

RECORDER

FLUTE A BEC

Par Edgar Hunt

The New Grove Dictionary of Musical Instruments
(Stanley Sadie, Londres, 1984, vol.3 p.205-15)

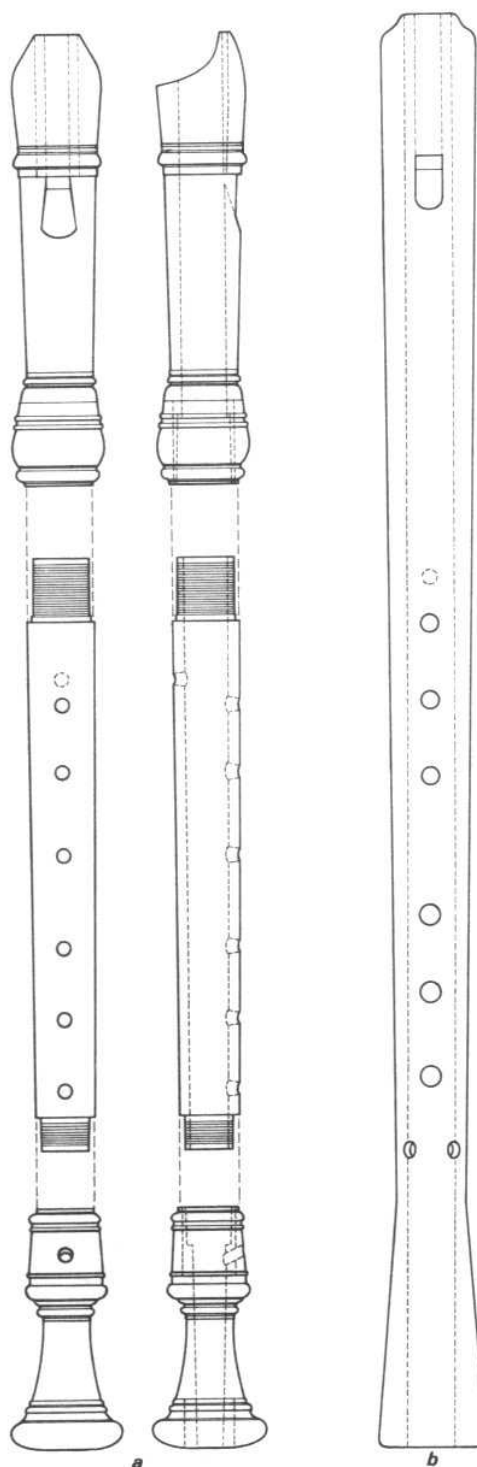
[common flute, English flute] (Français : *flûte à bec*, *flûte à neuf trous*, *flûte d'Angleterre*, *flûte douce* ; allemand : *Blockflöte*, *Langsflöte*, *Schnabelflöte* ; italien : *flauto diretto*, *flauto dolce*). Instrument de la famille des bois avec sept trous pour les doigts et un pour le pouce. C'est le principal membre de la catégorie des flûtes à conduit d'air [ou canal], c'est-à-dire, des flûtes avec une embouchure en sifflet. Son trou pour le pouce la distingue de la plupart des autres flûtes à canal. Elle figurait d'une manière significative dans la musique de Purcell, Bach, Handel, Telemann et de beaucoup de leurs contemporains, et bien qu'elle fut exclue de l'orchestre standard comme il s'est développé aux 18^e et 19^e siècles, elle a sa place dans la musique du 20^e siècle, précisément dans les œuvres des compositeurs d'avant-garde.

1. L'instrument. 2. Histoire.

1. L'INSTRUMENT

La flûte à bec moderne est généralement composée de trois parties assemblées : la tête avec une embouchure en forme de bec et une perce intérieure cylindrique ; la partie centrale, avec le trou du pouce et six trous pour les doigts ; elle va de la tête au pied en s'amincissant, pied qui possède le septième trou (fig.1a). Les dimensions de la perce légèrement conique, ainsi que la grosseur et la position des huit trous sont décisifs dans la construction de la flûte à bec, afin de donner à l'instrument une étendue chromatique de plus de deux octaves. Non moins importants sont les proportions et le *voicing* [le réglage] de l'embouchure en sifflet. Le rôle principal du trou du pouce est d'aider à la production des harmoniques de la seconde octave (et des notes plus hautes), leur permettant de sonner clairement avec simplement une pression de souffle légèrement augmentée.

La flûte à bec du 20^e siècle suit le modèle général de type baroque en usage vers la fin du 17^e siècle et pendant le 18^e. Auparavant, les flûtes à bec étaient généralement en un seul morceau de bois avec une perce à peu près cylindrique (figs. 1b et 4b). Sans le pied mobile un neuvième trou était prévu pour le petit doigt d'un gaucher, le trou inutilisé étant fermé par un bouchon de cire ou de bois. Cela donna à l'instrument le nom de



1. Comparaison entre (a) une flûte à bec alto baroque en Fa (dessin d'après von Huene), et (b) une flûte à bec ténor Renaissance en Do

"flûte à neuf trous".

L'origine du mot *recorder* est incertaine. (Le verbe anglais "to record", dans le sens de "chanter comme un oiseau" peut bien provenir du nom de l'instrument, et non le contraire). Le nom provient probablement du latin *recordari* : réfléchir à, se rappeler, "se souvenir", ou de l'italien *ricordo* : un souvenir, ou *memento*. Trowell cite une référence dans les comptes du personnel d'Henry, Comte de Derby (futur roi Henry IV), datés de 1388, le paiement de "i fistula nomine Ricordo" ("un pipeau appelé memento") : c'est la première référence connue de l'instrument.

Les flûtes à bec ont différentes tailles, avec des étendues correspondant aux différentes étendues vocales. Traditionnellement construites en bois, parfois en ivoire, les plus petits membres de la famille sont maintenant souvent en plastique et produits en masse, particulièrement pour l'usage scolaire.

Quatre instruments principaux sont employés aujourd'hui : le *descant* (appelé aux USA "soprano" ; la note la plus basse est *do4*) ; *treble* (aux USA "alto" ; la note la plus basse est *fa3*), ténor (note la plus basse : *do3*) et basse (*fa2*). Il existe également la soprano (*fa4*), la grande basse (*do2*) et même la contrebasse (*fa1*). L'écriture de l'alto et de la ténor est celle d'instruments non-transpositeurs, alors que la musique pour la soprano, la soprano, la basse et la grande basse est habituellement écrite une octave en-dessous de ce qu'elles jouent en réalité. En dehors de ces instruments en *fa* et en *do*, il existe des flûtes à bec en *ré* : la "flûte de sixte" (la note la plus basse est *ré4*, une sixte au-dessus de l'alto) pour laquelle ont écrit Woodcock, Baston et Babell, et une octave en-dessous, il y avait l'"alto" ou "flûte de voix" (*ré3*). Une flûte à bec en *si b*, une quarte au-dessus de l'alto, était connue comme "quart flute" ou "flûte du quatre". Il y a quelques confusions quand un compositeur (Bigaglia) mesure de haut en bas en partant de *fa3* et fait mention de la ténor (*do3*) comme une *fluta di quatre*.

La variété des noms, dans différentes langues, utilisés pour désigner la flûte à bec à différentes périodes de son histoire, peut être classée comme ceci :

- 1) La *flûte à bec* française et la *Schnabelflöte* allemande dérive des instruments à embouchure en forme de bec.
- 2) Du "fipple" ou bouchon, qui ferme presque l'extrémité supérieure du tube pour former l'embouchure en sifflet, vient le terme "fipple flute" (le terme générique couvre toutes les flûtes avec un bec, pas seulement les recorders) ; en allemand *Blockflöte*.
- 3) La *flauto dolce* italienne et la *flûte douce* française font allusion à la qualité du timbre doux caractéristique de la flûte à bec.
- 4) De l'association étroite entre la flûte à bec et l'Angleterre, et pour la distinguer de la flûte Allemande ou flûte traversière, vient le terme "English flute" ou *flûte d'Angleterre*.
- 5) La *flûte à neuf trous* (voir ci-dessus) pendant la 16^e siècle.
- 6) Le terme "flute" (*flûte*, *Flöte*, *flauto*) a parfois été utilisé comme un terme général pour toutes les sortes de flûtes traversières et de flûtes à canal, mais à l'époque moderne, il décrit plutôt la flûte traversière que la flûte à bec. Toutefois, de l'époque de Purcell jusqu'au milieu du 18^e siècle, la flûte à bec était connue simplement sous le nom de flûte (*flauto*) ou "common flute" pour la distinguer de la flûte Allemande ou *traversa*.
- 7) *Flauto diretto* (It.) ; *Langsflöte* (All.) ; *flety proste* (Pol.) provient du fait que la flûte à bec est tenue droite devant le flûtiste.

L'étendue habituelle de la flûte à bec Renaissance était une octave et une sixte, bien que Ganassi indiqua qu'une octave supplémentaire pouvait être possible sur certains instruments, dans les mains de flûtistes habiles. La flûte à bec baroque peut donner deux octaves et une note, une quarte supplémentaire étant demandée dans certaines œuvres virtuoses. La flûte à bec moderne a normalement la même étendue, quoique les compositeurs d'avant-garde allongent cette étendue et écrivent des "accords" et d'autres effets, certains produits en couvrant et en fermant l'extrémité inférieure de la flûte (voir Vetter).

