

Transcriptions pour la flûte à bec, un nouveau répertoire éclectique

Laurence Pottier
Professeur de flûte à bec à Paris
Docteur en Musicologie à la Sorbonne
D'après la conférence faite à Recife en Octobre 2010

La question qui nous intéressera dans cet article est pourquoi et quoi transcrire.
La réponse qui s'impose immédiatement à nous est : pour **agrandir le répertoire**

Plusieurs axes différents de réflexion ont été choisis :

- 1. La transcription d'œuvres du répertoire ancien**
- 2. La transcription d'œuvres des autres siècles**
- 3. La transcription d'œuvres de styles différents**

Ils nous guideront tout au long de cet article.

Puis pour terminer nous aborderons les problèmes inhérents à toute transcription pour la flûte à bec et comment les régler.

Tout d'abord rappelons ce qu'est une transcription :

« Transcription (1828) Arrangement d'une œuvre musicale pour un ou plusieurs instruments ou voix autres que ceux pour lesquels elle a été écrite. » Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, Paris, 1991, article transcription.

1. La transcription d'œuvres du répertoire ancien.

Pour la transcription d'œuvres du répertoire ancien, il s'agit de jouer des œuvres qui ne sont pas immédiatement écrites pour la flûte à bec. En général des œuvres pour le cornet (répertoire du XVIIe siècle, par exemple Cima¹ ou Castello²), le violon (répertoire XVIIe, par exemple Fontana³, ou répertoire XVIIIe comme par exemple Corelli⁴), la flûte traversière (répertoire du XVIIIe siècle par exemple Quantz⁵), ou éventuellement la viole de gambe (répertoire XVIe comme Ortiz⁶ ou XVIIIe comme Marais⁷ Suites pour viole) ou le clavecin (XVIIIe comme Dieupart⁸). Plusieurs de ces exemples sont d'ailleurs particulièrement

¹ **Concerti Ecclesiastica una, due, tre, quattro voci...** Milano 1610 n° 47 et 49.

² **Sonate Concertate In Stil Moderno, Libro II**, Venezia 1629 sonata 1 et sonata 5.

³ **Sonate a 1.2.3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento**, Venezia 1641, sonata prima, sonata terza.

⁴ **12 Suonati a violino e violone o cimballo**, Op. 5, Roma 1700.

⁵ **Sei duetti a due flauti traversi, Opera seconda**, Berlin 1759; **Sonata in D-Major for 3 flauti traverse**.

⁶ **Trattado de Glosas**, Rome, 1553.

⁷ **Pièces de viole**, Paris, 5 livres au total entre 1686 et 1725).

⁸ **Six Suites de Clavessin divisées en Ouvertures, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gavottes, Menuets, Rondeaux et Giges**, Amsterdam, 1701.

intéressants car les auteurs ont eux-mêmes prévu des transcriptions de leur vivant. Nous reviendrons plus loin sur ce fait.

[Nota bene : Presque toutes les œuvres citées ci-dessus se trouvent sur le merveilleux site de Werner Icking : Music Archive, qu'il soit ici remercié très chaleureusement pour son merveilleux travail de compilation et de saisie musicale.]

Lorsque l'on transpose les œuvres anciennes pour la flûte à bec il ne s'agit pas vraiment d'un travail spécifique de transcription. En effet, même si le terme n'est pas utilisé à l'époque baroque ou avant cela ne veut pas dire que l'on ne faisait pas déjà des transcriptions.

Au XVI^e siècle les musiques sont écrites pour toutes sortes d'instruments *Per ogni sorti d'istromenti*. Les compositeurs ne sont pas toujours très précis quant à leurs souhaits d'interprétation. Avant cette période on ne trouve guère de précision, même si l'on sait, grâce à l'iconographie et aux témoignages de chroniqueurs, que de nombreux instruments pouvaient être utilisés.

