier [2006]	2 (lent)	Faible	Vibrato émerge graduellement d'un son droit, réduisant en amplitude avec les battements

Tableau 5.2 Manière dont les interprètes font le vibrato sur le deuxième temps de la mes. 8.

Drahos et Beumadier adoptent une forme de vibrato similaire à ce que fait Pahud : le vibrato émerge graduellement d'un son droit. Cette manière de faire le vibrato ressemble à ce que font les flûtistes baroques. Drahos semble faire un vibrato légèrement plus rapide que Pahud et Beumadier. Il est difficile dans ce cas-ci de comparer le vibrato de Pahud avec les autres interprètes. Pahud ne l'utilise pas dans le même contexte et la valeur de note étudiée dans le Chedeville n'est pas tout à fait de la même longueur que dans le Bach, mais elles s'équivalent. Drahos utilise un vibrato plus ample ce que font Kuijken ou Brüggén. Toutefois, on remarque une volonté de Drahos de changer sa manière de faire le vibrato. Il l'emploie moins souvent et le fait de manière moins régulière. Beumadier, l'enregistrement le plus récent à un vibrato qui se rapproche le plus de ce que fait Kuijken; il effectue un vibrato assez étroit et lent.

Pour finir, l'analyse des spectrogrammes nous permet de constater que les interprètes réduisent l'intensité de leur vibrato en diminuant l'amplitude, la vitesse et en changeant la forme. On remarque que les interprètes sur instrument moderne prennent exemple sur les spécialistes de la musique baroque. Ils ralentissent et diminuent l'amplitude du vibrato afin de le rendre plus discret, mais ne l'éliminent pas complètement de leur pratique. Dans le style historique, le vibrato est utilisé de manière plus sélective que dans le style moderne²¹¹. Avec les résultats obtenus lors des analyses,

²¹¹ Haynes, *The end of Early music*, p.55.

les enregistrements de Drahos, Pahud, Beaumadier, Kuijken, et Brüggen se font dans un style historique. Tandis que les enregistrements de Nicolet et Rampal sont plus représentatifs du style moderne. Ils font un vibrato continu et régulier sur la majorité des notes.

Conclusion

En conclusion, la recherche d'authenticité en musique baroque reste toujours une question actuelle. Toutefois, cette question s'adapte à l'époque à laquelle on exécute ce répertoire. L'authenticité des années 1950 n'est pas la même que celle d'aujourd'hui. En 2019, afin d'être authentique, un interprète doit tenir compte à la fois des pratiques d'exécution anciennes et des connaissances propres à l'époque actuelle, sans toutefois prétendre, avec certitude, reproduire la façon dont les anciens jouaient cette musique. Nous détenons beaucoup d'informations de l'époque baroque. Comme nous avons pu le constater, tout au long de ce mémoire, les traités sont des sources importantes de renseignements. Toutefois, ils ne donnent pas toute l'information nécessaire pour reconstruire le style comme on le faisait à l'époque. Certaines informations, comme la vitesse à laquelle on doit battre le trille, se transmettaient à oralement de maître à élève. La tradition s'étant perdue au fil des années, les informations transmises oralement doivent maintenant être interprétées au meilleur de notre connaissance.

Afin de conclure ce mémoire, nous allons revenir sur les questions posées en introduction. Peut-on observer un changement de la manière dont les flûtistes interprètent le répertoire baroque dans les 60 dernières années? Il est certain qu'avec le développement des HIP à la fin du XX^e siècle, les copies des instruments anciens sont devenues de plus en plus populaires. La redécouverte des instruments anciens a créé un nouvel idéal sonore pour ce type de musique, ce qui a changé la définition d'une interprétation authentique. Par l'analyse des enregistrements, nous avons découvert qu'il y a adéquation entre l'intention des interprètes du mouvement HIP et leur réalisation d'une œuvre de musique ancienne. À la lecture des chapitres, nous avons remarqué qu'au cours du XXI^e siècle, les flûtistes modernes s'inspirent de plus en plus des spécialistes de musique baroque dans leur interprétation, afin que celle-ci soit authentique. Les instruments modernes ont-ils une place particulière dans le mouvement HIP? Quoique les flûtistes modernes ne prennent pas tous part au mouvement HIP, l'étude des enregistrements a permis de remarquer une croissance de l'intérêt qu'ils portent pour les pratiques d'exécution baroque. Les enregistrements du XXI^e siècle révèlent que les flûtistes modernes s'inspirent de la manière dont les flûtistes baroques jouent ce répertoire. Est-il possible d'appliquer les pratiques d'exécution baroque sur l'instrument moderne? Après les études d'enregistrement de Pahud, nous avons constaté qu'il est possible de mettre en

application les recommandations des traités sur la flûte moderne, même si elle ne répond pas toujours de la même manière que la flûte baroque. L'analyse des enregistrements nous a permis de comprendre que les performances pratiques pouvaient se traduire par un geste interprétatif commun entre l'instrument baroque et moderne. Il a été intéressant de voir la métamorphose graduelle du geste interprétatif dans les 60 dernières années.