L'étendue chromatique de deux octaves et une note utilise un système de doigtés de fourche pour produire les demi-tons. Cela s'est révélé un tel succès dans le cas de la flûte à bec, avec ses trous relativement petits et une pression d'air faible, qu'essayer de lui donner un système de clés (comme sur les autres instruments de la famille des bois) n'a jamais été concluant. La seule clé nécessaire dans le cas de la flûte à bec est pour la note la plus grave de la flûte basse et parfois pour la ténor. Les doubles trous (deux petits trous percés côte à côte au lieu d'un trou normal) sont utilisés pour donner les deux plus petits demi-tons, là où les doigtés de fourche ne fonctionneraient pas. Ils sont courants sur les flûtes à bec modernes, mais furent ajoutés pour la première fois à la fin du 17^e siècle,

notamment sur les flûtes à bec de Bressan ; leur usage était également indiqué dans les *Principes* de Hotteterre. A cause de sa longueur, on adapte généralement un bocal à la basse, un tube en métal à peu près identique au bocal du basson, pour amener le souffle du flûtiste au sommet de l'instrument (voir figs. 7 et 8 ci-dessous).

2. HISTOIRE

La flûte à bec a probablement ses origines comme instrument d'art dans le nord de l'Italie pendant le 14^e siècle et était certainement bien établie là au début du 16^e siècle. La preuve est indirecte : la première méthode de flûte à bec qui a survécu, la *Fontegara* de Ganassi, a été publiée à Venise en 1535 (voir fig.2) ; Praetorius indique que le grand ensemble de flûtes à bec qui est décrit dans son *Syntagma Musicum* (tome 2 / 1619) pouvait être acheté à Venise pour 80 thaler ; et le plus grand nombre de flûtes à bec Renaissance existantes appartenait aux familles nobles du nord de l'Italie.



2. Gravure de la page de titre de 'Fontegara' de Ganassi (1535)

Le mot "recorder" apparaît dans la littérature anglaise au 15^e siècle dans les listes d'instruments de musique qui sont un trait caractéristique de quelques poèmes, comme le *Squyr of Lowe Degre* (environ 1400) et le poème écossais *Buke of the Howlate* (environ 1450), ainsi que le *Promptorium parvulorum*, le plus ancien dictionnaire anglais-latin (1499 / réédité en 1968), où la flûte à bec est appelée "lytyl pype" et traduit par *canula*.

L'évidence de la peinture et de la sculpture est parfois trompeuse. Par exemple, l'illustration d'un psautier du 12^e siècle revendiquée par Galpin et d'autres comme étant un joueur de flûte à bec, a plus récemment été présentée comme étant un joueur de cornemuse. Sur plusieurs tableaux il est difficile de dire si l'instrument représenté est une véritable flûte à bec ou une quelconque sorte de pipeau folklorique (sans le trou du pouce). Vers la fin du 15^e siècle et pendant le 16^e siècle, les tableaux où l'on peut voir des flûtes à bec sont plus nombreux et les instruments eux-mêmes plus clairement représentés (voir fig.4a).

L'évidence de la flûte à bec au 16^e siècle est plus précise. La plus ancienne flûte à bec existante est une soprano fait en orme, d'environ 29 cm de long, qui fut trouvée sous une maison du 15^e siècle à Dordrecht (voir fig.3a). Elle est maintenant au Gemeentemuseum de La Haye et on suppose qu'elle est au moins aussi âgée que la maison sous laquelle elle a été trouvée. L'Academia Filarmonica de Vérone possédait un grand nombre de beaux instruments et une liste datée de 1569 mentionne un coffre de 22 flûtes à bec et deux coffres incomplets. Certains de ces instruments sont toujours là, tandis que d'autres se trouvent à la Biblioteca Capitolare de Vérone. Au château Ambras, l'archiduc du Tyrol avait une collection d'instruments de musique. Un inventaire daté de 1596 mentionne les pipeaux (*Pfeifen*) faits en Allemagne, d'autres de France et "ain grosse Flaut per Concert, von Venedig verkauft" ("une grande flûte pour l'ensemble, achetée à Venise"). Une basse de cette collection est maintenant au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Il existait d'autres collections de la famille Correr de Venise et de la famille Obizzi à Catajo, près de Padoue. La plupart des flûtes à bec de Catajo (39) sont maintenant à Vienne.



(a)



(b)

3. Flûtes à bec : (a) flûte à bec soprano Renaissance, 1350?-1400, trouvé sous une maison à Dordrecht (Gemeentemuseum, La Haye) ; (b) flûte de sixte de W. Beukers, Amsterdam, 1704 (Dayton C. Miller Flute Collection, Library of Congress, Washington DC)

Ces instruments, ainsi que les écrits de Virdung, Agricola, Ganassi, Jambe de Fer, Praetorius et Mersenne, aident à construire une image plus complète de la flûte à bec Renaissance. Virdung (1511) et Ganassi ont considéré trois tailles de flûtes à bec : le *diskant* (note la plus grave *sol3* – l'instrument serait maintenant appelé treble, et n'est pas équivalent au "descant" actuel), la ténor (*do3*) et la basse (*fa2*). Agricola (1529) montra un quatuor dans son illustration mais expliquait que pour une partie d'alto, on devrait se servir d'une ténor supplémentaire. Praetorius, décrivant la famille des *Blockflöten* ("latinis *Fistula*, so von den Italianern *Flauto*, von den Engellendern *Recorder* genennent werden") [en latin *Fistula*, appelée par les Italiens *Flauto*, par les Anglais *Recorder*], a dressé une liste des tailles suivantes (voir fig.5) : *Exilent* (*sol4*), *Discant* (*do4*, *ré4*), *Alt* (*sol3*), *Tenor* (*do3*), *Basset* (*fa2*), *Bass* (*sib1*) et *Grossbass* (*fa1*). Il est difficile d'imaginer tous ces instruments jouant dans un ensemble en même temps – l'effet produit par la *Bass* en *sib1* jouant à côté du *Discant* en *ré4* serait à peu près comparable à celui des clarinettes en *la* et *sib* jouant ensemble. Cependant, Mersenne (1636-7) sépara les flûtes à bec en deux groupes, *grand jeu* et *petit jeu*, le premier commençant quand l'autre cesse. Praetorius expliquait que trois flûtes adjacentes quelconques pouvaient être utilisées ensemble (par ex. *Grossbass*, *Bass*, *Basset* ; *Bass*, *Basset*, *Tenor* ; *Bass*, *Tenor*, *Alt* ; ou *Tenor*, *Alt*, *Discant en ré*), les deux autres (*Discant en do* et *Exilent*) et le *gar klein Flötlein* servant d'instruments octaviant.

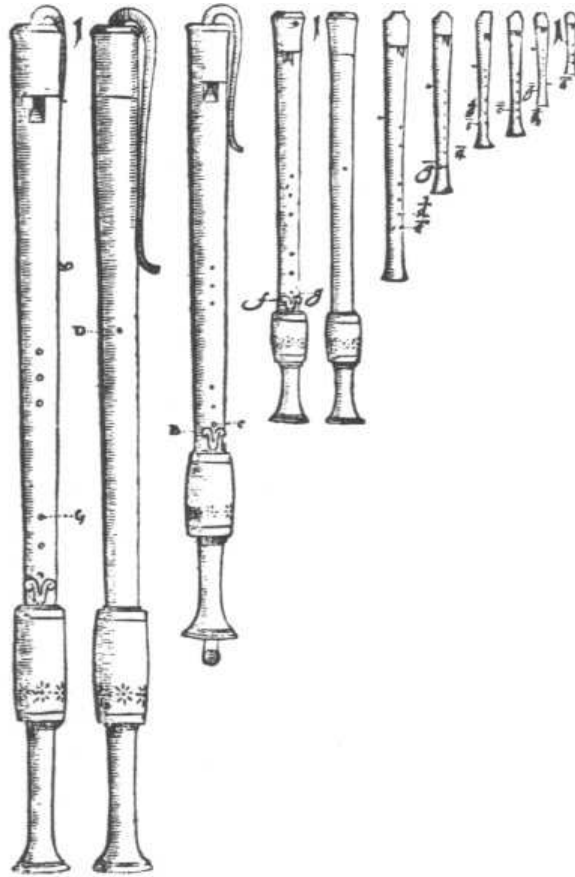


4. (a) Flûte à bec Renaissance, luth, virginal et basse de viole : tableau 'Le concert champêtre', école italienne, 16^e siècle (Hôtel Lallemant, Bourges)



4. (b) Flûte à bec en une pièce : détail du tableau 'Vanoté' (1664) de Jan Davidszoon de Heern the Elder (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles)