Les premiers recueils spécifiquement écrits pour un instrument particuliers apparaissent au début du XVI^e siècle et sont destinés essentiellement au clavier (orgue, épinette, clavicorde) ou au luth. Citons pour exemple : Venise, 1507 première édition musicale de tablatures pour le luth éditées par Ottavio Petrucci, et 1517 *Frottole da sonare organi* de Andrea Antico pour l'orgue ou le clavecin. En général, ce sont des transcriptions d'œuvres vocales (chansons françaises ou italiennes, motets, fragments de messes) qui nous permettent d'entrevoir comment va se former progressivement le langage instrumental.

Rappelons que le premier exemple d'instrumentation précise se trouve dans les *Sacrae Symphonia* de Giovanni Gabrieli en 1597. Il faudra attendre Salomone Rossi (c. 1570-c. 1630) et son recueil *Il Primo Libro delle sinfonie e gagliarde*, publié à Venise en 1607, pour avoir des œuvres écrites spécifiquement pour le violon.

Plus tard dans l'histoire apparaîtront progressivement des œuvres pour instrument soliste avec la basse. Tout d'abord dédiées à plusieurs instruments possibles (violon, cornet, flûte ou viole), les œuvres musicales du début du XVII^e siècle (Canzone, sonate) auront tendance à être de plus en plus destinées à un instrument précis même si l'éditeur, comme argument de vente, indique que l'on pourra jouer ces œuvres sur différents instruments...

Au début du XVIII^e siècle, ce sera encore le cas mais de plus en plus rarement. Les compositeurs choisissant d'avantage un instrument spécifique.

Quel intérêt avons-nous à jouer tout ce répertoire ?

Tout d'abord agrandir celui écrit expressément pour la flûte à bec. Même si nous possédons de très belles œuvres pour notre instrument chez Bach, Haendel ou Telemann, il est difficile de se contenter de jouer toujours les mêmes œuvres... Comme nous l'avons mentionné jouer ces œuvres n'est pas réellement faire une transcription, même si l'instrument de base est différent, le style de l'œuvre sera respecté par le jeu sur la flûte à bec qui est crédible à l'époque, ce qui n'est pas le cas lorsque l'on joue du Bach au saxophone par exemple et même à la flûte traversière moderne.

Nous pourrions ici entrer dans un débat passionnant sur faut-il jouer Bach au piano ou au clavecin... Il faut peut-être ici poser la question : est-ce l'instrument ou le style du jeu qui est

le plus important ? Evidemment utiliser le bon instrument pour la bonne musique est plus facile à priori et posera moins de problèmes. Le plus important restant quand même le respect du texte. Rien n'empêche donc d'interpréter la musique ancienne sur des instruments « modernes » tant que l'on essaye de respecter le style et à *fortiori* d'utiliser d'autres instruments anciens.

Jouer de la musique pour violon développera un travail de virtuosité pas toujours exploité dans le répertoire de la flûte à bec et permettra d'agrandir le répertoire aux œuvres spécifiques pour l'instrument comme par exemple les œuvres de Corelli (cité au début de l'article). Il faut préciser ici que déjà au XVIII^e siècle des arrangements des sonates de l'opus V¹ ainsi que des *concerti grossi*² sont publiés.

D'autres compositeurs moins connus (Bigaglia³, Bononcini⁴, Veracini⁵) ont également composé des sonates principalement pour le violon, que les éditeurs tels Le Cène à Amsterdam ont ensuite attribué à la flûte.

Le répertoire de la flûte traversière extrêmement proche de la flûte à bec peut également être exploré (Bach, Telemann, Quantz, et toute la musique française du début du XVIII^e siècle). Comme ces deux instruments ont le même principe de jeu il est évident que la transcription est plus aisée. Citons pour exemple les **Fantaisies** de Telemann que bien des flûtistes à bec croient écrites pour leur instrument...

Il est intéressant de citer ici la flûte ténor de Thomas Stanesby junior⁶ fabriquée pour essayer de concurrencer la flûte traversière et la *voice flute* (ténor en ré) qui avait sans doute le même but... Hélas ces créations tardives ne serviront à rien car, outre le manque de notes dans l'aigu, un problème plus important est incontournable : le volume sonore.