Pour conclure ce mémoire, nous allons revenir sur les styles d'interprétation présentés par Bruce Haynes. Ces styles sont un bon concept, car ils qualifient une interprétation et ils aident à la mettre en relation avec son contexte historique. Haynes n'est pas le seul à observer différents styles d'interprétation dans la comparaison d'enregistrements. Dans l'étude sur le tempo de pièce romantique, Nicholas Cook observe aussi différents styles d'interprétation²¹². Il ajoute à la théorie de Haynes en constatant que l'origine de l'interprète a un impact sur son style d'interprétation. Dos Reis traite aussi de cette influence dans la section sur les générations d'interprètes. Elle remarque que les études auprès de certains maîtres et la nationalité d'un interprète viennent influencer leur style d'interprétation²¹³. Cependant, Cook pousse cette théorie plus loin en mentionnant que les habitudes d'écoute du public viennent aussi façonner les styles d'interprétation²¹⁴. Les interprètes se conforment à certains standards (un style d'interprétation) afin que le public apprécie leur performance. Lorsqu'un nouveau style d'interprétation se manifeste, Cook note que la vitesse à laquelle celui-ci peut devenir la nouvelle norme d'interprétation peut être assez rapide²¹⁵. Par l'analyse des enregistrements, nous avons pu constater, comme Cook, que les habitudes d'écoute du public ont un impact sur le style d'interprétation des flûtistes étudiés. Comme conclusion, nous allons revenir sur les différentes composantes du geste interprétatif afin d'établir un style d'interprétation pour chaque interprète étudié. Celui-ci permettra de situer les interprètes les uns par rapport aux autres, et il donnera aussi la possibilité d'observer la *métamorphose* du geste interprétatif baroque entre Rampal et Pahud.

²¹² Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as performance*, New-York, Oxford University Press, 2013, p.82-86.

²¹³ Chloé Dos Reis, *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713 : analyse et interprétation*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, p.629-648.

²¹⁴ Cook, *Beyond the Score*, p.76

²¹⁵ *Ibid.*

Les enregistrements de Rampal sont un exemple de style d'interprétation moderne. Pour les questions de tempo Haynes caractérise ce style d'interprétation de métronomique. Comme nous avons pu le constater, dans le chapitre sur le tempo, Rampal garde un tempo relativement stable, même dans les œuvres offrant plus de liberté (comme dans l'Allemande). Pour ce qui est de l'articulation utilisée par Rampal, elle est aussi dans le style moderne. Elle est généralement très legato, et ne souligne pas la hiérarchie des temps (en ne changeant pas la nuance et en ne changeant pas la longueur des notes). L'ornementation de Rampal est assez rudimentaire. Dans le style français, il fait généralement les ornements suggérés par le compositeur, comme dans la sonate de Leclair. Toutefois, on remarque qu'il interprète le trille à la française comme dans les traités en accélérant les battements. Pour ce qui est du troisième mouvement de la sonate de Händel, il ajoute quelques trilles. Il se fie généralement à la partition. Rampal n'ornemente pas ce mouvement à l'italienne, comme on le montre dans les traités. Le faire ainsi est très caractéristique du style moderne où les interprètes essaient de rendre une interprétation la plus objective possible de la partition. Le vibrato en continu utilisé par Rampal est aussi une singularité du style moderne.

Comme Rampal, Nicolet interprète aussi la musique baroque dans le style moderne. Le chapitre sur le tempo a permis de remarquer qu'il jouait, en général, avec peu de variation de tempo, ce qui est représentatif du style moderne. Nicolet ne faisait pas partie des exemples étudiés dans le chapitre sur l'articulation. Toutefois, en écoutant ses enregistrements, on peut remarquer une articulation similaire à celle de Rampal. Nicolet utilise une articulation généralement soutenue et homogène, sans considérer la hiérarchie des temps. Pour ce qui est de l'ornementation, Nicolet ne respecte pas nécessairement les indications des traités. Par exemple, lorsqu'il reprend à la première reprise du Leclair, il ajoute des notes dans la première mesure afin de varier la mélodie. Cette technique d'ornementation est plus caractéristique de la manière d'agrémenter à l'italienne. Sa façon de faire le vibrato est aussi caractéristique du style d'interprétation moderne. Les analyses dans le dernier chapitre permettent d'observer que Nicolet fait du vibrato en continu comme Rampal.

Malgré le fait qu'il y ait presque 13 ans entre l'enregistrement de Rampal et celui de Nicolet, ils ont un style d'interprétation similaire, car ils proviennent de la même génération

d'interprètes. Ils sont nés à quelques années d'intervalle²¹⁶ et ils ont étudié au conservatoire de Paris. Ceci peut expliquer pourquoi l'interprétation de l'Allemande de Nicolet effectué en 1975 est similaire à celle de Rampal datant de 1962.