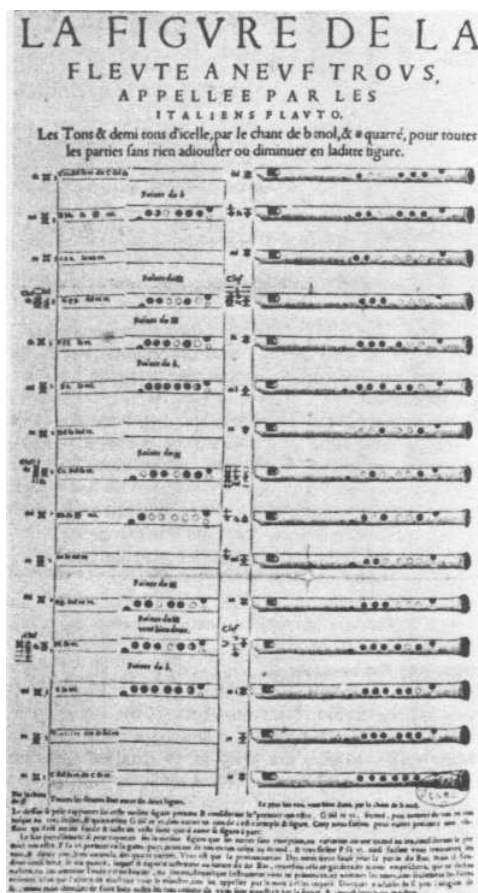
En Angleterre, Henry VIII était expérimenté en musique et jouait de la flûte à bec, de la flûte traversière et du virginal. On fit l'inventaire de ses instruments à l'époque de sa mort (1547), et parmi les virginals, les régales, les cors, etc... il y avait 72 flûtes et 76 flûtes à bec, comprenant "one greate base Recorder of woode in a case of woode" [une flûte à bec grande basse en bois dans une boîte en bois] (voir Galpin, 1910). Beaucoup de ces flûtes à bec étaient dans des boîtes de quatre, six, sept, huit ou neuf instruments, sans aucun doute fabriqués et accordés les uns avec les autres pour jouer ensemble. Pas un des instruments répertoriés dans l'inventaire n'a été retrouvé jusqu'à aujourd'hui.



5. Le 'grand consort' de flûtes à bec : gravure extraite de 'Syntagma Musicum' de Praetorius (2/1619) ; (de gauche à droite) Grossbass (fa1), Bass (sib1), Basset (fa2), Tenor (do3), Alt (sol3), Discants (do4, ré4), kleinFlötlein (Exilent, sol4) et gar klein Flötlein (avec une trou pour le pouce et trois trous pour les doigts)

La flûte à bec Renaissance était désignée pour jouer en ensemble plutôt qu'en solo. Sa perce large et presque cylindrique favorisait les sons fondamentaux, et son étendue d'une octave et une sixte était adéquate pour la musique d'ensemble de cette époque. Dans un ensemble de flûtes à bec accordées les unes avec les autres par le fabricant, chaque instrument peut être fait à partir d'un unique morceau de bois. Une tête mobile pour l'accord était inutile, et le neuvième trou pourvoyait aux besoins du joueur gaucher. Les compositeurs écrivaient généralement de la musique sans spécifier son orchestration. Les musiques de danse publiées par Jacques Moderne (Lyon), Attaingnant (Paris), Phalèse (Louvain et Anvers) et Susato (Anvers), et les œuvres polyphoniques comme celles du manuscrit *Liber Fridolini Sichery* à S' Gall ou du manuscrit de Regensburg des *Carmina germanica et gallica* en sont des exemples, bien qu'Attaingnant marqua certaines de ses chansons avec une lettre pour indiquer qu'elles étaient appropriées aux flûtes traversières ou aux flûtes à bec. Les *Danserye* de Susato (1551) étaient décrites comme "zeer lustich ende dequaem om spelen op alle musicale Instrumenten" ("très agréables et convenables pour l'exécution sur toutes sortes d'instruments musicaux"). La collection des pavaues, gaillardes et autres danses à cinq voix publiée en 1599 par Anthony Holborne était pour "Violes, Violons ou autres Instruments de Musique à Vent". Vers la fin de cette époque, les flûtes (c.-a.-d. les flûtes à bec) étaient parfois spécifiées, comme dans le *Consort Lessons* de Morley (1599 ; la partie de flûte est peut-être destinée à une flûte à bec basse : voir Dart, 1947-8), une anonyme "Sonata a 3 Fiauti" avec continuo (de Breslau, v.1620), une "Sonatella a 5 Flauti et Organo" d'Antonio Bertali et une "Sonata a 7 Flauti" de J.H. Schmelzer. Mersenne donne une courte "Gavote pour les Flustes douces" à quatre voix comme exemple d'écriture pour les flûtes à bec. Les *Consort Lessons* de Morley et les *Lessons for Consort* de Rosseter (1609) furent écrites pour luth alto, pandore, cistre, basse de viole, "flûte" et dessus de viole : trois instruments à cordes pincées, deux à cordes frottées et un à vent ; un exemple de l'utilisation de la flûte à bec dans le contexte d'autres instruments. Francis Bacon (*Sylva sylvarum*, Londres, 1627) remarque que "the Recorder and Stringed Musik agree well" [la flûte à bec et la musique pour cordes s'entendent bien].

Les écrits de Virdung, Agricola, Ganassi, Jambe de Fer, Praetorius et Mersenne sont compatibles dans leur compte-rendu de la technique de jeu de l'époque. Leurs tables de doigtés varient un peu dans les détails mais révèlent l'essentiel du système utilisé aujourd'hui (voir fig.6 ; voir également CHÖK pour un exemple de tableau remarquablement similaire dans le traité coréen *Akhak kweböm*, 1493). Le livre de Ganassi donne des exemples d'ornementation Renaissance élaborée.



6. Table de doigté pour la flûte à bec de l' 'Epitome musical' de Jambe de Fer (1556)

Der Fluyten lust-hof (Amsterdam, 1654) est un recueil de pièces solos et de quelques duos pour *hand-fluyt* (soprano en do4) par Jacob van Eyck, le carillonneur aveugle d'Utrecht, qui jouait aussi de la flûte à bec dans la cour de l'église pour amuser les passants. Plusieurs de ces pièces sont des variations sur des airs Elisabéthains, telles que *Lachrimae* de Dowland (pour flûte à bec seule) et *Comagan* (la chanson *Come again*). Elles donnent la preuve d'une technique facile. Quand les airs qu'il a proposé diffèrent des originaux, il faut admettre que cet homme aveugle les recueillit avec l'oreille, créa ses propres versions là où sa mémoire lui faisait défaut, et dicta le tout à un copiste pour la partition.

A la cour française de Louis XIV (roi de 1661 à 1715), la musique était extrêmement organisée : la chapelle, la musique de chambre, et la *grande écurie*, un grand corps de musiciens administrés par le Maître de la Grande Ecurie du Roy. La *grande écurie* prévoyait les musiciens pour les occasions de cérémonie et pour les opéras et autres spectacles de Lully, et comprenait des personnes qui étaient également habiles en tant que fabricants d'instruments, notamment des membres de la famille Hotteterre. On doit aux Hotteterre des améliorations d'une portée étendue dans le dessin du hautbois, de la flûte traversière et de la flûte à bec ; cela fut rendu possible par l'utilisation de morceaux de bois plus courts raccordés ensemble au lieu des premières constructions en une seule pièce. Dans le cas de la flûte à bec, une perce plus étroite allant en s'amincissant fut le premier pas vers un timbre plus raffiné et une étendue plus grande. Les morceaux de bois plus courts peuvent être percés avec plus de précision. Les joints avaient besoin d'être consolidés, ce qui entraînait l'usage de montures en ivoire. En fait, on encouragea l'élégance et la sophistication.

En Angleterre, la flûte à bec fut peu utilisée pendant la Guerre Civile et la République. Mais en 1674, Cambert, qui avait été dans l'obligation de venir en Angleterre deux ans plus tôt, fut engagé pour superviser la production du masque de Crown, *Calisto*, et pour cela amena de France quelques hautboïstes, dont Jacques Paisible (plus tard James). Paisible demeura en Angleterre et s'établit comme joueur de hautbois et (plus tard) de flûte à bec. Vers 1683 son ami P.-J. Bressan, un fabricant français de flûtes traversières et de flûtes à bec, vint également en Angleterre et s'y fixa. L'année suivante, Carr écrivait dans la préface de *The Delightful Companion* :

Ce charmant compagnon, la flûte à bec [*pipe recorder*], avait été pendant longtemps inutile, mais maintenant il commence à avoir une plus grande réputation qu'il n'eut jamais avant, et à vrai dire il n'existe pas de musique pour un voix si naturelle. Il permet une excellente harmonie dans un ensemble de deux ou trois parties ...

A peu près 20 ans avant cela, le flageolet avait été un instrument populaire. En 1661 fut publié le *Pleasant Companion* de Greeting ; parmi les amis et les élèves de Greeting, on trouve Samuel Pepys et sa femme, qui jouaient tous les deux du flageolet à peu près à cette époque. En février 1668, Pepys alla voir *The Virgin Martyr* de Massinger et fut extrêmement touché par la "musique des instruments". On admet généralement que les flûtes à bec doivent avoir joué un rôle prépondérant dans cette musique, puisque Pepys écrivait plus tard qu'il se résolut "à étudier la musique des instruments" et rendit visite au fabricant de flûtes Drumbleby :

Et là parla beaucoup des pipeaux ; et acheta une flûte à bec, avec laquelle j'ai l'intention d'apprendre à jouer, le son de celle-ci étant de tous les sons du monde, celui qui me plaît le plus ...