Aujourd'hui on utilise la « flûte de voix » pour jouer la musique française écrite pour la flûte traversière, ce qui permet de jouer dans la tonalité originale même si, dans ce cas précis, on commet une erreur. En effet, dans ses œuvres, Hotteterre explique qu'il faut transposer une tierce au dessus pour jouer avec la flûte à bec. Loulié, dans son traité atteste le travail de transposition, ce n'était donc pas uniquement un argument de vente supplémentaire...

Un autre domaine est particulièrement intéressant à explorer, la musique de clavier. On pourra ainsi jouer des œuvres de Haendel, Couperin, Purcell ou de Bach en jouant la main droite à la flûte et en réalisant une basse continue sur la main gauche comme Dieupart l'a fait lui-même au XVIII^e siècle⁷, ou en faisant un arrangement pour ensemble de flûtes à bec. Il est intéressant de souligner que Jacques Hotteterre expliquait dans la préface de son premier livre de pièce que :

« *Quelques unes (de ces pièces) pourront même se jouer sur le Clavecin en manière de Pièces, c'est-à-dire le dessus d'une main, et la basse de l'autre.* »

¹ **Six solos for a flute and a bass by Archangelo Corelli being the second part of his fifth Opera**, Walsh & Hare, Londres.

² **Concerti grossi (...) da Arcangelo Corelli da Fusignano, opera sesta**, Amsterdam, Etienne Roger.

³ Bigaglia (Diogenio) **XII Sonate a violino sol o sia flauto e violoncello**, Amsterdam, Le Cène.

⁴ Bononcini (Giovanni Battista) **Divertimenti da camera pel violino, o flauto**, Londres.

⁵ Veracini (Francesco-Maria) **Sonate a violino, o Flauto solo e basso**, Venezia 1716.

⁶ **A new system of the Flute a bec or Common English Flute**, 1732.

⁷ Dieupart (François) **Six suites de Clavessin (...) mises en concert (...) pour un violon & la flûte avec une basse de viole & un Archiluth**, Amsterdam, Etienne Roger, 1701.

Parmi les œuvres pour la viole de gambe de Marin Marais il s'en trouve certaines qui sonnent très bien sur la flûte à bec. Il faut bien sûr choisir celles qui ne contiennent pas de trop grands ambitus et qui n'utilisent pas d'accords. Les Folies d'Espagne, par exemple, sonnent très bien à la flûte à bec. Nous pouvons d'ailleurs nous appuyer sur la préface de l'auteur :

« Il est encore à propos d'avertir le public que la plupart des pièces qui composent ce troisième livre se peuvent jouer sur plusieurs instrumens comme, l'orgue, le clavecin, le violon, le dessus de viole, le theorbe, la guitare, la flutte traversière, la flutte a bec et le hautbois. Il ne sagira que d'en sçavoir faire le choix pour chacun de ces instrumens. »¹

2. La transcription d'œuvres des autres siècles.

La flûte à bec ayant son répertoire essentiellement dans la musique ancienne (jusqu'au milieu du XVIIIe siècle) et dans la musique contemporaine on ne joue que très rarement des œuvres du XIXe et du début du XXe siècle mis à part celles composées pour le *Csakan* ou le flageolet. (Tous deux instruments à sifflet comme la flûte à bec mais comportant des clés comme la flûte traversière). Il y a donc là matière à de véritables transcriptions puisque l'instrument de base est vraiment très différent de la flûte à bec. Citons comme exemple les variations de Chopin sur « *Non piu mesta* » extrait de *la Cenerentola* de Rossini. Composées pour la flûte traversière et le piano, elles peuvent parfaitement s'adapter à la flûte à bec moyennant quelques petits changements. C'est également le cas du célèbre *Czardas* composé pour le violon et le piano par Vittorio Monti. On pourra également se lancer dans le travail du *Mouvement perpétuel* de Paganini...la liste pourrait s'allonger encore très facilement. On pourra également ouvrir le répertoire en faisant des transcriptions d'œuvres pour piano. La célèbre *Rêverie (Träumerei)* de Schumann extrait des *Scènes pour enfants (Kinderszenen)* ou d'autres pièces du même recueil vont sonner très bien à la flûte à bec soprano avec accompagnement de piano ou en ensemble de flûtes. C'est aussi le cas d'œuvres de Chopin comme par exemple le *Nocturne en Mib* qui en son temps fut déjà arrangée pour la flûte traversière et le piano.