Brüggen et Kuijken jouent la musique baroque dans le style historique. Ils exécutent le répertoire sur l'instrument d'origine en basant certains choix de leur interprétation sur des informations provenant des traités de l'époque. J'ai sélectionné ces interprètes, car il est important d'observer la manière dont les flûtistes baroques ont interprété ce répertoire. Même si ce mémoire s'intéresse à la manière de le jouer sur la flûte moderne, les flûtistes baroques servent comme point de références sur les pratiques d'exécution baroque. Le premier chapitre sur le tempo nous a permis de constater que Brüggen et Kuijken utilisent un tempo un peu plus flexible que Rampal et Nicolet. Ils n'hésitent pas à prendre un peu plus de temps pour souligner les accents immanents. L'articulation effectuée par Brüggen et Kuijken diffère aussi de leurs deux prédécesseurs. Ils utilisent différentes longueurs de notes afin de marquer la hiérarchie des temps et de la rendre inégale pour que l'interprétation des œuvres soit intéressante sans avoir à y ajouter des liaisons non écrites²¹⁷. Le chapitre sur l'ornementation nous a permis de constater qu'ils les exécutaient comme le prescrivent les traités. Finalement, contrairement à Rampal et Nicolet, Brüggen et Kuijken utilisent très peu de vibrato. La lecture des traités permet de remarquer qu'ils ne sont pas favorables à l'ajout de vibrato. Toutefois, Brüggen et Kuijken le font de manière à ce qu'il ne soit pas trop présent. Ils réduisent l'amplitude de celui-ci et diminuent sa vitesse ce qui le rend moins audible. Ils diminuent aussi son utilisation en sélectionnant des endroits précis, qui correspondent généralement aux accents immanents.

Malgré le fait que Pahud joue ce répertoire sur instrument moderne, son style d'interprétation se rapproche beaucoup plus du *style historique* que du *style moderne*. Après avoir effectué les analyses d'enregistrement, on remarque que son geste interprétatif ressemble beaucoup à celui des flûtistes baroques. Dans le chapitre sur le tempo, nous remarquons que comme Brüggen et Kuijken, Pahud varie le tempo afin de souligner certains moments expressifs de la musique. Il utilise aussi une articulation moins soutenue que Rampal et Nicolet. Sur les notes longues, il opte, la majorité du temps, pour une articulation en son de cloche qui la rend

²¹⁶ Rampal est né en 1922, Nicolet est né en 1926.

²¹⁷ Beaucoup de traités recommandent d'effectuer l'articulation avec beaucoup d'inégalité.

beaucoup plus légère, et plus proche de celle effectuée sur l'instrument ancien. Pour l'ornementation, il la fait de manière similaire à ce que les traités recommandent. Comme Brügger et Kuijken, Pahud sélectionne des endroits précis pour faire un léger vibrato afin de marquer certains types d'accents immanents.

En observant le style d'interprétation des différents interprètes étudiés, ceci permet d'observer que de 1960 à aujourd'hui deux styles d'interprétation cohabitent. Là-dessus, Haynes ajoute qu'avec

The rise of HIP in the mid-1960 created a 'fork in the road' that required musicians to choose a direction when they performed historical music. It meant that those who chose to stick with tradition and Modern style did so either out of a sense of conviction – or by finding a rationale for rejecting Period musicking. Modern style is also a statement of intent: when it is applied to Rhetorical repertoire, it deliberately uses anachronistic instruments and ignores major elements of original style, even when they are available²¹⁸.

Douze ans après la publication du livre de Haynes, cette citation demande à être nuancée. L'étude des enregistrements de Pahud démontre que les flûtistes modernes s'inspirent de plus en plus de ce que font les flûtistes sur instrument ancien. Certes, ils utilisent un instrument qui n'était pas utilisé à l'époque²¹⁹, mais par ses enregistrements Pahud démontre qu'il est possible de l'effectuer dans un style se rapprochant de ce que font les flûtistes baroques, et que l'instrument n'est que le véhicule de la musique et non son essence. Afin de répondre à la question initiale : peut-on reproduire le geste interprétatif baroque sur l'instrument moderne ? Il est possible de le faire. L'analyse d'enregistrement effectué pour ce mémoire permet d'affirmer que le geste interprétatif des flûtistes modernes du XXI^e est similaire ou en transition vers celui des flûtistes baroques. D'autres interprètes, comme Beaumadier, semblent emboîter le pas dans cette direction afin d'interpréter la musique baroque sur l'instrument moderne. Il est logique que les flûtistes modernes jouent la musique baroque de manière similaire à ce que font les flûtistes sur instrument ancien. Le public de 2019 est maintenant habitué à entendre les œuvres baroques jouées sur les instruments d'origine. Comme observe Cook, le public exerce alors une pression sur l'interprète²²⁰ afin qu'il exécute l'œuvre dans le style historique, en acceptant moins bien

²¹⁸ Haynes, *The End of Early Music* p.46.

²¹⁹ Accepter l'interprétation de musique baroque sur l'instrument moderne possède des avantages. Il permet à plus de musiciens, qui n'auraient pas l'opportunité ou le temps d'apprendre l'instrument baroque, de jouer la musique baroque de manière authentique, et dans le style.

²²⁰ Cook, *Beyond the Score*, p.76.

une interprétation dans le style moderne qui, en 2019, nous semble démodée. Toutefois, il n'est pas possible d'affirmer que la majorité des flûtistes modernes du XXI^e siècle jouent tout le répertoire baroque dans le style historique, car l'échantillonnage de flûtistes étudiés est beaucoup trop petit. Il serait intéressant, dans un travail de plus grande envergure, d'élargir l'étude à un plus large nombre d'enregistrements. Les conclusions énoncées sont donc des pistes probables, à valider ultérieurement pour parvenir à des affirmations plus solidement soutenues.