En 1679 Hudgebut publia son *Vade mecum*, dans lequel il comparait la flûte à bec avec le flageolet au détriment de ce dernier ; en 1681 John Banister (qui avait joué du flageolet pour Pepys en 1668) publia son *Most Pleasant Companion* pour la flûte à bec ; et en 1683 vint *The Genteel Companion* d'Humphrey Salter. D'après ceci, on peut voir que la flûte à bec prenait progressivement la place du flageolet en tant qu'instrument préféré du musicien amateur.

Vers cette époque la flûte à bec partagea avec le flageolet, pour autant que ces petits livres d'airs étaient concernés, un système de "notation avec des points" ou tablature, une "méthode ridicule et ennuyeuse" comme Pepys la décrivait après qu'il ait acheté sa flûte à bec. Les instructions dans les manuels publiés s'appliquent à la flûte à bec alto et forment la base à partir de laquelle la technique de jeu de la flûte à bec actuelle s'est développée.

En 1693 Hudgebut publia un *Thesaurus musicus* qui comprenait un grand nombre de duos pour flûtes à bec alto, mais montrait sur sa page de titre un quatuor de flûtes à bec, comprenant la basse (voir fig.7). Même si toute la musique publiée pour la flûte à bec à la fin du 17^e siècle était pour l'alto, les autres membres de la famille étaient toujours utilisés. Le manuscrit de James Talbot (MS, *Christ Church, Oxford*, Mus. 1187, v.1687) ne donne pas seulement les mesures détaillées des flûtes à bec ténor et basses de Bressan, mais dresse la liste des "flûtes" (flûtes à bec) suivantes par rapport à l'alto (les notes entre crochets sont données en notation sur une portée dans le manuscrit) :

Quinte plus haut [*do4*]. Octave plus haut [*fa4*]. Flûte de voix, tierce plus bas [*ré3*]. Ténor quinte plus bas [*do3*]. Basse [*fa2*]. Double basse [*do2*].

Celles-ci correspondent aux soprano, sopranino, alto en ré [flûte de voix, sic], ténor, basse et grande basse modernes. Un magnifique quatuor de Bressan est au Grosvenor Museum à Chester – treble [flûte de voix, sic], alto, ténor et basse (fig.8 ; voir Bridge, 1900-01). Une alto en mi bémol de Bressan est également dans ce musée, et une "flûte du quatre" en sib, toujours de Bressan, se trouve dans la collection d'Edgar Hunt (maintenant une partie de la collection Bate, Université d'Oxford).

Ces instruments représentent quelques-uns des travaux les plus parfaits des fabricants d'instruments de cette période. Ils suivent le modèle établi par les Hotteterre en France en étant construits en trois parties : tête, corps et pied. Avec le pied qui peut s'ajuster, le double trou de la flûte à neuf trous n'est plus longtemps nécessaire, bien que les clés de la ténor et de la basse gardent leurs doubles touches. Le dessin extérieur est plus ornemental, avec des bosses caractéristiques aux joints et à l'embouchure (pour ajouter de la force autant que de l'ornement), des angles plus élaborés et un pied plus marqué. Le son est exceptionnellement raffiné, et donne un timbre plein et moelleux dans le registre grave, augmentant en clarté, des notes supérieures pures, sans être criardes. La flûte de voix et l'alto des flûtes à bec de Chester ont des doubles trous pour les deux demi-tons les plus bas. Le diapason des flûtes à bec de Bressan est la = 408 Hz : environ trois quart de ton en-dessous du diapason moderne.



7. Page de titre de 'Thesaurus musicus' de John Hudgebut (1693)

Les Stanesby, père et fils, étaient les contemporains de Bressan les plus fameux en Angleterre. Thomas Stanesby senior, qui mourut en 1734, avait construit des flûtes depuis un peu plus que 1690 environ ; son fils mourut en 1754. Hawkins parla dans son *History* des deux Stanesby et de Bressan, mais critiqua l'intonation des flûtes à bec de ce dernier (une critique que ne supportent pas les exemples existants) :

Les flûtes [à bec] de la dernière fabrication du jeune Stanesby s'approchent de la perfection plus qu'aucune autre ; mais celles de Bressan, quoique d'une sonorité excellente, sont toutes trop basses pour l'octave aiguë.

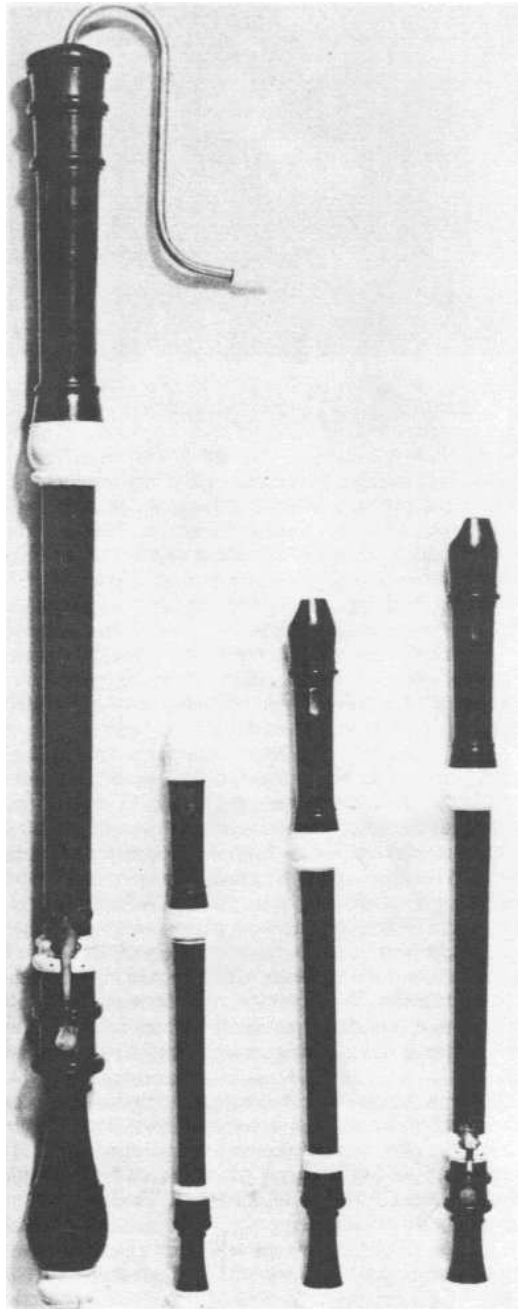
Parmi les autres principaux fabricants de flûtes à bec, on trouve J. C. Denner et J. W. Oberlender à Nuremberg, J. H. Rottenburgh à Bruxelles, Rippert à Paris, R. Haka et W. Beukers à Amsterdam (voir fig.3b ci-dessus), et I. Heitz [Heytz] à Berlin.

Les principaux compositeurs pour la flûte à bec en Angleterre à cette période étaient Daniel Purcell, James Paisible, Robert King, John Banister, Gottfried Finger, Raphael Courteville et William Croft. Leur musique prenait la forme de duos pour flûtes à bec alto et de sonates pour une et deux flûtes à bec et continuo.

Les parties de "flûte" dans les odes et les œuvres dramatiques de Purcell étaient pour des flûtes à bec, et la flûte à bec basse est spécifiée dans un des manuscrits de son Ode pour le Jour de Sainte Cécile de 1692 (z328). Il y a une chaconne dans son *Dioclesian* (z627) pour deux flûtes à bec en canon sur une basse obstinée, et une fantaisie "3 parties sur une basse obstinée" pour flûtes à bec et continuo (z731). Des paires de flûtes à bec assurent les obligatos des arias et des duos dans la musique de scène de *Dioclesian*, *King Arthur*, *The Fairy Queen*, *The Indian Queen*, *Theodosius* et *Timon of Athens*, et bon nombre d'odes et de cantates. Blow fit un usage convenable des flûtes à bec dans son Ode sur la mort de Purcell, 1696 (*Mark how the lark and linnet sing*) et dans *Venus and Adonis*, où elles sont associées à Venus et Cupidon.

Il existe une tradition qui associe certains instruments avec des situations dramatiques particulières : les trompettes avec la bataille, les cors avec la chasse, etc. Les flûtes à bec ont été utilisés dans les scènes d'amour, les pastorales (avec les hautbois), les funérailles, les événements surnaturels (concernant les déesses, les anges ou les sorcières) et pour imiter le chant des oiseaux. Cette tradition est à la base de l'usage des flûtes à bec chez Purcell, Bach, Haendel et d'autres compositeurs et son

acceptation est montrée parmi les instruments spécifiés dans les indications de scène de nombreuses pièces.