Le répertoire de la fin du XIXe et du XXe est également une mine pour qui veut transcrire pour la flûte à bec. Cependant il y a sans doute un peu plus de travail à réaliser car les techniques instrumentales liées à l'amélioration de la facture ont beaucoup progressé. Par exemple les tessitures des instruments à vent on grandit, le jeu sur toute l'étendue du violon s'est développé, le sens de la nuance également. Cependant, en cherchant un peu on trouve quelques œuvres qui fonctionnent assez bien sur la flûte à bec et notamment dans le répertoire pour instrument à vent sans accompagnement. En effet, la fameuse pièce de Debussy, *Syrinx*, est parfaitement jouable, malgré sa tonalité et son étendue. C'est également le cas de la *troisième pièce* pour clarinette de Stravinsky. Il faudra quand même une technique très sûre pour se lancer dans l'interprétation de ces œuvres. On trouvera également dans le répertoire de violon des pièces faciles qui sonneront bien à la flûte à bec comme par exemple les pièces de Elgar, *Chanson de Nuit*, *Chanson de matin* ou le célèbre *Salut d'amour* op. 12. Et bien évidemment tous les grands « tubes » de Fauré *Vocalise*, *Berceuse de Dolly*, *Pavane* ou *Sicilienne* composés pour flûte traversière et piano.

¹ **Pièces pour la viole**, 3^e livre, 1711.

Quel intérêt avons-nous à jouer tout ce répertoire ?

Tout d'abord développer l'aspect virtuose de l'instrument. S'il est vrai que nous avons de très beaux concertos de Vivaldi ou Telemann qui exploitent parfaitement toutes les capacités de l'instrument, la musique romantique va encore plus loin. D'un point de vue rythmique, de tessiture et d'articulation, le langage du soliste repousse encore plus loin les limites de l'instrument. On recherche la virtuosité pour ce qu'elle est, ce qui n'était pas toujours le cas dans la musique plus ancienne.

Le travail du son également est intéressant. Contrairement au discours précédant, celui du XIXe siècle est plus tourné vers le « pathos ». Il s'agit d'utiliser le son pour véhiculer les émotions. Même si dans la musique ancienne le travail du son est important, c'est plutôt celui du phrasé, plus complexe que celui du XIXe siècle, qui prime. La période romantique est celle du *bel canto*, de l'émotion avant tout. Notre flûte à bec a beaucoup à apprendre de sa sœur la flûte traversière ou encore de la clarinette ou du violoncelle...

3. La transcription d'œuvres de styles différents

La flûte est un des instruments les plus anciens qui soit. On en trouve dans tous les pays de différentes sortes, avec des sonorités et des modes de jeu très différents. Citons quelques-unes de ces flûtes : le *shakuhachi* japonais, le *Dizi* chinois, le *Tin whistle* irlandais, le *Khaval* roumain, le *Ney* des pays du Moyen-Orient (Turquie et Iran), la flûte *Bansuri* de l'Inde, la flûte *Satara* du Rajasthan et la *Kena* d'Amérique du Sud. A chaque flûte une musique différente, une technique différente.

Que nous apporte l'exploration de ces nouveaux répertoires et est-ce réalisable ?

La musique japonaise a beaucoup inspiré les compositeurs contemporains¹. Si le *shakuhachi* est loin de ressembler à notre flûte à bec, on pourra cependant essayer d'imiter son jeu en *glissando* et en quarts de tons. Pour le flûtiste ce sera un merveilleux terrain de travail pour les doigts et la souplesse du son.

La musique chinoise nous permettra de travailler la liaison et l'usage des petites notes qui rythment le discours. Cette manière de jouer n'est pas très loin de celui de la flûte irlandaise, même si, bien évidemment la musique est très différente. En effet, il s'agit principalement d'interpréter des danses, *reels* et giges, pour lesquels il faudra avoir un excellent sens du rythme.