Bibliographie

Ouvrages

- Anthony, James R., *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1997.
- « Agrément », dans Marc Vignal (éd.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2017, p.14-15.
- Artaud, Pierre-Yves, *La flûte*, Paris, J.C. Lattès/Salabert, 1986.
- Bisesi, Erica, Anders Friberg, « Using computational model of music performance to model stylistic variations », dans Dorottya Fabian, Renee Timmers, et Emery Schubert (éd.), *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, Oxford University press, 2014, p.240 – 259.
- Bisesi, Erica, Anders Friberg, Richard Parncutt, « A computation model of immanent accent salience in tonal music », *Frontiers in Psychology*, vol. 10, march 2019, p. 1-19.
- Boulez, Pierre Susan Bradshaw [Trad.], « The Vestal Virgin and the Fire-Stealer : Memory, Creation and Authenticity », *Early Music*, Vol.18, No.3, Août 1990, p. 355-358.
- Bresin, R. (ed.), A Preliminary Computational Model of Immanent Accent Salience in Tonal Music, actes du colloque *Stockholm Music Acoustics Conference and Sound and Music Computing Conference*, (Stockholm, 30 juillet – 3 août 2013), Stockholm, Proceedings of SMC, 2013.
- Boland, Janice D., *Method for the one keyed flute, baroque and classical*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- Brookes, Jeanice, *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future between the Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Brown, Rachel, *The early flute: a practical guide*, Cambridge, Cambridge university press, 2003.
- Cook, Nicholas, *Beyond the Score: Music as performance*, New-York, Oxford University Press, 2013.
- Cusick, Suzanne G. et Meredith Ellis Little, « Allemande », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00613>, consulté le 19 février 2018.
- Cyr, Mary, *Performing Baroque Music*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1992

- Dart, Thurston, *The Interpretation of Music* (1954), New-York and Evanston, Harper & Row, 1963.
- Desain, Peter, Henkjan Honing, « Does expressive timing in music performance scale proportionally with tempo? », *Psychological Research*, vol. 56, no.4, July 1994, p.285-292.
- Dos Reis, Chloé, *Les ornements dans les pièces pour clavecin seul de l'école française de 1670 à 1713 : analyse et interprétation*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016.
- Dolmetsch, Carl, « Recorder and German Flute during the 17th and 18th Centuries », *Proceedings of the Royal Musical Association*, vol. 83, 1956, p. 49–63.
- Donington, Robert, *The Interpretation of Early Music*, Londres, Faber and Faber, 1974.
- Fontijn, Claire A, « Quantz's Unequal: Implications for the Performance of 18th-Century Music », *Early Music*, vol. 23, no. 1, 1995, p. 55–62.
- Focroulle, Bernard, « Analyse et interprétation », *Revue d'analyse musicale*, numéro hors-série, Juillet 1991, 85-88.
- Green, Douglass M., *Form in Tonal music : an introduction to analysis*, New-York et Montréal, Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Paris, Gallimard, 1984.
- Haskell, Harry, *The Early Music Revival : A history*, London, 1988.
- Haynes, Bruce, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty First Century*, Toronto, Oxford university press, 2007.
- Juslin Patrik, « Emotional communication in music viewed through a Brunswikian lens », dans G. Kleinen (ed.), *Music and expression: proceedings of the conference of DGM and ESCOM*, Bremen, Allemagne, University of Bremen, 1995, p.21-25.
- Juslin Patrik , E Linsdtröm (ed), *Musical expression of emotions: moderling composed and performed features*, conférence présentée at fifth conference of European society for the cognitive science of music (ESCOM), Hannover, Allemagne, sept. 2003.
- Juslin, Patrick N., John A. Sloboda (éd.), *Handbook of music and emotion : theory, research, Applications*, Oxford, Oxford University press, 2010.
- Katz, Mark, *Capturing sound: how technology has changed music*, Berkeley, University of California Press, 2010.
- Keller, Hermann, *Phrasing and articulation a contribution to a rhetoric of music with 152 Musical examples*, New-York, 1973
- Krueger, Christopher, « Playing baroque music on the modern flute », *Flutist Quartely*, vol.13, n°1, 1988, p.44-53.