8. *Quatuor de flûtes à bec de Bressan, Londres, fin du 17^e siècle (Grosvenor Museum, Chester ; (de gauche à droite) basse en fa, alto en fa, flûte de voix en ré et ténor en do*

En 1707 Jacques Hotteterre "le Romain" publia les *Principes de la flûte traversière ... de la flûte à bec ... et du hautbois*, une œuvre beaucoup plus sérieuse et détaillée que n'importe laquelle de la série des "compagnons" qui était parue les 28 années précédentes ; la première méthode pour la flûte traversière nouvellement perfectionnée et un modèle pour beaucoup qui étaient à venir. A la même période environ, J. B. ["John"] Loeillet, un natif de Gand, s'établit à Londres en qualité d'instrumentiste sur la flûte à bec et le hautbois, et introduisit la flûte traversière dans le public anglais. C'était la flûte "allemande" ou *traversa* avec une perce conique et une clé, que les Hotteterre ont perfectionné vers 1680, et qui devait éventuellement rivaliser avec la flûte à bec et à la fin la chasser de sa position d'instrument favori des gentilshommes à la mode. Loeillet publia un grand nombre de sonates pour flûte à bec et continuo et de sonates en trio avec hautbois en plus de la musique pour la

flûte traversière. Son cousin J. B. Loeillet "de Gand", qui vivait en France, composa également un grand nombre de sonates pour flûte à bec et continuo. Certaines de ses sonates furent aussi arrangées en duos pour deux flûtes à bec. Un troisième Loeillet, Jacques, était le frère du Loeillet de Londres et le compositeur d'un quintette pour deux flûtes de voix, deux flûtes traversières et continuo.

The Division Flute, publié en 1706 et imitant le *Division Violist* de Simpson (1659), était une collection de variations sur des grounds populaires ainsi que quelques "préludes", dont beaucoup étaient extraits de sonates sans partie de basse. La grande popularité de la flûte à bec au début du 18^e siècle en Angleterre était reflétée par le fait qu'au bas de la plupart des feuilles de chanson était prévue une transposition de la tonalité dans une clé convenable "pour la flûte" (c'est-à-dire la flûte à bec). Quelques années plus tard, ce fut "pour la flûte Allemande" et puis encore "pour la flûte" (en pensant maintenant à la flûte traversière), marquant ainsi le changement de goût.

Parmi les contemporains de "John" Loeillet, compositeurs pour la flûte à bec en Angleterre, on trouvait Robert Valentine et trois compositeurs qui écrivirent des concertos pour la "flûte de sixte", une flûte à bec en *ré4* : Baston, Woodcock et Babell. D'autres venaient en Angleterre d'Italie, de France ou d'Allemagne et contribuèrent au répertoire de la flûte à bec : Barsanti, Bononcini, Dieupart, Pepusch, Giuseppe Sammartini, Thornowitz et Haendel.

Au 18^e siècle, la flûte à bec alto était l'instrument courant. En dehors de la basse, toutes les autres flûtes à bec bien qu'utilisées étaient traitées en instruments transpositeurs et appelées selon leur intervalle de transposition à partir du *fa3* de l'alto. Vers le milieu du siècle, après avoir donné une table de doigtés pour la flûte à bec alto, Tans'ur (1746) écrivit : "Des *Flutes* il existe de nombreuses *Tailles*, comme une *Concert Flute* ; une *Third Flute* ; une *Fifth*, et une *Sixth*, et une *Octave Flute* ; cependant toutes doivent être jouées selon la règle précédente". D'après ceci, la flûte "de concert" est l'alto, et les flûtes à la quinte et à l'octave sont les sopranos et les sopraninos modernes. La flûte de sixte est identique à la plus petite des deux *discant* de Praetorius (voir fig.3b en haut).

Cette relation des flûtes à bec au *fa* de l'alto les place en dehors des autres instruments à vent à l'époque où l'orchestre était en train de naître. Les flûtes traversières et les hautbois jouaient sur un système de "ré à six doigts". Les six doigts (et le pouce) correspondant sur la flûte à bec alto donnaient un sol. Vers 1732, pour soutenir la popularité de la flûte à bec contre la rivalité de la flûte Allemande, Thomas Stanesby tenta de rationaliser la famille des bois en adoptant le "ré à six doigts" de la flûte traversière et du hautbois comme un modèle, et en faisant de la soprano (flûte de quinte) et de la ténor leurs instruments fondamentaux. Selon Hawkins :

Pour favoriser cette invention de Stanesby, un Lewis Merci, un excellent joueur de flûte, français de naissance, mais résident à Londres, publia vers l'année 1735, six solos pour la flûte, dont trois sont sensés être accommodés au nouveau système de Mr. Stanesby, mais la flûte Allemande était alors devenue un instrument favori, et l'ingéniosité de Stanesby n'aboutit pas à son résultat.

Cette idée a été essayée depuis, mais sans succès.

En France au début du 18^e siècle, la musique était composée pour "2 musettes, vieilles, flûtes à bec, flûtes traversières, hautbois ou violons sans basse" dans laquelle les caractéristiques de la flûte à bec étaient submergées dans le mélange des instruments alternatifs ; la présence de deux instruments à bourdon (la musette et la vielle), en limitant la modulation, engendre la monotonie. Les principaux compositeurs de cette école étaient Bâton, Boismortier, les Chédeville, Aubert et Naudot, et les traités de J.-P. Freillon-Poncein et Hotteterre apportent une connaissance précieuse du style français de cette époque.

En Italie, Marcello, Alessandro Scarlatti et Vivaldi contribuèrent de manière significative au répertoire de la flûte à bec par des sonates solo avec continuo. Scarlatti écrivit également une sonate en quatuor pour 3 flûtes à bec et continuo et quelques concertos avec cordes ; Vivaldi utilisa la flûte à bec pour une grande part dans sa musique de chambre et ses concertos.

En Allemagne, on trouva de brillants solos et six concertos pour quatre flûtes à bec et continuo de Schickhardt, un concerto pour quatre flûtes à bec et cordes d'Heinichen, un concerto et d'autres œuvres de chambre de Graupner en plus des contributions majeures de Bach et Telemann. L'opus 1 de Mattheson était une collection de 12 sonates pour flûtes à bec non accompagnées, quatre d'entre elles étant des duos et le reste des trios. Elles étaient dédiées aux joueurs amateurs et sont les seules œuvres de Mattheson pour la flûte à bec, bien qu'il montra dans ses écrits une compréhension de ses vertus particulières. Une sonate en trio de Quantz pour flûte à bec, flûte traversière et continuo fait

partie d'un très petit nombre d'œuvres dans lesquelles on entend les deux sortes de flûtes – à bec et traversière – ensemble.

Bach utilisa à la fois la flûte à bec et la flûte traversière dans son orchestre et fit clairement la distinction entre les deux. Sa musique de chambre, c'est-à-dire les sonates, sonates en trio et la Suite en si mineur, sont toutes pour la flûte traversière, mais les second et quatrième Concertos Brandebourgeois utilisent des flûtes à bec. On discute beaucoup sur le sens exact des "flauti d'echo" du quatrième concerto (voir Dart, 1960) mais les parties peuvent être jouées sur deux altos en fa ou sur une alto en sol et une en fa. Bach arrangea le quatrième Concertos Brandebourgeois en un concerto en fa pour clavecin solo, deux flûtes à bec et cordes ; la comparaison entre les deux versions aide à confirmer que des flûtes à bec en fa doivent être utilisées pour l'un et l'autre. Les parties de flûtes à bec chez Bach étaient marquées "flauto" et étaient généralement écrites dans la clé française de violon – la clé de sol sur la première ligne.



9. Joueur de flûte à bec : tableau (1778), peut-être un autoportrait de János Kupezky (Szépművészeti Múzeum, Budapest)

Il y avait souvent une différence de diapason entre l'orgue de Bach et le *Cammer-Ton* de ses bois. Ceux-ci utilisaient un diapason abaissé comme celui des flûtes à bec de Bressan, Denner et d'autres fabricants. Cette différence de diapason était parfois d'un ton entier ou même d'une tierce mineure, et pour parvenir au même accord en concert Bach devait souvent transcrire une partie de continuo d'orgue transposé pour une cantate d'église. Les éditeurs modernes, en adoptant le ton de la partie de continuo d'orgue et en transposant les parties des vents, ont rendu difficile le fait de déterminer la tessiture des parties originales à partir d'une partition moderne, et il est impossible dans certains cas d'utiliser l'instrumentation originelle dans des exécutions modernes au nouveau diapason.

Les flûtes à bec jouent un rôle proéminent dans 20 des cantates d'église et dans la cantate d'anniversaire *Was mir behagt* (1716). Dans l'*Oratorio de Pâques* (1736) il utilise à la fois les flûtes à bec et la flûte traversière, une partie obligée importante étant donné à cette dernière. Dans la *Passion selon Saint-Matthieu*, les flûtes traversières font la plupart du travail, mais les flûtes à bec interviennent dans le récitatif du ténor et le chœur "O Schmerz". L'*Actus Tragicus* (BWV 106) est un bon exemple de l'utilisation des flûtes à bec chez Bach et du problème du diapason. L'orchestre se compose par ailleurs de deux violes de gambe et d'un continuo. A cause de leur diapason différent, les parties de flûte à bec telles qu'elles sont imprimées sur la partition sont un ton trop bas – elles devraient en do, non en sib – avec le résultat qu'une partie de l'œuvre est injouable sur des instruments au diapason moderne dans un peu d'adaptation.