La musique bulgare réclame elle aussi un très bon sens du rythme, car on trouve très souvent des danses à 5/8 ou 7/8, ce qui n'est pas habituel dans notre répertoire.

En revanche, le *Ney* est inimitable à la flûte à bec. L'usage des modes arabes ou *makhams*, qui est la base de cette musique, n'est pas praticable sur nos flûtes à bec de gammes européennes. Le *Bansuri*, pour la même la raison, et à cause de son jeu tout en glissements, ne sera pas non plus imitable. Quant à la flûte *Satara*, il s'agit d'une flûte double dont on joue avec la respiration circulaire. Ce type de jeu peut être réalisé sur une flûte à bec mais il s'agit d'une technique particulièrement difficile à apprendre en raison du manque de résistance de l'embouchure.

¹ Voir les œuvres de Shinohara, Hirose...

Nous pouvons conclure en évoquant le point commun à toutes ces musiques : le jeu par cœur et l'apprentissage vraiment très différent des musiques bien souvent transmises de manière orale et en lien direct avec la vie quotidienne des interprètes.

Le jazz est également un nouveau chemin intéressant à exploiter. Jouer des standards et surtout travailler l'improvisation donnera au flûtiste une grande liberté de jeu. A nouveau, il s'agit de jouer sans partition, de faire travailler sa mémoire mélodique et harmonique. Quelques facteurs se sont lancés dans l'étude d'une flûte à bec sur laquelle on pourrait implanter un micro, pour pouvoir être au même niveau sonore que les autres instruments habituels. C'est encore un terrain fertile.

Il reste encore à citer la musique populaire, très riche au Brésil par exemple. Ce type de musique très spontané donnera au flûtiste un engagement personnel intéressant et un excellent sens du rythme. J'ai pu m'en rendre compte en donnant à travailler à mes petits élèves français des pièces de Vilani Cortês, ou des *chôros* traditionnels. En France, on pourrait jouer tout le répertoire traditionnel régional (Bretagne, Auvergnat, Pays basque...) ou le répertoire de bal musette, joué habituellement par l'accordéon ou la cornemuse.

Difficultés rencontrées lors de transcriptions et solutions

Transcrire une œuvre nous conduit irrémédiablement à quelques problèmes de fond. Il faut donc commencer par bien choisir l'œuvre de départ. La difficulté de transcrire dépendra essentiellement de l'instrument dédicataire de l'œuvre et de sa période historique.

Tessiture

Selon l'instrument choisi le problème est plus ou moins simple à résoudre.

Pour transcrire des oeuvres pour flûte traversière lorsqu'elles sont antérieures à 1750, on utilisera les règles de Hotteterre¹ (transposition à la 3^e mineure) et, sauf problème de fa dièse aigu, on réussira à jouer a peu près tout le répertoire.

Pour les œuvres postérieures, plus on avance dans le temps plus les compositeurs développent le jeu dans l'aigu et le suraigu. Il faudra donc bien choisir l'œuvre de départ et utiliser à bon escient l'octavation.

Lorsque l'on voudra jouer des œuvres pour les cordes, il faudra commencer par sélectionner celles dont l'*ambitus* n'est pas trop large et bien choisir la tonalité. Dans certains cas l'octavation ne fonctionnera pas, il faudra réécrire les passages irréalisables en s'inspirant de l'œuvre. Il faudra toujours privilégier ce qui est « flûtistique » même si pour cela on devra s'écarter de la partition originale. Il faudra réussir à en faire une œuvre pour flûte à bec qui sonne de manière convaincante.

Pour les œuvres de clavier ce sera le même principe. On pourra jouer la main droite à la flûte et la main gauche au clavecin comme une basse chiffrée.