- Leech-Wilkinson, Daniel, « What We Are Doing with Early Music Is Genuinely Authentic to Such Small Degree That the Word Loses Most of Its Intended Meaning », *Early Music*, Vol. 12, No. 1, Fev. 1984, p. 13-16.
- Levitin, Daniel, Perry R. Cook, « Memory for musical tempo: Additional evidence that auditory memory is absolute », *Perception & Psychophysics*, vol. 58, no.6, 1996, p.927-935.
- Miller, Leta E, « C. P. E. Bach's Sonatas for Solo Flute », *The Journal of Musicology*, vol. 11, no. 2, 1993, pp. 203–249.
- Moyse, Marcel, *Comment j'ai pu maintenir ma forme*, édité par Nikolaus Delius, Mainz, Schott Music, 1998.
- Nattiez, Jean-Jacques, “Interprétation et authenticité”, dans Nattiez, J-J, *Musique, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 2, Arles (France), Actes Sud, 2003.
- Neumann, Frederick, *Performance Practice of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, New-York, Schirmer Books, 1993.
- « Ornement », dans Marc Vignal (éd.), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2017, p.1046-1048.
- Papich, George, and Edward Rainbow, « A Pilot Study of Performance Practices of Twentieth-Century Musicians », *Journal of Research in Music Education*, vol. 22, no. 1, 1974, p. 24–34.
- Richard Parncutt, *Harmony: A psychoacoustical approach*, Berlin, Springer-Verlag, 1989
- Parrott, Andrew, et al, « Performance Practice » *The Oxford Companion to Music*, *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5090>, site consulté le 3 mai 2017.
- Philip, Robert, *Early recordings and musical styles : Changing taste in instrumental performance 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Rampal, Jean-Pierre, Wise, Deborah, *Music my love*, New-York, Random house, 1989.
- Shreffler, Anne Chatoney, « Baroque Flutes and Modern: Sound Spectra and Performance Results », *The Galpin Society Journal*, vol. 36, 1983, p. 88–96.
- Somorjay, Dorottya Fabian, « Musicology and Performance Practice: In Search of a Historical Style with Bach Recordings », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 41, no. 1/3, 2000, p. 77–106.
- Tarling, Judy, *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences*, St Albans, Corda music publication, 2004.
- Taruskin, Richard, *Text and Act: Essay on Music Performance*, New-York, Oxford Music Press, 1995.

- Tomlinson, Gary, "Authentic Meaning in Music," dans Nicholas Kenyon (ed), *Authenticity and Early Music A Symposium*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 1988, p. 115-136.
- Vendrix, Philippe, *Un air de renaissance : La musique au XVIe siècle*, Catalogue d'exposition (Musée national de la renaissance, Château d'Écouen, 2013), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 2013.
- Verroust, Denis, *Jean-Pierre Rampal : un demi-siècle d'enregistrements, de 1946 à 1992 : discographie exhaustive et commentée*, Paris, La flute traversière, 1991.
- Walls, Peter, « Instrumental performance in the 'long eighteenth century' », dans Colin Lawson, et Robin Stowell (ed.), *The Cambridge history of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- Wilson, Blake, et al, « Rhetoric and Music », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>, site consulté le 3 mai 2017.
- Wolff, Christoph, Walter Emery, « Bach, Johann Sebastian », *Grove Music Online* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093>, site consulté le 9 juillet 2019.
- Wye, Trevor, *Book 4 Intonation & Vibrato*, London, Novello & Company Limited, 1983.
- Wynn, James, « The Flute », *The Musical Quarterly*, vol. 15, no. 3, 1929, p. 469–474.
- Sources et traités
- Burmeister, Joachim, *Musica poetica* (1606), introduction et notes de Pascale Dubreuil et Agathe Sueur, Wavre, Mardaga, 2007
- Corrette, Michel, *Méthode pour apprendre à jouer de la flûtte*, Paris, 1734.
- Geminiani, Francesco, *The art of playing the violin*, London, 1751.
- Hotteterre, Jacques-Martin, *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traitez*, fac-similé de Amsterdam, 1728, Kassel : Barenreiter, 1982.
- Mahaut, Antoine, *Nouvelle méthode pour jouer la flûte traversière*, Paris, De La Chevardière, 1759.
- Quantz, Joachim, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière : avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique le tout éclairci par des exemples et par Xxiv. tailles douces*, Berlin, Chretien Frederic Voss, 1752.

Tromlitz, Johann G., *The virtuoso player (1791)*, traduit par Ardal Powell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Partition

Bach, Johann Sebastian, *Partita pour flûte en la mineur*, BWV 1013, Kassel, Bärenreiter Verlag, 5022, 1963.

Couperin, François, *Les Gouts réunis ou Nouveaux Concerts*, Paris, chez l'Auteur Boivin, 1724, préface.

Couperin, François, *Pièces de clavecin. Premier livre*, Paris, Le Sieur Foucaut, 1713.

Couperin, François, *Pièces de clavecin. Premier livre (1713)*, édité par Denis Herlin, Kassel, Bärenreiter, 2016, préface.

D'Anglebert, Jean-Henri, *Pièces de clavecin*, Paris, Chez l'auteur, 1689.

Händel, Georg Friederich, *Sonates*, pour flute traversière, violon ou hautbois avec basse continue, op.1, Amsterdam, chez Jeanne Roger, 534, 1727.

Leclair, Jean-Marie, *12 Sonates pour Violons*, Op.9, Paris, Boivin/Leclerc, 1743.

Leclair, Jean-Marie, *Sonata 5 – 8*, Volume II, édité par Jean Pierre Rampal, New-York, International Music Company, 3182, 1977.

Vivaldi, Antonio, *Sonata 4 - 6 « Il Pastor Fido »*, Volume II, édité par Jean Pierre Rampal, New-York, International Music Company, 2444, 1965.

Vivaldi, Antonio, *Il Pastor Fido*, six sonates pour flûte, musette, hautbois, ou violon op.13, Paris, Jean-Noël Marchand, 1737.

Médiagraphie

Bach, Johann Sebastian, *Partita pour flûte en la mineur BVW1013*, enregistré en 1962, Jean-Pierre Rampal (Flûtiste), 2 disques vinyle 33 tours, Odyssey , Y31925-31927, 1972.