L'usage de la flûte à bec chez Haendel commença avec les quatre sonates parmi les 12 qui composent son opus 1, et la cantate italienne *Nel dolce dell'oblio*, dans laquelle la flûte à bec joue une partie obligée. Il existe trois autres sonates appelées les sonates "Fitzwilliam" du fait que le manuscrit d'Haendel se trouve au Fitzwilliam Museum à Cambridge. La seconde et la troisième de ces dernières, en fait, constituent une première version en ré mineur de la sonate pour flûte traversière en si mineur op.1 no.9. Parmi les nombreuses sonates en trio d'Haendel désignées sans précisions pour deux hautbois, flûtes traversières ou violons et basse, deux sont pour flûte à bec, violon et continuo : op.2 no.1 en do mineur et no.4 en fa majeur. Dans l'orchestre, Haendel utilisa la flûte à bec ("*flauto*") autant que la *traversa* ; en supplément à l'alto, il appelait de temps en temps la sopranino (*flauto piccolo* pour distinguer de *traversa piccolo* – dans *Rinaldo*, *Acis and Galatea*, etc), la soprano, et la basse (*basso de' flauti*, dans *Giustino*).

The Modern Musick-master fut publié anonymement en 1730 (Hawkins identifia l'auteur en la personne de Peter Prellleur). C'est un catalogue de livres d'instruction dans lequel la section sur la flûte Allemande était une traduction raccourcie des Principes de Hotteterre de 1707 tandis que celle sur la flûte à bec suivait le plan des premières méthodes. Les opéras d'Haendel ont fourni beaucoup des airs qui suivaient les instructions dans chaque section. Ce livre montre les instruments populaires de l'époque, et comment la flûte Allemande était en train de succéder à la flûte à bec.

La rivalité entre la flûte traversière et la flûte à bec ne se limitait pas du tout à l'Angleterre. En Italie, certains des concertos de l'op.10 de Vivaldi débutèrent en tant qu'œuvres pour flûte à bec, bien que publiés plus tard, ils furent tous assignés à la flûte traversière. En fait Vivaldi composa un grand nombre de concertos pour flûte à bec – pas seulement pour l'alto, mais également pour un *flautino*, une flûte à bec sopranino. Les œuvres de Vivaldi demandent un haut niveau de virtuosité de la part de ses solistes à la flûte à bec. Giuseppe Sammartini fut l'un des quelques compositeurs à écrire un concerto pour flûte à bec soprano, traitée dans la partition originale comme une flûte de quinte (transposée pour être jouée comme une alto).

Telemann fit un usage considérable et brillant de la flûte à bec dans des sonates avec continuo, en particulier les deux (ré mineur et do majeur) des *Esercizii musici* et les quatre tirées de *Der getreue Musikmeister* (en fa majeur, do majeur, fa mineur et [sib] majeur). Parmi les sonates en trio, il y en a plusieurs pour flûte à bec, hautbois et continuo, pour flûte à bec, viole alto et continuo et pour flûte à bec, violon et continuo. Dans certaines la flûte à bec est rejointe par une viole de gambe, dans d'autres un cor, avec le continuo. Il en existe également une en si bémol majeur pour flûte à bec avec clavecin solo et continuo. Des sonates en trio pour deux flûtes à bec et continuo, une en do majeur, tirée de *Der getreue Musikmeister*, indique la possibilité d'une exécution par un plus grand groupe de flûtes à bec avec des parties doublées, puisqu'il y a des indications de solo et de tutti. Il existe aussi des sonates en quatuor pour flûte à bec, hautbois, violon et continuo, et une pour flûte à bec (ou basson), deux traversis et continuo.

Cette indication du basson comme une alternative à la flûte à bec peut être mieux comprise quand on se rappelle que les parties de flûte à bec chez Telemann (ainsi que chez Bach et d'autres) étaient écrites en clé française de violon, et un instrument de base pouvait les lire comme si elles étaient précédées d'une clé de basse, en faisant sonner la musique deux octaves plus bas. Cet usage de la clé française de violon aidait également à la transposition. Par exemple, une partie pour flûte traversière en sol majeur dans la clé d'alto peut être jouée en sib majeur par une flûte à bec alto avec à l'esprit la clé française de violon et deux bémols à l'armure. De cette manière, les joueurs de flûte à bec furent encouragés à "emprunter" au répertoire de la flûte traversière, et ont en fait adopté quelques fantaisies pour flûte traversière solo, les sonates canoniques et d'autres duos publiés à l'origine pour flûtes traversières.

Comme Bach, Telemann utilisa l'étendue complète de la flûte à bec dans des concertos et des suites. Parmi celles-ci, la Suite en la mineur est la plus connue, depuis qu'elle est jouée par des flûtistes traversiers. Dans une autre suite par flûte à bec et cordes, Telemann écrivit pour une *flûte pastorelle* ; cela pouvait être une flûte à bec alto en mi b ou (plus efficacement) une flûte du quatre (soprano en si b), ou cela pouvait ne pas être une flûte à bec du tout, mais les flûtes de Pan, qui sont traditionnellement des flûtes pastorales (voir Hunt, 1983). Il écrivit également des concertos pour deux flûtes à bec et cordes, pour deux flûtes à bec, deux hautbois et cordes, et un concerto pour flûte à bec, viole de gambe et cordes. (Dans tous ces concertos, "cordes" signifie la présence d'un continuo au clavecin.)

Déjà en 1679, John Evelyn écrivait que "la Flûte Douce est maintenant très demandée pour accompagner la voix". On a observé l'usage des flûtes à bec chez Purcell et Bach comme instruments obligés dans la musique vocale, ainsi que l'usage de l'instrument chez Haendel dans une cantate italienne et dans ses opéras. *Der harmonische Gottesdienst* de Telemann prévoit une cantate solo pour chaque dimanche et fête de l'année chrétienne et fait retentir les différences entre violon, hautbois, flûte à bec et flûte traversière comme instruments obligés. D'autres compositeurs ont utilisés la flûte à bec avec la voix, dont Arne, Croft et Pepusch. On trouve un dernier usage de l'instrument dans le trio de C. P. E. Bach pour flûte à bec basse, alto et continuo (w163).

La flûte traversière remplaça la flûte à bec en popularité au cours du 18^e siècle, et elle trouva une place permanente dans l'orchestre grandissant. En 1780 fut publié un des derniers tuteurs anglais connu (*Compleat Instructions for the Common Flute*). Vers 1800 la flûte à bec était en fait obsolète, excepté peut-être dans des cercles d'amateurs. Il y eut une tentative de retour chez les amateurs avec les flageolets et autres nouveautés de Bainbridge, Simpson, Hastrick et d'autres. Leurs double et triple flageolets furent des instruments amusants et magnifiquement travaillés, mais de peu de valeur musicale.

La flûte à bec devint démodée avec le développement de l'orchestre et de la grande salle de concert, et parce qu'elle ne pouvait tenir la route face au développement d'autres instruments. Son conduit d'air fixe et sa sonorité excluait toute étendue dynamique large, et elle ne pouvait répondre à la demande d'un timbre plus vigoureux pour remplir de grandes salles de concert alors en plein développement. D'autres instruments à vent donnaient aux instrumentistes un plus grand contrôle du diapason et du timbre. Ils pouvaient compenser un son trop bas en jouant doucement ou un son trop aigu en soufflant énergiquement grâce à un ajustement d'embouchure immédiat.

La renaissance de la flûte à bec débuta vers la fin du 19^e siècle grâce aux recherches de Bridge, qui découvrit les fameuses flûtes à bec de Chester ; Welch, qui étudia les références littéraires sur la flûte à bec et d'autres flûtes ; Galpin, qui étudia les instruments eux-mêmes et apprit à sa famille à en jouer ; et Arnold Dolmetsch, qui se rendit compte qu'on ne pouvait faire revivre la musique des instruments anciens sans une renaissance de l'artisanat qui les fabriquait. Dolmetsch construisit sa première flûte à bec en 1919 environ : la flûte à bec alto figura dans le premier festival d'Haslemere (1925) et le quatuor fut présenté en 1926.

Ces festivals éveillèrent l'intérêt à l'étranger ; Peter Harlan, un guitariste d'Allemagne, entendit les flûtes à bec en 1926 et réalisa leurs possibilités dans le Mouvement de la Jeunesse Allemande. Déjà on commençait à produire en masse d'importantes imitations de ces flûtes à bec en Allemagne, qui devinrent très populaires. Malheureusement, cette renaissance allemande ne fut pas soutenue par le savoir de Dolmetsch ; d'importants détails dans le dessin ne furent pas perçus et des changements eurent lieu, aboutissant au "doigté allemand" défectueux. Dans celui-ci, on lève les doigts les uns après les autres pour produire la gamme de base et le quatrième degré (*fa4* sur une flûte à bec soprano) n'est plus un doigté de fourche comme sur les anciennes flûtes à bec. Ce changement entraîna des modifications de taille et de position des autres trous, avec comme résultat le fait que le demi-ton suivant (*fa#4*) ne pouvait pas aisément être joué juste. La flûte à bec au 18^e siècle était entièrement chromatique, répondant à un système de doigtés de fourche, bien adapté à sa légère pression de souffle et sa douce sonorité. Le doigté allemand, en essayant de simplifier la gamme de Do, empêchait la modulation dans une tonalité comprenant des dièses et limitait le choix de la musique. D'autres changements dans le dessin modifiaient d'autres notes et des doigtés alternatifs, et limitaient les qualités expressives de l'instrument. Ce faux doigté continue d'influencer le jeu de la flûte à bec en Allemagne et dans d'autres pays.