¹ « Au reste comme il y en a qui descendent trop bas pour la flûte à bec, il faudra avoir recours à la transposition, lorsqu'on les voudra jouer sur cet instrument ; On transposera par exemple le D la ré tierce majeure, e, F ut fa naturel ; le G ré sol tierce majeure en B fa si bémol tierce naturelle, et l'E si mi en G ré sol tierce mineure. » **Premier livre de pièces.**

Respirations

Lorsque l'on joue un répertoire non destiné à un instrument à vent, de nombreuses difficultés surviennent pour trouver des respirations. Soulignons que quelques fois le problème se retrouve dans des œuvres pour instruments à vent chez Bach...Comment faire pour pallier cette difficulté ? Il faut tout d'abord essayer de placer toutes les respirations qui sont naturelles puis essayer d'en trouver d'autres à des endroits discrets qu'on remarquera le moins possible. On pourra le cas échéant enlever des notes ou faire un « cédez » dans la musique pour reprendre son souffle (ex. Marais *Folies d'Espagne* trait de doubles croches ininterrompu).

Nuances

La nuance est un réel problème pour le flûtiste à bec. Il faudra utiliser toutes les capacités sonores possibles, l'utilisation du vibrato expressif est incontournable. On pourra également utiliser les doigtés secondaires pour faire des nuances piano. Le principal restant quand même l'engagement musical du flûtiste.

Style

Le style de la musique que l'on aborde devra être étudié. Il est absolument nécessaire d'utiliser le bon langage même si on n'utilise pas le bon instrument. Comme disait F. Brüggén le bon séducteur utilise le bon langage...Si on veut séduire une italienne on lui parlera italien, si on veut séduire une anglaise on lui parlera anglais...C'est donc à un autre niveau que se trouvera le travail. Il faudra être en adéquation avec le compositeur et l'époque de la pièce que l'on présentera au risque, si ce travail n'est pas fait, de perdre toute crédibilité, ou de passer à côté de la musique que l'on joue et d'ennuyer ainsi les auditeurs...Pour jouer Chopin, par exemple, il faudra travailler le *legato*, le *rubato* et surtout le *vibrato*, indispensable à la musique romantique. Lorsque l'on voudra jouer du Stravinsky (*3^e pièce pour clarinette*) il faudra travailler l'articulation. La flûte à bec peut faire des merveilles dans ces deux catégories...on a tendance à l'oublier !

Les liaisons

Les liaisons sont un réel problème pour le flûtiste à bec. En effet, cet instrument n'a pas été conçu pour le jeu « *sostenuto* ». En général les œuvres originales n'en comportent pas beaucoup et, dans ce cas, elles sont toujours réalisables. Lorsque l'on transcrit, surtout des œuvres pour la flûte traversière ou le violon, on se trouve confronté à ce problème, surtout quand les compositeurs ont utilisé des tonalités difficiles (ex. *Syrinx* de Debussy).

La solution la plus simple est de trouver d'autres liaisons, plus courtes, qui ne transforment pas trop le caractère de la pièce. On pourra également jouer le plus *legato* possible, donner l'impression de lier plutôt que de vouloir faire des liaisons impossibles qui ne seront pas nettes. Par exemple dans les giges de Corelli, les liaisons sont toujours par trois pour faciliter les coups d'archet mais dans les sonates pour flûte à bec, les compositeurs utilisent la liaison deux liés un détaché qui convient beaucoup mieux à l'instrument. On pourra également utiliser tous les doigtés possibles de substitutions qui, pour une fois, auront leur raison d'être.

L'accompagnement

Lorsque l'on jouera des œuvres pour la flûte traversière ancienne, l'utilisation de la « flûte de voix » sera très utile car elle permet au claveciniste et surtout au violiste ou violoncelliste de jouer à la bonne hauteur.

En conclusion nous pouvons énoncer ces règles de base :

- Respecter avant tout l'esprit de la partition même si on doit vraiment l'adapter.
- Respecter le style de la musique que l'on joue. La technique n'est qu'adjacente.
- Arranger la partition pour son instrument sans vouloir copier l'instrument original.
- Préférer des extraits à une œuvre intégrale.
- Dans tous les cas être à l'aise avec ce que l'on joue et être heureux de le jouer.

Bagnolet, le 17 Septembre 2010
Bagnolet, le 27 Novembre 2010