Bach, Johann Sebastian, *Partita pour flûte en la mineur BVW1013*, Aurèle Nicolet (Flûtiste), 7 disques vinyle 33 tours, Archiv Produktion , 2564 069 - 2564 075, 1975.

Bach, Johann Sebastian, *Partita pour flûte en la mineur BVW1013*, Frans Brüggen (Flûtiste), enregistré en 1975, 2 disques compact, RCA Classics, GD 71964, 1980.

Bach, Johann Sebastian, *Partita pour flûte en la mineur BVW1013*, Emmanuel Pahud (Flûtiste), 1 disque compact, EMI Classic, 57111, 2000.

Bach, Johann Sebastian, *Partita pour flûte en la mineur BVW1013*, enregistré en 2000, Barthold Kuijken (Flûtiste), 1 disque compact, Accent, ACC 20144, 2002.

- Chédeville, Nicolas (Antonio Vivaldi), *Sonates no6 Il Pastor Fido op.13*, Le concert Buffardin (Viole de Gambe et clavecin), Jean-Louis Beaumadier (piccolo), 1 disque compact, Skarbo, DSK 406-4, 2006.
- Händel, Georg Friederich, *Sonate en sol mineur no 2 op.1*, Jean-Pierre Rampal (Flûte), Robert Veynon-Lacroix (Clavecin) 1 disque vinyle, Epic s.n, SC 6053, 1965.
- Händel, Georg Friederich, *Sonate en sol mineur no 2 op.1*, enregistré en 1974, Frans Brügger (flûte), Anna Bylsma (Violoncelle), Bob van Asperen (Clavecin) 2 disques compact, Sony Classical, 60107 et 60109, 1998.
- Händel, Georg Friederich, *Sonate en sol mineur no 2 op.1*, Emmanuel Pahud (flûte), Christian Rivet (guitare), 1 disque compact, Warner Classics, 6 15399 2, 2013.
- Leclair, Jean-Marie, *Sonate en sol majeur no 7 op.9*, Jean-Pierre Rampal (flûte), Robert Veynon-Lacroix (clavecin) 2 disques vinyle 33 tours, Erato, STU 70957-STU 70958, 1976.
- Leclair, Jean-Marie, *Sonate en sol majeur no 7 op.9*, Aurèle Nicolet (flûte), Christiane Jaccottet (clavecin), 1 disque vinyle 33 tours, Tudor, 73 034, 1981.
- Leclair, Jean-Marie, *Sonate en sol majeur no 7 op.9*, Barthold Kuijken (flûte), Robert Kohnen (clavecin), Wieland Kuijken (viole de gambe), 2 disques compact, Accent, ACC58435D-58436D, 1984.
- Vivaldi, Antonio (Nicolas Chedeville), *Sonates no6 Il Pastor Fido op.13*, enregistré en 1960, Jean-Pierre Rampal (Flûte), Robert Veyron-Lacroix (Clavecin), LP, Erato Records of France, FRL1-5467, 1976.
- Vivaldi, Antonio (Nicolas Chedeville), *Sonates no6 Il Pastor Fido op.13*, Bela Drahos (Flûte), Pal Kelemen (Alto), Zsuzsa Pertis (Clavecin), 1 CD, Naxos, 8550648, 1994.
- Vivaldi, Antonio (Nicolas Chedeville), *Sonates no6 Il Pastor Fido op.13*, enregistré en 1991, Barthold Kuijken (flûtiste), 2 disques compact, Accent, ACC 30009, 2007.
- Vivaldi, Antonio (Nicolas Chedeville), *Sonates no6 Il Pastor Fido op.13*, enregistré en 2009, François Lazarevitch et les Musiciens de Saint-Julien, 1 disque compact, Alpha Classic, Alpha 332, 2017.
- Grant, Stephane, « Emmanuel Pahud », *Les grands entretiens*, émission radiophonique, France musique, diffusé en janvier 2017, <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/emmanuel-pahud-4-5-30857>, consulté le 26 avril 2017.

Annexe 1 : Liste des enregistrements

Partita en la mineur BWV1013, J. S Bach

- Emmanuel Pahud – *Bach Brandenburg Concerto No.5 – Orchestral suite no. 2 – Trio Sonata- Partita* (2000)
- Frans Brüggen - *Complete Sonatas and Partita for Transverse Flute* – (1975)
- Barthold Kuijken – *Flute Recital: Kuijken, Barthold – Bach, J. S. / Hotteterre, J. ...* (2000)
- Jean-Pierre Rampal – *Bach: intégrales des sonates pour flûte vol. 2 (stereo)* (1962)
- Aurèle Nicolet - *Bach, J.S.: Flute Sonatas BWV 1020, 1030-1032; Partita BWV 1013* (1975)

Il Pastor Fido Sonate no6 op.13, Chedeville/Vivaldi

- Jean-Pierre Rampal – *Sonates Il Pastor Fido* (1960)
- Barthold Kuijken – *Italian flute sonatas* (1991)
- Bela Drahos – *Il Pastor Fido : Sonatas for flute and basso continuo. Op.13, No. 1 – 6* (1994)
- Jean-Louis Beaumadier et Le concert Buffardin – *Il Pastor Fido : six sonates* (2006)