Le plus jeune fils d'Arnold Dolmetsch, Carl, devint un virtuose de premier plan de la flûte à bec et amena la fabrication des flûtes à bec au 20^e siècle à un niveau élevé. Les double trous pour les demi-tons les plus bas sont maintenant habituels (ils étaient connus au 18^e siècle mais pas généralement utilisés), et Carl Dolmetsch inventa deux clés : une pour fermer l'extrémité inférieure de la flûte à bec, en premier lieu pour obtenir *fa#4* sur la flûte à bec alto, l'autre pour ouvrir un petit trou près de l'embouchure et hausser le diapason de la flûte à bec, mais en même temps permettre de jouer plus doucement sans être plus bas. Dolmetsch cherchait également à produire une flûte à bec plus puissante en timbre pour les solos et dessina un "projecteur de son" qui concentrait le son de l'instrument lorsqu'on jouait avec un orchestre à cordes moderne. Pendant ce temps, Edgar Hunt, travaillant indépendamment, introduisait la flûte à bec chez les écoliers et instituait l'enseignement de

l'instrument au Trinity College of Music de Londres, en 1935. En 1937, la Society of Recorder Players fut fondée par Dolmetsch et Hunt. C'est une association de joueurs amateurs et elle prit une part importante dans le développement du mouvement de la flûte à bec en Angleterre, encourageant la publication musicale et publiant un journal.

Jusqu'à l'automne 1939 les écoles anglaises étaient principalement fournies avec des flûtes à bec produites en masse en Allemagne mais avec un "doigté anglais" (voir plus bas) ; on en importa très peu avec un "doigté allemand". Pendant la Seconde Guerre Mondiale, quand les écoles furent évacuées en province, la demande pour les flûtes à bec augmenta à une époque où la production en masse avec du bois était impossible, et ainsi on inventa une flûte à bec soprano en plastique. Elle fut à l'origine proposée comme un bouche-trou jusqu'au jour où les flûtes à bec peu coûteuses en bois seraient à nouveau disponibles.

La renaissance de la flûte à bec en Angleterre a été basée sur la musique, les livres d'instructions et les instruments des 17^e et 18^e siècles. Les nouveaux instruments ont été conçus pour être entièrement chromatiques, utilisant le système bien établi des doigtés de fourche qui commença à être connu sous le nom de "doigté anglais" (doigté "Baroque" ou "original" sur le Continent, bien qu'il diffère dans certains détails de celui utilisé pour la plupart des flûtes à bec du 18^e siècle). A la même époque, de la musique nouvelle fut écrite pour la flûte à bec. La première fut probablement écrite par Robin Milford (dans son oratorio *A Prophet in the Land*, 1930). Parmi les autres compositeurs anglais qui ont contribué à augmenter le répertoire, on trouve Stanley Bate, Lennox Berkeley, York Bowen, Britten (Scherzo, Suite Alpine et des parties dans *Noyes Fludde* et *A Midsummer Night's Dream*), Arnold Cooke (plusieurs œuvres, dont un concerto), Walter Leigh, Herbert Murril, Franz Reizenstein, Malcolm Arnold, Edmund Rubbra et Gordon Jacob.

A côté de l'usage populaire de la flûte à bec en Allemagne, Gustav Scheck jouait et enseignait l'instrument, d'abord à Berlin et après la guerre à Fribourg. Parmi ses élèves, on trouve Conrad Fehr, le fondateur d'une firme suisse de fabricants de flûtes à bec, Ferdinand Conrad (Honovre), Nikolaus Delius (Fribourg) et Hans-Martin Linde (Bâle) qui devinrent des joueurs et des enseignants de premier plan. Le *Plöner Musiktag* (1931) d'Hindemith comprend un trio pour flûtes à bec, et cet exemple a été suivi par beaucoup d'autres, dont Poser, Bresgen, Badings, von Beckerath, Genzmer et Henze. Rudolf Barthel a développé l'orchestre de flûtes à bec (comparable avec l'orchestre à cordes et la fanfare) dans lequel les groupes bien équilibrés de flûtes à bec sopraninos, sopranos, altos, ténors, basses et grandes basses jouent de la musique spécialement composée et orchestrée.

Dans sa renaissance au 20^e siècle, la flûte à bec a été cultivée sur trois niveaux : comme un instrument scolaire, parmi les amateurs, et comme un instrument à part entière. A chacun de ces niveaux correspondent plusieurs subdivisions. A l'école, on peut la regarder comme une prolongation mélodique du travail rythmique du groupe de percussions, ou comme une préparation pour jouer de la flûte traversière ou de la clarinette. Dans certaines écoles, dans des conditions favorables, la flûte à bec est plus sérieusement considérée. Parmi les amateurs, il y a quelques bons solistes et même un plus grand nombre de groupes de musique de chambre habiles et d'ensembles plus importants. Comme instrument de musique, on l'utilisa d'abord pour rendre authentique les interprétations de musique ancienne ; puis les compositeurs commencèrent à prendre note de l'instrument. Plus récemment l'avant-garde a exploité la flûte à bec en utilisant des effets de langue ("flatterzunge" avec l'extrémité ou le dessus de la langue), des doigtés alternatifs, dont ceux produits en bouchant l'extrémité inférieure de l'instrument, des "accords" soufflés à l'extrême, le vibrato (avec le souffle, les doigts et avec la main sur l'embouchure), des effets de glissando, en jouant faux (en soufflant très faiblement et très fortement), en chantant tout en jouant, etc. Ces orientations virent probablement le jour avec *Mutazioni* et *Incontri* de Jürg Baur vers 1962, et ont été stimulées par Michael Vetter et Frans Brüggen, dont le jeu a encouragé Rob du Bois, Andriessen, Berio, Shinohara et d'autres.

Les fondations du jeu moderne de la flûte à bec en Hollande ont été posées par Joannes Collette, Kees Otten et Frans Brüggen. Brüggen a fait plus que n'importe quel autre flûtiste pour porter la flûte à bec au niveau virtuose des autres instruments de concert. Son répertoire a couvert Van Eyck, Telemann et le 18^e siècle, incluant l'école française, et l'avant-garde du 20^e siècle. Il a ouvert la voie à l'usage des instruments originaux du 18^e siècle dans ses enregistrements, encouragé la fabrication de copies de ces instruments, et par son enseignement, il a fondé une école et un style hollandais moderne.

Aux USA le mouvement pour la flûte à bec a été favorisé par l'American Recorder Society sous la direction de quelques flûtistes comme Davenport, Krainis et Wollitz et la publication trimestrielle *The American Recorder*. Les écoles d'été sont une part importante du programme et l'influence de Brügger a été ressentie.

En Angleterre, bien que l'enseignement de la flûte à bec se soit établi depuis plusieurs années au Trinity College of Music et au Royal College of Music, à la Guildhall School of Music et à la Royal Academy of Music, beaucoup d'enseignements de valeur ont été donnés à travers les écoles d'été, comme ceux de la Downe House (1939-61), *The Recorder in Education* (depuis 1946) et les Anglo-French Recorder Courses (depuis 1962).

En France, le mouvement est redevable pour une grande part au travail de Jean Henry et de sa participation dans les Anglo-French Course. Pierre Poulteau, Michel Sanvoisin et Jean-Claude Veilhan sont des joueurs remarquables, et Alexandre Tansman et Gaston Saux ont tous les deux écrits pour la flûte à bec.

À Vienne, Hans Ulrich Staeps a apporté une contribution spéciale au répertoire de la flûte à bec dans quelques œuvres comme ses *Sieben Flötentänze* (soprano, deux altos et ténor) et la Sonate en Mi bémol majeur, en plus d'autres œuvres d'ensemble et didactiques. Il enseigna aussi à Hans-Maria Kneihls, chef du Blockflötenensemble.

L'Italie a donné naissance à un jeune joueur remarquable en la personne d'Amico Dolci, un compositeur, Eliodoro Sollima, et la Società Italiana del Flauto Dolce à Rome.

La fabrication des flûtes à bec, qui a démarré dans le but de produire un instrument moderne, comme pour suppléer à ces années d'oubli au 19^e siècle, est maintenant devenue une étude très serrée des meilleurs exemples du 18^e siècle, et un travail important a été fait par des artisans individuels (notamment par Hans Coolsma à Utrecht, Friedrich von Huene à Boston et Martin Skowronek à Brême) plus que par les grandes firmes, bien qu'il existe une demande constante de bons instruments produits en masse pour l'usage scolaire et chez les amateurs. Il existe aussi des flûtes à bec à perce large basées sur des modèles du 16^e siècle pour l'exécution de musique de cette période.