Sonate en sol Mineur op.1 no 2, Händel

- Frans Brüggen – *5 sonates pour flûte* (1974)
- Emmanuel Pahud – *Around the world* (2013)
- Jean-Pierre Rampal - *Handel – The complete flute sonatas* (1965)

Sonate en sol majeur op. 9 no 7, Jean-Marie Leclair

- Aurèle Nicolet - *Deuxième Récréation De Musique Op. VIII / Sonate En Sol Majeur Op. 9 No 7 / Sonate En Trio En Ré Majeur Op. 2 No 8* (1981)
- Barthold Kuijken – *Leclair : Complete flute Sonatas* (1984)
- Rampal – *Sonate pour flute et clavecin – record 2* (1976)

Annexe 2 : Analyse par accent de l'Allemande de la *Partita pour flûte en la mineur BWV 1013*

Partita BWV1013

Allemande

J.S. Bach

Tonalité La mineur

Measures 1-3: C (green), M (green), H (blue), C (red), V, I, V

Measures 4-6: G (blue), C (red), C (red), V

Measures 7-9: G (blue), I (en fa maj), V/V, V, H (blue), G (blue), C (red), I (en do maj)

Measures 10-12: H (blue), V, C (red), i (en ré min), V

Measures 13-15: H (blue), G (blue), Cycle de quintes (la, ré, sol do), G (blue), i (en la min)

Measures 16-17: (No annotations)

Measures 18-19: V, 1. i en mi min, G (blue), 2. i en mi min

Measures 20-24: G (blue), V, H (blue), C (red), i, V

Editeur: Nora Simard-Saint-Cyr d'après Barenreiter

24 **G**
i V **G**
i (en ré min)

27 **H** **C** **H**
V I (en sol maj)

30 **H** **G** **H**
V I (en do maj)

33 **H** **H** **H**

36 **H**-----

38 **H**-----
V-----

41 **H**-----

i (en la min)

44 **G** **C**-----
V i (en la min) V i en la min

47 1. 2.

Annexe 3 : Analyse par accent de la Sarabande de la Partita pour flûte en la mineur BWV 1013

Partita BWV1013

Sarabande

J.S. Bach

Sarabande

Tonalité: la min

9 C

14 C G C H C G V I (en do maj) V i (en la min)

21 H C H C V i (en ré min)

26 G H

33 G V (en la min)

40

44 G V i en la min

Annexe 4 : Analyse par accent du troisième mouvement de la *Sonate no6 en sol mineur* « *Il Pastor Fido* » de Chedeville/Vivaldi

The image shows a musical score for the third movement of the Sonata no. 6 in G minor by Chedeville/Vivaldi. The score is in 8/8 time and marked 'Largo'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 1 and the second at measure 8. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Above the first staff, there are colored letters (C, M, G, H) indicating accents. Below the staves, there are numerical sequences of notes (e.g., 5 4 *, 7 7, 7 * 4 5, 6 6 5 5 4 3, 5 4 * b 5 5 4 *, 6 5 4 *) representing the analysis of the notes.

Annexe 5 : Partition du troisième mouvement de la *Sonate en sol majeur op. 9 no 7* de Leclair

42 FLUTO.

Aria Affettuoso.

Altro.

Piano. *Forte.* *Più Forte.*

Piano. *Forte.* *Volti.*

The image shows a page of handwritten musical notation for a flute part. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked '42 FLUTO.' and 'Aria Affettuoso.' with fingerings like 6 7 8 4 7. The second system includes 'Piano. Forte.' and fingerings like 6 6 4 7. The third system has fingerings like 6 6 7 5. The fourth system is marked 'Altro.' and has fingerings like 6 6 5 5 7 7. The fifth system has 'P.' and 'Più Forte.' markings. The sixth system has 'Piano. Forte.' and 'Volti.' markings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Annexe 6 : Tableau de la prise de respiration dans l'Allemande

Numéro de mesure et temps	Rampal (1962)	Nicolet (1975)	Brüggen (1975)	Kuijken (2000)	Pahud (2000)
3.1	X ^{2 221}				
4.1			X	X	
5.1	X	X			X
Entre 6 et 7			X		
7.1	X	X		X	X
9.1	X	X	X	X	X
12.1	X ¹	X	X	X	X
13.1	X ²	X ²		X	X ²
Entre 13 et 14			X	X	
14.1	X				
15.3		X	X	X	X
16.4			X		
17.1	X				X
18.3	X				
18.4					X
Entre 19 et 1 (reprise)	X	X	X	X	X
20.3		X			
21.1	X		X	X	X
24.1	X		X	X	
26.1	X	X	X	X	X
29.1	X	X	X	X	X
32.1	X	X	X	X	X
34.1	X	X		X	X
36.1	X	X	X	X	X
38.2			X		
Entre 38 et 39				X	X
39.4	X	X			
41.1		X	X	X	X
Entre 41 et 42				X	
42.1	X				X
43.3		X			

²²¹ X² signifie que l'interprète respire à cet endroit qu'à la reprise.

X¹ signifie que l'interprète respire à cet endroit que la première fois.

44.3	X	X	X	X	X
46.3	X	X	X		X

Annexe 7 : Exemples d'ornementation à l'italienne provenant du traité de Quantz

Var: TAB: LX:

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

cont: ad Var:

ad Fig: 3. *JAB: X.*

Fig: 4.