BIBLIOGRAPHIE

- Sir J. Hawkins : *General History of the Science and Practice of Music*
 S. Virdung : *Musica getuscht* (Bâle, 1511/R1931)
 M. Agricola : *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg, 1529/R1969)
 S. Ganassi : *Opera intitulata fontegara* (Venise, 1535/R1970)
 P. Jambe de Fer : *Epitome musical* (Lyon, 1556) ; repr. in F. Lesure : 'L'epitome musical de Philibert Jambe de Fer', *Annales Musicologiques*, n°6 (1958-63), 341-86
 T. Morley : *The First Booke of Consort Lessons* (Londres, 1599, 2/1611)
 M. Praetorius : *Syntagma Musicum*, n°2 (Wolfenbüttel, 1618, 2/1619/R1958 et 1980)
 J. Evelyn : *Kalendarium : de vita propria* (MS, collection privée, 1620-1706) ; éd. par E. S. de Beer comme *The Diary of John Evelyn* (Londres, 1955)
 M. Mersenne : *Harmonie universelle* (Paris, 1636-7/R1963 ; trad. angl., 1957)
 S. Pepys : *Diary* (MS, GB-Cmc, 1660-69) ; éd. R. Latham et W. Matthews (Londres, 1970-83)
 T. Greeting : *The Pleasant Companion, or New Lessons and Instructions for the Flageolet* (Londres, 1661)
 B. BisMantova : *Compendio musicale* (Ferrare, 1677)
 J. Hugdebut : *A Vade Mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Recorder with some Notes and Directions for the same* (Londres, 1679)
 J. Banister : *The Most Pleasant Companion* (Londres, 1681)
 H. Salter : *The Genteel Companion : being Exact Directions for the Recorder* (Londres, 1683)
 R. Carr : *The Delightful Companion, or Choice New Lessons for the Recorder or Flute* (Londres, 1684, 2/1686)
 J. Talbot : *Musica* (MS, Christ Church, Oxford Mus.1187, vers 1687) ; notes sur les instrument à vent repr. in A. C. Baines : 'Fifteenth-century Instruments in Tinctoris's *De inventione et usu musicae*', *Galpin Society Journal*, n°3 (1950), 19
 J. Hudgebut : *Thesaurus Musicus* (Londres, 1693)
 J.-P. Freillon-Poncin : *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois, de la flûte et du flageolet* (Paris, 1700/R1971)
The Division Flute (Londres, 1706)
 J. M. Hotteterre : *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne ; de la flûte à bec, ou flûte douce, et du haut-bois* (Paris, 1707/R1942)
 — : *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus* (Paris, 1719)

- P. Prelleur : *The Modern Musick-master* (Londres, 1730, 2/1731/R1965, 4/1738)
- W. Tans'ur : *New Musical Grammar* (Londres, 1746)
- C. Welch : 'Literature relating to the Recorder', *Proceedings of the Musical Association*, n°24 (1897-8), 145
- J. C. Bridge : 'The Chester Recorders', *Proceedings of the Musical Association*, n°27 (1900-01), 109
- C. Welch : 'Hamlet and the Recorder', *Proceedings of the Musical Association*, n°28 (1901-2), 105
- F. W. Galpin : *Old English Instruments of Music* (Londres, 1910, 4/1965), fig.25
- C. Welch : *Six Lectures on the Recorder* (Londres, 1911)
- H. A. Martens : 'Die Blockflöte in heutiger Zeit', *ZfM [Zeitschrift für Musik ?]*, n°98 (1931), 26
- E. Hunt et R. Donington : *A Practical Method for the Recorder* (Londres, 1935)
- M. Ruetz : 'Die Blockflöte bei Bach', *Zeitschrift für Hausmusik*, n°4 (1935), 13, 75
- G. Scheck : 'Der Weg zu den Holzblasinstrumenten', *Hohe Schule der Musik*, n°4 (1935)
- The Recorder News* (New Malden, 1938-47 ; Londres, 1950-63)
- D. Degen : *Zur Geschichte der Blockflöte in der germanischen Ländern* (Kassel, 1939)
- A. Carse : 'Fingering the recorder', *The Music Review*, n°1 (1940) 96
- C. F. Dolmetsch : 'The Recorder or English Flute', *Music & Letters*, n°22 (1941), 67
- Recorder Review* (New York, 1941- ?3)
- R. T. Dart : 'Morley's Consort Lessons of 1599', *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°74 (1947-8), 1
- E. Hunt : 'The Recorder and its Music', *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°75 (1948-9), 39
- L. Höffer von Winterfeld : *Die Solo-Blockflöte* (Halle, 1949)
- : *Die Altblockflöte* (Halle, 1950)
- American Recorder Society : Newsletter* (New York, 1950-59) ; continué sous le nom de *The American Recorder* (New York, 1960-)
- W. Hillemann : 'Die Blockflöte bei Händel', *Musik im Unterricht*, n°42 (1951), 154
- R. T. Dart : 'Four Dutch Recorder Books', *Galpin Society Journal*, n°5 (1952), 57
- H. Peter : *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit* (diss., Free U. of Berlin, 1952 ; trad. angl., 1958)
- L. Höffer von Winterfeld : 'Die Blockflöte in den Kantaten J. S. Bachs', *Zeitschrift für Hausmusik*, n°17 (1953), 106
- R. T. Dart : 'A Hand-list of English Instrumental Music printed before 1681', *Galpin Society Journal*, n°8 (1955), 13
- E. Halfpenny : 'The Bass Recorders of Bressan', *Galpin Society Journal*, n°8 (1955), 27
- A. Mendel : 'On the Pitches in Use in Bach's Time', *MQ [Musical Quarterly ?]*, n°41 (1955), 332, 466
- E. Halfpenny : 'The English Baroque Treble Recorder', *Galpin Society Journal*, n°9 (1956), 82
- C. Dolmetsch : 'Recorder and German Flute during the 17th and 18th centuries', *Proceedings of the Royal Musical Association*, n°83 (1956-7), 49
- B. Trowell : 'King Henry IV, Recorder-player', *Galpin Society Journal*, n°10 (1957), 83
- R. T. Dart : 'Recorder "Gracings" in 1700', *Galpin Society Journal*, n°12 (1959), 93 [citations du manuscrit *British Library Add. MS 35043*]
- R. T. Dart : 'Bach's "Fiauti d'Echo"', *Music & Letters* n°41 (1960), 331
- W. Bergmann : 'Henry Purcell's Use of the Recorder', *Music Libraries and Instruments*, n°11 (1961), 227
- E. Halfpenny : 'Technology of a Bass Recorder', *Galpin Society Journal*, n°15 (1962), 49
- D. S. Higbee : 'A Plea for the Tenor Recorder by Thomas Stanesby, Jr.', *Galpin Society Journal*, n°15 (1962), 55
- E. Hunt : *The Recorder and its Music* (London, 1962, rev., agrandi 2/1977)
- Recorder and Music Magazine* (Londres, 1963-)
- H. Alker : *Blockflöten-Bibliographie* (Wilhelmshaven, 1967-75)
- M. Vetter : 'New Recorder Music from Holland', *Sonorum speculum*, n°31 (1967), 19
- R. A. Warner et F. von Huene : 'A Jacob Denner Recorder in the United States of America', *Galpin Society Journal*, n°21 (1968), 88
- M. Vetter : *Il flauto dolce ed acerbo* (Celle, 1969)
- R. A. Warner et F. von Huene : 'The Baroque Recorders in the Stearns Collection of Musical Instruments', *Galpin Society Journal*, n°23 (1970), 69
- B. Marvin : 'Recorders and English Flutes in European Collections', *Galpin Society Journal*, n°25 (1972), 30
- A. Loretto : 'Recorder Modifications : in Search of the Expressive Recorder', *Early Music*, n°1 (1973), 107, 147, 229
- K. Horner : 'Frans Brueggen on the Baroque Recorder', *Early Music*, n°2 (1974), 101
- E. L. Kottick : *Tone and Intonation on the Recorder* (New York, 1974)
- R. Weber : 'Recorder Finds from the Middle Ages, and Results of their Reconstruction', *Galpin Society Journal*, n°29 (1976), 35
- H. Heyde : *Flöten* (Leipzig, 1978)

- F. Morgan : *The Recorder Collection of Frans Brüggen* (Tokyo, 1981)
F. Puglisi : 'The 17th-century Recorders of the Accademia Filarmonica of Bologna', *Galpin Society Journal*, n°34 (1981), 33
D. Lasocki : 'Professional Recorder Playing in England 1500-1740', *Early Music*, n°10 (1982), 23, 183
F. Morgan : 'Making Recorders Based on Historical Models', *Early Music*, n°10 (1982), 14
E. Hunt : 'Fitting the Instrument to the Music', *Recorder and Music Magazine* (1983), Mars, 228

EDGAR HUNT

Traduction : Pascal Premier, 1995/2007