Fig: 5.

cont: ad Var:

JAB: XI.

Fig: 6.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l) m) n) p) q) r) s)

Fig: 7.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l) m) n) o) p) q) r) s) t) u) v) w) x)

Annexe 8 : Quelques mouvements lents ornementés
provenant de la *Sonata no1 pour violon op. 5* de Corelli
éditée par Étienne Roger

SONATA I

Violin

2

Adagio

Grave

Allegro
Tasto Solo

Adagio

3

8

Handwritten musical notation for measures 8-9, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. The tempo marking *Allegro* is present. Measure numbers 8 and 9 are indicated at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for measures 10-11, second system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 10 and 11 are indicated at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for measures 12-13, third system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 12 and 13 are indicated at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for measures 14-15, fourth system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 14 and 15 are indicated at the beginning of the system.

9

Handwritten musical notation for measures 16-17, first system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 16 and 17 are indicated at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for measures 18-19, second system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 18 and 19 are indicated at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for measures 20-21, third system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 20 and 21 are indicated at the beginning of the system.

Handwritten musical notation for measures 22-23, fourth system. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a middle staff with a piano accompaniment, and a bass clef staff with a bass line. Measure numbers 22 and 23 are indicated at the beginning of the system.

Annexe 9 : Table d'ornement du traité de Geminiani

26

Es Kemp. XVIII

1.^o *Trillo semplice* 2.^o *T. composto* 3.^o *Ap.^{na} superiore* 4.^o *Ap.^{na} Inferiore*

5.^o *Tratten.^{to} sopra la Nota.* 6.^o *Il Simile* 7.^o *Staccato* 8.^o *Agum. e dim.^{ne} piano di Suono* 9.^o

10.^o *forte* 11.^o *for. pia.* 12.^o *Anticipa^{ne}* 13.^o *Separazione*

14.^o *Mord.^{te}* *Tremolo*

Es Kemp. XIX.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

5.^o 6.^o 7.^o 8.^o

9.^o 10.^o 11.^o

12.^o 13.^o 14.^o

Annexe 10 : Partition du premier et troisième mouvement de la *Sonate en sol mineur op. 1 no 2* de Händel

7

SONATA II

Larghetto

Allegro

Voli

Flauto Solo

10

Adagio

Presto

Annexe 11 : Partition du premier mouvement de la *Sonate en sol majeur op. 9 no 7* de Leclair

39

Dolce.
Andante.

SONATA
VII.
*Qui peut ce jouer sur
la Flute Allemande*

4 5 4 x4 5 x 7 x 5 x4 b 47

x4 6 7 6 6 7 7 7 7 6 6 x6

Piano. Forte.

7 5 x4 47 Piano. Forte. 5 b4 5 6 6-6-7 47

Annexe 12 : Tableau indiquant les endroits où les interprètes font du vibrato dans la Sarabande de la *Partita pour flûte BWV1013* de J.S. Bach

No de mesure et Temps	Brüggen [Ancien] (1975)	Kuijken [Ancien] (2000)	Pahud [Moderne] (2000)
1,2			X
2,1	X		
2,2	X		X
3,1		X	X
3,3		X	X
4,2			X
5,1		X	
6,1	X	X	X
8,1	X	X	X
9,1	X		
10,1	X		X
10,3		X	
11,1		X	
11,2		X	
12,1	X		X
12,2	X		
13,1	X	X	
14,1	X	X	X
15,1	X		X
16,2			X
17,2		X	
18,1	X		
18,2	X		
19,2		X	X
19,3			X
21,1		X	
22,1	X		
24,1	X		
24,3		X	X
25,1	X		X
25,2			X
26,1	X		
26,2	X		
26,3		X	
27,2		X	
28,1	X		X
28,2	X		
29,1		X	
29,2		X	
30,1	X	X	X
31,1			X

31,2		X	
32,1	X		X
32,2	X		
32,3	X		
33,1		X	
33,2		X	
33,3			X
34,1	X	X	
34,2	X	X	
34,3	X		
35,1		X	X
37,1	X	X	
37,2		X	
38,1		X	X
38,2			X
39,2			X
39,3		X	X
40,2		X	
40,3		X	
41,1		X	
42,1			X
43,1		X	
44,1			X
44,3	X		X
46,3	X	X	X
47,2		X	X
48,1		X	
48,2			X
48,3			X
49,1			X
51,1		X	
52,1		X	
52,2		X	
53,1		X	
53,2		X	
54,1	X	X	
54,3			X
55,1		X	
55,3			X
56,2			X
57,3		X	
58,1			X
59,1		X	
60,1	X	X	
61,1			X
62,2			X
Total	30	46	41

Annexe 13 : Tableau indiquant les endroits où les interprètes font du vibrato dans le troisième mouvement de la *Sonate no6 « Il Pastor Fido »* de Chedeville/Vivaldi

Numéro de mesure et temps	Drahos [Moderne] (1994)	Kuijken [Ancien] (1991)	Beumadier [Moderne] (2006)
1,2	X		X
1,3	X		
2,1		X	
3,3		X	
4,1	X		
5,2	X	X	
6,2	X	X	
7,2	X		
8,2	X	X	X
11,1	X		X
14,1	X		
Total	9	5	3